

*„Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt.
Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg.“*

Der Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann und seine Übersetzung
ins Kroatische

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Lisa Maria KATZENGRUBER

am Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft

Begutachter: Em.Univ.-Prof. Dr.phil. Erich Prunč

Graz, 2011

Ingeborg Bachmann ist die erste Frau der Nachkriegsliteratur des deutschsprachigen Raumes, die mit radikal poetischen Mitteln das Weiterwirken des Krieges, der Folter, der Vernichtung in der Gesellschaft, in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen beschrieben hat.

(Elfriede Jelinek 1989:212)

Danksagung

Mein Dank richtet sich an alle Personen, die mich während meines Studiums und dem Verfassen meiner Diplomarbeit unterstützt haben.

Besonderer Dank gilt...

...meiner Mutter Inge, die mich immer unterstützt, mir mein Studium ermöglicht hat und stets an mich glaubt.

...meinem Vater Werner, der mich ebenfalls bestmöglich unterstützt und mir tatkräftig beim Korrekturlesen dieser Arbeit unter die Arme gegriffen hat.

...meinem Bruder Adrian und meinem Freund Michael für das sorgfältige Korrekturlesen meiner Arbeit.

...Gerhard, der immer für mich da ist und sich um mich sorgt.

...Diana, für eine wunderbare Freundschaft und die Hilfe in Bezug auf die Diplomarbeit.

...all meinen FreundInnen, die immer an mich glauben und mich aufbauen.

...den ProfessorInnen und LektorInnen des Instituts, die ihr Bestes geben, um uns Studierenden etwas beizubringen.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Einleitung | 1 |
| 1 Nachkriegsliteratur | 3 |
| 1.1 Deutschland | 3 |
| 1.2 Österreich..... | 7 |
| 2 Das Original | 9 |
| 2.1 Ingeborg Bachmann – Biographie, literarisches Schaffen, Auszeichnungen | 9 |
| 2.2 Das <i>Todesarten</i> -Projekt | 15 |
| 2.2.1 Der <i>Todesarten</i> -Zyklus – ein Überblick..... | 15 |
| 2.2.2 Der Roman <i>Malina</i> | 18 |
| 2.2.2.1 Struktur | 18 |
| 2.2.2.2 Figuren..... | 20 |
| 2.2.2.3 Raum und Zeit | 21 |
| 2.2.2.4 Inhalt..... | 22 |
| 2.2.2.5 Themen | 23 |
| 2.2.2.5.1 Erzählen und Erinnern | 23 |
| 2.2.2.5.2 Sprache | 24 |
| 2.2.2.5.3 Angst..... | 25 |
| 2.2.2.5.4 Gewalt und Faschismus | 26 |
| 2.2.2.5.5 Verhältnis der Geschlechter..... | 27 |
| 2.3 Der <i>Suhrkamp Verlag</i> | 30 |
| 3 Die Übersetzung | 32 |
| 3.1 Die Übersetzerin Truda Stamać | 32 |
| 3.2 Der Verlag <i>Nakladni zavod Globus</i> | 33 |
| 4 Rezeption..... | 34 |
| 4.1 Rezeption der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann im deutschsprachigen Raum..... | 34 |
| 4.2 Rezeption des Romans <i>Malina</i> im deutschsprachigen Raum | 37 |

| | | |
|---------|---|----|
| 4.2.1 | Rezeption im Zeitraum 1971-1973 | 37 |
| 4.2.2 | Rezeption des Romans <i>Malina</i> nach dem Tode Bachmanns 1973 | 40 |
| 4.2.3 | Feministische Rezeption | 42 |
| 4.2.4 | Rezeption der 90er Jahre | 43 |
| 4.3 | Kritische Betrachtungen der Rezeption im deutschsprachigen Raum | 45 |
| 4.4 | Ingeborg Bachmann in Kroatien und Serbien..... | 46 |
| 5 | Paratext..... | 50 |
| 5.1 | Gérard Genette und der Paratext..... | 50 |
| 5.2 | Der verlegerische Peritext..... | 52 |
| 5.2.1 | Format | 52 |
| 5.2.2 | Umschlag..... | 53 |
| 5.2.2.1 | Name der Autorin | 55 |
| 5.2.2.2 | Titel..... | 55 |
| 5.2.3 | Zwischentitel | 57 |
| 5.2.4 | Vorwort, Nachwort..... | 58 |
| 5.2.5 | Anmerkungen | 59 |
| 5.2.6 | Zusammenfassung der Ergebnisse | 60 |
| 6 | Analysemodell – Die funktionale  bersetzungskritik Margret Ammanns | 61 |
| 6.1 | Einführung in die theoretischen Grundlagen | 61 |
| 6.1.1 | Die <i>Theorie des Translatorischen Handelns</i> | 61 |
| 6.1.2 | Die <i>Skopostheorie</i> | 62 |
| 6.1.3 | Die <i>scenes-and-frames semantics</i> | 63 |
| 6.1.4 | Funktionaler Ansatz – das <i>Loyalitätsprinzip</i> nach Nord | 65 |
| 6.2 | Das Modell der  bersetzungskritik Margret Ammanns | 67 |
| 6.2.1 | Die fünf Analyseschritte nach Ammann | 67 |
| 6.2.2 | Der Standpunkt des  bersetzungskritikers/der  bersetzungskritikerin | 70 |
| 6.2.3 | Die Rolle der LeserInnen | 70 |
| 6.2.3.1 | Der/die Modell-LeserIn | 71 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 7 | Übersetzungskritik | 73 |
| 7.1 | Feststellung der Translatfunktion | 74 |
| 7.2 | Feststellung der Funktion des Ausgangstextes | 76 |
| 7.3 | Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz, der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes und der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT..... | 77 |
| 7.3.1 | Mögliche Schwierigkeiten beim Übersetzen..... | 77 |
| 7.3.1.1 | Was ist eine Ellipse?..... | 77 |
| 7.3.1.2 | Die Ellipse im Roman <i>Malina</i> | 78 |
| 7.3.2 | Rekurrenz | 85 |
| 7.3.2.1 | Was bedeutet Rekurrenz? | 85 |
| 7.3.2.2 | Rekurrenz im Roman <i>Malina</i> | 87 |
| 7.4 | Zusammenfassung der Analyseergebnisse | 111 |
| 8 | Conclusio..... | 113 |
| 9 | Bibliographie..... | 116 |
| 10 | Anhang | 123 |

Einleitung

Ingeborg Bachmann zählt zu den bedeutendsten deutschsprachigen Lyrikern der Nachkriegszeit. Ihr Status wird nicht zuletzt durch unzählig verkaufte Exemplare ihrer Werke und einer Vielzahl von Auszeichnungen untermauert. Ihr spezifischer Sprachstil ist Erkennungsmerkmal all ihrer Texte, in denen sie sich zumeist mit der Gewalt in der Gesellschaft auseinandersetzt. Der Roman *Malina*, welcher Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, erschien 1971 im *Suhrkamp Verlag* und stellt nicht nur den Erstlingsroman der Autorin dar, sondern ist zugleich die Ouvertüre des geplanten *Todesarten-Zyklus*. Der Roman *Malina* wurde von der angesehenen kroatischen Übersetzerin Truda Stamać 1992 ins Kroatische übersetzt und publiziert. Ziel dieser Arbeit ist, den Originaltext und dessen Translat mithilfe der Übersetzungskritik nach Margret Ammann, bei der die Übersetzung als eigenständiger und unabhängiger Text angesehen wird und im Vordergrund steht, zu analysieren. Durch diese Untersuchung soll die Hypothese, dass sich die im Original eingesetzten Stilmittel, mitsamt den inhärenten Verweisen und Anspielungen, in der Übersetzung nicht wiederfinden und so die erhoffte Wirkung der Würdigung Ingeborg Bachmanns als Prosaautorin verfehlt wird, bewiesen werden. Um diese Hypothese anhand des Modells der Übersetzungskritik überprüfen zu können, werden einzelne Sinneinheiten aus angeführten Textpassagen analysiert und auf ihre Funktionalität hin untersucht.

Vor dieser Analyse in Kapitel 7 wird mit Kapitel 1 die Nachkriegsliteratur in Deutschland und Österreich vorgestellt, um die Einordnung in einen zeitlichen Rahmen zu bieten. Im Anschluss daran wird in Kapitel 2 das Leben und literarische Schaffen Ingeborg Bachmanns vorgestellt, wobei Kapitel 2.2 einen wichtigen Teil ihres Werkes, das Todesarten-Projekt mit dem Roman *Malina*, darstellt und in Abschnitt 2.3 die Präsentation des Suhrkamp Verlages folgt. Kapitel 3 ist der Übersetzerin Truda Stamać und dem Verlag Nakladni zavod Globus gewidmet, bevor in Kapitel 4 die Rezeption Ingeborg Bachmanns und ihres Werkes im Vordergrund steht, um ihr Ansehen und ihren Status zu klären. In Kapitel 5 wird eine Paratextanalyse nach Gérard Genette durchgeführt, um formale bzw. äußerliche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede von Original und Übersetzung zu analysieren. Auf der Übersetzungskritik, mittels derer die eigentliche, inhaltliche Untersuchung der beiden vorliegenden Romane vollzogen wird, liegt das Hauptaugenmerk des Kapitels 6. Darauf folgend werden mögliche Schwierigkeiten beim Übersetzen, das Stilmittel der Ellipse und der Rekurrenz, vorgestellt und anhand etwaiger Beispiele diskutiert. Im Anschluss wird

diese Untersuchung mit der Präsentation der Analyseergebnisse abgerundet. Kapitel 8 stellt eine Zusammenfassung und kritische Reflexion der Arbeit dar.

1 Nachkriegsliteratur

Im Folgenden wird ein kurzer Einblick in die politische und literarische Landschaft in der Zeit zwischen 1945 und dem Ende der siebziger Jahre geboten, um das Gesamtwerk Bachmanns einordnen zu können. Es werden dabei Deutschland und Österreich beleuchtet, da Ingeborg Bachmann einen Großteil ihres Lebens in diesen beiden Ländern gelebt und geschrieben hat.

1.1 Deutschland

Das kulturelle Leben und Schaffen in Deutschland wird durch die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges stark verändert und so versuchen Gesellschaft und Literatur sich neu zu definieren und positionieren (vgl. Vormweg 1981:16f.).

Die politische Lage verändert sich mit der Kapitulation des Dritten Reiches am 8. Mai 1945, das nationalsozialistische System bricht zusammen. Für das kulturelle Leben bedeutet dies einen radikalen Neubeginn, die „Stunde Null“. Im politischen Sinne ist es an der Zeit, eine wirtschaftliche Neuausrichtung durch die Alliierten willkommen zu heißen, der Kalte Krieg beginnt und mit ihm wird Westdeutschland als „Bollwerk und Vorposten gegen den Kommunismus aufgebaut“ (Rainer et al. ³2002:395). Der Wirtschaft soll mit dem Marshallplan 1947 unter die Arme gegriffen werden, es folgt im Jahre 1948 eine Währungsreform in der alliierten Westzone und 1949 die Spaltung Deutschlands in die Bundesrepublik Deutschland BRD und die Deutsche Demokratische Republik DDR, die später mittels der Berliner Mauer zudem symbolischen Charakter erlangt (vgl. ebd.).

Doch auch die literarische Landschaft ist starken Veränderungen ausgesetzt. Im Jahr 1946 gründen die Schriftsteller Hans Werner Richter und Alfred Andersch in München, der BRD, die politikkritische Zeitschrift *Der Ruf*. Aufgrund der äußerst Regime-kritischen Äußerungen wird diese bereits 1948 seitens der US-Militärregierung verboten, aus ihr entwickelt sich jedoch die *Gruppe 47*. Der Zusammenschluss einiger kritischer AutorInnen möchte jungen, aktiven und engagierten AutorInnen die Möglichkeit bieten, ihre (unveröffentlichten) Texte vorzutragen und sich der spontanen Kritik der TeilnehmerInnen stellen zu können. Vorrangige Themen der Treffen sind Politik und Gesellschaft sowie das Nachkriegsdeutschland. Die *Gruppe 47* will Denkanstöße liefern, möchte Anregung sein für das Überdenken der einzelnen Rollen jedes Individuums im Faschismus. Der Zusammenschluss einiger SchriftstellerInnen prägt die intellektuelle Landschaft der BRD von Beginn ihrer Gründung an bis heute (vgl. Köster 2001). Die Literatursprache betreffend kann

gesagt werden, dass eine neue Sprache gesucht wird, da sich die AutorInnen von den Sprachregeln und von der durch den Krieg besetzten Sprache nur schwer lösen können. Der sich daraus ergebende Realismus ist für Walser ein notwendiger Schritt „zur Überwindung ideenhafter, idealistischer, ideologischer Betrachtungsweisen“ (Walser 1968:84f.).

Ende der vierziger Jahre ist die *Poesie des Kahlschlags* oder *Trümmerliteratur* eine allgegenwertige Erscheinung. Die Forderung nach einer Erneuerung der Literatur findet sich vor allem bei den ProtagonistInnen um die *Gruppe 47* (vgl. Rainer et al.³2002:397). Die *Trümmerliteratur* ist eine Literatur, die „Wirklichkeit im Sinne der abendländischen Erzähltradition realistisch wiedergibt, der aber dennoch nicht das idealistische Pathos fehlen darf“ (Brenner 2011:295). Bekannte Vertreter wie Heinrich Böll und Wolfgang Borchert stellen die schrecklichen Kriegserfahrungen in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten, erzählen von Gefangenschaft, der Rückkehr nach Deutschland und die anzutreffende Realität, nämlich die Trümmer in den Städten. Dabei bedienen sie sich einer einfachen Sprache, deren Vorbilder die amerikanischen *Shortstories* sind (vgl. Rainer et al.³2002:399f.).

Heißenbüttel sieht in der Literatur nach 1945 die Wiedervereinigung jener AutorInnen, die in Deutschland geblieben waren, und jener, die die Zeit im Exil überlebt hatten. Das Merkmal der „erste[n] Welle der Nachkriegsliteratur“, der als Neuanfang betitelten und so genannten „Kahlschlagliteratur“ (Heißenbüttel 1980:753), ist eine Modifikation der bisher geltenden traditionellen Literatur und äußert sich in einem veränderten Sprachgebrauch.

Der Antikommunismus, die Aufrüstung der BRD, der Eintritt in die NATO sowie die globale Aufrüstung mit Atom- und Massenvernichtungswaffen prägen das Bild der fünfziger Jahre. AutorInnen, die Kritik an der Wiederaufrüstung der BRD üben, die mit der Regierung unter Konrad Adenauer nicht völlig einverstanden sind, müssen herbe Kritik einstecken. Doch der Großteil der Deutschen kritisiert die politische Situation im eigenen Lande aufgrund der florierenden Wirtschaft nicht (vgl. Rainer et al.³2002:401).

Der Roman steht im Mittelpunkt des Schreibens und erzählt von Krieg und Nationalsozialismus, der Nachkriegszeit und der deutschen Gegenwart; die Zeitgeschichte steht im Vordergrund und wird sozialkritisch-realistisch erzählt (vgl. ebd.:402). Die schöne, wirklichkeitsferne Lyrik gerät ins Abseits und wird von einer dunklen, verschlossenen Lyrik verdrängt. Die Dichter „misstrauen der Sprache, die sie als von der faschistischen Politik missbraucht empfinden“ (vgl. ebd.:406).

Brenner hebt den Lyriker Gottfried Benn hervor, den er als einen der anerkanntesten Schriftsteller der BRD nennt. Er schreibe *reine Lyrik*, Gedichte abgelöst von politischer Aktualität und voll von Weltabgewandtheit. Zudem streicht Brenner auch Paul Celan und Ingeborg Bachmann heraus, deren Gedichte er als „Widerstand gegen eine unheilvolle Weltgeschichte“ beschreibt. Weiters stellt er fest: „Freilich versprechen sie keinen Trost, sondern nur eine andere, kaum weniger pessimistische Welt der Kunst“ (Brenner 2011:300).

Neben der Lyrik und den Publikationen der *Gruppe 47* widerfährt dem Hörspiel eine neue Blütezeit, dessen wichtigster Vertreter Günter Eich ist (vgl. ebd.).

In den sechziger Jahren verwirft das Drama das antirealistische Theater, befasst sich mit Themen der Vergangenheit, die es mit aktuellen politischen Situationen verknüpft. Zahlreiche AutorInnen, die schon in den vierziger Jahren bekannt waren, veröffentlichen neue lyrische Werke. Als Vorreiter der Prosa kristallisiert sich die von Dieter Wellershoff initiierte *Kölner Schule des Neuen Realismus* heraus, die somit eine politische Entwicklung in der Literaturszene vorantreibt. Die „Politisierung der westdeutschen Literatur [beginnt] mit dem Eingreifen von Autoren der Gruppe 47 in den Bundestagswahlkampf von 1961“ (Peitsch 2009:40). Am 13. August 1961 wird mit dem Bau der Berliner Mauer begonnen, die die Spaltung Deutschlands noch verstärkt. 1966 äußern sich neue Entwicklungen in Form von Sexualität in Film und Literatur. Die sechziger Jahre zeichnen sich nicht nur in Deutschland durch den Widerstand gegen staatliche Institutionen, Krieg und politisches Agieren aus (z.B.: Pariser Mai 1968). Intellektuelle und Literaten setzen sich immer häufiger für eine Veränderung des Regierungssystems ein, was selbst der deutsche Staat zur Kenntnis nehmen muss und mit einem Eingriff ins Bildungswesen reagiert. Kontrolle und Zensur haben enorme Auswirkungen auf das literarische Leben und werden in zahlreichen Büchern der Sechziger zum Thema (vgl. Kreuzer 1981:77f.).

Im krassen Gegensatz dazu stehen die siebziger Jahre. Das Autobiographische steht im Mittelpunkt des Schreibens, die *Neue Subjektivität*, der *Rückzug ins Private* wird zum Leitmotiv. Persönliche Themen, Träume, Probleme, Privatleben, Lebenserfahrung, all das wird an die literarische Öffentlichkeit getragen. Die in den sechziger Jahren dominierenden politischen und sozialen Themen werden von Fragen der Existenz verdrängt und in unterschiedlichen Literaturgattungen veröffentlicht (vgl. Möhrmann 1981:339). Feministische Bewegungen und somit auch die feministische Literatur gewinnen an Bedeutung. Es

überwiegen Literaturgattungen wie Tagebucheinträge, Memoiren und Ich-Romane stehen im Vordergrund (vgl. ebd.).

Der *neue Realismus* findet sich nicht nur in der Prosa wieder, er kommt auch in der Lyrik zum Tragen, die in den siebziger Jahren eine *Alltagslyrik* wird. Themen sind Alltägliches wie Glück, Freude, Emotionen und Trauer (vgl. Rainer et al. ³2002:422).

1.2 Österreich

In Österreich lassen sich die Literaturschaffenden um 1945 in drei Gruppen einteilen. Zum Ersten in jene AutorInnen, die dem nationalsozialistischen Regime unkritisch gegenüberstanden und sich anpassten, wie Karl Heinrich Waggerl oder Max Mell. Zum Zweiten in jene Gruppe, die aus dem Exil heimgekehrt ist, wie Friedrich Torberg oder Hans Weigel, und zum Dritten in eine Gruppe junger, äußerst kritischer AutorInnen. Zu dieser gehören beispielsweise Paul Celan, Ilse Aichinger oder Ingeborg Bachmann, die 1952 bei der Jahrestagung der *Gruppe 47* lesen und so Bekanntheit in der Literaturszene erlangten. Es existiert ein friedliches Nebeneinander aller drei Schriftstellergruppen (vgl. Rainer et al. ³2002:468f.).

Die fünfziger Jahre des österreichischen Romans stehen „im Zeichen einer gesellschaftlich-politischen Harmonisierung und einer traditionellen Österreichbesinnung“ (ebd.:472). Die ÖsterreicherInnen, ihr Leben und ihre Literatur, rücken in den Mittelpunkt. Bekannte Vertreter dieser Jahre sind Heimito von Doderer und dessen Schüler Herbert Eisenreich (vgl. ebd.).

Aus dem in Wien 1947 gegründeten *Art-Club*, einer Vereinigung moderner Künstler, die sich zu einer bedeutenden Kulturszene entwickelte, entsteht Anfang der sechziger Jahre die *Wiener (Dichter-) Gruppe*. Mitglieder dieser *Wiener Gruppe* sind unter anderem Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Oswald Wiener und Konrad Bayer. Die AutorInnen lehnen die konventionelle Literatur ab und beschäftigen sich mit dem Surrealismus und Dadaismus, der Sprachkritik Ludwig Wittgensteins und Fritz Mauthners, entdecken den Expressionismus für sich und bringen vor allem avantgardistische Texte hervor. Diese sind oft makaber und grotesk, stellen eine Auflehnung gegen das „traditionelle, in ihren Augen provinzielle Literaturverständnis in Österreich“ (ebd.:473) dar und haben großen Einfluss auf das Schaffen Friederike Mayröckers und Ernst Jandls (vgl. Schmidt-Dengler 2010:146ff.).

Das österreichische Theater hält hingegen an religiösen und konservativen Werten fest. Traditionelle Werke von Nestroy, Grillparzer und Anzengruber, später auch Stücke von dem aus dem Exil heimgekehrten Fritz Hochwälder, werden aufgeführt.

Ab den Sechzigern wird der Heimatroman immer mehr problematisiert und die Idealisierung der Heimat, des idyllischen Landes kritisiert. „Der Begriff ‚Heimat‘ [ist für viele AutorInnen] nach 1945 durch den Missbrauch in der Blut-und-Boden-Dichtung des Dritten Reichs

problematisch bzw. unbrauchbar geworden“ (Rainer et al. ³2002:479). Namhafte Vertreter sind Gerhard Fritsch, Thomas Bernhard und Reinhard P. Gruber (vgl. ebd.).

In Graz entsteht in diesen Jahren eine lose Künstler- und Dichtergruppe namens *Forum Stadtpark*, die sich gegen die unerfreuliche, kaum entwickelte Literatur- und Kulturszene in Graz wehrt. Alfred Kolleritsch, Mitglied der Gruppe, ist seit 1960 Herausgeber der Literaturzeitschrift *manuskripte*, in der mehrmals Gedichte von Bachmann veröffentlicht werden. Weitere weltbekannte Literaturschaffende des *Forum Stadtpark* sind Barbara Frischmuth, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Reinhard P. Gruber und Wolfgang Bauer. Ein Großteil dieser AutorInnen sorgt auch heute noch für Kontroversen (vgl. ebd.:481).

Die siebziger Jahre sind unter anderem geprägt von Thomas Bernhard, der sich nach seinen anfänglichen Prosawerken in den Sechzigern, in denen er sich mit der Abwendung des Individuums von der Gesellschaft auseinandersetzt, nun seiner eigenen Lebensgeschichte und -erfahrung zuwendet. Franz Innerhofer und Gernot Wolfgruber, ebenfalls Mitglied der *Grazer Gruppe*, lassen sich in die sozialkritische Erzählprosa einreihen (vgl. ebd.:484ff.).

2 Das Original

Im vorangegangenen Kapitel wird ein Einblick in die politische und literarische Situation in Deutschland und Österreich geboten, um die Autorin Ingeborg Bachmann und ihr Werk in Raum und Zeit einbetten zu können. Das folgende Kapitel dient dazu, einen Eindruck von der Person Ingeborg Bachmann und ihrem Leben zu gewinnen.

2.1 Ingeborg Bachmann – Biographie, literarisches Schaffen, Auszeichnungen

„Ja, die Angaben zur Person sind immer das, was mit der Person am wenigsten zu tun hat“ (Koschel/von Weidenbaum 1991:81) meinte Ingeborg Bachmann selbst in einem Interview am 23. März 1971. Und doch scheint es unvorstellbar, sich mit einem Werk auseinanderzusetzen und dessen Sprache zu analysieren, ohne dabei etwas über die Autorin selbst zu erfahren, für die die Sprache an sich von enormer Bedeutung ist.

Am 25. Juni 1926 wurde Ingeborg Bachmann in Klagenfurt geboren, wo sie bis 1945 lebte. Der großväterliche Hof im Gailtal, an dem die Familie oft ihre Ferien verbrachte und der sich im Dreiländereck Österreich - Italien – Slowenien befand, wurde in Bachmanns Werken immer wieder thematisiert (vgl. Koschel et al. ³1978:302), da er für sie die Verkörperung eines gewaltfreien Miteinanders verschiedener Völker darstellt (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:2f).

Nach dem Besuch der Volksschule und dem 1944 abgeschlossenen Bundesrealgymnasium, folgte ein Abiturientenkurs an der Lehrerbildungsanstalt Klagenfurt, der jedoch zu Kriegsende abgebrochen wurde (vgl. ebd.). Bereits während der Schulzeit begann Bachmann literarisch zu schreiben und zu komponieren. So zählen neben Notenschriften und ersten Gedichten, etwa *Ich* (1942), das Versdrama *Carmen Ruidera* (1942/43) und die historische Erzählung *Das Honditschkreuz* (1944) zum frühen Nachlass der Autorin (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:2).

Über Umwege kam Bachmann 1946 nach Wien, um Philosophie mit den Nebenfächern Psychologie und Germanistik zu studieren. In dieser Zeit entstanden zwar einige Gedichte, ihre erste Publikation gelang Bachmann jedoch 1946 mit der sozialkritischen Erzählung *Die*

*Fähre*¹. Sie machte Bekanntschaft mit Persönlichkeiten wie Alois Dempf, Leo Gabriel und Viktor Kraft, bei dem sie später ihre Dissertation, in der sie sich mit der Psychologie der *Wiener Schule* und dem *Tractus logico-philosophicus* von Wittgenstein auseinandersetzte und die den Titel *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* trug, verfasste (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:3f., Bartsch 1997:170f.).

In Wien war für Bachmann vor allem der Kontakt mit der Literaturszene von großer Bedeutung. So lernte sie Hermann Hakel, literarische Größe der Wiener Nachkriegsszene und Herausgeber der Zeitschrift *Lynkeus. Dichtung, Kunst, Kritik*, Rudolf Felmayer, Ilse Aichinger und Hans Weigel kennen.

Am 16. März 1948 begegneten sich Bachmann und der jüdische Lyriker Paul Celan zum ersten Mal. Die daraus entstandene, bis 1959 bestehende, komplizierte Liebesbeziehung und die Auseinandersetzung mit dem Holocaust waren tragende Themen in Bachmanns Gedichten der Jahre 1952 bis 1957. *Undine geht* (1961) verstand sich sogar als eine Antwort auf die Büchner-Preisrede Paul Celans. Im Traumkapitel des Romans *Malina* ist die Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* voll intertextueller Bezüge zu Celan (vgl. Bartsch 1997:171f.).

1949 hatte Bachmann den ersten literarischen Erfolg. Vier ihrer frühen Gedichte wurden im ersten Heft der Zeitschrift *Lynkeus* veröffentlicht und auch die *Wiener Tageszeitung* druckte mehrere Erzählungen ab (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:4).

Ab 1951 arbeitete Bachmann in Wien im Sekretariat der amerikanischen Besatzungsbehörde, bevor sie im Herbst die Möglichkeit erhielt, im Script Department des Senders *Rot-Weiß-Rot* mitzuarbeiten (vgl. Höller 1999:46f.). Für den Sender fertigte sie zuerst Bearbeitungen und Übersetzungen aus dem Englischen an, bevor sie im Jahr 1952 mit ihrem Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* debütierte. Durch Hans Werner Richter, der sie zufällig im Rundfunk-Büro entdeckte, erhielt sie eine Einladung zur 10. Tagung der *Gruppe 47* (vgl. Kapitel 1.1.2), der sie auch folgte und daraufhin regelmäßig an den Treffen teilnahm. Bei einer dieser Zusammenkünfte lernte Bachmann den Komponisten Hans Werner Henze kennen, mit dem eine langjährige Zusammenarbeit und Freundschaft entstand (vgl. Bartsch 1997:172).

¹ Kärntner Illustrierte Jg. 2, Nr. 36 vom 31. Juli 1946

Bachmann erhielt 1953 für einige Gedichte aus dem noch unfertigen Gedichtband *Die gestundete Zeit* den renommierten *Preis der Gruppe 47*, der ihr Aufmerksamkeit von einigen Verlagen, Zeitschriften, Feuilletonredaktionen und Rundfunkanstalten zuteil werden ließ (vgl. ebd.). Vor allem aber bestärkte er sie in dem Entschluss, das Leben einer freien Schriftstellerin zu wählen, worauf sie die Anstellung beim Sender *Rot-Weiß-Rot* kündigte (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:5f.). Sie folgte im August 1953 einer Einladung Hans Werner Heinzes nach Ischia, Italien, veröffentlichte ihren ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit* und weitere neue Gedichte. Neben Essays zu Franz Kafkas *Amerika* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* galt eine Titelstory, die ihr am 18. August 1954 das deutsche Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* widmete, als weiteres Zeugnis ihres wachsenden Rufs als professionelle Autorin. Das Bild der "großen Dichterin" mit dem Ruf des "lyrischen Intellekt[s]" machte sich auch in der Rezeption der KritikerInnen bemerkbar (vgl. *Der Spiegel* 34/1954).

Um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, schrieb Bachmann von Juli 1954 bis September 1955 für die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* unter dem Pseudonym Ruth Keller Essays zu tagespolitischen Themen in Italien. Bachmann beschloss, sich von der Wissenschaft und der Auseinandersetzung mit Wittgenstein zu distanzieren und sich nur noch auf die Literatur zu konzentrieren (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:6). Diese Entscheidung wurde augenblicklich mit öffentlicher Anerkennung belohnt und so wurde die „wichtigste deutschsprachige Lyrikerin der Nachkriegszeit“ (ebd.:7) im Mai 1955 mit dem *Literaturpreis des Kulturkreises des Bundesverbandes der deutschen Industrie* ausgezeichnet (vgl. Bartsch 1997:174).

Das Jahr 1956 verbrachte Bachmann größtenteils in Neapel bei Hans Werner Henze, hielt Vorträge in Deutschland und veröffentlicht Gedichte, Hörspiele und Prosatexte. Am 26. Jänner 1957 wurde ihr der *Literaturpreis der Freien Hansestadt Hamburg* für ihren zweiten Gedichtband *Anrufung des Großen Bären*, der im Herbst 1956 beim *Piper Verlag* veröffentlicht wurde, verliehen (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:8f.).

Im September 1957 nahm Bachmann eine Festanstellung als Dramaturgin beim *Bayerischen Fernsehen* in München an und wurde im Oktober korrespondierendes Mitglied der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* in Darmstadt. Mit Mitgliedern der *Gruppe 47* trat

Bachmann im April 1958 dem *Komitee gegen die Atomrüstung* bei und entwarf 1957/58 gemeinsam mit Paul Celan die deutschsprachigen Texte der italienischen Zeitschrift *Botteghe Oscure*. Anfang Juli 1958 lernte Bachmann bei einem Parisaufenthalt Max Frisch kennen und lieben. Nach einem Sommer in Neapel bei Herman Henze zog Bachmann nach Zürich, um in Max Frischs Nähe zu sein (vgl. ebd.:9f.).

Im Juni 1959 arbeitete Bachmann an den Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr*, dessen letzte Erzählung eine Auseinandersetzung mit ihrer Kindheit in Kärnten und den Umständen von Nationalsozialismus und Krieg war und im Frühjahr in der italienischen Zeitschrift *Botteghe Oscure* vorabgedruckt wurde. Im Gegensatz zur österreichischen Literaturszene, die Bachmann oft kritisierte, verlieh ihr die deutsche große Bedeutung in der Nachkriegsliteratur. So schlug Herman Kesten ihre Aufnahme in den deutschen *PEN* vor (vgl. ebd.:10f.). Am 17. März 1959 wurde Bachmann der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* in Bonn überreicht, worauf sie sich mit der Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* bedankte. Die in dieser Rede vorkommenden Ideen und Überlegungen durfte Bachmann als erste Frau an der *Wolfgang Goethe-Universität* in Frankfurt am Main unter dem Titel *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung* genauer ausführen (vgl. Bartsch 1997:174f.).

1960 widmete sich Bachmann den Erzählungen *Unter Mördern und Irren*, einer Auseinandersetzung mit der unbewältigten Vergangenheit des Nationalsozialismus in Österreich. Von Dezember 1960 bis März 1963 lebten Max Frisch und Bachmann abwechselnd in Zürich und Rom. Im Juni wurde der Erzählband *Das dreißigste Jahr* im *Piper Verlag* publiziert, den die Literaturkritik jedoch mit wenig Begeisterung aufnahm und Bachmann als „gefallene Lyrikerin“ (Reich-Ranicki 1982:173) missverstand. Die Veröffentlichung ihrer Übersetzungen des italienischen Lyrikers Giuseppe Ungaretti im *Suhrkamp Verlag* folgten. Im November 1961 wurde Bachmann in Berlin für *Das dreißigste Jahr* mit dem *Preis des Verbandes der Deutschen Kritiker* ausgezeichnet. Bachmann wurde darüber hinaus im Jahre 1961 Mitglied der literarischen Sektion der *Akademie der Künste* in Berlin (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:12f.).

Der Herbst 1962 war von Depressionen der Schriftstellerin und einem Nervenzusammenbruch nach der schmerzhaften Trennung von Max Frisch gekennzeichnet, worauf im Dezember und

Januar 1962/63 Klinikaufenthalte folgten, bei denen Bachmann versuchte, ihre Alkohol- und Medikamentenprobleme in den Griff zu bekommen (vgl. ebd.:13).

Nach dieser gesundheitlichen Krise ließ sich in Bachmanns Schaffen eine Neuorientierung erkennen, aus der sich der *Todesarten*-Zyklus entwickelte, auf den die Autorin von 1962 bis 1965 das Hauptaugenmerk ihrer Arbeit legte. Im April 1963 siedelte Bachmann auf Einladung der *Ford Foundation* nach Berlin, reiste nach Paris und Österreich, bevor sie im Juli abermals in eine Klinik in Berlin musste. Im Oktober 1963 fanden bereits Verlagsbesprechungen zum *Todesarten*-Roman statt (vgl. ebd.:14). Bachmann unternahm Anfang 1964 mit dem österreichischen Schriftsteller Adolf Opel Reisen nach Prag, woraus zwei Gedichte entstanden. Ebenfalls mit Opel machte Bachmann Ende April eine Rundreise nach Ägypten und in den Sudan, von der sie erst am 11. Juni desselben Jahres wieder nach Berlin zurückkehrte und wichtige Anstöße für das *Todesarten*-Projekt mitnahm. Im Jahr 1964 wurde ihr überdies der *Georg-Büchner-Preis* verliehen, bei dem sie sich mit der Preisrede *Ein Ort für Zufälle* bedankte (vgl. Bartsch 1997:176f.).

Das Jahr 1965 war von Reisen nach Paris, Baden Baden (Klinikaufenthalt), Kärnten, in die Schweiz, nach Umbrien, Frankreich, München, Prag und Rom geprägt, wohin sie Ende November schließlich übersiedelte und wo sie bis zu ihrem Tode lebte. Zudem wurde Bachmann als Vorstand der *Europäischen Schriftstellergemeinschaft COMES* gewählt, unterzeichnete eine Erklärung gegen den Vietnam-Krieg und trat gegen die Verjährungsfrist von NS-Verbrechen ein (vgl. ebd.:177).

Bachmann zog sich in Rom sehr zurück und arbeitete intensiv an dem *Todesarten*-Projekt. Sie las für den *Norddeutschen Rundfunk* aus dem Roman und erläuterte in Vorreden erstmals die „Auseinandersetzung mit der Gewalt im Inneren der Gesellschaft vor dem Hintergrund der Verbrechen des Nationalsozialismus“ (Albrecht/Götttsche 2002:16).

1967 trennte sich Bachmann aus ideologischen Gründen vom *Piper Verlag* und wechselte zum *Suhrkamp Verlag*, dessen Verleger Siegfried Unseld ein Freund Bachmanns war. Bachmann arbeitete in Rom am *Todesarten*-Projekt weiter, woraus in den nächsten fünf Jahren der Erzählband *Simultan* (1972) entstand. Darüber hinaus entwarf sie Geschichten über Wienerinnen der Nachkriegsgesellschaft. Sie las im Juni im *Goethe-Haus* in New York, reiste nach Klagenfurt und Wien, wo ihr am 21. November der *Österreichische Staatspreis* verliehen wurde. Einige ihrer Gedichte erschienen im Heft Nummer 15 in der von H.M. Enzensberger herausgegebenen Zeitschrift *Kursbuch* (vgl. ebd.:18).

Von 1969 bis 1971 konzentrierte sich Bachmann auf den *Todesarten-* Roman *Malina*, der am 17. März 1971 veröffentlicht wurde und den sie später als Ouvertüre bezeichnete, und schrieb an ihren *Wienerinnen-Erzählungen* weiter. Die Publikation ihres ersten Romans brachte Fernsehauftritte, Lesereisen durch ganz Deutschland und Österreich, sowie zahlreiche Interviews mit sich. 1972 erhielt sie den *Anton-Wildgans-Preis* der Industriellenvereinigung. Nach dem Freitod Paul Celans 1970 starb im März 1973 Bachmanns Vater, was sie hart traf. Dennoch reiste sie im Zuge einer Vorlesungstournee nach Polen und besuchte die Konzentrationslager Auschwitz und Birkenau (vgl. ebd.:18ff.).

Bachmann zog sich am 26. September 1973 schwere Brandverletzungen in ihrer Wohnung in Rom zu und starb infolge dessen, und dem damit einhergehenden Medikamentenentzug, am 17. Oktober 1973, mit nur 47 Jahren, im Krankenhaus *Sant'Eugenio*. Bachmann wurde auf dem Friedhof Klagenfurt-Annabichl beigesetzt (vgl. Bartsch 1997:178).

2.2 Das Todesarten-Projekt

Das folgende Kapitel widmet sich dem *Todesarten*-Projekt, mit dem sich Ingeborg Bachmann die letzten zehn Jahre ihres Lebens beschäftigte. Im Rahmen dieses Projektes entstand Bachmanns erster und zu Lebzeiten einziger veröffentlichter Roman *Malina*.

Unter der Bezeichnung *Todesarten*-Zyklus versteht man heute eine Reihe von Prosatexten, die Bachmann in der Zeit zwischen 1962 und 1973 geschrieben hat. Die Zwischenstationen auf dem Weg zum *Malina*-Roman, der im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht, sollen im Folgenden anhand der kritischen Edition des *Todesarten*-Projektes (vgl. Albrecht/Göttsche 1995) genauer erläutert werden, um einen Einblick in die Komplexität des Entstehens zu gewinnen.

2.2.1 Der *Todesarten*-Zyklus – ein Überblick

Der Roman *Malina* ist das Ergebnis jahrelanger Vorarbeiten, Entwürfe und Verwerfungen, stellt sozusagen eine Komposition langjähriger Überlegungen dar, der weitere Romane folgen sollten. *Malina* wird als Auftakt eines Zyklus von insgesamt drei Romanen mit dem Titel *Todesarten* gesehen. Das *Requiem für Fanny Goldmann* und *Der Fall Franza* sollten ebenfalls dazugehören.

Ab 1958 verhandelte Bachmann mit dem *Piper-Verlag* über die Veröffentlichung ihres ersten Romans. Der *Piper-Verlag* sichert sich dabei die Rechte auf die Erstausgabe um monatlich 500 Mark. 1962 zog sich Bachmann nach Uetikon am See (Schweiz) zurück, um ernsthaft und ungestört am Entstehen des Romans arbeiten zu können. Im Jahr 1963 gab Bachmann ihrem Lektor erste Auskünfte über das zuvor geheim gehaltene Thema des Romans und nannte ihn *Todesarten* (vgl. Schlinsog 2005:89f.). Es sollte eine kritische Auseinandersetzung mit den Gewaltstrukturen in der Gesellschaft, im Verhältnis der Geschlechter zueinander sein, um verborgene Todesarten in der Gesellschaft aufzuzeigen, mit denen man täglich konfrontiert ist (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:127).

Bachmann arbeitete zuerst an *Requiem für Fanny Goldmann*, einer Geschichte über die Erniedrigung einer Schauspielerin durch ihren Ehemann und folglich durch ihren Geliebten. Die patriarchalische Gewalt in den Geschlechterverhältnissen sollten ausgedrückt werden

(vgl. Schlinsog 2005:91ff.). Bachmann verarbeitete in diesen Entwürfen ihr Gefühl, von Max Frisch ausgenutzt worden zu sein, da dieser in *Mein Name sei Gantenbein* viele autobiographische Züge aus ihrer Beziehung preisgab (vgl. Bachmann 2004:348).

Das Thema der ersten Entwürfe – das Patriarchat, die Unterdrückung, das „Ermorden“ der Frauen – sollte bis zur Veröffentlichung von *Malina* auch Hauptthema des letztendlich veröffentlichten *Malina*-Romans bleiben.

Im Jahr 1963, mitten in den Arbeiten zu *Requiem für Fanny Goldmann*, gab Bachmann im Herbst ein Radiointerview, in dem sie bestätigte, „dass das nächste Buch ein Roman sein wird“ (Koschel/von Weidenbaum 1983:46). Bei einem Treffen 1963 mit ihrem Lektor Otto Best gab sie zudem an, der Roman solle ein „Denkbuch“ werden und arbeitete dies in ihren Konzepten dahingehend aus, dass „[es] eine Spielart [sei], die die Regeln des Gesellschaftsromans bedient und in Erzählreflexionen das Denken des Erzählers hörbar macht“ (Schlinsog 2005:94).

Kurze Zeit später schrieb Bachmann jedoch bereits an dem *Buch Franza*, in dem sie versuchte, das Böse, das Verbrechen des Nationalsozialismus im Inneren des Menschen aufzuzeigen, was sie anhand traumatischer Angstzustände von Fanny Goldmann zum Ausdruck brachte (vgl. Schlinsog 2005:94). Schauplatz ihrer Entwürfe war stets das Wien der Nachkriegsjahre, in dem sie die bestürzenden Erfahrungen des/der Einzelnen, gesellschaftliche Gewalt, das Empfinden von Angst und Vernichtung in den Vordergrund rückte (vgl. ebd.:97). Bachmann wollte alle erdenklichen Todesarten aufzeigen, die sich in Wien und Österreich abspielten, und knüpfte Querverbindungen zum *Buch der Wendungen*, genauer gesagt zum Kapitel *Viele Arten zu töten* von Berthold Brecht (vgl. Hendrix 2005.:29f).

Im Herbst 1966 zog sie allerdings auch die Entwürfe zum *Buch Franza* zurück und meinte, sie neu schreiben zu müssen, da sie ihr vorkamen „wie eine hilflose Anspielung auf etwas[...], das erst geschrieben werden muß“ (Bachmann 1966, zitiert nach Albrecht/Göttsche 1995:Bd. I:626).

So legte Bachmann die beiden Konzepte 1967 beiseite und entwickelte daraus eine neue Figur: Malina. Sie stellte eine Art Alter-Ego-Entwurf, eine gleichgültige und lethargische Figur dar, den krassen Gegensatz zum Emotionalen und Leidenschaftlichen – der Frau. Bachmann schaffte nun, wie sie selbst meinte, den Anfang eines Zyklus, denn *die Todesarten*

sollten ein Komplex werden, „ein Buch, das aus mehreren Büchern besteht“ (Albrecht/Göttsche 1995:Bd. II:361).

Zusammenfassend kann man zur Figur Malina sagen, dass sie aus Eugen, aus dem ersten Entwurf des *Requiem für Fanny Goldmann*, und aus Martin Ranner, einer der Hauptfiguren aus *Der Fall Franza*, entwickelt wurde und möglicherweise eine wichtige Rolle in den geplanten Nachfolgeromanen eingenommen hätte. Beispiel dafür ist die Aussage am Ende des *Malina*-Romans „Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir“ (Bachmann 2004:333).

2.2.2 Der Roman *Malina*

Die Vorarbeiten zum Roman, die im vorangegangenen Kapitel erläutert wurden, sind wichtiger Bestandteil des Entstehens von *Malina*. So sagte Bachmann in einem Interview 1971:

„[...] Ich habe ja fast 1000 Seiten vor diesem Buch geschrieben, und diese letzten 400 Seiten aus den allerletzten Jahren sind dann erst der Anfang geworden, der mir immer gefehlt hat.“ (Bachmann 1971, zitiert nach Koschel/von Weidenbaum 1983:96)

Der *Malina*-Roman, welcher seit 1967 parallel zu anderen Texten Bachmanns entstand, erschien am 17. März 1971 im *Suhrkamp Verlag* und beendete damit eine mehrjährige Publikationspause Bachmanns. Die einst gefeierte Dichterin erschien nun in neuem Glanz einer Roman-Autorin, den sie mit zwei Lesereisen und zahlreichen Interviews aufzuwerten versuchte. Das nach der 68-er Revolution eher als unpassend angesehene Buch hielt sich wochenlang, trotz harter Kritik und schweren Vorwürfen seitens der Literaturkritiker², in der Bestsellerliste (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:130f.).

2.2.2.1 Struktur

Der *Malina*-Roman ist strukturell in ein Personenregister, in einen Prolog und drei weitere Kapitel gegliedert. Hinzu kommt die Legende *Die Geschehnisse der Prinzessin von Kagran*, die graphisch hervorgehoben einen fünften Abschnitt darstellt (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:132f.).

Malina steht zugleich für den Anfang und das Ende eines langen Schreibprozesses, welcher einer Komposition gleicht. Er ist von wiederkehrenden Themen und Motiven durchzogen und beinhaltet bewusst von Bachmann eingesetzte musikalische Intertexte wie Noten, Libretti und Anspielungen auf Komponisten und SängerInnen. Zudem stößt man beim Lesen vielfach auf intratextuelle Bezüge innerhalb des Romans, welche wiederum in Zusammenhang mit Themen, Personen und Motiven anderer *Todesarten*-Texte stehen und den Roman so als Teil eines Gesamten erscheinen lassen. Bezüge und Verweise auf Literatur, Philosophie, Musik und Kulturgeschichte sind ebenso zahlreich anzufinden und lösen die Gattungsgrenzen des Romans auf. Dies zeichnet sich durch ein widersprüchliches Gegeneinander von Texten und

² Näheres dazu in Kapitel 4.2

Paratexten aus. So ist *Malina* zwar auf der Titelseite als Roman betitelt, zu Beginn des Buches gleicht die Auflistung der Personen, die Reflexion über den Ort und die Zeit jedoch einem Drama, und musikalische Anweisungen am Ende von Dialogen, die allein für die Ich-Figur mit Tempo, Lautstärke, Ausdruck, etc. versehen, jedoch nicht durch Anführungszeichen markiert sind, lassen Duette erkennen (vgl. ebd.:131).

Nicht nur bei der Gattungsfestlegung treten demnach Schwierigkeiten auf, auch die Erwartung der LeserInnen wird in die Irre geführt. So lässt der Klappentext vermuten, dass es sich um eine unglückliche Liebesbeziehung handelt, der Text auf dem Rückumschlag hingegen deutet auf einen Krimi und eine Mordgeschichte hin (vgl. Albrecht/Göttsche 1995:Bd. III:740ff.).

Diese Polyphonie setzt sich auch im Erzählverfahren weiter fort. So gibt es eine Ich-Figur, die schreibt und sich jedweder Erzählmöglichkeit entzieht, sich mit Telefongesprächen, Interviews, monologischen Duetten, Zitaten, Anspielungen und Verweisen, Traumanalysen und der Legende der eigenen Geschichte zwar nähert, diese jedoch narrativ nicht zu erfassen ist. So erfährt die Leserschaft weder den Namen der Erzählerin, noch den Grund für Erinnerungslücken oder –schwierigkeiten und auch die Geschichte, um welche es sich handeln könnte, wird nicht explizit genannt (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:131f.). Der/die LeserIn wird am Ende des Buches mit dem Satz „Es war Mord“ (O:338) vor ein Rätsel gestellt, da „kein Handlungsträger identifiziert [werden kann]“ (Wilke 1996:127).

Die Erzählzeit ist, bis auf wenige Ausnahmen, das Präsens. Im ersten Kapitel wird durchgehend das historische Präsens herangezogen, welches zum Ende des dritten Kapitels in ein gewöhnliches Präsens wechselt, das sich auf die im Sprechzeitpunkt ablaufende Handlung bezieht. Diese Art des Präsens ist auch im Prolog sowie zu Anfang des zweiten Kapitels vorherrschend (vgl. Schneider 1999:284). Sie wechselt bei der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* in das Präteritum, welches auch dann zum Einsatz kommt, wenn die Ich-Erzählerin etwas aus ihrer Vergangenheit schildert. Die Fragmente aus dem „schönen Buch“, das die Ich-Erzählerin für Ivan entwerfen möchte, werden hingegen im Futur wiedergegeben (vgl. Burhau 1994:22).

Die Sätze sind großteils fragmentarisch, besonders ersichtlich in den Dialogen zwischen dem Ich und Ivan, sowie verschachtelt und mehrzeilig. Ebenfalls auffällig ist der Gebrauch von fremdsprachlichen Ausdrücken und die Wiederholung bestimmter Ausdrücke im Text (vgl. ebd.:23), wie beispielsweise „in höchster Angst und fliegender Eile“ (Bachmann 2004:79/148/204/328).

Auch anhand der Dialoge lässt sich eine gewisse Struktur erkennen. Sind im ersten Kapitel zweiundzwanzig Dialoge, allen voran Telefongespräche zwischen der Erzählerin und Ivan zu finden, kein einziger hingegen mit Malina, so bricht im zweiten Kapitel der dialogische Kontakt zu Ivan ab und sieben Dialoge mit Malina treten an seine Stelle. Im dritten Kapitel sind fünfundzwanzig Malina-Dialoge zu lesen, jedoch nur drei Ivan-Gespräche. Diese Struktur lässt Rückschlüsse auf die sich verändernden Beziehungen der Figuren schließen (vgl. Jurgensen 1983:35).

2.2.2.2 Figuren

Die Hauptpersonen im *Malina*-Roman bilden das erzählende, weibliche Ich, Malina, Ivan und der Vater des erzählenden Ichs. Darüber hinaus gibt es noch weitere Akteure und AkteurInnen, wie beispielsweise die Kinder Ivans Béla und Andrés, Lina, das Fräulein Jellinek und den Herrn Mühlbauer. Alle anderen der insgesamt über 70 Personen nehmen nicht aktiv am Geschehen teil, d.h. man spricht oder schreibt über sie, denkt an sie oder träumt von ihnen (vgl. Borhau 1994:24).

Auch die Figuren des Romans stellen eine Problemkonstante dar, da keine Eindeutigkeit feststellbar ist. Jede Figur lässt sich nur über den Bezug zu einer anderen charakterisieren. So ist man sich zwar sicher, dass Malina und die Ich-Figur keine eigenständigen Personen darstellen – auch wenn dies bei der Personenaufzählung zu Beginn des Buches so scheint (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:132). Anhaltspunkte dafür gibt das erzählende Ich, wenn es Malina und sich als „eins“ (Koschel et al. ³1978:126) begreift und ihn als „ein Anderer in mir“ (ebd.:140) vorstellt. Wissenschaftler, die sich mit diesem Prosastück auseinandergesetzt haben, sind sich darüber einig, dass Malina die männliche, rational-objektive Seite verkörpert, wogegen die Ich-Erzählerin für das Weibliche, Emotional-subjektive steht. Ihr werden demnach Gefühl und Selbstzerstörung zugeschrieben, Malina repräsentiert im Gegensatz dazu Verstand und Produktivität. Er ist eine Art Alter-Ego des erzählenden Ichs, tritt als rationales

Über-Ich auf, als „kritisch-kontrollierende Instanz der Selbstbeobachtung“ (Bartsch 1997:138).

Diffizil wird die Deutung der dritten Hauptfigur, Ivan. Auch er könnte eine zusätzliche psychische Manifestation der Ich-Erzählerin sein, wofür Bachmann in einem Interview auch Hinweise gibt (vgl. Koschel/von Weidenbaum 1983:88). So lässt der Roman zwei verschiedene Lesarten offen: Er könnte eine gewöhnliche Dreiecksgeschichte erzählen oder aber einen „intrapyschischen“ Konflikt darstellen (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:132). Ein Hinweis, das Buch auf die zweitgenannte Weise zu lesen, wäre auch die Haushälterin Lina, die alleine des Namens wegen eine Abspaltung von Malina bezeichnet und somit einen weiteren Teilaspekt der Ich-Figur darstellen könnte. Ellen Summerfield (1976) ist eine Verfechterin dessen, den *Malina*-Roman als eine Auflösung der Ich-Erzählerin zu lesen. Dieser Meinung schließt sich auch Schneider 1999 an, der den Begriff der „Facettenfigur“ verwendet (vgl. ebd.).

2.2.2.3 Raum und Zeit

Bereits im Prolog wird deutlich, dass der Schauplatz Wien und die Zeit das Heute ist. Ein Großteil spielt in der Ungargasse 6, in der Wohnung des erzählenden Ichs, ab und zu wechselt der Schauplatz in die Wohnung von Ivan. Diese Umgebung nennt die Erzählerin das „Ungargassenland“ (Bachmann 2004:27/48/112/137/335). Bis auf den Ausflug nach St. Wolfgang kommen nur utopische, vergangene oder mögliche Plätze und Orte vor, an denen sich jedoch in der Gegenwart keine Handlung abspielt (vgl. Borhau 1994:20).

Der gewählte Zeitpunkt „heute“ wird auf den Seiten zehn und elf diskutiert und erläutert, das erzählende Ich sei „unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit“ (Bachmann 2004:11) gekommen. Für den Roman bedeutet dies, dass der zeitliche Rahmen der Handlung nicht abgesteckt ist. An welchem Tag die Ich-Erzählerin Ivan zum ersten Mal trifft, wie lange die Liebes-Affäre dauert, ist und bleibt unbekannt. Dies gilt für den Roman im Allgemeinen, nicht jedoch für das Kapitel zwei, in dem der Ort „[...] diesmal nicht Wien [ist]. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr“ (ebd.:173).

2.2.2.4 Inhalt

Im Vorkapitel werden die Gründe für den Ort und die Zeit dargelegt, sowie die Dreiecksgeschichte von dem erzählenden Ich, Malina und Ivan angedeutet. Darüber hinaus wird bereits das Thema der Erinnerungsproblematik aufgegriffen (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:133).

Aus dem ersten Kapitel „Glücklich mit Ivan“ geht hervor, dass die namenlose Ich-Erzählerin des Romans als Schriftstellerin arbeitet und in Wien gemeinsam mit einem Beamten des Österreichischen Heeresmuseums, Malina, in der Ungargasse 6 lebt. Sie lernt den Ungarn Ivan kennen, der wie sie in der Ungargasse wohnt, und es entwickelt sich eine Liebesbeziehung, die von ihr sehr euphorisch erlebt wird: „[...] solange ich ihn [Ivan] höre und mich von ihm gehört weiß, bin ich am Leben“ (Bachmann 2004:41).

Im Haupttext wird diese Liebesbeziehung als heilend und alles andere überschattend dargestellt. Im Subtext hingegen, der zu Ende des Kapitels immer dominanter wird, wird das Scheitern dieser Beziehung vor Augen geführt, weil sie auf geschlechtlichen Hierarchien aufbaut und die Selbstaufgabe des Ichs fordert (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:133). Zudem besucht die Ich-Erzählerin im ersten Kapitel die Altenwyls in St. Wolfgang und erzählt die Legende *Geschehnisse der Prinzessin von Kagran*.

Das zweite Kapitel „Der dritte Mann“ setzt sich aus Traumszenen zusammen, die den Gegensatz – die Nacht – zum Heute des ersten Kapitels bilden. Die Überschrift „Der dritte Mann“ ist zum einen eine Anspielung auf den Carol-Reed-Film *Der dritte Mann* mit dem man eine verbrecherische Schuld verknüpft. Zum anderen stellt der Vater den dritten Mann, neben Ivan und Malina, im Leben der Erzählerin dar (vgl. Jurgensen 1983:40).

Die Träume werden von einer übermächtigen Vaterfigur dominiert, der die Machtinstanzen verkörpert. So kommen Bilder zum Tragen, die an den Holocaust erinnern, wie etwa eine Gaskammer, Baracken oder Transporte. Der Vater übt Gewalt an der Ich-Erzählerin aus, indem er ihr beispielsweise das Schreiben, das Sprechen und die Sprache verbietet und sie einsperrt. Malina tritt in Gesprächen mit dem Ich auf, in denen er durch konkrete Fragen auf konkrete Antworten hofft. Als Beispiel wäre hier die Frage Malinas zu nennen „Wer ist dein Vater?“ (Bachmann 2004:178).

Im dritten Kapitel „Von letzten Dingen“ wird von der endenden Liebes-Beziehung erzählt, wobei Ivan nur noch im Hintergrund zu finden ist. Das erzählende Ich entrückt dem Alltag immer mehr, und Malina versucht es, durch Gespräche der Realität wieder näher zu bringen (vgl. Weigel 2002:221). Aufgrund der eigenen Vergangenheit des Ichs, der weder von Ivan noch in sich selbst (Malina) gefundenen Unterstützung im Kampf gegen die Gesellschaft, welche durch die Vaterfigur verkörpert wird (vgl. Schneider 1999:292), und der unerfüllten Erwartungen der Ivan-Liebesbeziehung gewinnt das Ich im Laufe des Romans die Einsicht, nicht lebensfähig zu sein und entschwindet in der Wand. Malina bleibt alleine zurück und soll den Nachlass der Erzählerin ordnen (vgl. Borhau 1994:19).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Roman vom Überwindungsprozess eines traditionellen Konzepts der Liebe handelt, der nur gewaltsam und schmerzhaft abläuft. Die Tötung einer Frau durch einen Mann, der jegliche Versuche seitens der Frau, sich aus ihrer Rolle zu befreien, unterbunden hat, steht im Vordergrund des Romans. Er erzählt also nicht den Selbstmord einer Frau, sondern das Treiben in den Tod durch das Aufgeben Ivans, welches konkret ausgedrückt wird mit den Worten: „Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina“ (Bachmann 2004:336).

2.2.2.5 Themen

Bachmann hat in ihrem Roman eine Vielzahl von Themen aufgegriffen und offen oder auch verschleiert darüber geschrieben. Die wichtigsten Themen und deren Bedeutung im Roman sollen nun vorgestellt werden.

2.2.2.5.1 Erzählen und Erinnern

Das Vereinen von Erzählen und Erinnern stellt ein durchgängiges Thema im *Malina*-Roman dar. Immer wieder meint die Ich-Erzählerin, sich nicht erinnern und nicht erzählen zu können. Ihr ist jedoch bewusst, erzählen zu müssen, auch wenn sie die Erinnerung am Erzählen stört und hindert:

Das Erzählenwollen und das Erinnernkönnen sind für das Ich unvereinbar, Malina mit ‚seiner klaren Geschichte‘ stört sie beim Erzählen, beim Erinnern ihrer eigenen ‚unvermeidliche[n] dunkle[n] Geschichte‘. (Borhau 1994:26)

In Zusammenhang dazu steht die eigene Geschichte der Ich-Erzählerin, die vorenthaltene Erinnerung. Die Todesangst vor ihrer eigenen Geschichte zeigt sich in Kopfschmerzen. Die dunkle Geschichte wird in den Traumschilderungen im zweiten Kapitel zwar nicht erzählt, jedoch angedeutet. Die Nacht fungiert als Mittel zum Zugang zu der dunklen Geschichte des Ichs (vgl. ebd.:25ff.).

Die Erzählproblematik setzt sich bis zum Ende des Romans fort. So verschwindet die Erzählerin in einem Riss in der Wand: „Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand“ (Bachmann 2004: 336), und es heißt weiter „[...] und es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“ (ebd.:337). Es folgt noch die Schilderung eines Telefongesprächs zwischen Ivan und Malina und die letzten Worte des Romans „Es war Mord“ (ebd.:338). Die Ich-Erzählerin entflieht auf diesem Wege aus der Welt der Romanfiguren und nimmt den Platz eines auktorialen Erzählers ein (vgl. Stanzel ⁶1995:123f.), bei dem jedoch die subjektive Wahrnehmung aufrecht bleibt, wie „[...] er spielt mit meiner Sonnenbrille [...], er spielt dann mit einem blauen Glaswürfel, der doch mir gehört“ (Bachmann 2004:337), zeigt.

2.2.2.5.2 Sprache

Einen wichtigen Punkt neben dem Erzählen stellt die Sprache dar, die im Eigentlichen auch Teil des Erzählens ist. Für die Ich-Erzählerin ist die Sprache eine Form der Identität, die ihr jedoch verwehrt wird. Sie weiß sich nicht auszudrücken, da die Sprache der Gesellschaft durch das Patriarchat gefärbt und geformt ist. Sie ist feindlich, verleumderisch, trivial (vgl. Bachmann 2004:33f.), verfälscht die Wahrheit und Reinheit der Dinge, schützt das Geheimnis des einzelnen Menschen nicht. Sie beeinflusst das Verhältnis zwischen Mann und Frau, reflektiert die gewaltsame Unterdrückung der Frau (vgl. Jurgensen 1983:38).

Die Kommunikation der weiblichen Erzählerin mit Ivan erweist sich als äußerst mühevoll, da Ivan und sie nicht dieselbe Sprache sprechen: Ivan spricht in der Sprache der Gesellschaft (vgl. ebd.). Im Gegensatz dazu steht die gemeinsame Sprache mit Malina, die auf tiefem Verstehen und Verständnis beruht, eine Gleichartigkeit aufweist und zu Klagen der Erzählerin führt:

Entweder spreche ich wirklich zu leise oder Ivan versteht nicht, wo Malina längst verstanden, erraten, erfaßt hätte, und er kann mich doch weder denken noch reden hören, und überdies habe ich ihm kein Wort von dem Virus gesagt. (Bachmann 2004:35)

Formt man aus dem Namen Ivan ein Anagramm, erhält man nicht zufällig das Adjektiv naiv. Er funktioniert in der Gesellschaft, hinterfragt nichts, denkt in Kategorien. Deshalb kann er auch nicht verstehen, warum das weibliche Ich nicht einfach glücklich sein kann. Die Ich-Erzählerin wünscht sich hingegen eine eigene Sprache, einen neuen Sprachgebrauch mit Ivan zu erschaffen, ist auf der Suche nach einer Sprache für das „Unsagbare“. Sie arbeitet daran, sich zu unterhalten, indem sie „Kopfsätze“, „Müdigkeitssätze“, „Telefonsätze“ oder „Schachsätze“ verwenden (vgl. ebd.:47). Und gerade diese Sätze sind ein zweischneidiges Schwert, da sie die Selbsttäuschung der Erzählerin enthüllen und das Zerbröckeln der Beziehung andeuten. So existieren beispielsweise keine „Gefühlssätze“, „weil Ivan keine ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe“ (ebd.:47).

Die gesamte Existenz der Erzählerin ist bedroht, da sie auf einen Gefühlssatz von Ivan hofft „[...] der mich versichert in der Welt“ (ebd.:43). Da diese Hoffnung jedoch vergebens scheint, kommt die Erzählerin zu der Einsicht „[...] ich bin versichert in einem Satz und in sonst nichts. Die Welt kennt keine Versicherung für mich“ (ebd.:77).

2.2.2.5.3 Angst

Durch den gesamten Roman schlängelt sich das Thema Angst aus existenzphilosophischer Betrachtungsweise. Die eigene Existenz soll durch die Versicherung in der Liebe berechtigt sein. Diese Versicherung scheitert jedoch, da die Liebe stets eng verbunden mit dem Besitz des/der Anderen ist (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:133f.).

Die Frau wird vom Mann in ihrem Lebensraum eingeschränkt und eingeengt. Dies verstärkt das Phänomen der Selbstentfremdung, die Frau wird regelrecht „in Selbstvernichtungswünsche getrieben“ (Bartsch 1997:148) und die Thematik gipfelt im Verschwinden im Riss in der Wand. Dieses Entfliehen der Erzählerin ist von Malina erleichtert worden, da er ihr gesagt hat: „Du wirst dort so sehr du sein, daß du dein Ich aufgeben kannst“ (Bachmann 2004:314).

Die Erzählerin ist in eine andere Welt geflüchtet, überlässt Malina das Erzählen der „großen Geschichte“. Auf diese Weise wird nicht nur das „Denken, das zum Verbrechen führt“ aufgezeigt, sondern auch jenes, „das zum Sterben führt“ (Albrecht/Göttsche 1995:Bd II:78).

2.2.2.5.4 Gewalt und Faschismus

Eng verknüpft mit dem Gefühl der Angst sind Machtmechanismen und Gewalt. Die Unterdrückung, die Erfahrung der Gewalt und des faschistischen Verhaltensmusters wird im zweiten Kapitel, dem Traumkapitel, am deutlichsten erkennbar. Der Vater, eigentlich als Mittelpunkt in der Familie und stellvertretend für deren Schutz, quält seine Tochter auf grausame Art und Weise. Er zeigt ihr schreckliche Szenarien, führt sie zum „Friedhof der ermordeten Töchter“. Hier knüpft Bachmann mit den Todesarten Bande, indem sie die Ich-Erzählerin sagen lässt:

Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder. [...] Ich habe ihm auch noch sagen wollen, was ich längst begriffen habe – daß man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet. Darum verstehe ich auch, warum er in mein Leben hat treten können. (Bachmann 2004:235)

Der Vater hält sie gefangen, raubt ihr die Sprache, verbietet ihr zu Schreiben, wirft all ihre Bücher weg³, misshandelt sie. Er reißt sie aus ihrer Umwelt heraus, schreibt ihr Rollen zu, die sie zu erfüllen hat, beraubt sie all dessen, was ihr wichtig ist, versucht sie zu töten, wobei unter anderem die Todesart des Vergasens aufgegriffen wird und somit an die Vernichtungslager erinnert (vgl. Bachmann 2004:174).

Der Vater übt Macht über alles und jeden aus. Das weibliche Ich ist untätiges Opfer, fügt sich seiner Rolle und bekommt weder von seiner Mutter, die sprachlos ist, untätig zusieht und so zur Mitwirkenden wird, noch von Melanie, der Geliebten des Vaters, Hilfe (vgl. ebd.:173-237). Die Mutter der Erzählerin und auch die neue Geliebte des Vaters, Melanie, stehen für das Weibliche im Patriarchat, das sich unterdrücken lässt, passiv zusieht und sich fügt. Das weibliche Ich reflektiert zumindest über ihr Verhalten und versucht, sich zur Wehr zu setzen gegen den übermächtigen Vater, scheitert jedoch zumeist kläglich. Vor allem in den Traumsequenzen wird deutlich, dass das Leben der Protagonistin in einem einzigen Kampf besteht. Sie kämpft gegen die Übermacht ihres Vaters, gegen Malina, gegen das

³ Anspielung auf die Bücherverbrennungen im Regime der Nationalsozialisten

Unverständnis seitens Ivans und – im dritten Kapitel – gegen das Ende der Liebesbeziehung zu Ivan. Obwohl die Erzählerin an ein gutes Ende glaubt, an eine ruhige, entlastende Zeit, in der für sie alles gut und geregelt ist, macht ihr Malina in einem Gespräch klar, dass dieser Zeitpunkt nie kommen wird, dass sie sich stets zur Wehr setzen und kämpfen müssen wird:

Malina: Du wirst also nie mehr sagen: Krieg und Frieden.

Ich: Nie mehr.

Es ist immer Krieg.

Hier ist immer Gewalt.

Hier ist immer Kampf.

Es ist der ewige Krieg. (Bachmann 2004:235)

Der Vater dient als Symbol für die Vater-Tochter-Beziehung, als Symbol für Ivan, der ebenfalls nicht zufällig Vater ist, als Symbol für die Beziehung zwischen Mann und Frau im Allgemeinen sowie als Symbol für das Verhältnis der Gesellschaft und des Individuums:

Das Traumkapitel ist die Geschichte einer Vergewaltigung: der Vergewaltigung der Frau durch den Mann, des Individuums durch die Gesellschaft und des sprechenden Subjekts durch die ihm auferzwungenen Sprach- und Seinsformen. (Schottelius 1990:127)

Es handelt sich bei den Traumszenen demnach nicht um exakte historische Geschehnisse der Nazi-Zeit, sondern um das Überdauern solch faschistischer Strukturen in der Nachkriegszeit. Sexuelle Gewalt, die wirtschaftliche Ausbeutung, der Holocaust, die Gesellschaft als „Friedhof der ermordeten Töchter“ werden in den Träumen aufgegriffen, thematisiert und durch die Beziehung zwischen Vater und Tochter symbolisiert (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:137f.).

Durch die Vater-Tochter-Beziehung will Bachmann die Verantwortung des Mannes verdeutlichen, dass Liebe und Gewalt einander nicht ausschließen, dass der Vater den Geliebten und den Mörder in einem verkörpern kann (vgl. Jurgensen 1983:42).

2.2.2.5.5 Verhältnis der Geschlechter

Wie auch beim vorangegangenen Thema „Gewalt und Faschismus“ befindet sich die Frau im Geschlechterverhältnis in einer Opferrolle. Sie hat die Normen und Werte der Geschlechterordnung so sehr verinnerlicht, dass sie damit einverstanden ist, Opfer zu sein. Das weibliche Ich bringt es mit dem provokanten Satz: „Ich, zum Beispiel, war sehr

unzufrieden, weil ich nie vergewaltigt worden bin“ (Bachmann 2004:273) auf den Höhepunkt. Dass die Frau ebenfalls innerhalb dieses Systems, dieser Ordnung, denkt, rührt daher, dass sie die Männerwelt akzeptiert hat (vgl. Bartsch 1997:140).

Klar erkennbar wird dies in der Liebesbeziehung zwischen Ivan und der Ich-Erzählerin. Die Schriftstellerin lebt im Widerspruch von Kunst und Leben, da die Frau im Allgemeinen aus dem öffentlichen Leben bzw. Diskurs ausgeschlossen ist. Die Ich-Erzählerin möchte sich in der Liebesbeziehung zu Ivan entfalten können, ohne sich anpassen zu müssen, ohne in die ihr zugeordneten Rollen schlüpfen zu müssen. Aus diesem Grund jedoch ist die Beziehung von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Ivan ist dem Weiblichen zugeneigt, genießt das Verhältnis mit dem weiblichen Ich, es ist jedoch für ihn nichts Außergewöhnliches, er empfindet diese Beziehung als Spiel. So gibt er ihr auch klar zu verstehen: „Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand“ (Bachmann 2004:57).

Zudem nimmt Ivan Malina nicht wahr, ignoriert ihn und damit einhergehend die Intellektualität des weiblichen Ichs. Von der Weiblichkeit des Ichs ist Ivan zwar angetan, spricht ihm aber alles Logische ab, was sich beim Schachspielen herauskristallisiert. Ivan ist beim Spielen in seinem Element, konzentriert sich darauf und gibt der Ich-Erzählerin auch Tipps:

Himmel, was machst du denn mit deinem Läufer, bitte überleg dir diesen Zug noch einmal. Hast du noch immer nicht gemerkt, wie ich spiele? [...] du spielst eben ohne Plan, du bringst deine Figuren nicht ins Spiel, deine Dame ist schon wieder immobil.
(Ebd.:45)

Diese Situation auf die Beziehung zwischen Ivan und der Erzählerin bezogen, bedeutet, dass das Ich für Ivan eine Dame darstellt, die ihre Aufgaben erledigen, ihre Rolle spielen soll. Sie ist nun einmal zur Hausfrau, Dienerin, Mutter und zur Erfüllung sexueller Pflichten verdammt (vgl. Bartsch 1997:142).

Obwohl das Ich ab und zu versucht, Ivan etwas vorzuspielen, durchschaut er dieses Spiel und lässt sich gar nicht erst darauf ein. Da die Beziehung aus Sicht des Ichs viel mehr als ein Spiel ist, tut es sich beim (Vor-) Spielen sehr schwer:

Es ist unmöglich Ivan etwas von mir zu erzählen. Aber weitermachen, ohne mich auch ins Spiel zu bringen? – warum sage ich Spiel? warum denn bloß, es ist kein Wort von mir, es ist ein Wort von Ivan – das ist auch nicht möglich. (Bachmann 2004:48)

Um näher an Ivan heranzukommen, ohne ihm etwas vorspielen zu müssen, versucht die Erzählerin ein „schönes Buch“ für ihn zu schreiben, da er die grausamen Geschichten, die *Todesarten*, ablehnt. Dieses „schöne Buch“ zu entwerfen gestaltet sich jedoch als äußerst schwierig, da ein Buch unwahrhaftig wäre, „[...] verschwiege [es] die Zerstörungen, denen die Frau in der symbolischen Ordnung ausgesetzt ist“ (Bartsch 1997:145).

Die Vorahnung des Scheiterns der Beziehung zwischen Mann und Frau wird vor allem in der Legende *Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* deutlich. Die Prinzessin wird zuerst befreit und gerettet, in eine utopische, verzauberte Landschaft gebracht, um dort jedoch von ihrem Retter „den ersten Dorn schon ins Herz getrieben“ (Bachmann 2004:69) zu bekommen und daran zu sterben.

2.3 Der Suhrkamp Verlag

Das Erscheinen eines Buches und sein Erfolg sind zu einem Großteil abhängig vom Verlag. Auf die daraus folgenden Auswirkungen wird in Kapitel 5 genauer eingegangen. Im Folgenden wird ein Überblick über die Verlagsgeschichte des *Suhrkamp Verlages* geboten und dessen Schwerpunkte dargelegt.

Der *Suhrkamp Verlag* entsteht am 1. Juli 1950 aus dem traditionsreichen *Samuel Fischer Verlag* in Frankfurt. Johann Heinrich Suhrkamp, genannt Peter, und die Familie Fischer arbeiten bereits seit 1930 zusammen, wobei Suhrkamp rasch das Vertrauen Gottfried Bermann Fischers, Sohn des Verlagsgründers Samuel Fischers, gewinnt und schon bald in die Verlagsleitung aufsteigen kann. Im Jahr 1933 übernehmen die Nationalsozialisten die Macht und somit wächst der Druck auf den Verlag und die Familie Fischer (vgl. Voit 1975:37).

Nach dem gescheiterten Versuch, den Verlag nach Österreich zu retten, wird er an eine Kommanditgesellschaft verkauft und Peter Suhrkamp zum alleinigen Vorstand berufen. Die Familie Fischer versucht inzwischen in Schweden und in den Vereinigten Staaten von Amerika Exilverlage zu gründen.

Im Jahr 1945, nach Ende des Zweiten Weltkrieges und der der nationalsozialistischen Herrschaft, treten Peter Suhrkamp und die Familie Fischer wieder in Kontakt und bemühen sich um eine Zusammenführung des gespaltenen Verlages. Eine Einigung kommt jedoch aufgrund der zu unterschiedlichen Persönlichkeiten und deren Vorstellungen nicht zu Stande (vgl. ebd.:38).

Sein ursprüngliches Vorhaben, die Verlagsleitung abzugeben, verwirft Peter Suhrkamp wieder und verlangt nun eine gleichberechtigte Beteiligung. Um negative Schlagzeilen zu verhindern, einigen sich Suhrkamp und Fischer auf einen außergerichtlichen Vergleich, der zur Trennung des *Suhrkamp vorm. S. Fischer Verlages* führt: zum heutigen *Suhrkamp Verlag* und zum *S. Fischer Verlag*. Der *Suhrkamp Verlag* wird als literarischer Verlag deklariert (vgl. ebd.), eine mögliche Finanzierung des Konzepts durch Trivilliteratur wird von Peter Suhrkamp kategorisch ausgeschlossen. Dies konnte in die Tat umgesetzt werden

[...] auf Grund der stattlichen Reihe literarisch anerkannter Autoren, die für den Verlag optiert und darüber hinaus zum Teil auch schon ein großes Lesepublikum für sich

gewonnen hatten; ohne sie wäre ein so hochliterarisch konzipiertes Programm in einem privaten Verlag kaum realisierbar gewesen. (Ebd.:49)

Das Werk Hermann Hesses und später auch Berthold Brechts gelten als eine enorme finanzielle Stütze des Verlages. Darüber hinaus veröffentlichen auch andere bedeutende Schriftsteller, wie Theodor W. Adorno, George Bernhard Shaw, Marcel Proust, Max Frisch und T.S. Eliot beim Suhrkamp Verlag (vgl. Unseld 2004:134ff.).

Programm und Intention des Verlages konzentrieren sich auf den zeitgenössischen Autor, wobei Suhrkamp nicht um Einzeltitel bemüht ist, sondern „um den Autor in seiner Gesamtphysiognomie“ (Suhrkamp, zitiert nach Unseld 2004:144). 1951 erscheinen die ersten sechs Bände der *Bibliothek Suhrkamp* (Klassiker der Moderne), die 1952 ausgebaut wird.

Im Jahr 1952 tritt Siegfried Unseld in den Verlag ein und übernimmt am 31. März 1959, nach dem Tod Suhrkamps, dessen Leitung (vgl. Rathgeb 2000). Unseld entwirft 1963 die Taschenbuchreihe *edition suhrkamp*, die zum Markenzeichen des Verlages wird. Er verfolgt eine doppelte Publikationslinie. Zum einen „deutschsprachige und internationale Literatur des 20. Jahrhunderts“, zum anderen „Geisteswissenschaften, die theoretisch und ästhetisch eine *conditio humana* repräsentieren“ (Suhrkamp [o.J.]).

George Steiner prägt 1973 den Begriff *Suhrkamp Kultur*. Er meint, der Verlag stünde für die Führung der literarischen und intellektuellen Schicht Deutschlands, für das Verlegen kritischer, philosophischer Stimmen sowie für die deutsch-jüdische Kraft, die der Nazismus auslöschen wollte (vgl. Steiner nach Unseld 2000:61). Liosa lobt den Verlag für seine „Linie intellektueller Strenge, an Öffnung und ideologischem Pluralismus und an ästhetischem Anspruch“ (Liosa 2000:54). Noch heute steht der/die AutorIn als Person und Gesamtkunstwerk, nicht einzelne Werke, im Vordergrund der verlegerischen Tätigkeit.

3 Die Übersetzung

Nachdem in Kapitel 2 eine gesamtheitliche Übersicht über Aspekte des deutschen Originalromans *Malina* dargeboten wurde, wird im Folgenden die Übersetzerin der kroatischen Übersetzung von *Malina*, Truda Stamać, vorgestellt und es werden Fakten zum Verlag *Nakladni zavod Globus* bekannt gegeben. Zweck ist es, nach der Einbettung des Originals nun auch die Übersetzung in einen Bezugsrahmen zu stellen.

3.1 Die Übersetzerin Truda Stamać

Truda Stamać wird 1942 in Petrovaradin (Vojvodina) geboren. Sie studiert vergleichende Literaturgeschichte und Germanistik an der *Philosophischen Fakultät Zagreb* und ist später als literarische Übersetzerin tätig. Sie erhält eine Anstellung im kroatischen Kulturministerium und ist von 1998 bis 2002 Kulturrätin an der Botschaft der Republik Kroatien in Wien (vgl. Österreichische Gesellschaft für Literatur 2005).

Die Übersetzerin Truda Stamać ist bereits seit Jahrzehnten in der kroatischen Kultur, insbesondere in der Literatur, tätig und hoch angesehen für ihre Übersetzungen aus der deutschen Sprache. Stamać ist, oftmals in Zusammenarbeit mit ihrem Mann Ante Stamać (vgl. Kroatisches Nationaltheater in Varaždin [o.J.]), eine der produktivsten und besten Übersetzerinnen aus dem Deutschen, besonders wenn es sich dabei um Lyrik handelt. Sie hat sich zu einer bedeutenden Fachfrau der deutschsprachigen Poesie entwickelt, die nicht nur auf einzelne Dichter – wie Paul Celan, Günter Grass oder Ingeborg Bachmann – spezialisiert ist, sondern auch auf Raum und Zeit, in denen die jeweiligen Gedichte entstanden sind. Ihr Hauptaugenmerk liegt dabei auf der österreichischen Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts (vgl. Kulturministerium der Republik Kroatien 2004).

Stamać hat zu diesem Thema die Anthologie *Jezik i svijet, austrijski pjesnici druge polovice dvadesetog stoljeća*⁴ (2004) publiziert, in der sie einundzwanzig Dichter vorstellt, unter anderem die *Wiener Gruppe*, die mit fünf Lyrikern vertreten ist. Nach der Übersetzung einiger Gedichte folgen biographische Details zum/zur jeweiligen DichterIn sowie kritische Einblicke, die Übersetzungen von deutschsprachigen Kritiken darstellen. Stamać bringt somit der kroatischen Leserschaft einen wichtigen Teil österreichischer Literatur nahe und erhält

⁴ Sprache und Welt, österreichische Dichter der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Übersetzt von der Verfasserin)

2004 den *Ivo Velikanović-Preis* für diese Antologie und ihre übersetzerische Leistung (vgl. ebd.).

3.2 Der Verlag *Nakladni zavod Globus*

Der Verlag *Nakladni zavod Globus* ist eine im Jahr 1969 gegründete Gesellschaft mit beschränkter Haftung, deren Sitz in Zagreb liegt. Der Verlag *Nakladni zavod Globus* veröffentlichte bereits mehr als 2500 Titel mit einer ungefähren Auflage von fünfzig Millionen Exemplaren und zählt somit zu den erfolgreichsten europäischen Verlagshäusern. Er hat zahlreiche Auszeichnungen und Preise für seine publizierten Texte, zumeist in kroatischer Sprache, erhalten. Das Verlagsprogramm ist in 16 „Bibliotheken“ gegliedert, wobei einige der bedeutendsten genannt werden sollen: die *Blaue Bibliothek* (*Plava biblioteka*), die *Medizinische Bibliothek* (*Medicinska biblioteka*), die *Bibliothek der Weltschriftsteller* (*Biblioteka Svjetski pisci*) und die *Bibliothek der Kultur* (*Biblioteka kultura*) (vgl. Nakladni zavod Globus [o.J.]).

Wie einer Mitteilung des Verlages zu entnehmen ist, liegt die Konzentration des Verlages auf dem Veröffentlichen von wissenschaftlichen Büchern aus den Bereichen Literatur, Sprachwissenschaft, Religion, Philosophie und Medizin. Darüber hinaus publiziert der Verlag auch vereinzelt Ratgeber aus dem Gebiet der Landwirtschaft. Es werden sowohl Übersetzungen als auch Texte kroatischer AutorInnen verlegt (vgl. Senka ²2011).

4 Rezeption

Um einen Einblick in die Wirkung der Veröffentlichungen von Bachmanns Werken und in die Anerkennung und den Status von Ingeborg Bachmann zu bieten, ist das folgende Kapitel zum einen der Rezeption von Ingeborg Bachmann als Schriftstellerin und zum anderen der Rezeption des Romans *Malina* gewidmet, die sich wiederum stark auf die Rezeption der Autorin stützt.

4.1 Rezeption der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann im deutschsprachigen Raum

Mit ihrem ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit* (1953) und vor allem mit dem Erscheinen ihres zweiten Gedichtbandes *Anrufung des großen Bären* (1956) erlangt Ingeborg Bachmann Bekanntheit und Berühmtheit:

Wieder wurde Bachmann als die führende poetische Stimme ihrer Generation gefeiert, die in ihren Gedichten die besten Momente von Tradition und Moderne zu vereinigen wusste. Zudem wurde ihre Fähigkeit bewundert, Lyrisches mit Intellekt, Einfachheit und Unmittelbarkeit mit technischer Präzision zu verbinden. (Albrecht/Göttsche 2002:23)

Vor allem seit ihrem ersten öffentlichen Auftritt im Jahr 1952, der Lesung beim Treffen der *Gruppe 47*, gehört sie zur „literarischen Prominenz im deutschsprachigen Raum“ (Bartsch 1997:1). Die Höhe der Gesamtauflage ihres Schaffens in deutscher Sprache sowie das große Echo in der überregionalen Presse legen davon Zeugnis ab. Bartsch nennt vier Faktoren, die seines Erachtens das Rezeptionsverhalten steuern.

Die Zugehörigkeit der Dichterin zur Gruppe 47 und [...] de[r] Preis dieser Gruppe, [...] die persönliche Erscheinung der Autorin, [...] die günstige literarhistorische Situation, [...] eine Bachmann gewidmete Titelstory im Hamburger Nachrichtenmagazin ‚Der Spiegel‘. (Ebd.:2)

Die Teilnahme an den Treffen der *Gruppe 47* bringt Ingeborg Bachmann Ruhm, da die Gruppe an sich als etwas Besonderes gilt. Die Erscheinungsweise Bachmanns steht in engem Zusammenhang mit der Persönlichkeit der Dichterin. Bachmann wirkt schüchtern, scheu, zurückhaltend und verletzlich. So beschreibt Hans Werner Richter 1979 Ingeborg Bachmann als: „nervös, sensibel, schüchtern und scheinbar hilflos“ (Richter 1979:104). Eine Vielzahl der KritikerInnen misst das Werk Bachmanns nur an ihren lyrischen Arbeiten. Grund dafür ist,

dass ein Großteil der KritikerInnen Bachmann in den fünfziger Jahren als Lyrikerin kennen lernt und somit befangen ist in der Rezeption ihres Gesamtwerkes. Jene, die erst im Laufe der sechziger oder siebziger Jahre Zugang zu Bachmann und ihrem Werk finden, sind weniger voreingenommen. Darüber hinaus unterbricht Bachmann mit ihrer Lyrik die bis dahin geltende *Kahlschlagliteratur* und hebt sich mit ihrer qualitativ hohen Dichtung ab (vgl. Bartsch 1997:6). Die Titelstory des *Spiegels* im August 1954 öffnet ihr Türen in die Medienlandschaft und bestimmt lange Zeit die Rezeption ihres Werkes, da sie als Existentialistin beschrieben wird und sich „die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums vor allem in Westdeutschland sichert“ (Albrecht/Göttsche 2002:22).

Ingeborg Bachmann avanciert bereits zu Lebzeiten, in den sechziger Jahren, zu einer Klassikerin der Lyrik und so wird ihr Abwenden von dieser mit Irritation und Vorwürfen empfangen (vgl. Morrien 1996:79). Bachmanns Prosa findet bei weitem weniger Anklang bei den KritikerInnen als ihre Lyrik.

Der erste Erzählband Bachmanns *Das dreißigste Jahr* (1959) widerfährt aufgrund des lyrischen Charakters der Erzählungen durchwegs eher negative Kritik. Beispiele dafür sind die Kritiken von Walter Jens (1961) und Marcel Reich-Ranicki (1961). Für Reich-Ranicki sind die Erzählungen Bachmanns ohne Bezug zur Realität, da sie eine emotionale Auflehnung gegen die gesamte Welt ausdrücken, nicht von konkreten Überlegungen sondern nur von Gefühlen geleitet. Jens äußert sich ebenfalls abwertend über *Das dreißigste Jahr*, meint, die Erzählungen befänden sich „zwischen Meisterschaft und barem Kitsch“ und weiter, der Band sei „als Ganzes mißlungen“ (Jens 1961:74).

Das Erscheinen des langersehnten Romans *Malina* wird ebenfalls eher negativ kritisiert, da das Buch als weltentrückt betrachtet wird. Es besäße, laut KritikerInnen, „keine realistische Substanz“ und liefere „auch keine gesellschaftlichen Lösungen“ (Bartsch 1997:12). Ähnlich ergeht es dem Erzählzyklus *Simultan* (1972), der ein Jahr nach *Malina* publiziert wird. Nach dem Tode Bachmanns 1973 wird Kritik von Seiten feministischer BetrachterInnen laut, die darauf hinweisen, dass Bachmanns gesamtes Werk von dem Gros der KritikerInnen autobiographisch interpretiert werde und dass deren Beurteilungen beachtlich von privaten Verhältnissen der Schriftstellerin beeinflusst werden:

Von da an [Tagung der *Gruppe 47* im Mai 1952, Niendorf an der Ostsee] wird die Reaktion der Kritiker auf ihr Werk bis zu ihrem Tod immer untrennbar an ihre Erscheinung und ihr Auftreten gebunden sein. (Albrecht/Göttsche 2002:22)

Dieses Phänomen würde bei Kritiken eines männlichen Dichters nicht zum Vorschein kommen und sei frauenfeindlich (vgl. Bartsch 1997:13). „Das starke Interesse an der Frau Ingeborg Bachmann führte zu einer verhängnisvollen Mischung von Werk und Person“ (Morrien 1996:80), die sich durch die gesamte Rezeptionsgeschichte durchzieht und auch die Beurteilung des Romans *Malina* beeinflusst.

Zur Rezeption Bachmanns kann demnach zusammenfassend gesagt werden, dass sie in Deutschland bereits Mitte der 50er Jahre, als Mitglied der *Gruppe 47*, bekannt und geschätzt wurde. Sie erhielt zahlreiche Preise und gehörte zu den ganz großen SchriftstellerInnen der Nachkriegszeit. In Österreich waren die Kritiken über Bachmann verhalten, da man mit den angesprochenen Themen, der Mitverantwortung Österreichs am Nationalsozialismus, zu Beginn nichts anzufangen wusste. Erst Mitte/Ende der Sechziger wurde ihr auch in Österreich der *Georg-Büchner-Preis* (1964) und der *Große Österreichische Staatspreis für Literatur* (1968) verliehen. Mittlerweile wird, seit 1977, jährlich der nach ihr benannte *Ingeborg-Bachmann-Preis* in Klagenfurt vergeben, der als einer der wichtigsten deutschsprachigen Literaturpreise gilt.

4.2 Rezeption des Romans *Malina* im deutschsprachigen Raum

Malina wird bereits seit Jahrzehnten immer wieder neu entdeckt und bewertet, aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit verschiedenen Theorien interpretiert. Wissenschaftler haben Theorien entwickelt, die das Werk Bachmanns im jeweiligen Kontext der Gegenwart, sozusagen „zeitgemäß“ immer wieder aufs Neue thematisieren. Allen Kritiken und Betrachtungsweisen gemeinsam ist der Blick auf das Werk mitsamt der Person Ingeborg Bachmann. Niemals steht das literarische Gebilde Bachmanns alleine im Brennpunkt, stets mischen sich die Person und das Privatleben der eigenartigen und widerspruchsvollen Ingeborg Bachmann mit ein.

4.2.1 Rezeption im Zeitraum 1971-1973

Allgemein lässt sich sagen, dass viele Kritiken und Buchbesprechungen auch in regionalen Zeitungen und Zeitschriften gedruckt worden sind. Dies ist nicht zuletzt auf die von Bachmann 1971 abgehaltene Lese-Tour zurückzuführen. Erste Rezensionen ab der Publikation des Romans im Februar 1971 gehen in zwei unterschiedliche Richtungen.

Zum einen erscheinen Kritiken, die *Malina* als „diffus“ und „ungenau“ (Borhau 1994:67) bezeichnen, als „radikal unzeitgemäß“ und „unmodisch“ (Bartsch 1997:10), als unpassend für die damaligen Erwartungen der Literaturszene, als „anachronistisch“ (Albrecht/Göttsche 2002:24). Es wird behauptet, dem Roman fehle es an konkreter Wirklichkeit, er enthalte die Tendenz zu Innerlichkeit und Subjektivität und lehne die soziale Wirklichkeit ab (vgl. Bartsch 1997:10). Warum viele der frühen Rezensionen über *Malina* negativ sind, könnte auf die vor allem männlichen Kritiker zurückzuführen sein, die sich mit dem aufgedeckten „männlichen Prinzip“ übervorteilt fühlten. Diese sind es, die Bachmann nahe legen, zu dem „schönen Schreiben“, zur Lyrik, zurückzukehren und sie als „gefallene Lyrikerin“ betiteln. Sie verstehen *Malina* als einen reinen „Frauenroman“, in dem „weibliche Probleme“ diskutiert werden. So etwa meint Reich-Ranicki:

Sollten etwa diese Geschichten [...] nichts anderes sein wollen als Lesestoff für jene Damen, die beim Friseur oder im Wartezimmer des Zahnarztes in Illustrierten blättern? Bewußt und zynisch angestrebte Trivilliteratur also? (Reich-Ranicki 1985:173f.)

Die Kritiken zum ersten Roman Bachmanns sind oftmals unpassend und diskriminierend: „*Malina* ist kein Roman, sondern die selbstbeobachtende Notierung einer fortschreitenden Neurose“ (Gebert 1971, zitiert nach Morrien 1996:80). Für viele KritikerInnen ist *Malina* zu

sentimental, zu banal und geschwätzig, sie nehmen den Roman nur sehr reserviert auf. Niemand beachtete das verborgene Aufzeigen geistiger und sozialer Gewalt in der modernen Zivilisation, dass die Gesellschaft den Mordschauplatz darstellte, „wo auch ohne Blut getötet werden kann“ (Löffler 1995:175).

Zum anderen werden auch viele positive Kritiken gedruckt, die *Malina* als eine kunstvolle Komposition beschreiben, die autobiographische und zeitgeschichtliche Elemente vereint. Karl Krolow und Werner Kraus loben den Roman als literarisch anspruchsvoll und gut gelungen, heben ihn als psychologisch und intellektuell wertvoll hervor, rühmen ihn für die Individualität und Originalität. Kritiker wie Reinhard Baumgart oder Hans Mayer, die sich intensiv mit *Malina* beschäftigen, sehen die Auseinandersetzung mit den sozialen Verhältnissen und das daraus resultierende Einengen des Individuums (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:24). Der Vorsitzende des Verbandes deutscher Schriftsteller, Dieter Lattmann, hebt die Komplexität der Figuren hervor und unterstreicht die radikale und existentielle Forderung an den/die LeserIn (vgl. Borhau 1994:68ff.).

Sowohl in Fernseh- als auch in Radiointerviews wird mit Bachmann der Roman *Malina* diskutiert, es erscheinen Kritiken in der *Welt am Sonntag*, im *Kölner Stadt-Anzeiger*, in der *Süddeutschen Zeitung*, im *Stern*, im *Spiegel* und in den *Nürnberger Nachrichten*. *Malina* steigt zu den dominantesten Themen in den Feuilletons und Kulturzeitschriften auf:

Nicht zuletzt angesichts der Tatsache, daß der Roman scheinbar die sogenannte ‚Neue Subjektivität‘ vorweggenommen hatte, war Bachmanns Leserschaft wieder einmal anderer Ansicht [als die negativen Kritiken]. *Malina* erschien ebenfalls in der Bestseller-Liste der Zeitschrift ‚Der Spiegel‘ – auf dem zweiten Platz gleich hinter der *Love Story*. (Albrecht/Göttsche 2002:24f., Herv. im Orig.)

Der Grundton der Kritiken im Jahr 1971 ist im Großen und Ganzen positiv, auch wenn eine einheitliche Verwirrung vorherrscht. Beinahe alle Kritiken haben gemeinsam, dass sie auf die Lyrikerin Bachmann hinweisen und ihre zehnjährige Abstinenz aufgreifen (vgl. Borhau 1994:71ff.). Zudem wird das Element der Autobiographie in *Malina* auf unterschiedliche Art und Weise diskutiert. Es lassen sich, nach Borhau, drei Grundtendenzen dabei erkennen: *Malina* als Autobiographie; *Malina* mit autobiographischen Elementen, die jedoch unwesentlich sind; *Malina* und die enthaltenen autobiographischen Elemente als Täuschung und Irreführung der LeserInnen (vgl. ebd.:76f.). Diejenigen Kritiken, die die Komposition des

Romanes besprechen, fallen durchwegs positiv auf, diejenigen, die sich mit seiner Sprache beschäftigen, nennen sie kaum treffend oder vorwiegend lyrisch. *Malina* als Teil des *Todesarten*-Zyklus wird kaum diskutiert (vgl. ebd.:77).

In den Kritiken der Jahre 1972 fällt der O-Ton eher negativ aus, auch wenn Schiffner hervorhebt, dass *Malina* „ein unterschwellig gesellschaftskritisches Element im Ganzen [ist], das nicht unterschätzt werden sollte“ (Schiffner 1972, zitiert nach Borhau 1994:79). 1973, im Todesjahr von Bachmann, scheint die autobiographische Lesart des Romans *Malina* die Kritiken zu dominieren und es werden unterschiedliche Zusammenhänge und Rückschlüsse des *Todesarten*-Projekts mit dem Leben Bachmanns gesucht, worauf Albrecht und Göttsche ebenfalls Bezug nehmen:

Diese wechselnde Rezeption des Werks in Literaturkritik und Literaturwissenschaft wurde natürlich von ihrem Tod plötzlich und nachhaltig erschüttert. Ihre Persönlichkeit und ihr Privatleben hatten immer eine große Rolle in der öffentlichen Einschätzung ihres literarischen Werks gespielt, nun standen sie erneut im Vordergrund, und viele Nachrufe bezogen ihr Schreiben auf ihr Leben. (Albrecht/Göttsche 2002:25)

4.2.2 Rezeption des Romans *Malina* nach dem Tode Bachmanns 1973

Im Jahr 1974 bezieht Lore Toman, ganz im Stil des Jahres 1973, das Privatleben Bachmanns vollends in die Lesart mit ein und führt aus, *Malina* sei die Antwort, eine Art Revanche, auf *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch. Der französische Übersetzer des *Malina*-Buches, Philippe Jacottet, sieht den Roman hingegen 1975 noch als unfertig und geschwätzig an. 1976 meint Walter Weiss eine „Bachmann-Renaissance“ zu bemerken, da nun die Zeit reif sei, *Malina* anders als im Jahr der Publikation lesen zu können (vgl. Borhau 1994:82f.).

Das Jahr 1978 stellt einen wichtigen Wendepunkt in der Bachmann-Rezeption dar, da sich einerseits der Todestag Bachmanns zum fünften Mal jährt, andererseits die vierbändige Werkausgabe erscheint. Zum ersten Mal wird ein Überblick über das Gesamtwerk der Autorin geboten, *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ein Band mit kritischen Schriften erscheint zusätzlich (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:27). Die Bachmann-Rezeption verlegt ihren Schwerpunkt von der Lyrik auf die Prosa. *Malina* wird im Rahmen des *Todesarten*-Zyklus zwar neu gelesen und eingebettet, die erscheinenden Kritiken bauen jedoch auf die des Jahres 1971 auf, greifen auf alte Motive und Gründe zurück, warum Bachmann als Prosaautorin versagt habe. Auffallend hierbei ist, dass zumeist weibliche Kritikerinnen Bachmanns *Malina* „gegen ästhetische Einwände verteidigen“ (Borhau 1994:88).

Besonders die im Ausland wirkenden GermanistInnen beschäftigen sich nun mit dem Werk Bachmanns. Zum zehnten Todestag Bachmanns werden vier Symposien abgehalten, aus denen Veröffentlichungen hervorgehen, die neue Aspekte aufzeigen. Die Tendenz der „Bachmann-Renaissance“ geht in Richtung Analyse des Textes und dessen Besonderheiten im Hinblick auf den spezifischen Schreibstil Bachmanns, auf ihre Strukturmerkmale. Im Jahr 1985 erscheint eine Dissertation in der DDR, deren Verfasserin Carola Wiemers konstatiert, dass im *Todesarten*-Zyklus eine umfangreiche Gesellschaftskritik steckt und sich mit der männlichen Herrschaft und einer allgegenwärtigen Gewalt auseinandersetzt (vgl. ebd.:99).

Das Buch *Malina* wird in den achtziger Jahren ausführlich hinsichtlich der aufgegriffenen Themen analysiert und in das Gesamtwerk Bachmanns eingeordnet. So wird untersucht, inwieweit die Sprachkritik den Roman beherrscht, inwieweit der Roman eine Liebes-

Dreiecksgeschichte erzählt, inwieweit sich der Roman als Kriminalroman einordnen lässt, inwieweit ein Kennen und Verstehen der österreichischen Literatur und Tradition für das Verständnis des Romans relevant ist, inwieweit die Themen Gewalt und Leiden eine (Haupt-) Rolle spielen, inwieweit die Komposition des Romans mit der Musik verglichen werden kann, inwieweit die Psychoanalyse, allen voran C.G. Jung, zum Verständnis des Romans beiträgt, welche Rolle die Gesellschaftskritik in *Malina* inne hat und inwieweit *Malina* autobiographisch zu verstehen ist, insbesondere in Bezug auf Max Frisch (vgl. ebd.:103ff.).

Die Kritik, eigentlich die KritikerInnen, konzentrierte sich in den 80er Jahren vermehrt auf die feministische Lesart. So hatte „Bachmann [...] in den achtziger Jahren nicht nur als Modell-Frau, sondern nicht selten auch als modellhafte feministische Autorin herzuhalten“ (Meyer-Gosau 1995, zitiert nach Heidelberger-Leonard 1998:182). Feministinnen lobten das Aufzeigen der Unterdrückung der Frau, auch wenn Bachmann keine Lösung des Problems bot, so schrie sie es zumindest in die Welt hinaus und sprach damit vielen Feministinnen aus dem Herzen.

4.2.3 Feministische Rezeption

Bereits Mitte der siebziger Jahre werden leise Stimmen von Ingrid Riedel und Ellen Summerfield wach, die Bachmanns Roman *Malina* in den feministischen Kontext stellen. Im Jahr 1978 kommt es zu einem Dialog zwischen Peter Horst Neumann und Gisela Lindemann, der die feministischen Aspekte in den Vordergrund der Rezeption stellt. 1979 äußert Margret Eifler explizit den Wunsch nach einer feministischen Lesart des Romans. Laut Eifler habe Bachmann mit *Malina* das Anliegen des Feminismus deutlich gemacht und deshalb hätten die überwiegend männlichen Kritiker den Stoff unterbewertet. Eifler meint weiters, dass Bachmann das von Tradition geprägte Liebesverständnis aufbricht und die Versklavung der Frau durch den Mann aufzeigt (vgl. Borhau 1994:106ff.). Die Frau, das weibliche Ich, entschwindet im Roman *Malina* in der Wand und bringt so das Verzichten auf die Liebe, die ein Sklavenverhältnis darstellt, zum Ausdruck (vgl. Albrecht/Götttsche 2002:28). Der Roman wird nach weiblichem Widerstand gegen das männliche Herrschaftssystem untersucht, es lassen sich jedoch keine Merkmale eines Protests erkennen, im Gegenteil, die Protagonistin findet sich mit ihrem Opferstatus ab. Borhau konstatiert, dass:

[manche] Vertreterinnen der Frauenbewegung [...] das Buch wohl deshalb ab[lehnen], weil die Protagonistin keine Vorbildfunktion einnimmt, sondern im Gegenteil auch noch deren Abhängigkeit von Männern demonstriert wird. (Borhau 1994:108)

Borhau macht in ihrer Rezeptionsanalyse also auch auf die unterschiedlichen Sichtweisen innerhalb der feministischen Rezeption aufmerksam. Die eine Seite der VertreterInnen lobt das Aufzeigen des Patriarchats, die Darstellung der Abhängigkeit, das Leiden aus Sicht der Frauen, wogegen die andere Seite das Nicht-Ausbrechen aus dieser Situation verurteilt.

Christa Wolf setzt sich intensiv mit diesen Themen in *Malina* und dem *Todesarten-Zyklus* auseinander und ist ausschlaggebend für die „Bachmann-Renaissance“. Die feministischen WissenschaftlerInnen, die 1984 am Erscheinen des *Text + Kritik*-Sonderbandes *Ingeborg Bachmann* beteiligt waren, kommen bei ihren Forschungen zu dem Konsens, dass „es Bachmanns Schreibweise [in den Prosatexten] ermögliche, die Ausgrenzung der Frau aus der patriarchalen Ordnung ästhetisch nachzuvollziehen“ (ebd.:111). Vor allem die feministischen Anschauungen aus dem französischen Raum werden nun in Hinblick auf Bachmanns Werk vertreten. In den späteren feministischen Analysen überwiegen die Untersuchungen mit Exkursen in die Psychoanalyse oder in den Poststrukturalismus (vgl. Albrecht/Götttsche 2002:28ff.).

4.2.4 Rezeption der 90er Jahre

In den 90er Jahren rückt *Malina* erneut ins Blickfeld der KritikerInnen, da Werner Schroeter 1991, mit Hilfe von Elfriede Jelinek als Drehbuchautorin, *Malina* verfilmt. Man setzt sich nun wieder mit dem Stoff *Malinas* auseinander, bringt ihn jedoch meist in Verbindung mit Jelinek und den Parallelen der beiden AutorInnen Bachmann und Jelinek. Film und Roman unterscheiden sich zudem in gewissen Punkten, weshalb nun nicht näher auf diese Rezensionen, vor allem Filmkritiken eingegangen wird.

Im Jahr 1995 wird die *Kritische Ausgabe des „Todesarten“-Projekts* publiziert, was von einem anhaltenden Interesse der Leserschaft zeugt und den gesamten Zyklus, samt Vor- und Entstehungsgeschichte beleuchtet, in ein neues Licht rückt. Viele KritikerInnen überdenken dank diesem Komplex ihre Meinung über *Malina* noch einmal und revidieren oftmals ihre negativ durchzogenen Kritiken der 70er Jahre. Dies bestätigt beispielsweise von Matt in seiner Rezension, wenn er anfänglich schreibt, „daß der Roman [Malina] tatsächlich über Strecken hin in die erzählerische Mittelmäßigkeit abrutscht“ (Matt 1995, zitiert nach Heidelberger-Leonard 1998:178). Er meint, dass *Malina* sich selbst in den Anforderungen und Erfüllungen widerspricht und einfach nicht vollständig gelungen ist:

Die Österreich-Schelte hat Karl Kraus diabolischer, Joseph Roth gefühlsbewegter, Thomas Bernhard rasender durchgeführt. Die Satiren auf die bessere Wiener Gesellschaft mit allerlei Frauengifteln und unpräzisen Echos aus Hofmannsthals ‚Schwierigem‘ operieren nach dem Muster der sensiblen Seele im Kreis von reichen Spießern – ‚unter Larven die einzig fühlende Brust‘. Ein bißchen wie bei Proust sollte das sein und gerät eben deshalb daneben. (Ebd.)

Ganz anders beschreibt von Matt nun aber den Roman bezüglich des Erscheinens der *Kritischen Ausgabe*, die *Malina* in ein anderes Licht rückt und durch die Hintergrundarbeit mehr Informationen preisgibt. „So liest sich der Roman ‚Malina‘ nun also ganz anders. Überall ist er vernetzt und verhängt mit anderen Projekten [...]“ (ebd.:179).

Doch auch die Kritiken der 90er Jahre sind nicht einheitlich positiv und voller Lobreden. Es werden hier, mit deutlich längerem zeitlichem Abstand und eventuell auch mehr Objektivität als zuvor, positive Seiten von *Malina* genannt, wie „[...] schreibt sie [Bachmann] eine rhythmisch-zarte, klassisch nuancierte Prosa. Durchaus meisterhaft“ (Kaiser 1995, zitiert nach Heidelberger-Leonard 1998:164) aber auch negative Kritik wird geübt:

[...] dann gibt sie [Bachmann] es etwas billig. Bleibt auch bei der Gesellschaftskritik gelegentlich nahe am Banalen. Oft witzig, richtig, genau beobachtend – und doch nicht auf dem sonst so bewunderungswürdig hohen Sprach- und Spekulations-Niveau ihres schriftstellerischen Genius. (Ebd.:164f.)

4.3 Kritische Betrachtungen der Rezeption im deutschsprachigen Raum

Wie auch Peter Conrady bereits 1971 konstatiert, ist festzustellen, dass das Prosawerk Ingeborg Bachmanns, allen voran der Roman *Malina*, nicht von einer distanzierten Position kritisiert wurde. Darüber hinaus kann gesagt werden, dass die Kritik von journalistischer Seite im Gegensatz zur literaturwissenschaftlichen überwiegt, jedoch als wenig gehaltvoll eingestuft werden kann. *Malina* wird anfänglich sehr uneinheitlich kritisiert. Elke Atzler erklärt sich die heftige Ablehnung Bachmanns mit der harten und subjektiven Auseinandersetzung mit Zeitaktualitäten. Die polnische Germanistin Marta Jakubowicz-Pisarek veröffentlicht 1984 einen Bericht zum Forschungsstand des Bachmannschen Werks, in dem sie die Kritiken als subjektivistisch und willkürlich anprangert (vgl. Borhau 131ff.). Zu diesem Urteil kommt auch Constanze Hotz, die 1990 ein Buch über Ingeborg Bachmann, basierend auf der Presseberichterstattung von 1952 bis 1987, herausgibt. Sie beschreibt darüber hinaus das Image der Lyrikerin Bachmann als von den Medien festgeschrieben und so werde sie auch ständig „über diese Gattung definiert“ (Hotz 1990:36). Weiters diskutiert sie auch die Vereinnahmung der deutschen Presse von Bachmann als deutscher Lyrikerin, ungeachtet dessen, dass sie eigentlich Österreicherin ist (vgl. ebd.:72). Die Person und Frau Bachmann steht bei den Rezensionen im Vordergrund, es wird auf die zehnjährige Veröffentlichungspause hingewiesen und *Malina* als außerhalb der vorherrschenden literarischen Strömungen angesehen. „’Malina’, so lässt sich pointiert zusammenfassen, ist 1971 nur als Roman der Bachmann lesbar“ (ebd.:156).

Rückblickend lässt sich sagen, dass von Ingeborg Bachmann und ihrem gesamten Werk einfach kein einheitliches Bild zu Stande kommt. Seit den 90er Jahren entstehen vor allem im universitären Bereich zahlreiche Arbeiten über Bachmann und ihr Werk, doch dadurch dass großteils lediglich Fragmente und unabgeschlossene Schriftstücke der Prosaautorin Bachmann existieren und einsehbar sind, gibt es nicht „die“ Deutung der Bachmannschen Prosa. Vielleicht wird sich das ändern, wenn 2025 der gesamte Nachlass von Bachmann (zurzeit ist etwa die Hälfte) zugänglich gemacht wird.

4.4 Ingeborg Bachmann in Kroatien und Serbien

Mit der Rezeption Bachmanns in Kroatien verhält es sich völlig konträr zu jener im deutschsprachigen Raum. Darunter ist zu verstehen, dass eine Einordnung in Jahreszahlen keinen Sinn ergäbe, da Rezeptionsdokumente rar sind. So werden zwar zeitgenössische KünstlerInnen mit ihr verglichen, z.B. „U Zagrebu je [Tatjana Gromača] slavljena kao čudesna pojava, kao Ingeborg Bachmann Balkana“ (booksa 2012), über Ingeborg Bachmann selbst erfährt man jedoch aus kroatischen Quellen beinahe nichts. Am häufigsten kommt der Name Ingeborg Bachmann in Zusammenhang mit dem ihr gewidmeten Ingeborg Bachmann-Preis vor, so etwa „Literarni susret održava se suoči „Nagrade Ingeborg Bachmann“, jedno od najvažnijih literarnih nagrada za autore njemačkog govornog područja“ (Zgaga 2006:172).

Ingeborg Bachmanns Werk ist in Kroatien ohnehin nicht ausreichend vertreten. In *Razgovor o stablima: deset suvremenih njemačkih pjesnika* (1985) sind einige Gedichte Bachmanns veröffentlicht worden. Nach dem Erscheinen von *Malina* im Jahr 1992 wurde noch in *Jezik i svijet: austrijski pjesnici druge polovice dvadesetog stoljeća* (2004) ein kurzes literarisches Porträt Bachmanns gezeichnet. Für alle drei Übersetzungen zeichnet Truda Stamać verantwortlich. Rezeptionsdokumente dazu konnten, bis auf den im Folgenden näher erörterten Artikel, nicht ausgemacht werden.

Die Zeitschrift *poezija – časopis pjesničke prakse* druckte 2005 im Heft Nr. 1 ausgewählte Gedichte Ingeborg Bachmanns in Übersetzung von M. Stojica ab. In der Zeitschrift *Republika - časopis za književnost* wurde 1996 eine literarische Rezension bezüglich des *Malina*-Romans veröffentlicht. Tatjana Jukić kommentiert hierbei unter anderem *Malina* unter dem Gesichtspunkt des Übergangs von der Poesie zur Prosa:

Roman Ingeborg Bachmann, dakle, kao da predstavlja svojevrsni most između njene lirike, te lirike uopće, književnoga roda što se *per definitionem* vezuje s lirskim subjektom, s pjesničkim „ja“, i romaneskne proze, što u svome korijenu jednako tako traži ako ne nazočnost fabule, a ono aktivan odnos prema njenome konceptu. (Jukić 1996:154, Herv. im Original)

Sie vergleicht darüber hinaus *Malina* mit Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, da beide Hauptfiguren auf der Spur ihrer wahren Identität sind und mit der Erkenntnistheorie des Westens zu kämpfen haben und meint, man könne *Malina* mit „Žena u borbi sa svojstvima“ (ebd.) paraphrasieren. Sie gibt an, dass Bachmann den narrativen Stil Hermann Brochs gebrauche und ihn durch innere Monologe, die sie für eine expressive Notwendigkeit gehalten habe, intensiviere. Jukić kritisiert, dass Bachmann nicht der Aristotelischen *Poetik* folge, die

eine zeitlich-kausale Abhängigkeit von Anfang, Mitte und Ende eines Textes fordert, da die Liebesbeziehung zu Ivan ohne zeitlichen Rahmen verlief und da Malina und Ivan völlig irrational und nicht erklärbar handeln (vgl. ebd. 154f.). Für Jukić stellt Malina die innere Welt der Protagonistin dar, Ivan hingegen ist die äußere Welt, die sie mit jemand anderem teilen muss und die auf die „ontičku drugotnost ženskog svijeta“, die ontologische Alterität laut Heidegger, (ebd. 156), hindeutet. Laut Jukić kann *Malina* weder in die Moderne noch in die Postmoderne eingeordnet werden, da der Roman Elemente aus beiden aufweist. Vielmehr ordnet die Kritikerin *Malina* in die Reihe der Frauenliteratur ein, wobei nicht nur die feministische Ideologie dahinter beachtet werden sollte, sondern auch die Frage des Stils, die unter diesem Blickwinkel oft außer Acht gelassen wird. Zudem müssen, ihres Erachtens, sowohl geschichtliche Hintergründe und Einbettungen, die subjektiv widergegeben werden, als auch Geschichte der Entstehung oder Stagnation des Textes in die Betrachtung miteinfließen. Auf die Kritik an der Sprache – die in der Frauenliteratur oftmals geübt wird, da sie als „svjetotvorno nedovoljan i neadekvatan“ (Jukić 1996:159) angesehen wird, sollte ebenso geachtet werden. Wie zu erkennen ist, geht auch die kroatische Rezension in die gleiche Richtung wie die deutschsprachige Rezeption der jüngeren Zeit – in die Richtung des Feminismus.

Für Serbien kann festgestellt werden, dass Ingeborg Bachmann als österreichische Nachkriegsautorin durchaus bekannt ist. Es wurde zwar kein einziger Gedichtband Bachmanns zur Gänze übertragen, eine Auswahl lässt sich jedoch in einigen Anthologien finden. Bereits 1956 wurde in der *Antologija novije nemačke lirike* das Gedicht *Na plevi poruge* (*Herbstmanöver*, 1952) veröffentlicht. In *Antologija nemačke lirike XX veka* (1976) folgten weitere übersetzte Gedichte und einige wenige biographische Daten der Autorin. Das Gedicht *Die gestundete Zeit* wurde im Zeitraum von 1976 bis 2001 gar sechs Mal ins Serbische übersetzt, woraus man Schlüsse auf seine enorme Bedeutung ziehen kann (vgl. Beli-Genc/ Zobenica 2007:10ff.).

Während Zlatko Krasni in der *Antologija savremene nemačke poezije* (1989) zum ersten Mal den Titel des ersten Romans von Bachmann, *Malina*, nennt, stellt Ranko Krstajić in der *Antologija svetske fantastike* (2001) Bachmann als Autorin vor, die vor allem für ihre abstrakte und existentialistische Lyrik bekannt sei und führt aus, dass sich Bachmanns Erzählungen in psychologisch detaillierte Zeichnungen und stilistisch simpel gehaltene Gedichte einteilen ließen:

Poznata [je] pre svega kao autorka apstraktne, egzistencijalističke lirike [...]. [Njene pripovjetke se] odlikuju preciznošću u slikanju psiholoških detalja i jednostavnošću stila. (Krstajić 2001:509)

Die Gedichte wurden nicht nur in den genannten Antologien veröffentlicht, auch in den Zeitschriften *Gradac* (1981), *Književnost* (1989) und *Sveti Dunav* (1998) wurden ausgewählte Gedichte Bachmanns in die serbische Sprache übertragen. Die Übersetzer waren Božidar Zec, Zlatko Krasni und Branimir Živojinović. Im Jahr 2001 erschien die bis dato letzte publizierte Antologie *Antologija nemačke lirike : Od Getea do naših dana (1780-1980)*, die Gedichte von Ingeborg Bachmann beinhaltet (vgl. Beli-Genc/ Zobenica 2007:14ff.)

In den letzten Jahren erscheint Ingeborg Bachmann in Serbien zunehmend als Prosaautorin. Schon bald nach Erscheinen ihrer Erzählung *Unter Mördern und Irren* (1961) wurde diese im *Letopis Matice srpske* unter dem Titel *Među ubicama i ludacima* (1964) abgedruckt. *Undine geht* wurde gleich mehrfach ins Serbische übertragen (Zlatko Krasni 1986, 1998, Olga Elermajer-Životić 1999, 2002 sowie Marina Pavlović-Četković 2001). Marina Pavlović-Četković übersetzte darüber hinaus sechs weitere Erzählungen aus *Das dreißigste Jahr* (), ein Radio-Drama, zwei frühe Arbeiten Bachmanns sowie *Simultano* (*Simultan*, 1972). Im Jahr 2004 wurde die erste veröffentlichte Arbeit Bachmanns, die Erzählung *Im Himmel und auf Erden* (1949) in Übersetzung von Olga Elermajer-Životić veröffentlicht: *Na nebu i na zemlji* (vgl. Beli-Genc/ Zobenica 2007:17).

Ingeborg Bachmann wurde in Serbien anfänglich als wichtige Vertreterin der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur gesehen, die sich mit den Themen Krieg und dem Leben danach kritisch auseinandersetzte: „[...] ona nije raskinula sa tradicijom, pre svega postavlja pitanja, apeluje i optužuje“ (Krivokapić 2001, zitiert nach Beli-Genc/Zobenica 2007:). In den letzten Jahren gilt Ingeborg Bachmann vor allem als Vertreterin der feministischen Literatur. Es ist zu beobachten, dass in Serbien vor allem Initiativen und Organisationen, die von Frauen geleitet werden bzw. sich zum Feminismus bekennen, über Bachmann berichten. So wurde beispielsweise *Malina* 1999 von Sanja Došlov übersetzt und vom *Feministička izdavačka kuća 94*, einem kleineren, von der Alexandria Press gegründeten Belgrader Verlag, publiziert. Hierzu ist sogar eine online-Ausgabe des gesamten Buches *Malina* in serbischer Sprache verfügbar (siehe *womenngo feministicka* [o.J.]). Auch in der, in Belgrad herausgegebenen, feministischen Zeitschrift *ProFemina* wurden 1995 zehn bis dato unübersetzte Gedichte Bachmanns (vgl. *ProFemina* 1995a:85-93), sowie die erste Vorlesung *Fragen und Scheinfragen* der Frankfurter Poetikvorlesungen abgedruckt, die allesamt von

Aleksandra Bajazetov übersetzt wurden (vgl. ProFemina 1995b:85-101). Insofern lässt sich sagen, dass Ingeborg Bachmann in der jüngeren Zeit auch in Serbien, gleich wie im deutschsprachigen Raum, eher feministisch gelesen und interpretiert worden ist.

Der Frage, warum über Ingeborg Bachmann in Kroatien eher wenig zu finden ist, hat die bosnische Zeitschrift *Sarajevske sveske* im Heft Nr. 17 versucht, auf den Grund zu gehen. Stevan Tontić schreibt über die wichtigsten österreichischen Lyriker des 20. Jahrhunderts und meint, dass Rilke, Hofmannsthal und Trakl als die größten Lyriker zu Beginn des 20. Jhdts. gelten, dass die in der zweiten Hälfte des 20. Jhdts. publizierenden SchriftstellerInnen wie Celan, Fried oder Bachmann nicht weniger groß und bedeutend, jedoch weniger bekannt seien, da sie sehr schwer ins Kroatische, Serbische oder Bosnische zu übersetzen seien:

Drugu polovinu toga vijeka (prema opšteprihvaćenoj predstavi o austrijskoj lirici) obilježavaju Paul Celan, Erich Fried i Ingeborg Bachmann te veliki, mada kod nas manje znani jer teško prevodivi, inovatori jezičkog izraza i oblika H. C. Artmann, Ernst Jandl i Friederike Mayröcker. (Tontić 2010)

Und weiter „A prevoda nikad dovoljno, da i ne pominjemo rijetke, srećne slučajeve kongenijalnog susreta pjesnika i njegovog prevodioca“ (ebd.). In Anbetracht der intensiven Recherche und der mangelnden Ausbeute erscheint diese Erklärung einerseits glaubwürdig, andererseits beweisen die feministisch gesinnten Organisationen sehr wohl, dass Bachmanns literarischer Nachlass übersetzbar ist.

5 Paratext

Der Originaltext und die Übersetzung können sich, rein äußerlich betrachtet, sehr voneinander unterscheiden. Der Verlag hat erheblichen Einfluss auf das Erscheinungsbild eines Textes, folglich auch auf die in der Zielkultur zu erzielende Wirkung der Übersetzung. Da ÜbersetzerInnen an gewisse sprachliche Anforderungen eines Verlages, sowie an Vorgaben die externe Gestaltung des Textes betreffend, gebunden sind, hat der Verlag zumeist mehr Einfluss auf das Erscheinen und die Aufnahme des übersetzten Textes als die ÜbersetzerInnen selbst. Im folgenden Kapitel werden die Paratexte des Originals *Malina* und seiner gleichnamigen kroatischen Übersetzung anhand des Analyseinstrumentariums von Gérard Genette untersucht. Mithilfe der Methode, die Genette im Buch *Paratext. Das Buch vom Beiwerk des Buches* vorstellt, sollen die Zusatztexte, die sowohl Original als auch Übersetzung vervollständigen, analysiert werden. Das Augenmerk liegt dabei auf jenen paratextuellen Elementen, die für die vorliegende Arbeit relevant erscheinen, da sie die Unterschiede zwischen Original und Übersetzung hervorheben.

5.1 Gérard Genette und der Paratext

Wird ein Buch genauer betrachtet, so erkennt man auf den ersten Blick, dass es nicht nur aus einem geschlossenen Text besteht und somit nicht „nackt“ (Genette 2001:9) vor die Öffentlichkeit tritt. Zum Begleitschutz stehen Name des Autors/der Autorin, Titel, Untertitel und Gestaltung der Titelseite zur Verfügung, die von Genette als Paratexte definiert werden: „Der Paratext ist jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“ (ebd.:10).

Laut Genette sind Texte, die ein Buch umgeben, wesentlich für die Annahme eines Buches am jeweiligen Literaturmarkt verantwortlich. Paratexte sind in der Lage, die Rezeption in eine bestimmte Richtung zu lenken. Die Erscheinungsformen der Begleittexte sind zeitabhängig. Da sie als Vermittler zwischen Text und LeserInnen fungieren, werden sie, je nach Gebrauch, modifiziert. Da der Text eines Buches an sich starr und unveränderbar ist, lässt sich die Annahme eines Textes demnach durch die Modifikation der Paratexte steuern. So ist zu beachten, dass Paratexte vor, mit und auch nach dem eigentlichen Werk erscheinen können. Genette unterscheidet hierbei „frühe“ (ebd.:13, Hervor. im Orig.) Paratexte, wie Prospekte, Plakate, Elemente des Buches, welche vorab in Zeitschriften oder Zeitungen abgedruckt werden, die also vor dem eigentlichen Erscheinen des Buches publiziert werden. Als „originalen“ (ebd.) Paratext bezeichnet Genette jenen, der zeitgleich mit der Veröffentlichung

des Buches erscheint, beispielsweise das Vorwort. Darüber hinaus unterscheidet Genette auch einen „*nachträglichen*“ (ebd.), dieser befindet sich in der zweiten Auflage, welche nur kurze Zeit auf die erste folgt, und einen „*späten*“ (ebd.) Paratext, welcher erst in späteren Folgeauflagen hinzugefügt wird (vgl. ebd.).

Des Weiteren kategorisiert Genette Paratexte in den Peritext und den Epitext. Den Peritext findet man in unmittelbarer Nähe des eigentlichen Textes in Form von Format, Reihe, Umschlag, Layout, Name des Autors/der Autorin, Titel, Kapitelüberschriften, Vor- oder Nachwort und auch Anmerkungen. Im Gegensatz dazu scheint der Epitext in einem gewissen, „sicheren“ Abstand zum eigentlichen Text auf, „*anywhere out of the book*“ (ebd.:328, Hervor. im Orig.). Dazu gehören sämtliche Begleittexte, die außerhalb des Buches stehen, wie verlegerische Epitexte, die Interviews und Gespräche das Thema betreffend beinhalten und in verschiedenen Medien auftreten können. Aber auch private Nachrichten, Tagebucheinträge oder Briefe fallen in die Kategorie der privaten Epitexte (ebd.:12). In späteren Auflagen kann es vorkommen, dass sich Epitexte zu Peritexten verwandeln, indem Interviews, Textstellen aus Briefen und ähnliches als Anmerkung in das jeweilige Buch aufgenommen werden (vgl. ebd.:328).

Ein Großteil der Untersuchung Genettes befasst sich mit den Peritexten, genauer gesagt, mit den verlegerischen Peritexten. Daher, und da eine Analyse der Epitexte den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, wird auf die Erstgenannten im Folgenden näher eingegangen.

5.2 Der verlegerische Peritext

Das Erscheinen und die Auflage eines Buches sind abhängig von einem/einer VerlegerIn bzw. von einem Verlag. Daraus ergibt sich der Schluss, dass auch die Peritexte von Verlagen geschaffen werden. Paratexte werden von der Produktionsseite veröffentlicht und unterstützen die Vermittlung zwischen Text und LeserInnen. Sie entsprechen den Absichten und Ansichten der betreffenden AutorInnen genauso wie denen der VerlegerInnen (vgl. Genette 2001:10f.).

Die Gestaltung der externen Peritexte wie Titelseite, Umschlag oder Anhänge entscheidet demnach der Verlag, der damit gewisse Ziele verfolgt (vgl. ebd.:22).

Der verlegerische Peritext beginnt bereits bei dem – von Genette als „faktischen“ Paratext bezeichneten – Renommee des Verlages. Der faktische Paratext besteht aus keiner ausdrücklichen, offensichtlichen Information, „sondern aus einem Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet“ (ebd.:11).

Das Original des zur Analyse vorliegenden Romans wird 1971 im *Suhrkamp Verlag* publiziert. Das Prinzip des Verlages ist, sich mit dem/der AutorIn identifizieren zu können und dessen/deren gesamten Ausdruck und Werk darzustellen, nicht nur einzelne Titel (vgl. Rühle ²1986:39). Darüber hinaus gilt der *Suhrkamp Verlag*, zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Malina*, als führender literarischer Verlag in der Bundesrepublik Deutschland, der die intellektuelle Schicht Deutschlands mitbestimmt und Schriften herausgibt, die „im Gefolge der außerparlamentarischen Bewegung zu Schlüsseltexten werden“ (Borhau 1994:45).

Die Übersetzung des Romans erscheint 1992 im kroatischen Verlag *Nakladni zavod Globus* in der Reihe *Biblioteka Globus* mit einer Auflage von 1000 Exemplaren (vgl. Senka ¹2011). Der Verlag *Nakladni zavod Globus* zählt zu den erfolgreichsten europäischen Verlagshäusern und veröffentlicht vor allem wissenschaftliche Literatur und Klassiker für ein intellektuelles Publikum (vgl. Kapitel 3.2).

5.2.1 Format

Genette stellt fest, dass sich die Wahl des Formates auf die Vermarktung eines Textes bedeutend auswirkt. Die Verantwortung und Wahl der Schrift, des Papiers und des Formats liegt beim Verlag (vgl. Genette 2001:25).

Wenn damals zwischen broschierten und gebundenen, also soft- und hardcover-Büchern differenziert wurde, so stellen die Taschenbücher auf dem heutigen Literaturmarkt das Pendant zu den softcover-Büchern dar, die durch kaufmännische Argumente überzeugen. Anfänglich als kostengünstiger Erwerb von Klassikern für Studierende entworfen, ist das Taschenbuch heute ein willkommenes Format für die breite Masse der LiteraturliebhaberInnen (vgl. ebd.:25f.).

Das *Malina*-Original wird als gebundene Buchversion in pinkfarbenem Leinen veröffentlicht. Die Übersetzung hingegen erscheint als Taschenbuchformat, nicht broschiert. Das Format der Übersetzung entspricht dem des Originals, auch Zeilenabstand und Schriftgröße sind nahezu identisch. Auffällig ist der Unterschied die Seitenzahl betreffend. Die Übersetzung weist mit 256 Seiten 81 Seiten weniger als das Original mit 337 Seiten auf, obwohl beim Parallelesen keine größeren Eingriffe in die Textstruktur feststellbar sind. Die Annahme, dass Textteile, Ergänzungen, Erklärungen, etc. hinzugefügt wurden, hat sich ebenfalls nicht bestätigt. Lediglich marginale Auslassungen waren zu finden. Der Grund für den wesentlichen Unterschied in der Seitenzahl liegt vermutlich in der Struktur beider Sprachen, von denen das Deutsche als sicherlich „längere“ Sprache angenommen werden kann.

5.2.2 Umschlag

Seit dem 19. Jahrhundert ist es üblich, Buchumschläge aus Papier, anstatt wie in früheren Zeiten aus Leder, anzufertigen. Die Umschläge dienten als Schutz des Buches und zumeist waren auf dem Buchrücken nur Name des Autors/der Autorin und ein kurzer Titel gedruckt. Unabhängig von der Reihe, in der ein Buch erscheint, so konstatiert Genette, befinden sich auf der ersten Umschlagseite meist Name des Autors/der Autorin bzw. sein/ihr Pseudonym, Titel des Buches, Gattungsbezeichnung, Name des Übersetzers/der Übersetzerin und Logo des Verlages. Gewisse Eigenheiten wie ein eindeutiges Design – man denke an die verschiedenfarbigen Reihen der Reclam-Bibliothek – durch das man ein Buch schon beim ersten Blick einer Reihe oder einem Verlag zuordnen kann, zählen ebenfalls zu diesen Charakteristika. Die zweite und dritte Seite eines Umschlages sind, im Gegensatz zur vierten, meist leer. Auf der vierten Seite hingegen findet man Auszüge betreffend Buch oder AutorIn aus der Presse, bio- oder bibliographische Informationen, die ISBN-Nummer, Buchpreisangaben sowie Informationen über die Illustration bzw. deren VerantwortlicheN. Am Umschlagrücken werden, wie bereits auch Jahre zuvor, AutorIn, Buchtitel und Verlagslogo ersichtlich. Der Umschlagrücken trägt eine nicht unwesentliche Rolle als

Paratext, da der Blick eines/einer potentiellen Lesers/Leserin bei einem im Regal stehenden Buch zuerst auf genau diesen fällt (vgl. Genette 2001:29ff.).

Vereinzelt sind Umschläge mit Klappen ausgestattet, die Informationen über AutorIn, sein/ihr Werk preisgeben oder das Verlagsprogramm vorstellen. Diese Eigenheiten aus früherer Zeit sind laut Genette „ein Zeichen von Prestige“ (ebd.:32).

Die Erstausgabe des Originals weist einen Schutzumschlag, gestaltet von Willy Fleckhaus, auf. Das Foto der Autorin bestimmt die Seite, nebst ihm befinden sich folgende Informationen: „Ingeborg Bachmann. Malina. Roman. Suhrkamp“ (Bachmann 1971). Der Titel ist in Rot geschrieben, die anderen Angaben in violett. Alles ist gleichgroß und untereinander geschrieben, um eine einheitliche Wichtigkeit zu vermitteln (vgl. Borhau 1994:46). Mit dem Namen der bekannten Autorin, dem Titel des Buches, der literarischen Gattung und der Angabe des Verlages sind die wichtigsten Informationen auf einen Blick ersichtlich.

Die Rückseite des Umschlages gibt eine Kurzfassung des Inhalts wieder, die auch in der Werbung verwendet wird. Mittels Klappentext in den Innenseiten erhält der/die LeserIn erste Informationen über den Buchinhalt und die Autorin. Die Gestaltung wirkt dezent, etwas streng und spiegelt so den Stil des *Suhrkamp Verlages* wider. Weder ein kostspieliger, luxuriöser Einband, noch ein besonderes Papier wurden eingesetzt. Der Preis der Erstausgabe entspricht mit 24 DM (etwa 12,20 €) dem Preis ähnlicher bzw. vergleichbarer Bücher (vgl. Borhau 1994:47).

Da die kroatische Übersetzung in Taschenbuchformat erscheint, gibt es keinen Schutzumschlag und keine Klappentexte. Auf dem Frontcover steht fettgedruckt am oberen Rand in Schriftgröße 26 „Ingeborg Bachmann“, darunter in Großbuchstaben und deutlich größerer Schrift (Schriftgröße 78), jedoch nicht in Fettdruck, „MALINA“. Am unteren Rand steht, ebenfalls in Großbuchstaben und nicht in Fettdruck, weitaus kleiner, in Schriftgröße 12 „GLOBUS NAKLADNI ZAVOD“ (Bachmann 1992).

Auf dem Backcover der Übersetzung wird Ingeborg Bachmann bzw. ihr Werk in zwei Sätzen als überaus wichtig für die deutsche Lyrik beschrieben. Eine kurze Inhaltswiedergabe des Romans folgt. Das Backcover schließt mit zwei Sätzen, die einen persönlichen Eindruck wiedergeben, ohne jedoch deren VerfasserIn zu nennen (vgl. Bachmann 1992:274).

Vorder- und Hinterseite sind in einem dunklen Beige gehalten, der Druck ist schwarz. Die Gestaltung ist einfach und dezent, der Preis der Taschenbuchausgabe beläuft sich auf etwa 80 HRK (11,50 €).

Um einen kurzen Vergleich zu ziehen: Die Ausgaben unterscheiden sich, obwohl die Angaben ziemlich identisch sind, zum einen im Format des Buches, zum anderen in der Gestaltung. Das Original erzeugt durch den Leineneinband einen klassischeren und stilvolleren Eindruck als die Taschenbuchausgabe der Übersetzung, die zudem durch das fahle Beige nicht sehr anziehend wirkt.

5.2.2.1 Name der Autorin

Laut Genette zählt der Name der Autorin wie auch der Name des Verlages zum faktischen Peritext (vgl. Genette 2001:14). Der Name Ingeborg Bachmann steht im Jahr 1971 im deutschsprachigen Raum, allen voran in Deutschland, für eine wichtige Lyrikerin der Nachkriegszeit, laut Hotz (1990) für eine feminine Autorin, die in Zurückgezogenheit lebt.

Da die ersten Gedichte Bachmanns erst im Jahr 1985 ins Kroatische übersetzt worden sind⁵ und auch *Malina* erst zwanzig Jahre (1992) nach seinem Erscheinen publiziert wurde, so könnte man annehmen, dass der Name Ingeborg Bachmann, obendrein ohne Porträt oder Foto auf dem Cover, sehr unterschiedliche Wirkung auf das Publikum im deutschsprachigen bzw. kroatischen Raum hat.

5.2.2.2 Titel

Ein Titel kann, nach Genette, aus bis zu drei Elementen bestehen – Titel, Untertitel und Gattungsangabe, wobei Untertitel und Gattungsangabe nicht zwingend sind. Die Identifizierung des Werkes stellt die wichtigste Titelfunktion dar. Der Titel kann Rückschlüsse auf den Inhalt eines Textes geben und somit Anreize zum Kauf schaffen (vgl. Genette 2001:77).

Sowohl Original als auch Übersetzung führen den Titel *Malina*. Dieser Titel lässt jedoch kaum Rückschlüsse auf den tatsächlichen Inhalt zu. So bedeutet „malina“ im Kroatischen „Himbeere“ bzw. ist im slawischen Raum ein Mädchenname, der vom Hebräischen

⁵ Siehe Stamać, Truda (1985) *Razgovor o stablima: deset suvremenih njemačkih pjesnika*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.

„Magdalena“ abgeleitet wurde. Selbst wenn man diese Bedeutungen kennt, hat man dadurch keine klaren Erwartungen an das Buch, erwartet bestenfalls eine weibliche Protagonistin.

Im Deutschen ist „Malina“ so gut wie gar nicht bekannt oder geläufig. Denkt man also an einen Namen, weiß man nicht ob es ein Frauen- oder Männernamen sein soll, wie dieser richtig auszusprechen ist, wo die Betonung liegt (vgl. Borhau 1994:49). Liest man Malina als Anagramm, so kommt man zu dem englischen Nomen „animal“, im Deutschen kann man daher eine Verbindung zu „animalisch“ herleiten (vgl. Lücke 1993:137).

Der Titel eines Buches ist vor allem deshalb wichtig, da ihn viele Menschen lesen, nicht nur jene, die dann den Text auch lesen. Die potentiellen LeserInnen sollten beim Lesen des Titels einen Anreiz verspüren, weiter zu lesen, den eigentlichen Text für sich zu entdecken. Deshalb spielen der Titel und dessen Gestaltung eine überaus bedeutende Rolle bei der erfolgreichen Vermarktung eines Buches (vgl. Genette 2001:77).

Bei beiden Texten liegt kein Untertitel vor, beim Original wird hingegen noch die Gattungsbezeichnung „Roman“ angeführt. Genette führt dazu aus:

[Der Gattungs-]Status ist insofern offiziell, als Autor und Verleger ihn diesem Text zuschreiben wollen und kein Leser diese Zuschreibung rechtmäßig ignorieren oder vernachlässigen darf, selbst wenn er sich nicht verpflichtet fühlt, ihr zuzustimmen. (Ebd.:94f.)

Bachmann kündigt seit langer Zeit einen Roman an, spricht jedoch später fast ausschließlich vom „Buch“ *Malina*. Die Gattungszuordnung als Roman wurde vermutlich von Autorin und Verlag wegen der verkaufsfördernden Wirkung gewählt (vgl. ebd.:97).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Titel eher zum Nachdenken und Rätseln einlädt als Aufschlüsse über den Inhalt zulässt, dass die Gattungsbezeichnung „Roman“ den Verkauf fördern soll und dass die Anreize, *Malina* zu lesen, sowohl im deutschsprachigen als auch im kroatischen Raum, eher der Name der Autorin und der gute Ruf des Verlages sind.

5.2.3 Zwischentitel

Wie zuvor erläutert, spricht der Titel eine breite Masse an, die potentiellen LeserInnen. Die Zwischentitel richten sich im Gegensatz dazu nur an die tatsächlichen LeserInnen:

[D]ie Zwischentitel [sind] fast nur diesen zugänglich [...]; und viele unter ihnen ergeben nur für einen Adressaten Sinn, der bereits in die Lektüre eingestiegen und mit dem Vorangegangenen vertraut ist. (Genette 2001:281)

Dass das Original *Malina* in drei Kapitel, also Zwischentitel, unterteilt ist, wurde bereits in Abschnitt 2.2.2.1 dargelegt. Die Legende mit dem Titel *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* unterbricht dabei das erste Kapitel und ist durch Kursivdruck vom Fließtext hervorgehoben. Die Kapitelüberschriften *Glücklich mit Ivan*, *Der dritte Mann* und *Von letzten Dingen* geben ebenso wenig Aufschluss über die folgenden Inhalte wie der Haupttitel *Malina* selbst. Sie gliedern zwar den Roman in drei Teile, ergeben jedoch erst in Zusammenhang mit internen Verweisen zu Literatur und Film Sinn.

Die Übersetzung ist ebenso in drei Kapitel gegliedert, wobei sich die Legende *Tajna princeza od Kagrana* ebenfalls durch Kursivdruck vom üblichen Fließtext abhebt und somit das erste Kapitel *Sretna s Ivanom* unterbricht. Kapitel zwei wird im Kroatischen mit *Treći čovjek* betitelt, was mit „der dritte Mensch“ übersetzt werden kann, ohne dass es Informationen darüber preisgibt, ob dieser Mensch männlich oder weiblich ist. Tatsächlich handelt es sich jedoch um den dritten Mann im Leben der Ich-Erzählerin. Im Kroatischen existiert für „Mann“ das Nomen „muškarac“, welches das Gegenstück zur Frau (žena) verkörpert. Der ausschlaggebende Grund, weshalb sich die Übersetzerin Truda Stamać wohl für die Kapitelüberschrift *Treći čovjek* entschieden hat, dürfte der britische Film von Carol Reed *The 3rd man* sein, der in Kroatien ebenfalls mit *Treći čovjek* bekannt ist und auf den das zweite Kapitel von *Malina* auch anspielen sollte. Das dritte Kapitel wird getreu dem Original mit *O posljednim stvarima* ins Kroatische transferiert.

Das Vorwort des Romans (vgl. Kapitel 5.2.4) ist, sowohl im Original als auch in der Übersetzung, durch keinen Zwischentitel gekennzeichnet. Allgemein kann man sagen, dass es keine weiteren Zwischentitel gibt. Eingeschobene Texte setzen sich lediglich durch Absätze oder Kursivdruck voneinander ab. Diese Strukturierung ist beim Originaltext und der Übersetzung gleich.

5.2.4 Vorwort, Nachwort

Vorwort und Nachwort des Autors/der Autorin zählen laut Genette ebenfalls zu den Paratexten eines Buches. Eine Besonderheit sieht Genette im Epilog, da er sich an die tatsächlichen LeserInnen richtet. Er kann einen tiefen Eindruck hinterlassen, da die LeserInnen bereits mit dem Inhalt des Buches vertraut sind und das Geschriebene und Gemeinte besser verstehen können:

Das Nachwort, das am Ende des Buches steht und sich nicht mehr an den potentiellen, sondern an den Leser richtet, gewährleistet sicherlich eine logischere und tiefgehendere Lektüre. (Genette 2001:229)

Wie bereits in Kapitel 2.2.2.1 erwähnt, schrieb Bachmann selbst einen Epilog, der jedoch als fixer Bestandteil des eigentlichen Textes gedeutet werden kann. So ist *Malina* im Original eigentlich mit keinem Vorwort oder Nachwort ausgestattet. Der neunseitige Epilog kann hingegen als Spezifikum der Übersetzung angesehen werden.

Die Übersetzerin Truda Stamać führt im Nachwort an, dass Ingeborg Bachmann an einem *Todesarten-Zyklus* arbeitete, dies jedoch das einzig zu Ende geschriebene Buch sei. Darüber hinaus schreibt sie gleich zu Anfang „u Bachmann nema usputnih ni slučajnih riječi, i taj je naslov uputa za čitanje knjige“ (Bachmann 1992:257). Anschließend gibt sie den Inhalt des Romans wieder, und nimmt Bezug auf Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*, indem sie vorwegnimmt, dass Ivan, Malina und die Ich-Erzählerin eine einzige Person darstellen. Stamać gibt sowohl Erzählzeit als auch Erzählform an und geht dann weiter zu Zeit und Ort des Geschehens. Interessant dabei ist, dass die Übersetzerin hierbei die Ungargasse 6, die Wohnung Malinas und des Ichs, und die Ungargasse 9, die Wohnung Ivans, mit dem chinesischen Yin und Yang- Symbol 69 in Verbindung bringt. Darüber hinaus setzt Stamać den Strauß roter Blumen in Zusammenhang mit anderen Werken Bachmanns wie *Der gute Gott von Manhattan* oder den *Fall Franza* (vgl. ebd.:258f.).

Weiters greift sie das Thema Liebe als eines der Hauptthemen Bachmanns auf und zählt in diesem Sinne weitere Werke auf. Unter diesem Gesichtspunkt gibt sie noch einmal den Inhalt des Buches, diesmal in die drei Kapitel aufgeteilt, wieder und interpretiert sie ähnlich wie in Kapitel 2.2.2.5 der vorliegenden Arbeit, wobei sie auch etwas näher auf die Musik und das Verhältnis Bachmann-Schönberg eingeht (vgl. ebd.:26ff.).

Im Anschluss an diesen Epilog findet man einen Vermerk über die Autorin (*Bilješka o piscu*). Dieser beinhaltet eine äußerst kurze Biographie Bachmanns, zählt Werke und erhaltene Auszeichnungen auf und schließt damit, dass in den 1980er Jahren die Prosa Bachmanns noch einmal neu gelesen worden sei. Der/die VerfasserIn dieses Textes wird nicht angegeben.

5.2.5 Anmerkungen

Genette sieht nicht nur Prolog und Epilog als Paratexte, sondern auch Anmerkungen der AutorInnen. Eine Anmerkung ist laut Genette eine Aussage oder Angabe des Autors/der Autorin, die keine fixe Länge einnehmen muss, sich jedoch auf einen gekennzeichneten Teil des eigentlichen Textes bezieht:

Eine Anmerkung ist eine Aussage unterschiedlicher Länge (ein Wort genügt), die sich auf ein mehr oder weniger bestimmtes Segment des Textes bezieht und so angeordnet ist, daß es auf dieses Segment verweist oder in dessen Umfeld angesiedelt ist. (Genette 2001:304f.)

Art und Weise der Integration von Anmerkungen hängt von der Gattung des Buches ab. Marginalien sind, nach Genette, weiterhin gebräuchlich, Bemerkungen können zudem auch zwischen den Zeilen, als Fußnoten oder am Ende eines Kapitels bzw. Bandes zu finden sein (vgl. ebd. 305).

Im Original befindet sich lediglich eine Anmerkung, die, wie auch das Inhaltsverzeichnis, auf der letzten Seite des Buches steht. Sie weist mit Seitenangabe darauf hin, dass die zwei Notenbeispiele im Text dem „Pierrot lunaire op.21“ von Schönberg entnommen sind. Dass sich diese Information auf der letzten Seite des Buches befindet, verwundert ein wenig, da das Lesen des Romans eigentlich unter Vertrautheit der entliehenen Musikstücke stattfinden sollte (vgl. Borhau 1994:56).

In der kroatischen Übersetzung befindet sich das Inhaltsverzeichnis ebenfalls auf der letzten Seite des Romans, der Hinweis, dass die Notenbeispiele von Schönberg stammen, wird jedoch nicht gegeben. Diese Information befindet sich allerdings im von der Übersetzerin verfassten Nachwort.

Darüber hinaus lassen sich sowohl im Original als auch in der Übersetzung keine weiteren Anmerkungen finden, obgleich sie bei verwendeten fremdsprachlichen Ausdrücken sicherlich hilfreich wären (vgl. ebd.:57).

5.2.6 Zusammenfassung der Ergebnisse

Es ist kein vereinzelt Phänomen, dass sich Original und Übersetzung im äußeren Erscheinungsbild nicht gleichen, wie auch aus der durchgeführten Analyse ersichtlich ist. Ein Unterschied in der Annahme am Literaturmarkt besteht schon einmal im Format der Bücher. Obwohl beide Bücher sehr dezent gehalten sind, wirkt das Original erstens durch das abgebildete Foto, zweitens durch die verwendeten Farben freundlicher und anziehender und drittens durch das gebundene Format samt Schutzumschlag edler und klassischer als die Übersetzung. Zudem sind die Voraussetzungen und Assoziationen zu Ingeborg Bachmann, ihrer Bekanntheit und Bedeutung im deutschsprachigen Raum völlig unterschiedlich zu denen im kroatischen Raum, wodurch die alleinige Nennung des Namens am Frontcover der Übersetzung keinen großen Einfluss auf die Aufnahme haben sollte.

Die Übersetzung versucht mithilfe eines Nachwortes von Stamać den LeserInnen eine Hilfestellung anzubieten, um die Lektüre zu erleichtern und die Kernpunkte herauszuarbeiten. Darüber hinaus soll durch eine Auflistung der Anerkennungen und der Betonung der Wichtigkeit Bachmanns im Anschluss daran auch die Bedeutung des vorliegenden Werkes hervorgehoben werden.

Ob sich die beiden vorliegenden Exemplare nur äußerlich voneinander unterscheiden, indem das Original klassischer und gehobener wirkt als die Übersetzung, oder ob sich im Inneren, also in der Übersetzung an sich, ebenfalls ein derartiges Bild ergibt, soll im Verlauf der vorliegenden Arbeit analysiert werden. Zuvor folgt die Vorstellung des Analysemodells, mittels dessen das Original *Malina* und seine Übersetzung ins Kroatische untersucht werden.

6 Analysemodell – Die funktionale Übersetzungskritik Margret Ammanns

Um in Kapitel 7 eine Übersetzungsanalyse durchzuführen, muss ein bestimmtes Analysemodell ausgewählt werden. Die Übersetzungskritik Ammanns erscheint bei der Analyse der vorliegenden Romane am Zielführendsten, da Ammann die *Theorie des translatorischen Handelns*, die *Skopostheorie*, das Konzept des Modell-Lesers/der Modell-Leserin und die *scenes-and-frames-semantics* vereint und so eine wissenschaftlich nachvollziehbare Analyse zu ermöglichen sucht. Ammanns Übersetzungskritik zählt zu den funktionalen Ansätzen in der Translationswissenschaft, die sich am Zieltext orientiert und Translation als komplexe, zielgerichtete Expertenhandlung versteht.

6.1 Einführung in die theoretischen Grundlagen

Wie bereits erwähnt, basiert das Modell der Übersetzungskritik nach Ammann auf vier vorhandenen Theorien und gehört zu den funktionalen Ansätzen in der Übersetzungswissenschaft. Was dies zu bedeuten hat und welches Grundverständnis darin liegt, wird im Folgenden kurz erläutert.

6.1.1 Die Theorie des Translatorischen Handelns

Justa Holz-Mänttari definiert 1984 in *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode* Übersetzen und Dolmetschen als „Expertenhandlung“. Sie meint damit, dass in einer Gesellschaft nicht jedeR alles können und wissen kann, und daher ExpertInnen, die „die sachliche Kompetenz und die pragmatische Qualifikation“ (Holz-Mänttari 1984:23) dafür haben, gewisse Aufgaben übernehmen. Sie versteht Translation als Teil einer komplexen Handlung, in der es viele unterschiedliche Rollen gibt: den/die Translations-InitiatorIn bzw. BedarfsträgerIn, den/die BestellerIn bzw. AuftraggeberIn, den/die AusgangstextautorIn, den/die TranslatorIn, den/die ZieltextapplikatorIn, den Zieltextrezipienten/die Zieltextrezipientin (vgl. ebd.:109). Translatorisches Handeln verfolgt zudem, wie jede andere Handlung auch, ein bestimmtes Ziel. Sie ist als erfolgreich zu erachten, „wenn sie aus Sicht des Aktanten ihren Zweck erfüllt hat, also funktionsgerecht war“ (ebd.:29). Die Funktion ist demnach das zu erreichende Ziel, der zu erfüllende Zweck.

Holz-Mänttari meint in ihrer Definition über Translation, dass Texte nicht die einzigen Botschaftsträger sind, die beim Transfer von Botschaften zwischen Kulturen zum Einsatz

kommen. So müssen TranslatorInnen auch andere Botschaftsträger wie Bilder, Mimik, Gesten, Melodien, etc. in beiden Kulturen kennen und produzieren können (vgl. ebd.:82ff.):

[...] das Glücken der kommunikativen Handlung [hängt] davon ab, inwieweit es dem Botschafts- und Botschaftsträgerkonzipienten gelingt, die Kooperations- und Rezeptionsfaktoren jenseits der Kulturbarriere zu antizipieren, die Realisierungsmittel effizient einzusetzen und auf diese Weise den Zugriff für die Rezipienten zu optimieren. (Ebd.:83)

TranslatorInnen als ExpertInnen müssen demnach eine bestimmte Botschaft mittels verschiedenen Botschaftsträgern zu einem gewissen Zeitpunkt zu einem definierten Zweck bei festgelegten RezipientInnen in einer gegebenen Situation vermitteln (vgl. ebd.:114).

6.1.2 Die Skopostheorie

Die Methode Vermeers stellt 1978, später (1984) weiter ausgearbeitet mit Katharina Reiß, eine neue Richtung in der Übersetzungskritik dar. Er versteht die *Skopostheorie* als Teil der *Theorie des translatorischen Handelns* und nennt Translation eine „Sondersorte translatorischen Handelns“ (Vermeer 1990:71). Translation ist demnach eine Handlung, die einen bestimmtem Zweck, ein Ziel verfolgt (vgl. ebd.). Das angestrebte Ziel, der Skopos, bestimmt die gesamte Übersetzung und setzt fest, „was, wie, etc. übersetzt/gedolmetscht wird“ (ebd.:31). Dies bedeutet, dass bei jedem Übersetzungsauftrag der Skopos unter den Beteiligten neu verhandelt werden muss. Demzufolge können Ausgangstext und Translat auch unterschiedliche Skopoi haben (vgl. ebd.:118). Bei Reiß/Vermeer wird darüber hinaus konstatiert, dass der Skopos eine „rezipientenabhängige Variante“ (Reiß/Vermeer 1984:102) sei. Die ZieltexleserInnen müssen daher, um einen bestimmten Skopos erfolgreich zu verfolgen, bekannt sein und eingeschätzt werden. Laut Vermeer kann sich der Skopos zudem auf drei unterschiedliche Dinge beziehen. Er nennt die Beziehung des Skopos auf den Übersetzungsprozess, den Translationsskopos, und damit einhergehend auf das Ziel der Übersetzung gerichtet, die Beziehung des Skopos auf das Übersetzungsprodukt, den Translatkopos, und damit auch auf die Funktion der Übersetzung, und die Beziehung des Skopos auf den Übersetzungsmodus und die in ihm steckende Intention (vgl. Vermeer 1990:102). Vermeer weist auch darauf hin, dass zwischen Ausgangskultur und Zielkultur Unterschiede bestehen können, wodurch eine reine Umkodierung der einen Sprache in eine andere nicht zielführend ist, da dies leicht zu Missverständnissen führen kann (vgl. ebd.:79). Reiß und Vermeer schlagen mit ihrem Denken eine neue Richtung in der

Translationswissenschaft ein, indem sie nicht nur einzelne Wörter vergleichen, sondern auch den Ausgangstext mit einbeziehen und zwischen den Funktionen des Originals und der Übersetzung unterscheiden. Sie betonen, dass „der“ Ausgangstext nicht existiert, dieser lediglich ein „Text in einer gegebenen Rezipientensituation“ (Reiß/Vermeer 1984:90) ist. Diese Rezipientensituation ist in eine bestimmte Kultur gebettet, wonach der/die TranslatorIn „kein bloßer ‚Sprach-Mittler‘“ sein kann, sondern auch „Kulturmittler“ (ebd.:7) sein muss. Er/sie muss beide Kulturen kennen und sich darüber hinaus auch mit der „Kultur einer Gesamtgesellschaft“ (Parakultur), mit der „Kultur als Teil einer Gesamtgesellschaft“ (Diakultur) und mit der „Kultur eines Individuums“ (Idiokultur) auskennen (Vermeer 1990:36f.). TranslatorInnen müssen also neben sprachlichen Kompetenzen auch kulturelle Kompetenzen aufweisen, um einen Skopos erfüllen und eine funktionierende Übersetzung kreieren zu können.

6.1.3 Die *scenes-and-frames semantics*

Die *scenes-and-frames semantics* wurde 1977 von Charles Fillmore entwickelt und von Vannerem und Snell-Hornby 1986 in der TLW erstmals in ihren linguistischen Ansätzen verwendet.

Fillmore meint, sobald Menschen miteinander kommunizieren, ruft jede sprachliche Form Assoziationen wie persönlich Erlebtes, eigene Erfahrung, persönliche Bedeutung, etc., hervor. In den Köpfen entsteht folglich ein Bild, man sieht die Vorstellung einer gewissen Situation vor seinem inneren Auge – eine *scene*. Dieser Prozess wird von Fillmore jedoch nicht so vereinfacht, sondern viel weitläufiger beschrieben:

[...] scene [...] to include not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, [...] any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings. (Fillmore 1977:63)

Bei Vermeer und Witte steht nicht der Verarbeitungsprozess im Vordergrund, sondern der Begriff *scene* an sich:

„Scene“ sei die sich im Kopf eines Menschen aufbauende und dann existierende mehr oder minder komplexe Vorstellung auf Grund von Wahrnehmungen. Eine Wahrnehmung und damit auch eine Vorstellung auf Grund von Wahrnehmungen kann über verschiedene und durch mehrere Sinneskanäle zugleich angeregt werden. (Vermeer/Witte 1990:51)

Scenes sind somit Vorstellungen in einem Sinneskanal, die ein Mensch von einer Realität in seinem Umfeld hat. Wichtig dabei zu beachten ist, dass sich der Mensch die Welt durch Prototypen vereinfacht. Diese Prototypen sind, laut Vermeerr und Witte, individuell, abhängig von Raum, Zeit, Situation und Kultur (vgl. ebd.:23). Da Prototypen, und somit auch *scenes*, situationsbedingt sind, können *scenes*, beispielsweise in einem anderen Zusammenhang, verändert werden. Dies kann durch Lücken, sogenannten Leerstellen, im Text absichtlich oder unbeabsichtigt hervorgerufen werden (vgl. ebd.:55f.).

Sämtliche linguistischen Entscheidungen, wie einzelne Wörter, grammatikalische Regeln oder grammatikalische Kategorien, zur Versprachlichung dieser *scenes* nennt Fillmore *frame* (vgl. Fillmore 1977:63). Im Einklang mit dieser Erklärung steht auch die Beschreibung des *frames* von Rojo Lopez und Valenzuela:

It is by using frames that speakers are able to conceptualize, to formulate their own messages and understand the messages they receive. Each of these frames is correlated with a set of linguistic options, which can be a single word, a list of words, a syntactic category, an intonation pattern, etc. (Rojo Lopez/Valenzuela 1998:129)

Dabei muss eingeräumt werden, dass *frames* nicht nur sprachliche Enkodierungen sein können, sondern dass auch beispielsweise eine gewisse Kleidung (Etikette) durchaus als *frame* angesehen werden kann (vgl. Vermeer/Witte 1990:66). Die versprachlichte Form, genauer gesagt, die Äußerung der Form, die Erscheinung einer *scene* ist also ein *frame*.

Snell-Hornby und Vannerem hatten fest, dass *scenes* und *frames* sich wechselseitig bedingen. Gewisse sprachliche Formen führen demnach zu bestimmten Assoziationen und umgekehrt (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:185f.). So entwickelt der/die LeserIn bestimmte *scenes*, die er/sie während der Lektüre in ähnliche Situationen einbaut. Er/sie baut Einzelszenen auf und versucht ein Gesamtbild, eine Gesamtscene, daraus zu entwerfen (vgl. Fillmore 1977:63).

Wie der/die LeserIn diese *scenes* aufbaut, hängt von Textmaterial, Kulturzugehörigkeit, Wissen und Leseerfahrung des Lesers/der Leserin ab (vgl. Ammann 1990:225).

Für den/die Übersetzerin bedeutet das, dass er/sie die *scenes* hinter den versprachlichten *frames* entdecken, sie entschlüsseln, verstehen und in ein zielsprachliches *frame*, unter Berücksichtigung des Skopos und der RezipientInnen, erneut verpacken muss (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986: 189ff.).

Ammanns Fokus für den *scenes-and-frames* Ansatz in ihrer Übersetzungskritik beruht auf der Auswirkung von Einzelszenen auf die Gesamtscene. So werden einzelne *scenes* in Ausgangs- sowie Zieltext mitsamt ihren *frames* analysiert und in Beachtung des Skopos bewertet. Ammann unterteilt hierbei in textuelle und metatextuelle, also inhaltsbetonte und formbetonte, *scenes* und *frames* (vgl. Ammann 1990:226f.).

Beschreibende Szenen, wie beispielsweise Personenbeschreibungen, eignen sich laut Ammann besonders gut zur Analyse der intratextuellen Kohärenz, da sie bei den LeserInnen meist eine Bewertung hervorrufen. Die Interpretation dieser Einzelszenen wirkt sich wiederum auf die Interpretation der Gesamtscene aus:

Der Leser kommt auf der Grundlage des *frames* und der *scene* zu einer Interpretation, die sich wiederum auf den Gesamttext auswirkt. Wir haben es somit mit einem dynamischen Wechselspiel zu tun, bei dem eine Grenzziehung zwischen den einzelnen Phasen nicht immer möglich sein wird. (Ebd.:229)

Die Übersetzungskritik versucht, nach Ammann, zwei Lesestrategien zu vergleichen – die des Textautors/der Textautorin einerseits und die des Zieltextrezipienten/der Zieltextrezipientin andererseits (vgl. ebd.:226):

[...] der Modell-Leser baut natürlich seine *scenes* auf. Der Übersetzungskritiker arbeitet nun mit einer ‚scene‘ eines möglichen Modell-Lesers, auf deren Grundlage er eine mögliche Lesestrategie nachvollziehen kann. Dadurch scheint es mir eher möglich zu sein, in der Übersetzungskritik zwischen unterschiedlichen Lesestrategien zu unterscheiden. (Ebd.:239)

Für den/die ÜbersetzungskritikerIn bedeutet dies, dass er/sie die Leseerwartungen der RezipientInnen unterscheiden und gegeneinander in Relation setzen können muss. Dabei muss er/sie besonders darauf achten, die Übersetzung nicht an der eigenen Interpretation des Originals zu vergleichen, die niemals genau mit der Interpretation des Zieltextverfassers/der Zieltextverfasserin übereinstimmen kann (vgl. ebd.:228).

6.1.4 Funktionaler Ansatz – das *Loyalitätsprinzip* nach Nord

Translation ist, wie bereits dargelegt, eine kommunikative und zielgerichtete Handlung, für deren Erfolg die Realisierung eines Skopos, eines Zwecks, von Nöten ist (vgl. Nord 2006:15). Die Übersetzung erhält demnach eine Funktion in der Zielkultur, die von vornherein von AuftraggeberIn oder InitiatorIn bzw. von der Rezeptionssituation, sprich den LeserInnen, bestimmt ist (vgl. ebd.).

Als bedeutende Qualitätskriterien einer gelungenen, funktionierenden Übersetzung wird zum einen die Funktionsgerechtigkeit, zum anderen die Loyalität des Übersetzers/der Übersetzerin angesehen. Mit diesem Loyalitätsprinzip bezieht Nord nun auch die AutorInnen in die übersetzungsrelevanten Überlegungen mitein, da die Leserschaft denken könnte, die in der Übersetzung vertretene Meinung und Vorstellung entspräche zu einhundert Prozent derer der AutorInnen. Nord beschreibt dies so:

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

Dieses Prinzip erlaubt es den ÜbersetzerInnen nicht, die Erwartungen der agierenden Handlungsteilnehmenden – den/die AutorIn des Originals mit einbezogen – „an die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Übersetzung und Original zugunsten einer radikalen Funktionsgerechtigkeit einfach zu übergehen“ (Nord 2006:16). Die Übersetzungskritik isoliert demnach einzelne Funktionselemente, um sie zu untersuchen. Dies bedeutet, dass einzelne Übersetzungseinheiten, Sinneinheiten sozusagen, gesondert betrachtet werden, um die Funktionsgerechtigkeit und die Beurteilung einer Übersetzung zu analysieren (vgl. ebd.).

6.2 Das Modell der Übersetzungskritik Margret Ammanns

Margret Ammann konstatiert 1990 in ihrem Beitrag *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*, dass sich eine Theorie des Übersetzens an ihrer Theorie der Übersetzungskritik messen lassen müsse (vgl. Ammann 1990:211). So strebt Ammann eine „wissenschaftliche Übersetzungskritik [an], mit der Grundlagen für Bewertungskriterien aufgestellt werden können“ (ebd.:210).

Sie versucht, basierend auf der *Skopostheorie* Vermeers und ausgehend von der *Theorie des translatorischen Handelns* von Hölz-Mänttari, eine Analyse zu entwickeln, die vor allem zieltextgerichtet ist und ein „systematisches und nachvollziehbares Vorgehen bei der konkreten Übersetzungskritik“ (Ammann 1990:213) ermöglicht.

Hauptaugenmerk liegt darauf, eine Verbindung von Theorie und Praxis zu entwerfen, die „eine allgemeine Kritik des translatorischen Handelns (als Prozess)“ und „eine allgemeine Translatkritik (als Produktkritik)“ (Ammann 1993:434) darstellt. Wie aus den Zitaten ersichtlich, unterscheidet Ammann zwischen einer Prozesskritik und einer Produktkritik.

Im Rahmen der Kritik des Übersetzens als Prozess wird die Kommunikationssituation aller Beteiligten untersucht, die Frage nach dem Skopos der Übersetzung gestellt, die Fragen nach AuftraggeberIn und Lesepublikum geklärt, sowie Fragen nach übersetzungsrelevanten Kriterien, beispielsweise LeserInnenerwartungen oder Vorgaben des Verlages, erläutert (vgl. ebd. 434ff.).

6.2.1 Die fünf Analyseschritte nach Ammann

Die Kritik der Übersetzung als Produkt, die Produktkritik, verläuft nach Ammann in fünf Phasen, die wie folgend dargestellt werden können:

1. Feststellung der Translatfunktion
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.
(Ammann 1990:212)

Bei der Feststellung der Translatfunktion muss, im Sinne Ammanns, Rücksicht auf die Eigenständigkeit des Zieltextes genommen werden. Dieser kann vom Ausgangstext

abweichende Ziele verfolgen, d.h. die möglicherweise unterschiedlichen Skopoi von Original und Übersetzung müssen beachtet werden (vgl. ebd.).

Die Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz, ebenso die Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes, spricht für sich. Sie soll mithilfe von Textanalysen erfolgen, wobei Ammann auf die Durchführung der Analyse nicht genauer eingeht. Sie betont lediglich, dass die Stimmigkeit des Inhalts, die Stimmigkeit des Sinns und die Stimmigkeit der Form im Vordergrund stehen sollen.

In einem dritten Schritt wird darüber hinaus die Stimmigkeit der Beziehung zwischen Inhalt/Sinn und Form analysiert. Bei der Feststellung der Funktion des Originals müssen ebenfalls die möglicherweise unterschiedlichen Skopoi in Betracht gezogen und der kulturelle Zusammenhang der jeweiligen Texte berücksichtigt werden. Die intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext schließt auch die intendierte Inkohärenz mit ein. Die Kohärenz wäre hierbei für einzelne Textelemente gesondert festzustellen (vgl. ebd.).

Margret Ammann möchte mit der Kritik der Praxis des *translatorischen Handelns* bekräftigen, dass ein Text und dessen Stellenwert immer von der Rezipientensituation aus zu sehen und stets in Abhängigkeit von Skopos und Translatfunktion zu bewerten ist:

Der Stellenwert eines Textes (Text als Ganzes oder Textteil und Textelement) [kann] in je unterschiedlichem kulturellen Gefüge verschieden sein. [...] Übersetzungskritische Bewertungskriterien von Adäquatheit bis zur grammatischen Korrektheit bilden zwar zusammen ein System der Bewertung, als Einzelkriterium sind sie jedoch gleichzeitig Teile je unterschiedlicher Systeme. Ihr 'Zusammenspiel' und ihre Gewichtung im Bewertungssystem ergeben sich erst aus Skopos und Translatfunktion, die sich ihrerseits wieder als System von Anforderungen erklären lässt. (Ammann 1993:437, Hervor. im Orig.)

Im Allgemeinen wird an die Übersetzung eines literarischen Textes ein bestimmter Anspruch gestellt: literarisch ästhetischen Charakter zu besitzen. Die Funktion des Translats ist somit – meist implizit – bereits festgesetzt (vgl. Ammann 1990:216). Diese Funktion nun aber in der Treue zum Ausgangstext, im ästhetischen Vergleich der Oberflächenstruktur, zu suchen, wäre nicht zielführend, da, nach Ammann, die Treue zur Oberfläche des Originals einen ganz anderen Text entstehen lassen kann:

[...] die Übernahme ausgangskultureller stilistischer Merkmale (z.B. Satzstruktur) [ist] keine Garantie für ein literarisch-ästhetisches Translat [...] die 'Treue' zu einem

textuellen Phänomen impliziert die ‚Untreue‘ zu einem anderen (z.B. zur übergeordneten Funktion, ‚literarisch‘ zu sein). (Ebd.:214)

Die früheren Unterscheidungen zwischen einer verfremdenden und assimilierenden Übersetzung erachtet Ammann als weitaus komplizierter als damals angenommen. Implizit erhält die Übersetzung die Aufgabe, die Ausgangskultur der Zielkultur näher zu bringen. Ammann sieht hierbei ein Problem des „Spezifischen“, denn:

[...] das Spezifische [kann] nur ‚spezifisch‘ für denjenigen aus einer anderen Kultur sein [...], dem das auffällt, was er in seiner eigenen Kultur nicht kennt (oder was in seiner Kultur auffällig wäre). (Ebd.:216)

Dadurch geht jedoch auch das Ideal einer objektiven, neutralen Darstellung der Kulturen verloren, da Eigenheiten und Eigenschaften der einen Kultur aus Sicht der anderen einer völlig unterschiedlichen Bewertung unterliegen. Die Eigenständigkeit kommt, einhergehend mit wesentlichen Aspekten dessen, was Literatur charakterisiert, in einer Übersetzung daher abhanden (vgl. ebd.:216f.).

Die Analyse der Treue auf Ebene der Oberflächenstruktur sollte, ausgenommen die treue Imitation der Oberflächenstruktur stellt den Skopos dar, der Analyse der Realisierung des Skopos weichen (vgl. ebd.:215).

Noch vor der Analyse des Originals soll der Skopos, die Funktion, der Übersetzung definiert werden. Ist die Funktionsbestimmung als Bezugspunkt einmal festgesetzt, kann nun die Bestimmung der Beziehung von Ausgangstext und Zieltext erfolgen. Die intertextuelle und intratextuelle Kohärenz des Originals und der Übersetzung müssen also in Relation zu einer gewissen Funktion, einem bestimmten Skopos, stehen, um analysiert werden zu können. Um dies festzustellen, werden übersetzungsrelevante Textanalysemodelle herangezogen (vgl. ebd.:214).

Ammann beleuchtet in ihrem Modellentwurf jedoch nicht nur die funktionale Ausrichtung, sondern auch, wie im folgenden Kapitel näher erklärt wird, die Rolle des Lesers/der Leserin. Da auch der/die ÜbersetzungskritikerIn zu der Leserschaft gehört, widmet sie ihm/ihr besondere Aufmerksamkeit.

6.2.2 Der Standpunkt des Übersetzungskritikers/der Übersetzungskritikerin

Der/die ÜbersetzungskritikerIn ist immer auch RezipientIn des Textes und befindet sich stets in einer gewissen kulturellen Situation. Diese Involvierung sollte, laut Ammann, nicht von der Übersetzungskritik abstrahiert werden (vgl. Ammann 1990:213).

Ammann nimmt eine theoretische Standortbestimmung an. Verdeutlicht heißt dies, dass bestimmte Vorlieben des Kritikers/der Kritikerin von der eigentlichen Kritik getrennt werden können und dass durch Angabe von „Ziel und Methodik“ (ebd.:212) die wissenschaftliche Übersetzungskritik nachprüfbar wird. Zudem muss erklärt werden, wozu eine Übersetzungskritik durchgeführt wird und was man unter Übersetzen versteht (vgl. ebd.:212f.).

6.2.3 Die Rolle der LeserInnen

Wie bereits in den vorangestellten Kapiteln erwähnt, spielt der/die LeserIn eine wichtige Rolle, da Übersetzen als zielgerichtete, kommunikative Handlung angesehen wird. Ohne die LeserInnen, die RezipientInnen, kann weder Funktion noch die Beziehung von Texten bestimmt werden. Wie Ammann deutlich auf den Punkt bringt: „Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption“ (Ammann 1990:217).

Der/die ÜbersetzerIn muss sich, nach Ammann, die Frage stellen, was der/die LeserIn will, kennt und braucht. ÜbersetzerInnen müssen demnach, unter Zuhilfenahme des Ausgangsmaterials, ein auf die Bedürfnisse der RezipientInnen zugeschnittenes Translat produzieren. Ammann versteht unter Ausgangsmaterial nicht nur das Original an sich, sondern auch alle Zusatzinformationen um den Originaltext verstehen zu können. Eine reine sprachliche Kodierung auf der Ebene der Textoberfläche erweist sich als unzureichend, da Produktion und Rezeption in spezifischen, historisch-sozialen Kontexten stattfindet, die von Raum und Zeit geprägt sind (vgl. ebd.:219).

Schwachstellen anderer Modelle sieht Ammann darin, dass sie der Dynamik von Produktion und Rezeption nicht Rechnung tragen. Da sie die unterschiedlichen Kulturen nicht berücksichtigen, fehlt ihnen die Fähigkeit der „Perspektivenübernahme“. Dies schlägt sich wiederum darin nieder, dass sie Eigenschaften des Originals im Translat beibehalten werden, ohne auf die neue kulturelle Einbettung Bedacht zu nehmen. Dass diese Eigenschaften en

Gros in der Ausgangskultur beispielsweise das wiedergeben, was man unter Literarizität versteht, muss nicht zur zwingenden Folge haben, dass dies auch in der Zielkultur derart gesehen und verstanden wird (vgl. ebd.:219f.).

Diesen Betrachtungen nach sollte der/die ÜbersetzerIn die unterschiedlichen Rezeptionssituationen nicht außer Acht lassen.

6.2.3.1 Der/die Modell-LeserIn

Der Interpretationsvorgang eines Textes findet, wie bereits in vorangegangenen Kapiteln erörtert, unter bestimmten Parametern statt, ist jedoch auch von dem/der individuellen Rezipienten/Rezipientin abhängig. Die Rezeptionssituation setzt sich aus der literarischen Tradition einer Kultur, der eignen literarischen Erfahrung des Rezipienten/der Rezipientin und dem Literaturverständnis zusammen (vgl. Ammann 1990:220f.).

Der Eindruck, der nach der Lektüre bei einem/einer LeserIn entsteht, wird meist als Wirkung eines Textes betitelt. Die erste Reaktion beeinflusst somit die Akzeptanz und Klassifizierung eines Textes in beträchtlichem Ausmaß. Ammann möchte aufzeigen, „[...] inwieweit der Leser (noch vor einer ausführlichen Textanalyse) mit seiner Lektüre dazu beiträgt, daß sich eine bestimmte Wirkung einstellt“ (ebd.:221).

Der von Umberto Eco 1985 entworfene *Lettore Modello* dient Ammann bei ihrem Vorhaben als Grundlage. Für Eco erscheint ein Text lediglich als schwerfälliger Mechanismus, der erst zum Leben erweckt und zu einem Text wird, wenn der/die LeserIn aktiv wird. Der Text motiviert durch „Leerstellen“, die von den LeserInnen ausgefüllt werden müssen, zur aktiven Teilnahme. „Ein Text will, daß ihm jemand dazu verhilft zu funktionieren“ (Eco 1994:64).

Handelt es sich um die Eigenschaften des/der Modell-LeserIn, so widerspricht Ammann den Vorstellungen Ecos. Ihm zufolge müsste der/die Modell-LeserIn ein allumfassendes Wissen der literarischen Traditionen und Bewertungen besitzen und sämtliche Interpretationsmöglichkeiten durch unzählige Bezüge herstellen (vgl. ebd.:72). Ammann hingegen sieht das Besondere in dem/der Modell-LeserIn, dass er/sie eine gewisse Lesestrategie verfolgt. So werden von LeserIn zu LeserIn unterschiedliche Textmerkmale beachtet und schließlich wird aus ihnen ein Muster gebildet. Ammann beschreibt den/die Modell-LeserIn als „[...] jene[n] Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1990:224). Welche Strategien dies sind und zu welcher Interpretation sie führen, ist für Ammann nebensächlich.

Für den/die ÜbersetzerIn bedeutet das, dass er/sie bereits bei der erstmaligen Lektüre eines Textes davon beeinflusst wird, ihn später übersetzen zu müssen. Welche „Leerstellen“ der/die ÜbersetzerIn den Modell-RezipientInnen des Zieltextes offen lässt und welche er/sie mit seinem/ihrem Wissen füllt, obliegt ihm/ihr im Laufe des Übersetzungsprozesses zu entscheiden (vgl. ebd.:224f.).

7 Übersetzungskritik

Aus der Paratextanalyse geht hervor, dass sich Original und Übersetzung äußerlich voneinander unterscheiden. Um übersetzungsrelevante Charakteristika der vorliegenden Bücher auszumachen, wird nun der Roman *Malina* mit seiner Übersetzung ins Kroatische mithilfe von Textbeispielen analysiert. Es wird davon ausgegangen, dass die Autorin Ingeborg Bachmann, bezugnehmend auf die politische Situation der Nachkriegszeit, beim Verfassen des Romans ein gewisses Ziel verfolgt hat. Sie hat durch die regelrechte Komposition der geschriebenen Wörter ein kaum durchschaubares Werk geschaffen, das voll von Anspielungen und Verweisen ist. Es ist ferner davon auszugehen, dass der durch jahrelanges Experimentieren entstandene Stil des Werkes und die Anordnung der genau bedachten Wörter die Wiedergabe in einer anderen Sprache kaum möglich machen. Selbst wenn die Verweise und versteckten Zitate in der Übersetzung beibehalten werden, kommt es durch nicht explizite Erklärungen zu Verständnisschwierigkeiten. Einige Botschaften der Autorin sind dadurch nicht erkennbar und verlieren somit an Bedeutung. Darüber hinaus verändern sich dadurch der Stil und auch die Lesart der Übersetzung im Vergleich zum Original, wodurch Bachmann als Romanautorin verkannt werden könnte. Zusammenfassend kann von der Hypothese ausgegangen werden, dass sich die eingesetzten Stilmittel im Original, mitsamt den inhärenten Anspielungen, in der Übersetzung nicht wiederfinden bzw. nicht erkannt werden und so die erhoffte Wirkung, Ingeborg Bachmann als Prosaautorin zu würdigen, verfehlt wird. Die vorliegende Hypothese wird anhand Margret Ammanns Übersetzungskritik (Ammann 1990, 1993) überprüft, wobei einzelne Sinneinheiten des Originals und der Übersetzung analysiert werden, um feststellen zu können, ob die Veränderung des sprachlichen Stilniveaus andere Bilder und Vorstellungen bei den LeserInnen entstehen lassen.

7.1 Feststellung der Translatfunktion

Um im Sinne von Margret Ammann und ihrer Übersetzungskritik vorzugehen, soll man sich an die von ihr aufgestellten fünf Analysephasen halten. Der erste Analyseschritt ist demnach das Feststellen der Translatfunktion.

Die kroatische Übersetzung von *Malina* ist im Jahr 1992, einundzwanzig Jahre nach Veröffentlichung des Originals, als Taschenbuchausgabe im Verlag *Nakladni zavod Globus* erschienen. Der Verlag *Nakladni zavod Globus* steht für ein etabliertes europäisches Verlagshaus, das vor allem kroatischsprachige Literatur sowie Übersetzungen internationaler Klassiker verlegt. Der Verlag publiziert zudem Wörterbücher, linguistische Beiträge und Werke der Philosophie und der Medizin. Aus den ersten Seiten der Übersetzung lässt sich entnehmen, dass das Buch mit finanzieller Unterstützung des *Kulturministeriums der Republik Kroatien* und des *Österreichischen Kulturinstituts* in Zagreb gedruckt worden ist.

Im Interesse der Kulturvermittlung wird auch, wie bereits in Kapitel 5.2.2 analysiert, auf der Buchrückseite der Übersetzung auf den Ruhm Bachmanns hingewiesen und geschrieben, dass die deutschsprachige Lyrik nach dem Jahr 1945 ohne Bachmann undenkbar wäre. Nachdem die Bedeutung Bachmanns geklärt ist, folgt die Beschreibung der Inhaltsangabe von *Malina*. Der Roman wird als leidenschaftliche Dreiecksbeziehung verkauft, wobei die Komplexität der Figuren nicht außer Acht gelassen wird. Man kommt jedoch zu dem Schluss, dass in *Malina* von einer Liebesgeschichte die Rede ist, in der die Beteiligten Schmerz und Hoffnungslosigkeit ausgeliefert sind, da eine Frau mit einem Mann namens Malina zusammenwohnt, jedoch die Liebe ihres Lebens – Ivan – liebt:

[...] Pred nama je njezin prvi roman: 'Malina', knjiga preklinjanja, ispovjesti, strasti. 'Malina' je najnezamislivija priča o trokutu: jer su dvoje od sudionika u zbilji jedna osoba, 'jedno' a ipak je svaka osoba 'dvostruka'. Knjiga ne govori ni o čemu drugome do li o ljubavi. U toj isključivosti podsjeća nas na to da su oni koji ljube izručeni boli i očaju. (Ü:274)

Diesen Ausführungen nach erwartet sich der/die LeserIn entweder eine spannende und leidenschaftliche Dreiecksbeziehung, die damit endet, dass sich eine von Liebe getriebene Person in den Tod stürzt, oder er/sie glaubt, einen Krimi oder eine Detektivgeschichte vor sich zu haben, bei der ein/e MörderIn gesucht wird. „Ja traži i

nalazi pomoću nadmoćnog dvojnika smrt koju su pripremili već mnogi načini umiranja“ (Ü:274).

Die objektive Analyse des Textes am Backcover lässt demnach eher Schlüsse auf Trivilliteratur zu, als auf ein Werk, dessen Entstehung zehn Jahre gedauert hat und voller Anspielungen ist, Kritik an der Gesellschaft übt und auf die patriarchalischen Verhältnisse in der Gegenwart aufmerksam machen möchte. Betrachtet man den Schwerpunkt des Verlages *Nakladni zavod Globus*, steht dieser, sowie die einfach gehaltene, klassische Aufmachung der Übersetzung, in gewissem Widerspruch zu der Inhaltsbeschreibung auf der Rückseite des Romans, die eher auf eine reißerische Überschrift und eine die Masse ansprechende Aufmachung schließen lässt. Der Eindruck macht sich breit, dass die Übersetzung mit einer Auflage von 1000 Exemplaren nicht die breite Masse anspricht, sondern ausgewählte LeserInnen, die bestenfalls mit dem Namen der Autorin vertraut sind.

7.2 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Ammanns zweite Phase wäre das Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz. Hier wird nun aber, aus Gründen der Ökonomie, mit der Funktion des Ausgangstextes fortgefahren. Die später folgenden Vergleiche gestalten sich deutlicher, werden die intratextuelle Kohärenz des ZT, des AT und deren intertextuelle Kohärenz in einem Beispiel vereint dargestellt.

Der Roman *Malina* wird, da Bachmann bereits in den 1950er Jahren von dem Entstehen ihres Debüt-Romans spricht und im Jahre 1958 sogar erste Verhandlungen mit dem *Piper-Verlag* stattfinden, im deutschsprachigen Raum lange ersehnt. Im Jahr 1971 wird, nach einer etwa zehnjährigen Publikationspause Bachmanns, *Malina* im *Suhrkamp Verlag* veröffentlicht. Wie in Kapitel 2.3 beschrieben, steht der *Suhrkamp Verlag* für hohen literarischen Anspruch, wonach anzunehmen ist, dass LeserInnen von beim *Suhrkamp Verlag* publizierten Werken Literatur von hoher Qualität erwarten.

Durch die Aufmachung des Buches, vgl. Kapitel 5.2.2, bei denen der Name Ingeborg Bachmann und ihr Bild im Vordergrund stehen, wird ersichtlich, dass sich der Roman nicht an die breite Masse richtet, sondern an ein ernstes, literarisch interessiertes Publikum wendet, das die Lyrikerin Bachmann bereits kennt und zu schätzen weiß. Trotz dieses Eindrucks muss darauf hingewiesen werden, dass Bachmann sehr wohl vor Erscheinen des Romans Interviews gibt, dass sie zwei Lesereisen durch Deutschland unternimmt und noch unveröffentlichte Textpassagen in Literaturzeitschriften abgedruckt werden. Zudem ähnelt der in der Werbung verwendete Text stark dem Klappentext, der den Inhalt des Buches grob wiedergibt, und so steigt der Wiedererkennungswert bei den LeserInnen. Dies verfehlt auch die erhoffte Wirkung nicht und so hält sich das Buch *Malina* wochenlang im Spitzenfeld der *Spiegel*-Bestsellerliste (vgl. Albrecht/Göttsche 2002:25).

Als Modell-LeserInnen des Debüt-Romans können demnach LeserInnen angenommen werden, die sich für anspruchsvolle Literatur interessieren, Ingeborg Bachmann als Lyrikerin bereits kennen und sich gerne von dem lange angekündigten Roman überraschen lassen möchten.

7.3 Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz, der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes und der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT

Im Folgenden werden ausgewählte Textbeispiele aus Original und Übersetzung gegenübergestellt und unter Einsatz der Übersetzungskritik Ammanns bzw. dem *scenes-and-frames* Ansatzes analysiert. Um einen besseren Überblick zu gewähren, werden die Beispiele fortlaufend nummeriert und in die Textabschnitte kurz eingeführt. Jene Phrasen, auf die besonders eingegangen wird, werden unterstrichen und zum schnelleren Erfassen gegenübergestellt.

7.3.1 Mögliche Schwierigkeiten beim Übersetzen

Truda Stamać schreibt im Nachwort der kroatischen Ausgabe, dass Bachmann in ihrem Roman kein einziges Wort zufällig niedergeschrieben, kein einziges Wort nebenbei und ohne Bedacht eingesetzt habe. Auch Bachmann selbst weist darauf hin, dass sie erst 1000 Seiten schreiben musste, um daraus dieses Buch formen zu können. Zudem wird der Roman auch immer wieder als Komposition gesehen, worauf die darin enthaltenen Notenabdrucke und die musikalischen Anweisungen für die Sprecherin im dritten Kapitel hinweisen. Besondere Vorsicht muss die Übersetzerin daher walten lassen, um den eigenartigen (Kompositions-)Stil von Bachmann auch in der Übersetzung wahren zu können. Ein markantes Element hierbei ist das von Bachmann gern verwendete Stilmittel der Ellipse.

7.3.1.1 Was ist eine Ellipse?

Die Ellipse ist eine spezielle Form der Wiederholung, die im Gegensatz zur Rekurrenz (siehe Kapitel 7.3.2.1) keine positive, sondern eine negative Wiederholung, eine Nullsetzung von koreferentiell Wortmaterial darstellt. Es werden also Satzteile eingespart und nicht sprachlich ausgedrückt, es wird ein „strukturelles Loch“ (Linke/Nussbaumer 2000:308) geschaffen, welches „aus dem sprachlichen bzw. außersprachlichen Kontext regelhaft erschlossen werden [kann]“ (Bußmann 1990:207) bzw. mit Hintergrundwissen im Verstehen automatisch gefüllt wird (vgl. Linke/Nussbaumer 2000:308). Die Ellipse ist demnach ein syntaktisches Stilmittel, das durch Auslassungen von Wortmaterial unvollständige Sätze entstehen lässt, die jedoch trotzdem von dem/der EmpfängerIn sinnvoll ergänzt und

verstanden werden. Hoffmann konstatiert, dass die Ellipse ein bestimmtes, vorauszusetzendes Wissen sozusagen mitmeint:

Bei der Ellipse handelt es sich um eine Formulierungsverfahren, für die gilt: [...] In der Umsetzung eines Sprecherplans wird etwas systematisch nicht versprochen, was aufgrund gemeinsamer Orientierung (Situation, Handlungszusammenhang, [...], mit dem Text gegebenes Wissen) mitzuverstehen ist, damit die Äußerung eine Bedeutung erhält, die kommunikativ Sinn macht. (Hoffmann 2006:91f.)

Die Grammatik betreffend „unterschreitet [die Ellipse] die Grenze des grammatischen Standards“ (ibid.:92). Einerseits werden Wortmaterial, Wörter, Ausdrücke nicht versprochen, die eigentlich Bestandteil einer operativen Vermittlung wären, andererseits sind die Ansprüche einer richtigen Grammatik für den verbalisierten Teil des Satzes weiterhin gültig (vgl. ibid.). Laut Bußmann ist die Ellipse eine „Ausparung von sprachlichen Elementen, die aufgrund von syntaktischen Regeln oder lexikalischen Eigenschaften notwendig sind“ (Bußmann 1990:207). Es lässt sich also sagen, dass die Ellipse ein unvollständiger Satz ist, der gewisse Lücken offen lässt, die von dem/der EmpfängerIn gedanklich auszufüllen sind, damit der kommunikative Sinn erfüllt wird.

7.3.1.2 Die Ellipse im Roman *Malina*

Vor allem im ersten Kapitel von *Malina* können zahlreiche Sätze gefunden werden, die vorrangig aus Adverbien, Pronomina und Füllwörtern zusammengesetzt sind (vgl. Fratt-Veszlár 1983:307). Die Wiedergabe der Ellipsen kann in anderen Sprachen zu Problemen führen, da grammatische Strukturen Unterschiede aufweisen und der Satzbau der Ausgangssprache nicht immer ähnlich in die der Zielsprache transformiert werden kann.

Die grammatischen Gegebenheiten zur Nutzung der Ellipsen sind jedoch in der (serbo-)kroatischen Sprache durchaus gegeben. So ist das Phänomen der Ellipse vor allem in der gesprochenen Sprache und in der Umgangssprache anzutreffen. Es werden nicht nur Subjekte ausgelassen bzw. nullgesetzt, sondern auch Objekte, Prädikate und Konjunktionen (vgl. Hinrich/Hinrich 1995:295f.). Ein Unterschied zur deutschen Sprache besteht darin, dass man anhand von beispielsweise Verb- oder Adjektivendungen erkennen kann, ob das

Ausgedrückte von einem Mann oder einer Frau stammt⁶. Ohne genauere Bestimmung ist dies im Deutschen nicht möglich. Aufgrund dieser sprachlichen bzw. grammatischen Besonderheiten der jeweiligen Sprachen ist der Einsatz der Ellipse im Kroatischen von Natur aus meist genauer und eindeutiger als jener im Deutschen.

Die Telefongespräche zwischen Ivan und der Ich-Erzählerin bestehen ausschließlich aus Ellipsen. Den Grund dafür vermutet Fratt-Veszlár in der Darstellung der Oberflächlichkeit: „Die informatorische Defizienz soll die Oberflächlichkeit von Gesprächen vermitteln“ (Fratt-Veszlár 1983:307).

Fratt-Veszlár gibt in ihrem Aufsatz über *Die Ellipse in Ingeborg Bachmanns Roman Malina* zahlreiche Beispiele aus der Analyse der französischen Übersetzung und dem deutschen Original an, die zeigen, dass dieses Stilmittel große translatorische Probleme aufwerfen kann. Sie zeigt auf, dass der französische Übersetzer Philippe Jaccottet oftmals Verben zur Verdeutlichung einfügt, „die vo [sic!] Kontext her auch im deutschen Text implizit enthalten sind“ (ebd.). Sie meint, dass dadurch das Empfinden der Erzählerin, die sich befangen und verwirrt fühlt, fälschlich wiedergegeben wird bzw. sogar verloren geht. Die französische Fassung wirkt expliziter, da sie die Verwirrungen aufzulösen sucht, indem sie Verben und Subjekte einfügt (vgl. ebd.:307ff.).

Beispiel 1

Ob die Schwierigkeiten der Übertragung von Ellipsen im Bachmannschen Stil auch in der kroatischen Übersetzung zum Vorschein kommen, soll anhand des folgenden Beispiels gezeigt werden. Es wird die deutsche Originalausgabe mit der französischen und kroatischen Übersetzung verglichen. Thema des Ausschnitts ist ein Interview zwischen Herrn Mühlbauer und der Ich-Erzählerin, welches schon einige Male verschoben wurde. Zuerst der Ausgangstext:

| | | |
|--|---|--|
| 1. Frage:? | 1ère question: ...? | 1. Pitanje: ...? |
| Antwort: <u>Was ich</u> zur Zeit? Ich weiß nicht, ob ich Sie | Réponse: <u>Ce que je pense</u> de ce temps? Si vous voulez <u>parler</u> | Odgovor: <u>Što ja</u> trenutno? Ne znam jesam li Vas razumjela. |

⁶ Beispiel: Rekla sam da sam lijepa (~Gesagt habe, dass schön bin, „ich“ – Auslassung – ist weiblich). Rekao sam da sam lijep („ich“ – Auslassung – ist männlich).

| | | |
|---|--|---|
| verstanden habe. Falls Sie heute meinen, <u>dann möchte ich lieber nicht</u> , jedenfalls heute nicht. (O:87) | d'aujourd'hui, <u>je préfère me taire</u> , aujourd'hui en tous cas ⁷ . (Bachmann 1973:89, zitiert nach Fratt-Veszlár 1983:307, Herv. im Orig.) | Ako mislite danas, <u>onda radije ne bih</u> , svakako ne danas. (Ü:66) |
|---|--|---|

Der Übersetzer ins Französische greift mit Verben in den Text ein und drückt somit die impliziten Aussagen des Originals explizit aus. Im Gegensatz dazu steht die Übersetzung ins Kroatische, die die impliziten Andeutungen der Originalausgabe ebenso implizit wiedergibt.

Der unterschiedliche Umgang mit diesem potentiellen Problem lässt sich an diesem Vergleichsbeispiel deutlich ausmachen. Bereits im ersten Satz „Was ich zur Zeit?“ kann festgestellt werden, dass der französische Übersetzer einen Einschub macht, und das Verb „penser“ (denken) einführt. Eine implizite Phrase, die im Original zum Nachdenken der LeserInnen anregt, wird in der französischen Übersetzung explizit ausgedrückt, wobei die „Leerstelle“ weggenommen wird und eine deutliche *scene* entsteht, die das eingesetzte Stilmittel der Autorin ignoriert. Im Gegensatz dazu kann die kroatische Übersetzung mit „Što ja trenutno“ angeführt werden, die dem Original gleicht und die Ellipse einsetzt, somit die gleiche Wirkung beim Aufbau einer *scene* erzielt. Genau dasselbe Szenario kann bei der Sinneinheit „dann möchte ich lieber nicht“ beschrieben werden. Der französische Übersetzer verdeutlicht die Aussage „je préfère me taire“, führt das Verb „taire“ (schweigen) ein und nimmt den LeserInnen ein Stück Aktivität. In der kroatischen Übersetzung wird das Original wortgetreu mit „onda radije ne bih“ wiedergegeben und die gleichen *scenes* können evoziert werden.

Die Übersetzerin Truda Stamać behält das Stilmittel der Ellipse im Kroatischen bei, wodurch die Empfindungen der Erzählerin ebenso undeutlich dargestellt werden wie in der Originalfassung. So erwecken die deutsche und kroatische Fassung ähnliche *scenes* und regen den/die LeserIn zum Mitdenken an, da sie sich implizit ausdrücken. Die französische Fassung hingegen wirkt anders und nimmt dem/der LeserIn bereits „Leerstellen“ (vgl. Kapitel 6.2.3.1) weg, baut also vor.

Um eine tiefer gehende Analyse dessen durchzuführen, müsste man zuerst den Skopos des französischen Translats definieren. Dies würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit

⁷1. Frage. ...? Antwort: Was ich zurzeit denke? Wenn Sie von heute sprechen möchten, dann bevorzuge ich es zu schweigen, heute jedenfalls. (Übersetzt von der Verfasserin).

sprengen und so richtet sich das Augenmerk wieder auf den Vergleich des deutschen Ausgangstexts und dessen kroatischer Übersetzung.

Beispiel 2

In der folgenden Situation sitzt das weibliche Ich am Boden vor dem Telefon in ihrer Wohnung und wartet sehnsüchtig auf einen Anruf von Ivan. Zuerst voller Vorfremde auf ein Wiedersehen mit ihm ist die Erzählerin nach diesem Telefonat enttäuscht und macht sich Gedanken über ein Ende der Beziehung zu ihrem geliebten Ivan.

| | |
|--|--------------------------------------|
| <u>Ich heute abend?</u> | <u>Ja večeras?</u> |
| Nein, wenn du nicht kannst | No, ako ne možeš |
| Aber du bist doch | Ali ti si |
| Das schon, aber dahin will ich nicht | Da, ali neću tamo |
| <u>Ich halte das aber für, entschuldige</u> | <u>Držala sam to, oprost</u> |
| Ich sage dir doch, es ist ganz ohne | Kažem ti, to je bez ikakve |
| Du gehst besser hin, denn ich habe vergessen | Bolje da odeš, jer ja sam zaboravila |
| Du hast also. Du bist also | Ti dakle imaš. Ti si dakle |
| Dann bis morgen, schlaf gut! (O:43) | Onda do sutra, spavaj dobro! (Ü:32) |

Bachmann spielt hier im Ausgangstext mit abgehackten und unvollständigen Sätzen, lässt offen, wer spricht und was genau der/die SprecherIn sagen möchte. Der/die LeserIn wird zum Mitdenken angeregt, muss sich die „Leerstellen“ mit seinem/ihrem Vorwissen ausfüllen. Vergleicht man das Original („Ich halte das aber für, entschuldige“) nun mit der von Stamać vorgenommenen Übersetzung ins Kroatische („Držala sam to, oprost“), wird ersichtlich, dass die Übersetzung dem Ausgangstext überaus ähnlich ist und dass das Stilmittel der Ellipse beibehalten wurde. Die sinnhaft unvollständigen Formulierungen im Original („Ich heute abend?“) kommen auch in der Übersetzung („Ja večeras?“) zur Geltung. Es werden weder Verben noch Erklärungen noch Satzzeichen oder ähnliches zusätzlich angeführt. Die *frames* der dargestellten Situation in Original und Translat gleichen sich sehr, würden bei dem/derselben LeserIn der beiden Texte die gleichen *scenes* entstehen lassen. Stamać hat mit dem Stilelement der Ellipse auch hier keine Schwierigkeiten und transferiert die abgehackten, nicht vollständig ausformulierten Sätze ohne Probleme in die Übersetzung.

Beispiel 3

Im dritten Kapitel von Malina entfernen sich Ivan und die Ich-Erzählerin immer weiter voneinander. Sie spielen kaum noch gemeinsam Schach und haben immer weniger Kontakt miteinander. Die Schachsätze der Protagonisten verlieren sich im Nichts, doch es entsteht eine andere Art von Sätzen, derer sie sich nun bedienen.

| | |
|---|--|
| Ich habe leider, ich bin mit der Zeit Wenn du natürlich in so einem Zeitdruck bist Nur heute habe ich besonders wenig Zeit Selbstverständlich, wenn du jetzt keine Zeit hast Wenn ich dann wieder mehr Zeit habe Mit der Zeit werden wir ja, es ist nur jetzt Dann können wir ja, wenn du einmal Zeit hast Gerade in dieser Zeit, wenn es wieder geht Du mußt eben mit der Zeit etwas weniger Wenn ich nur noch zur rechten Zeit Aber du liebe Zeit, du darfst nicht zu spät Ich habe noch nie so wenig Zeit, das ist leider Wenn du dann wieder mehr Zeit hast, vielleicht Später werde ich dann mehr Zeit haben! (O:253) | Nažalost nemam <u>vremena</u> , s vremenom sam Naravno ako si u vremenskom škripcu Samo danas imam jako malo vremena Naravno, ako sad nemaš vremena Kad budem opet imao više vremena S vremenom ćemo <u>opet</u> , samo sad Mogli bismo, kad budeš imao vremena Baš u ovo vrijeme, kad je opet krenulo S vremenom moraš malo manje Kad bih samo u pravo vrijeme Ali <u>zaboga</u> , ne smiješ prekasno Nikad nisam <u>imao</u> tako malo vremena <u>da</u> <u>nažalost</u> Kad budeš opet imao više vremena, možda Kasnije ću opet imati više vremena! (Ü:191) |
|---|--|

Im AT, einem Telefongespräch, hat man keine Anhaltspunkte dafür, was von wem gesagt wurde, wer keine Zeit für den Anderen hat, wer hier auf wen zu warten scheint, bis sie beide wieder Zeit haben. Das Wort „Zeit“ ist augenscheinlich von größter Bedeutung, da in jeder Zeile davon gesprochen wird (näheres zur Wiederholung von Wortmaterial in Kapitel 8). Es fällt auf, dass beide Sprecher keinen Drang verspüren, sich sehen zu wollen und sich mit leeren Versprechungen trösten, die ihnen eigentlich jedoch nichts bedeuten.

Im Großen kann gesagt werden, dass auch hier Stamać keine Probleme mit den elliptischen Sätzen hatte, obwohl sie bereits zu Beginn dieser Passage, noch im ersten Satzteil, ein Nomen hinzufügt, das erstens im Original nicht geschrieben steht und zweitens nicht zur Verdeutlichung gebraucht wird, da sich ohnehin das gesamte Gespräch um dieses Nomen (Zeit/vrijeme) dreht.

Im Mittelteil dieses Abschnittes wirft die Übersetzerin zudem ein „wieder“ mit ein („S vremenom ćemo opet“), und gibt somit mehr preis als dies bei Bachman der Fall ist. Dieses

„wieder“ impliziert, dass es schon einmal etwas gegeben hat, welches sich noch einmal wiederholen wird.

Der im Deutschen verwendete Spruch „Ach du liebe Zeit“ stellt die Übersetzerin vermutlich vor ein kleines Problem, da im Kroatischen eine ähnliche Phrase mit „Zeit“ bzw. „vrijeme“ nicht existiert und sie daher auf eine völlig andere Formulierung zurückgreifen muss. Sie weicht also dem Thema Zeit hiermit kurz aus, womit sie nicht die gewünschte *scene*, das eigentliche „Wortspiel“ aus dem Deutschen, transferieren kann. Mit „zaboga“ ist der Transfer ins Kroatische jedoch nicht wirklich gelungen, da diese Unwillensäußerung zu hart und stark für die deutsche Phrase „ach du liebe Zeit“ wirkt, die in dieser Passage eher einen überraschenden Eindruck entstehen lässt als einen genervten oder verärgerten.

Gegen Ende des Abschnittes fügt die Übersetzerin auch noch ein Verb in die Phrase hinzu und konkretisiert abermals das Gemeinte. Dies wird jedoch gleich im Anschluss relativiert, wenn sie das Deutsche „das ist leider“ mit einem „da nažalost“ (ja leider) wiedergibt.

Diese Passage betreffend kann gesagt werden, dass die gravierenden Veränderungen auf die unterschiedlichen grammatikalischen Strukturen, die eben im Kroatischen mehr verraten als im Deutsche, zurückzuführen sind und dass der Transfer der Ellipsen auch hier, mit kleinen Abweichungen, ganz gut gelungen ist.

Beispiel 4

Die Szene ist dem zweiten Kapitel entnommen, in dem die Ich-Erzählerin stets Albträume hat. Sie träumt also etwas Schlimmes und als sie aufwacht, ist Malina an ihrer Seite und möchte wissen, warum sie immer „mein Vater“ sagt und wer ihr Vater ist. Anhand dieses kurzen Abschnitts könnte man sich wundern, warum sich das Gespräch um den unbekanntem Vater der Ich-Erzählerin dreht. Tatsächlich kommt der Vater in ihren Albträumen stets als gewaltbereiter Herrscher, der sie umbringen möchte, vor und Malina meint, der im Traum geheißene Vater müsse in der Realität etwas anderes bzw. jemand anderen verkörpern.

| | |
|--|--|
| Malina: <u>Herrgott</u> , warum sagst du immer >mein Vater?< | Malina: Zaboga, zašto stalno govoriš >>moj otac<<? |
| Ich: Gut, daß du mich <u>daran</u> erinnerst. Laß mich aber lang nachdenken. Deck mich zu. Wer könnte mein Vater sein? Weißt du, zum Beispiel, wer dein Vater ist? | Ja: Dobro da me podsjećaš. Pusti me da <u>dobro</u> razmislim. Pokrij me. Tko bi mogao biti moj otac? Znaš li ti, naprimjer, tko je tvoj otac? |
| Malina: <u>Lassen wir das</u> . | Malina: Pustimo to. |
| Ich: Sagen wir, ich mache mir da eine | Ja: Recimo, stvaram si predodžbu <u>o tome</u> . |

Bei dieser vermittelten *scene* bekommt der/die LeserIn den Eindruck, Malina sei schon sehr genervt von der Ich-Erzählerin. Gleich zu Beginn wird das mit dem *frame* „Herrgott“ und danach mit „Lassen wir das“ deutlich. Im Deutschen werden hier eigentlich nur subtile Ellipsen verwendet wie beispielsweise „Machst du dir denn keine?“ was sich auf die Vorstellung vom vorherigen Satz bezieht. Es werden keine großen Lücken aufgetan, die den/die LeserIn vor eine Herausforderung stellen.

In der kroatischen Übersetzung erhält die Leserschaft mit „zaboga“ und „pustimo to“ ebenfalls den Eindruck, dass Malina allmählich die Geduld mit der Ich-Erzählerin verliert. Dass hier die Übersetzerin „zaboga“ vielleicht etwas unglücklich gewählt hat, wird mit einem Vergleich der Beispiele 3 und 4 klar. In Beispiel 3 hat Stamać „Ach du liebe Zeit“ ebenfalls mit „zaboga“ übersetzt, und nun steht „zaboga“ für Herrgott. Zum einen ist eine Wiederholung, die bei Bachmann nie zufällig eingesetzt wird, gegeben, zum anderen passt hier „zaboga“ zwar gut in die sich ergebende Gesamtscene dieser Textpassage, der missglückte Einsatz in Beispiel 3 wird jedoch durch diesen Abschnitt noch deutlicher.

Die Ellipsen sind auch in der kroatischen Version in subtiler Form angewandt, wobei sie häufiger als im Original eingesetzt wurden. So wird der letzte Satz, der im Deutschen „Machst du dir denn keine“ lautet, mit „A ti ne“ (Und du nicht?) wiedergegeben. Das „denn“ kommt im Kroatischen nicht zur Geltung und so wird die Phrase abgeschwächt, wie eine ganz nebensächliche Frage. Im AT hingegen drückt die scene mehr Verwunderung aus und verleiht dem Gesagten mehr Nachdruck, sie wirkt etwas gereizter als die doch abgeschwächte scene in der Übersetzung.

7.3.2 Rekurrenz

Bei der im Folgenden durchgeführten Analyse des Ausgangs- und Zieltextes wird ein besonderes Augenmerk auf die Rekurrenz und deren Übertragung ins Kroatische gelegt. Welche Funktionen dieses Stilmittel hat und was es über einen Text preisgibt, wird nun kurz erörtert.

7.3.2.1 Was bedeutet Rekurrenz?

Laut Brinker (1992) sind Stilmittel für die Kohärenz eines Textes von großer Bedeutung, da sie die Konformität des Textganzen erkenntlich machen:

„Die Bedeutung des Prinzips der Wiederaufnahme für die Kohärenz des Textes besteht im Grunde darin, daß sich in den verschiedenen Wiederaufnahmen des Textes die Einheitlichkeit des Textgegenstandes [...] sprachlich ausdrückt“. (Brinker 1992:42)

Die Rekurrenz nimmt dabei einen bedeutenden stilistischen Platz ein: „Eine wichtige Voraussetzung für Textkohärenz ist das Phänomen der ‘Rekurrenz‘ (Wiederholung) von sprachlichen Mitteln in einem überschaubaren Textabschnitt“ (Bußmann 1990:537). Die Rekurrenz stellt ein Kohäsionsmittel dar. Kohäsion ist für Beaugrande und Dressler ein entscheidendes Textualitätsmerkmal und bezieht sich auf die Art und Weise, wie sprachliche Elemente in einem Text syntaktisch und semantisch miteinander verknüpft sind: „Die Oberflächenkomponenten hängen durch grammatische Formen und Konventionen voneinander ab, so daß also Kohäsion auf GRAMMATISCHEN ABHÄNGIGKEITEN beruht“ (Beaugrande/Dressler 1981:3, Herv. im Orig.). Die zur Anzeige der Beziehung verwendeten sprachlichen Einheiten werden Kohäsionsmittel genannt (vgl. Linke/Nussbaumer/Portmann 1994:216).

Die Rekurrenz ist also ein lexikalisches Kohäsionsmittel und benennt das Wiederholen eines bestimmtem Wortes, bestimmter Ausdrücke oder eines bestimmten Wortmaterials: „Eine Rekurrenz hat die exakte Wiederkehr des sprachlichen Materials zur Folge“ (Beaugrande/Dressler 1981:86). Vor allem bei spontanem oder emotionalem Sprechen tritt diese Erscheinung vielfach auf (vgl. *ibid.*:58). Diese Behauptung wird auch von Vuorikoski unterstrichen, wenn sie angibt, dass eines der häufig zu beobachtenden rhetorischen Mittel die Wiederholung sei (vgl. Vuorikoski 2004:145). Die Rekurrenz steht beim Sprechen in engem Bezug zu dem Verarbeitungspotential und der Zeit, die für eine Textproduktion verfügbar ist. So wird unter Zeitdruck wesentlich mehr wiederholt als unter zeitlich uneingeschränkten Bedingungen. Darüber hinaus bedient man sich der Rekurrenz, um etwas zu betonen und in

den Vordergrund zu heben, etwas energisch zurückzuweisen oder um die Wiederaufnahme zu unterstützen. Laut Beaugrande und Dressler kommt Rekurrenz zum Einsatz, um „seinen eigenen Standpunkt [zu] betonen und [zu] verstärken oder Überraschung über Ereignisse aus [zu] drücken [...]“ (Beaugrande/Dressler 1981:58).

In Bezug auf einen schriftlichen Text existieren laut Brinker gewisse Methoden, um das Textthema, den Inhalt und Sinn des Textes zu bestimmen. Brinker deutet mit seinem Prinzip der Wiederaufnahme darauf hin, dass die Wiederaufnahme eines zentralen Textgegenstandes (Person, Handlung, ...) innerhalb des Textes darauf schließen lässt, dass dieser wiederholte Textgegenstand mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Thema des Textes hinweist und dieses verdeutlicht (vgl. Brinker 1992:52). Die Rekurrenz wird demnach bei schriftlichen Texten eingesetzt, um den Textgegenstand zu betonen, das Textthema aufzugreifen und deutlicher darzustellen. Mittels Kohäsionsmittel, also auch mittels Rekurrenz, können im Text Verweise angebracht und unterstrichen werden und dienen so zur Präzisierung des Inhalts. Gemäß Beaugrande und Dressler liegt die Hauptintention der LeserInnen längerer Texte darin, „herauszufinden, wie schon verwendete Elemente und Muster wieder verwendet, verändert oder zusammengefügt werden“ (Beaugrande/Dressler 1981:57).

Die „totale Rekurrenz“, das wortgetreue Wiederholen gewisser Textelemente, steht in Zusammenhang mit einer engen Koreferenz. Koreferenz bedeutet, dass verschiedene sprachliche Ausdrücke auf denselben außersprachlichen Referenten verweisen (vgl. Gobyn 1984:13). Auch für die „partielle Rekurrenz“, eine teilidentische Rekurrenz, besitzt dieser Zusammenhang Gültigkeit. Bei der „partiellen Rekurrenz“ wird ein bestimmter Ausdruck nicht wortwörtlich wiederholt, sondern in einer anderen, einer abgewandelten morphosyntaktischen Form wiedergegeben: „Die partielle Rekurrenz zeigt eine unterschiedliche Anwendung derselben grundlegenden sprachlichen Elemente (Wort-Stämme oder Wörter)“ (Beaugrande/Dressler 1981:86). Die Wurzel des zu wiederholenden Wortes erscheint „in veränderter Flexion oder in Derivations- oder Kompositionsformen“ (Linke/Nussbaumer 2000:308). „Partielle Rekurrenz“ wird vorrangig beim Schreiben eines Textes angewandt, in der Alltagssprache zwecks Ökonomie der Sprache eher selten verwendet.

Auch in der (serbo-)kroatischen Sprache ist dieses Phänomen zu erkennen. So dient die Rekurrenz bzw. Wiederholung gewisser Satzelemente in der Umgangssprache zur Verstärkung der Aussage, kann sich jedoch zusätzlich zu einer Besonderheit in der Standardsprache entwickeln (vgl. Hinrichs/Hinrichs 1995:307f.).

7.3.2.2 Rekurrenz im Roman *Malina*

Bei der Lektüre des Ausgangstextes stolpern die LeserInnen immer wieder über sich wiederholende Wörter und Phrasen. Was zu Beginn eigenartig und ungewöhnlich für einen derartig literarisch anspruchsvollen Roman anmutet, bleibt bis zum Ende eigenartig: die Eigenart von Ingeborg Bachmann. Sie betont den gesamten Roman hindurch ihr wichtig erscheinende Themen und Wendungen, indem sie sie stets wiederholt, oft knapp hintereinander oder aber beispielsweise nur drei Mal im ganzen Roman, dafür wortwörtlich, sodass es den LeserInnen ins Auge sticht und ins Ohr geht. Ob dieses Phänomen auch in der Übersetzung zu tragen kommt, soll anhand der folgenden Beispiele dargelegt werden.

Beispiel 5

Gleich zu Beginn, im Prolog, sinniert die Ich-Erzählerin über die Beziehung zwischen Malina und ihr, da sie sich, obwohl sie zusammen in einer Wohnung leben, so unähnlich sind und solch unterschiedliche Leben führen:

| | |
|--|--|
| Ich denke, dass wir auch heute <u>noch wenig miteinander zu tun haben</u> , einer erduldet den andern, <u>erstaunt</u> über den anderen, aber mein <u>Staunen</u> ist neugierig (<u>staunt</u> Malina denn überhaupt? ich glaube es immer weniger), und unruhig ist es, gerade weil meine Gegenwart ihn nie irritiert [...]. (O:20) | Mislim da i danas <u>imamo malo toga zajedničkoga</u> , jedan drugoga trpi, <u>zapanjen</u> drugim, no moja je <u>zapanjenost</u> znatiželjna (<u>čudi</u> li se Malina uopće? vjerujem sve manje), i nemirna je upravo zato što ga moja nazočnost nikad ne iritira [...]. (Ü:16) |
|--|--|

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

Die Passage der kroatischen Übersetzung bezieht sich mit „imamo malo toga zajedničkoga“ (wir haben wenig davon gemeinsam) sogleich auf etwas, das den LeserInnen unklar bleibt. Es wird nicht auf die gesamte Beziehung angespielt, sondern auf etwas Außenstehendes bezogen, das den LeserInnen verwehrt wird. Die beiden Handlungsträger haben also wenige Gemeinsamkeiten. Man erfährt, dass der einen den anderen erduldet („jedan drugoga trpi“), auch wenn die Ich-Erzählerin oft bestürzt oder perplex ist („zapanjen“) wegen Malina, so ist ihre Bestürzung eine neugierige. Die Bestürzung wird durch eine zweimalige Rekurrenz hervorgehoben und gewinnt so an Bedeutung. Mit dem *frame* „čudi li se Malina uopće“ (wundert sich Malina überhaupt) geht die vormals erwähnte Bestürzung in ein Staunen über. Die Bestürzung wird jedoch später wieder aufgegriffen wenn es heißt „i nemirna je“ (und

unruhig ist sie), was jedoch von einer Bestürzung nicht anders zu erwarten ist, weil ihn ihre Anwesenheit nicht irritiert.

Feststellen der intratextuellen Ausgangstextkohärenz:

Bachmann entwirft hier eine *scene*, die den LeserInnen den Eindruck vermittelt, die beiden Handlungsträger unternehmen nicht viel gemeinsam und mögen sich auch nicht besonders („einer erduldet den andern“). Die Ich-Erzählerin gibt an, die beiden seien erstaunt über einander, relativiert dies jedoch sogleich, indem sie angibt, sie glaube immer weniger, dass Malina überhaupt staune. Die Betonung des Staunens, welches kurz hintereinander gleich drei Mal vorkommt, soll den Eindruck vermitteln, die beiden kennen sich noch nicht in- und auswendig. Zumindest Malina kann die Ich-Erzählerin noch – mit seinem Verhalten – überraschen. Die Beschreibung ihrer Beziehung ähnelt jener eines (Ehe-) Paares, das zwar zusammen wohnt, ansonsten aber kaum etwas miteinander unternimmt. Die beiden Partner leben ihre eigenständigen Leben, leben nebeneinander her, vielleicht leben sie sich auch auseinander. Das „noch“ am Satzanfang lässt jedoch darauf schließen, dass dies in der Vergangenheit nicht anders war. Ein Part, die Ich-Erzählerin, möchte etwas daran ändern, möchte noch etwas über den anderen erfahren und ist neugierig, zweifelt jedoch daran, dass dies auf Gegenseitigkeit beruht. Sie ist nicht darüber erfreut, dass Malina sie kaum noch wahrnimmt, dass ihm ihre Gegenwart eigentlich egal ist und nicht aus der Ruhe bringt.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT

Zum einen erzeugt der *frame* „dass wir auch heute noch wenig miteinander zu tun haben“ eine *scene*, in der man sich vorstellt, dass die beiden Personen kaum etwas gemeinsam machen oder zusammen unternehmen, nicht einmal miteinander sprechen, wenn es nicht unbedingt nötig ist. Der *frame* der Übersetzung „da i danas imamo malo toga zajedničkoga“ ruft hingegen ein ganz anderes Bild hervor. Nur weil man nicht viele Gemeinsamkeiten hat, bedeutet das nicht, dass man nichts gemeinsam unternimmt oder dass man sich nicht versteht. Es gibt viele Paare, die getreu der Redewendung „Gegensätze ziehen sich an“ miteinander leben, nicht viele Gemeinsamkeiten haben aber trotzdem glücklich sind. Der gewählte *frame* der Übersetzerin evoziert also eine andere *scene* als der des Originals.

Zum anderen steht das stilistische Element der Rekurrenz im Mittelpunkt des Ausgangstextes, das unzweifelhaft zum Bachmannschen Schreibstil gehört. So lautet es im Original „erstaunt

über den anderen, aber mein Staunen ist neugierig (staunt Malina denn überhaupt? [...]) und unruhig ist es“. Die Übersetzerin Stamać transferiert diesen frame ins Kroatische mit den Worten „zapanjen drugim, no moja je zapanjenost znatiželjna (čudi li se Malina uopće? [...]) i menirna je“. So gibt sie zwar zwei Mal „staunen“ mit „zapanjen“ bzw. „zapanjenost“ wieder, was ins Deutsche mit „bestürzt“ oder „Bestürzung“ rückübersetzt werden könnte, entscheidet sich jedoch bei der dritten Wiederholung gegen das Verb „zapanjivati“, welches im Kroatischen eine andere Konnotation, ähnlich wie schockieren oder auch frappieren, hervorrufen würde. Die Übersetzerin hat sich bei der dritten Rekurrenz, völlig legitim, für das Verb „čuditi se“ entschieden. Sie hätte jedoch mit „začuden“ (erstaunt) und „čudenje“ (Staunen) diese Passage mitsamt den drei inhärenten Wiederholungen ins Kroatische übertragen können und der Stil Bachmanns wäre im Zieltext getreuer zu erkennen gewesen.

Beispiel 6

Im Anschluss an die Beschreibung der Beziehung kommt die Erzählerin auf den eigentlichen Kern der Aussage:

| | |
|--|---|
| <p>Mir scheint es[...], daß [...] ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, [...] aber auch eine unvermeidliche dunkle <u>Geschichte</u>, die seine <u>Geschichte</u> begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren <u>Geschichte</u> absondert und abgrenzt. Deswegen habe auch <u>nur</u> ich etwas zu <u>klären</u> mit ihm, und mich selber vor allem muß und kann ich nur vor ihm <u>klären</u>. Er hat nichts zu <u>klären</u>, nein, er nicht. (O:20f.)</p> | <p>Onda mi se čini [...] što sam ja za nj odviše nevažno i poznato ja [...], ali i neka neizbježiva tamna <u>povijest</u> koja prati njegovu <u>povijest</u>, želi je nadopuniti, no on je odvaja i ograđuje od svoje jasne <u>povijesti</u>. Zato i ja imam nešto <u>raščistiti</u> s njim, i samu sebe mogu i moram <u>razbistriti</u> prvenstvo samo pred njim. On nema što <u>razjasniti</u>, ne, on ne. (Ü:16)</p> |
|--|---|

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

Die Erzählerin gibt an, dass sie ein allzu unwichtiges und bekanntes Ich für Malina ist, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte darstellt, die die seine ergänzen und begleiten möchte. Man bekommt den Eindruck von dieser *scene*, dass sich die Protagonistin sozusagen in Malinas Leben einmischen und auch ihre Gedanken, Gefühle und Erlebnisse in seine Welt lassen möchte. Sie will mit ihrem Leben das Seine bereichern. Er hingegen möchte seine Geschichte für sich alleine haben, grenzt sie klar ab. Dem Nomen „povijest“ (Geschichte)

kommt durch die dreimalige Wiederholung eine wesentliche Bedeutung zu, auch wenn diese noch nicht klar zu erkennen ist. Dies lässt wiederum darauf schließen, dass es ein Thema in der Gesamtscene, dem Roman, sein könnte.

Malina will keine gemeinsame Geschichte, kein gemeinsames Leben führen, ist mit seiner Welt zufrieden und möchte niemand anderen hineinlassen. Das ist auch der Grund, weshalb die Erzählerin etwas mit ihm zu bereinigen (rasčistiti), zu klären hat. Ja, sich selbst will und muss sie „razbistriti“ (enttrüben/aufklären). Sie muss sich ihm darlegen und entwirren. Er hingegen hat nichts aufzudecken, klarzumachen (razjasniti) oder zu erläutern. Diese *scene* wirkt auf die LeserInnen so, als möchte sich die Erzählerin mit aller Gewalt in Malinas Leben drängen, ihm jedoch auf jeden Fall erklären warum und weshalb. Das „warum und weshalb“ würd sie auch gerne von ihm hören, was ihr jedoch verwehrt bleibt, da für ihn alles geklärt ist.

Feststellen der intratextuellen Ausgangstextkohärenz:

Die Erzählerin kommt sich zu unwichtig vor, da Malina sie schon in- und auswendig kennt. Sie begleitet Malina zwar schon eine Weile, will ihn und sein Leben, vor allem seine Geschichte, ergänzen, doch er schottet sich ab. Er grenzt seine Geschichte deutlich von der ihren ab, lässt nicht zu, dass sich die beiden vermischen. Die Geschichte steht hier zu Beginn im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, da sie drei Mal wiederholt wird. Dies lässt Rückschlüsse zu, dass das Thema des Romans mit einer derartigen Geschichte, der Geschichte eines Menschen, zu tun hat und dass diese äußerst wichtig ist. Bachmann spielt hier zudem mit der Mehrdeutigkeit des Nomens Geschichte. So kann sie die Geschichte im Sinne einer Erzählung meinen, aber auch die Geschichte ihres persönlichen Werdeganges, ihres Lebens, ihre Vergangenheit. Die Protagonistin muss also die Geschichte, vor allem aber sich selbst, vor Malina klären. Sie muss mit ihm etwas klären. „Nur“ sie hat etwas zu klären mit ihm, für ihn ist alles klar, er braucht nichts zu klären. Dem Verbum „klären“ wird hier eine ganz wesentliche Rolle zugeschrieben, da es drei Mal aufeinander folgt und eine totale Rekurrenz bildet. Es scheint eine enorm wichtige Tat für die Erzählerin sein, alles zu klären. Betrachtet man nun die entstandene Gesamtscene mitsamt den beiden vorkommenden versprachlichten Rekurrenzen, so wird ersichtlich, dass der Geschichte der Erzählerin und dem Klären ebendieser, besondere Aufmerksamkeit zuteilwird.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT

Zu Beginn dieses Abschnittes wird das Thema der Geschichte der Handlungsträgerin in beiden Fällen klar herausgearbeitet und deutlich gemacht. In beiden Texten wird die totale Rekurrenz (Geschichte bzw. povijest) eingesetzt und verfehlt ihre Wirkung nicht, obwohl die Mehrdeutigkeit der „Geschichte“ verloren geht und somit der Aspekt der Erzählung nicht zum Vorschein kommt.

Die Phrase „Deswegen habe auch nur ich etwas zu klären“ wird mit der Übersetzung „Zato i ja imam nešto rasčistiti“ nicht gänzlich getroffen. So fällt das Adverb „nur“ (samo) weg und die Betonung des Bezuges wird entkräftet.

Gegen Ende hingegen wird im Original das Thema des „Klären“ ebenso bedeutend dargelegt wie das der Geschichte. „Klären“ wird durch dreimalige, identische Rekurrenz in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt und erhält dieselbe Gewichtung wie zuvor die Geschichte der Erzählerin. In der Übersetzung wird diese Erscheinung jedoch nicht mehr aufgegriffen. Stamać entschließt sich hier, drei unterschiedliche Verben für ein und dieselbe Tätigkeit anzugeben. So transferiert sie das Verbum „klären“ mit „rasčistiti“, „razbistriti“ und „razjasniti“ ins Kroatische. Alle drei Formen haben ähnliche, jedoch nicht identische Bedeutung in der kroatischen Sprache. Stamać hätte sich für eines davon entscheiden können und die totale Rekurrenz aus dem Original übertragen können. Mit dem Verb „razjasniti“ wäre ihr das sicherlich auch gelungen, da es ebenso vieldeutig und in verschiedenen, auch nicht genau definierten Kontexten einzusetzen ist wie „klären“. Darüber hinaus steckt auch die Wurzel „klar“ (jasno) in „razjasniti“, „rasčistiti“ wird eher mit putzen und saubermachen konnotiert und „razbistriti“ kann auch mit reinigen in Verbindung gebracht werden. Die identische, totale Rekurrenz geht demnach in der Übersetzung verloren und ein wichtiges Thema der Gesamtszene, das Klären der eigenen Geschichte der Erzählerin, wird abgeschwächt. Auch wenn durch den Einsatz der unterschiedlichen Verben nicht zwangsweise eine ganz andere *scene* entsteht, so wird die Rekurrenz des AT nicht wieder aufgenommen, wodurch der Stil der Autorin leidet bzw. verfälscht wird.

Beispiel 7

Im folgenden Beispiel geht es nicht um einen konkreten Textabschnitt im Buch, sondern um eine wiederkehrende Phrase im Original. „Das ganze Leben“ ist wie ein Leitmotiv des Romans und besitzt intertextuelle Verbindungen zu Paul Celans Gedicht *Mohn und*

*Gedächtnis*⁸, zu Leo Tolstois *Krieg und Frieden* (1868) und zu einem übertragenen Liebesbrief von Rainer Maria Rilke⁹. In *Krieg und Frieden* begleitet diese Phrase den gesamten Roman lang die Liebesgeschichte der Hauptprotagonisten (vgl. Albrecht/Götttsche 2004:367). Ebenso wird dieses Phänomen in *Malina* aufgegriffen und es begleitet Ivan und die Ich-Erzählerin:

| | |
|--|--|
| <p>Aber wir haben keine Eile. <u>Es bleibt uns noch das ganze Leben</u>, sagt Ivan. (O:37)</p> | <p>Ali nama se ne žuri. <u>Preostaje nam još cijeli život</u>, kaže Ivan. (Ü:27)</p> |
| <p>Er wird es am Ende herausfinden, was mit mir ist, denn <u>wir haben ja noch das ganze Leben</u>. Vielleicht nicht vor uns, vielleicht nur heute, aber wir <u>haben das ganze Leben</u>, daran kann kein Zweifel sein. (O:47f.)</p> | <p>Na kraju će još doznati što je to sa mnom, jer <u>predstoji nam još cijeli život</u>. Možda nije pred nama, možda samo danas, ali <u>imamo život</u>, tu nema nikakve dvojbe. (Ü:36)</p> |
| <p>Heute aber mag Ivan nicht mehr in die Stadt fahren, er läßt die Schachfiguren stehen, leert sein Glas in einem Zug, er geht besonders rasch zur Tür, wie immer ohne Gruß, vielleicht weil <u>wir noch das ganze Leben vor uns haben</u>. (O:49)</p> | <p>No Ivan danas više ne želi u grad, ostavlja šahovske figure da stoje, jednim gutljajem ispija čašu, neobično brzo prilazi vratima, bez pozdrava kao uvijek, možda, <u>jer je još cijeli život pred nama</u>. (Ü:37)</p> |

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

Im Großen und Ganzen wirken die *scenes* träge und passiv, da die Protagonisten auf ein Morgen oder Übermorgen warten, alles auf ein „Leben“, das ihnen noch bevorsteht, verschieben. Dass das „Leben“ in den Vordergrund rückt und zum Thema wird, ist ersichtlich. Auch das Adverb „möglich“ (vielleicht) wird drei Mal in Verbindung mit dem Leben gebracht. Durch die ständig ausgetauschten Verben (*preostajati*, *predstati*, *imati*, *biti*) kommt hier nicht der Eindruck einer festen Wendung auf, sondern lediglich die Rekurrenz von „Leben“ wird deutlich. Für die wachsende Gesamtscene ist dieses „Leben“, im Gegensatz zu den bis dahin vorherrschenden Todesarten, ein neuer Aspekt, der an Bedeutung gewinnt.

⁸ Celan, Paul (1986) *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Allemann, Beda/Reichert, Stefan (eds.) Frankfurt/Main: Suhrkamp.

⁹ Alcoforado, Marianna (1975) „Portugiesische Briefe“, in; *Rilke: Übertragungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 89-121.

Feststellen der intratextuellen Ausgangstextkohärenz:

Liest man diese Zeilen, auch wenn sie vordergründig keinen direkten Zusammenhang haben, so lässt sich erkennen, dass sie „das ganze Leben“ verbindet, das die Protagonisten noch – vor sich – haben. Egal worum es sich handelt, es wird auf das vor sich habende Leben ge- und verschoben. Vier Mal wiederholt die Autorin „das ganze Leben“, welches für den gesamten Roman bedeutsam wird. Es geht also nicht nur um den Tod („Todesarten“), sondern ab nun auch um „das ganze Leben“. Nichts wird auf das Heute reduziert, nichts wird heute gemacht, alles wird in die Zukunft projiziert, auch wenn ungewiss ist, wie lange diese existieren wird („Vielleicht nicht vor uns, vielleicht nur heute“). Darüber hinaus ist zu erkennen, dass Bachmann in den letzten drei Passagen das ganze Leben mit „haben“ verknüpft und auch ein Wortspiel mit „vor sich haben“ kreiert. Das ganze Leben der Protagonisten liegt in ihren eigenen Händen, sie können bestimmen, wann und was zu tun ist. Zudem steht die entstandene Wendung in Verbindung mit „vielleicht“, zeugt also von Ungewissheit.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT:

Beim Lesen dieser Abschnitte fällt dem/der LeserIn der kroatischen Übersetzung zwar „život“ auf, welches all diese Sätze verbindet, im Gegensatz zum Original ist es jedoch nicht „cijeli život“ („das ganze Leben“), da es bei der dritten Wiederholung mit „imamo život“ unterbrochen wird. Trotz diesem Bruch gewinnt der/die LeserIn den Eindruck, dass dieser *frame* in der Gesamtszene wichtig sein muss bzw. wird. Die Betonung liegt hier, im Gegensatz zum Original, nicht auf dem „das ganze Leben vor sich haben“, im Sinne von in den Händen halten, aktiv besitzen, sondern es wirkt neutralisiert und etwas entrückter. Das Leben ist in der Übersetzung aktiver und personalisierter, steht den Handlungsträgern noch bevor („predstoji nam još cijeli život“), es ist noch vor ihnen („je još cijeli život pred nama“). Dieser Eindruck wird durch die ständig wechselnden Verben noch verstärkt. Die *scene* der Übersetzung entwickelt sich dahingehend, dass die Protagonisten ein wenig ins Abseits gedrängt werden und passiv dem Leben entgegen sehen. Im Original wächst der Eindruck, dass die Handelnden selbst bestimmen können, was mit ihrem Leben geschieht, da sie „das ganze Leben haben“. Auch wenn sie etwas passiv alles auf später verschieben, entscheiden sie das selbst. Die Gesamtscenes der einzelnen Abschnitte weisen nun nicht mehr ganz in dieselbe Richtung, was wiederum Auswirkungen auf die gesamte Lesart der beiden Texte mit sich bringen kann.

Beispiel 8

Das weibliche Ich telefoniert mit Ivan, der sehr erschöpft ist von einem anstrengenden Tag im Büro. Die Erzählerin freut sich unbändig über den zuletzt gesprochenen Satz von Ivan, der da lautet „Ich will dich sofort hierhaben!“. Der Satz geht ihr nicht mehr aus dem Kopf und so wird dieser innerhalb der kommenden vier Seiten ein paar Mal wiederholt:

| | |
|--|--|
| Ich will dich sofort hierhaben! (O:73) | Hoću da smjesta budeš ovdje! (Ü:55) |
| [...] >ich will dich sofort hierhaben< sagt Ivan, während er mit meinem Auto auf die Hohe Warte fährt, denn er muß rasch die Kinder sehen, Béla hat sich die Hand verstaucht, >ich will dich sofort hierhaben!< hat Ivan aber gesagt [...]. (O:76) | [...] >>želim da smjesta budeš tu<<, kaže Ivan dok se mojim kolima vozi prema Hohe Warte jer brzo mora vidjeti djecu, Béla je uganuo ruku, Ivan je međutim rekao >>želim da smjesta budeš tu<< [...]. (Ü:57) |
| Ich könnte das Grammophon anstellen, aber ich höre >ich will dich sofort hierhaben!< [...] >ich will dich sofort< [...]. (O:76) | Mogla bih uključiti gramofon, ali čujem >>hoću da smjesta budeš tu!<< [...] >>hoću da smjesta<< [...]. (Ü:57) |

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei diesen Textpassagen zuerst um den Ausspruch Ivans am Telefon (übersetzt mit „Hoću da smjesta budeš ovdje!“) und folglich liest man die Erinnerung der Erzählerin an diese Aussage, die sie ständig wiederholt. Eigenartig dabei ist, dass Stamać bereits bei der ersten eigentlichen Wiederholung, bzw. Erinnerung, zum einen das Verbum abändert und mit „želim“ ersetzt, zum anderen die Ortsergänzung mit „tu“ verändert.

„Hoću“ klingt fordernder und strenger, „tu“ besagt nun, dass nun die Erzählerin an der Reihe ist und spricht, da sich die Sicht auf den Ort von „ovdje“ zu „tu“ ändert. Man könnte meinen, das weibliche Ich wiederholt die Aussage Ivans nun von ihrer Warte aus und spricht sie nicht einfach nur nach. Die Übersetzerin bleibt jedoch nur vorerst bei dieser Abwandlung und kommt gleich darauf wieder auf das anfängliche „hoću“ zurück, die veränderte Ortsergänzung bleibt jedoch bestehen („hoću da smjesta budeš tu!“). Im Ausklang der letzten Passage verkürzt sie diese dann um „budeš tu!“, lässt sie abgehackt bzw. ellipsenhaft stehen.

Feststellen der intratextuellen Ausgangstextkohärenz:

Bei der Lektüre der deutschen Ausgabe bleiben die Wendung bzw. die Erinnerungen daran bei den fünf Erwähnungen mit Ausnahme der letzten immer aufs Wort gleich. Durch diese eindringlichen Wiederholungen bekommt der/die LeserIn den Eindruck, dieser Satz sei etwas ganz Besonderes und Wichtiges für die Erzählerin, er will ihr nicht mehr aus dem Kopf gehen und sie freut sich darüber. Die *scene* entsteht, die Protagonistin wird von diesem Satz angezogen, was durch das Wegfallen von „hierhaben“ bei der letzten Erwähnung verstärkt wird. Der Ausdruck gewinnt somit an Doppeldeutigkeit und die *scene* bekommt einen erotischen bzw. sexuellen Touch. „Ich will dich sofort“ zeugt von einem konkreten sexuellen Begehren, dem Ausdruck verliehen wird. Nicht zufällig bekommt der zuvor wiederholte Ausdruck nach der dritten Wiederholung diese verstärkte Bedeutung. Bachmann erzeugt mit „Ich will dich sofort“ einen sehr eindeutige Klimax, die durch die sexuelle Ebene auf einen Höhepunkt hinweist.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT:

Während sich die wiederkehrende Phrase im Deutschen stets gleicht, wird sie im Kroatischen bei jeder Erscheinung abgeändert. In der deutschen Fassung kommt bei der letzten Erwähnung noch erschwerend hinzu, dass dieser Ausdruck durch das Fehlen des letzten Wortes an Zweideutigkeit gewinnt, da das Verbum in dieser Konstruktion mit einem Akkusativobjekt (dich) verbunden ist. Dieser Umstand kommt in der Übersetzung nicht zu Tragen. Hier, wo eventuell eine Umformulierung wünschenswert wäre, um die Doppeldeutigkeit des Originals wiederzugeben, bleibt die Übersetzerin bei der eindeutigen Variante und lässt „getreu dem Original“ lediglich das letzte Wort dieser Phrase weg. Für die Wahrnehmung der LeserInnen bedeutet die Veränderung von der ersten Übersetzung zur ersten Wiederholung zunächst Verwirrung, da aus dem Kontext auf den ersten Blick nicht ersichtlich ist, dass sich das weibliche Ich an den Satz aus dem Telefongespräch erinnert. Die LeserInnen müssen weitläufiger ausholen bzw. nachdenken, um auf das gleiche Ergebnis zu kommen. Dies ist bei der zweiten abgeänderten Wiederholung nicht mehr der Fall, da nun die Situation klarer ist. Den Verlust der Doppeldeutigkeit, vor allem des sexuellen Begehrens und der sich somit verändernden *scene* hätte man mit beispielsweise „hoću te! smjesta!“ ausweichen können, ohne großartig starke Veränderungen vornehmen zu müssen.

Beispiel 9

Auch dieses Beispiel handelt nicht von einer einzigen Textpassage, sondern spiegelt einen durchgängigen Gedanken des Romans wieder. So ist für die Ich-Erzählerin äußerst wichtig, in der Welt und in der Liebe versichert zu sein, worüber sie oftmals grübelt. So sieht sie Ivan beim Schlafen zu und hofft:

| | |
|--|---|
| [...] einen Satz gehört zu haben, der nicht nur von der Müdigkeit gekommen ist, einen Satz, der mich <u>versichert in der Welt</u> [...]. Genügt ein Satz denn, <u>jemand zu versichern, um den es geschehen ist?</u> Es müßte eine <u>Versicherung</u> geben, die nicht von dieser Welt ist. (O:73f.) | [...] nisam li čuli ma i jednu rečenicu koja nije došla iz umora, rečenicom koja bi me <u>učinila sigurnom</u> u svijetu [...]. Je li jedna rečenica dovoljna <u>da bi nekoga uvjerila u ono što se dogodilo?</u> Morali bi postojati neko <u>osvjedočenje</u> koje nije od ovoga svijeta. (Ü:55f.) |
|--|---|

Die Protagonistin hat mordlustige Gedanken und glaubt, nur Ivan kann sie davon befreien und ihr ein Lächeln aufs Gesicht zaubern:

| | |
|--|--|
| [...] und er [Ivan] wird mir wieder erklären, daß wir <u>gegen alles versichert sind</u> , wie unsere Autos, gegen die Erdbeben und Hurrikane, gegen die Diebstähle und die Unfälle, gegen die Feuerbrünste und gegen den Hagel, <u>aber ich bin versichert in einem Satz</u> und in sonst nichts. Die Welt kennt keine <u>Versicherung</u> für mich. (O:77) | [...] i ponovno će mi objasniti kako <u>smo osigurani od svega</u> , poput naših automobila, od potresa i uragana, od krađe i nesreće, od požara i tuče, <u>a ja sam osigurana u jednoj rečenici</u> i ni u čemu drugome. Svijet za mene ne poznaje <u>osiguranja</u> . (Ü:58) |
|--|--|

Diesmal gibt die Erzählerin dem Herrn Mühlbacher ein Interview. Auf die von ihm gestellten Fragen gibt sie nur vage Antworten und gleitet vom Hundertsten ins Tausendste. Als es ums Thema Lesen geht, vergleicht sie dies mit einem Wahn, mit einem Laster:

| | |
|--|--|
| [...] mit der <u>Versicherung des Lebens in einem einzigen Satz</u> , mit der <u>Rückversicherung</u> der Sätze im Leben. (O:92) | [...] <u>osiguranjem života u jednoj jedinoj rečenici</u> , s <u>povratnim osiguranjem</u> rečenice u životu. (Ü:70) |
|--|--|

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

In der ersten Passage ist sich die Erzählerin nicht sicher, einen Satz gehört zu haben, der sie sicher erscheinen lässt in der Welt, der ihr Sicherheit gibt. Einen Satz – von Ivan – den sie sich so sehr wünschen würde und an den sie immerzu denken muss. Sie weiß zwar nicht, ob dieser Satz genügen würde, um an das Rundherum, die Ereignisse, zu glauben und überzeugt zu sein von ihnen, aber es müsste doch irgendwo für sie eine Vergewisserung, eine Überzeugung geben, auch wenn diese nicht real, nicht von dieser ihr bekannten Welt stammt.

Obwohl sie von Ivan bereits erfahren haben muss („ponovno će mi objasniti“), dass die Menschen gegen alles in der Welt versichert sind, wie sie auch alles andere versichern, so zweifelt die Erzählerin stark an dieser Aussage. Ingeheim weiß sie, dass sie nur auf diesen einen Satz hofft, dass sie ihn hören möchte, und solange dies nicht der Fall ist, sie auch nicht versichert ist. Da ihr klar ist, diesen ersehnten Satz noch lange nicht zu hören, vielleicht niemals zu Ohren zu bekommen, glaubt sie daran, dass die Welt für sie „ne poznaje osiguranje“. In dieser Passage kommt eine teilidentische Rekurrenz zum Einsatz, die die „Versicherung in der Welt“ drei Mal betont und in den Vordergrund zwingt. „Versicherung/versichern“ wird zum Thema des Romans gemacht.

Der einzige Ausweg, der ihr ihre nicht versicherte Lage zu bewältigen erlaubt, sind die Bücher. So geht aus dem dritten Textabschnitt hervor, dass das Lesen gewissermaßen auch einen Zusammenhang mit der Versicherung im Leben in sich birgt. Über zehn Seiten später wird die „osiguranje“ nochmals aufgegriffen und Thema des Sinnierens. Erneut wird ihm große Bedeutung verliehen, indem es gleich zweimal dicht hintereinander verwendet wird.

Feststellen der intratextuellen Ausgangstextkohärenz:

Die Erzählerin wünscht sich, einen anderen Satz zu hören, als einen aus den Müdigkeitssätzen, einen, der den/die LiebendeN („um den es geschehen ist“) in der Welt festmacht und verankert, damit er/sie nicht abhebt, nicht die Bodenhaftung verliert. Bereits hier bedient sich die Autorin der teilidentischen Rekurrenz (Wurzel bleibt gleich) und schreibt gleich drei Mal „versichert“, „zu versichern“ bzw. „Versicherung“.

Auch im nächsten Absatz sticht dem/der LeserIn die „Versicherung“ bzw. „versichert“ ins Auge, da es ebenso drei Mal aufgegriffen und thematisiert wird. Der Gedanke wird durch die Beispiele aus dem wahren, realen Leben konkretisiert und der/die LeserIn bekommt einen besseren Eindruck von der *scene*.

Erneut verwendet die Autorin 15 Seiten später die identischen Ausdrücke, um die Wichtigkeit noch einmal hervor zu streichen und zu betonen. Das Element der Versicherung wird durch die Hervorhebung ein unumgängliches und äußerst wichtiges Thema des Romans.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT:

Vergleicht man die beiden Texte, so ist eindeutig, dass die erste Textpassage der Übersetzung kaum etwas mit der des Originals zu tun hat. So fällt in diesem Abschnitt das Stilmittel der Rekurrenz völlig unter den Tisch, existiert durch „učinila sigurnom“ (sicher machen), „uvjerila“ (überzeugen) und „osvjedočenje“ (Vergewisserung) ganz einfach nicht. Zudem fügt sich hinzu, dass der *frame* „jemand zu versichern, um den es geschehen ist?“ eine völlig andere Konnotation entstehen lässt als der transferierte *frame* „da bi nekoga uvjerila u ono što se dogodilo“ (um jemanden davon zu überzeugen, was passiert ist), was sich ebenfalls auf die sich aufbauende Gesamtscene auswirkt. So wird in der deutschsprachigen Fassung klar, dass die Erzählerin verliebt ist, in der kroatischen wird darüber nicht einmal annähernd Auskunft gegeben. Es entsteht eine völlig andere *scene* durch eine derartige Übersetzung.

Erst in der zweiten Textpassage wird auch in der kroatischen Übersetzung die Rekurrenz aufgegriffen und transferiert. Ab nun wird einheitlich der „biti osiguran/a/i“ und „osiguranje“ für „versichert sein“ und „Versicherung“ gebraucht. Durch diese einheitliche, sich durchziehende Verwendung entstehen nun auch keine unterschiedlichen *scenes* mehr, sie stimmen in ihren Aussagen überein. Der/die LeserIn bekommt den Eindruck, dass die Übersetzerin erst ab dem zweiten Abschnitt bemerkt hat, wie wichtig das Instrument der Rekurrenz zur Verdeutlichung des Themas eigentlich ist, und sich danach auch daran gehalten hat bzw. den Bachmannschen Stil weitergeführt hat. Warum sie die erste Passage nicht auch darauf abgestimmt oder im Nachhinein umgearbeitet hat, bleibt ein Rätsel.

Beispiel 10

Im Folgenden handelt es sich abermals um eine bestimmte Wendung, die von Beginn bis Ende des Textes gebraucht wird. „In höchster Angst und fliegender Eile“ ist darüber hinaus eine Anspielung auf den Roman *Der Golem* (1983) von Gustav Meyrink (vgl. Albrecht/Göttsche 2004:362).

| |
|--|
| Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange |
|--|

| |
|---------------------------------------|
| Samo sam navodeći vrijeme morala dugo |
|---------------------------------------|

| | |
|---|---|
| <p>überlegen, denn es ist mir fast unmöglich, >heute< zu sagen, obwohl man jeden Tag >heute< sagt, [...], denn durch dieses Heute kann ich nur <u>in höchster Angst und fliegender Eile</u> kommen und davon schreiben, oder nur sagen, in <u>dieser höchsten Angst</u>, was sich zuträgt, denn vernichten müßte man es [...] wie man die wirklichen Briefe zerreißt, zerknüllt, nicht beendet, nicht abschickt [...]. (O:10)</p> | <p>razmišljati, jer mi gotovo nemoguće reći >>danas<<, iako se svaki dan kaže >>danas<<, [...], jer kroz to danas mogu proći samo <u>u krajnjem strahu i letećoj hitnji</u> i o tome pisati, ili samo reći, <u>u tom krajnjem strahu</u>, što se zbiva, jer [...] moralo bi se smjesta uništiti kao što se razdiru, gužvaju, ne dovršavaju, ne šalju prava pisma [...]. (Ü:8)</p> |
| <p>Sehr geehrter Herr Schönthal, <u>in höchster Angst und fliegender Eile</u> schreibe ich Ihnen heute diesen Brief. (O:79)</p> | <p>Štovani gospodine Schönthal, pišem Vama danas ovo pismo <u>u najvećem strahu i letećoj hitnji</u>. (Ü:60)</p> |
| <p>Alle Antworten haben Zeit, Zeit bis nach dem Sommer, im Badezimmer fällt es mir wieder ein, ich, <u>in höchster Angst und fliegender Eile</u>, werde heute noch einen entscheidenden, flehentlichen Brief, aber selber, schreiben. (O:148)</p> | <p>Za sve odgovore ima vremena, vremena nakon ljeta, u kupaonici mi padne opet na pamet, napisat ću danas <u>u najvećem strahu, letećoj brzini</u>, presudno, preklinjuće pismo, ali sama. (Ü:112)</p> |
| <p>Lieber Herr Doktor Richter, ich schreibe Ihnen <u>in höchster Angst und fliegender Eile</u>, denn ... ich schreibe Ihnen in höchster Angst [...].(O:328)</p> | <p>Dragi gospodine doktore suče, Pišem Vam <u>u najvećem strahu i letećoj hitnji</u> jer ... pišem Vam u najvećem strahu [...]. (Ü:248)</p> |
| <p>Lieber Herr Doktor Richter, ich schreibe Ihnen heute <u>in höchster Angst und fliegender Eile</u>, ich bin völlig unfähig, auch nur einen klaren Gedanken zu fassen, aber wer hat je einen klaren Gedanken gefaßt? (O:329)</p> | <p>Dragi gospodine doktore suče, Pišem Vam <u>u najvećem strahu i letećoj hitnji</u>, posve sam nesposobna za neku jasnu misao, ali tko je ikad i imao neku jasnu misao? (Ü:249)</p> |
| <p>Sehr verehrter und lieber Herr Richter, ich mute Ihnen vielleicht zuviel zu, aber ich schreibe Ihnen <u>in höchster Angst und fliegender Eile</u>. (O:330)</p> | <p>Štovani i dragi gospodine suče, Možda od Vas odviše očekujem, ali pišem Vam <u>u najvećem strahu i letećoj hitnji</u>. (Ü:249)</p> |

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

Die einzelnen Textstellen per se gelesen, ergeben eine gute Vorstellung einer, von inneren Zwängen, getriebenen Frau, die sich nicht richtig auszudrücken vermag, nie die richtigen Worte findet und kaum Zeit dazu hat, die gewollten Briefe zu schreiben. In sich erscheinen diese Textabschnitte alle schlüssig und liefern auch schlüssige *scenes*, die sich zu einer guten Gesamtszene weiterentwickeln lassen. Liest man diese Textstellen jedoch hintereinander in einem längeren Text, wundert man sich über die wechselnden Formulierungen, die man ohne Zweifel sofort störend empfindet. Da die Wendung „u krajnjem strahu i letećoj hitnji“ befremdend klingt, nicht alltäglich ist, speichert man sie im Hinterkopf irgendwo ab, um wieder darauf zurückzugreifen können, falls nötig. Nun greift man beim nächsten Erscheinen auf diese abgespeicherte Phrase zurück und muss entdecken, dass nun „u najvećem strahu i letećoj hitnji“ geschrieben steht. Kaum hat man nun diese Wortzusammenstellung kennen gelernt, verwirrt einen die Übersetzerin mit dem *frame* „u najvećem strahu, letećoj brzini“, das jedoch dieselbe *scene* intendiert wie die beiden Wendungen zuvor. Der Text wird somit noch komplexer und undurchsichtiger, als er ohnehin schon ist, verlangt dem/der LeserIn noch mehr Denkarbeit ab und gelangt am Ende ohnehin zu den gleichen *scenes*.

Feststellen der intratextuellen Ausgangstextkohärenz:

Bachmann bedient sich dieser Wendung auffällig oft, wobei diese starr, stets gleich bleibt und niemals abgewandelt wird. Die zu Anfang durch den *frame* „in höchster Angst und fliegender Eile“ erzeugte *scene* wird bei den LeserInnen deshalb ständig erneut abgerufen, ohne sich zu verändern. Bachmann stellt damit die Getriebenheit der Erzählerin in den Vordergrund, betont diese, und nimmt Dienst am Leser/an der Leserin vor, indem sie auf unverändert Bekanntes zurückgreift. Zu bemerken ist, dass diese Phrase nur in Verbindung mit dem Schreiben an sich bzw. mit dem Schreiben eines Briefs von der Autorin aufgegriffen wird. Dies steht in Verbindung zu der Anspielung auf den Roman *Der Golem*, in dem an die Hauptfigur ebenfalls ein Brief geschrieben wird mit den Worten „Ich schreibe Ihnen diesen Brief in fliegender Eile und höchster Angst. Bitte vernichten Sie ihn sofort“ (Meyrnik 1983:92, zitiert nach Albrecht/Göttsche 2004:362).

Ein einziges Mal lässt sich Bachmann dazu hinreißen, nur einen Teil der Phrase zu verwenden, der da lautet „in dieser höchsten Angst“ (siehe erste Passage, O:10). Ansonsten ist

die *scene* der getriebenen Dame, die es nicht schafft, einen Brief zu schreiben, geschweige denn ihn abzuschicken, durch diesen *frame* haarscharf gezeichnet.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT:

Beim Vergleich der beiden Texte kann bemerkt werden, dass die Übersetzerin bei der Anwendung der anfänglich eingeführten Phrase nicht so konsequent ist wie die Autorin des Originals. So verwendet Truda Stamać beim ersten Auftauchen „u krajnjem strahu i letećoj hitnji“, welches sie auch sofort ein zweites Mal, getreu dem Original, wieder aufgreift („u krajnjem strahu“ Ü:8). Auf Seite 60 (zweite Passage) bedient sie sich jedoch bereits einer anderen Formulierung „u najvećem strahu i letećoj hitnji“. Dieser Formulierung bleibt die Übersetzerin auf den Seiten 248 und 249 zwar treu, unterbricht sie jedoch auf Seite 112 indem sie schreibt „u najvećem strahu, letećoj brzini“. Für die im Original verwendete und stets gleichbleibende Phrase entstehen dadurch in der kroatischen Fassung drei unterschiedliche Formulierungen. Diese erzeugen zwar, da die Abweichungen marginal sind, eine ähnliches *scene*, stören jedoch den Lesefluss, da diese Wortkette nicht im alltäglichen Sprachgebrauch enthalten ist und somit dem/der LeserIn bereits beim ersten Erscheinen ins Auge sticht. Beim mehrmaligen Lesen dieser Formulierungen wird das entstehende, einheitliche Bild von den immer wieder neu überarbeiteten Überlegungen gestört und der/die LeserIn fragt sich, warum sich die Übersetzerin für drei verschiedene Formulierungen entschieden hat und nicht wie im Original die totale, wortgetreue Wiederholung verwendet hat.

Beispiel 11

In dieser Episode befindet sich die Ich-Erzählerin auf Urlaub am Wolfgangsee. Sie ist mit Artur Altenwyl und seinem Motorboot aufgebrochen zu einer Segelregatta nach St. Gilgen. Bachmann wiederholt hierbei das Wort Boot innerhalb von vier Seiten acht Mal, wozu sich auch noch die zusammengesetzten Nomen Motorboot, Segelboot und Einerboot gesellen:

| | |
|---|---|
| Gleich nach dem Frühstück, bei dem Atti und ich allein sind, fahren wir mit seinem <u>Motorboot</u> weg. [...] so stemm doch das <u>Boot</u> ab! Atti schreit sonst nie, aber in jedem <u>Boot</u> muß er schreien, das allein könnte mir die | Odmah nakon doručka, na kojem smo Atti i ja sami, odlazimo na vožnju njegovim <u>motornim čamcem</u> . [...] otisni <u>barku</u> ! Atti inače nikad ne više, no u svakom se <u>čamcu</u> mora vikati i već bi mi to moglo |
|---|---|

| | |
|--|---|
| <p><u>Boote</u> verleiden. Nun fangen wir an, nach hinten hinauszufahren, er wendet, und ich denke an alle Jahre in den <u>Motorbooten</u> auf den Seen [...]. Wir bleiben hinter den <u>Segelbooten</u>, [...]. (O:162)</p> | <p>ogaditi <u>barke</u>. Počnemo ploviti unatrag, on okreće, a ja mislim na sve <u>motorne čamce</u> na jezerima [...]. Ostajemo iza <u>jedrilića</u>, [...]. (Ü:123)</p> |
| <p>[...] der Segler auf dem <u>Einerboot</u>, der verschenkt den Wind, [...]. Atti ist mild gestimmt durch meine Anteilnahme, der Mann dort sitzt nicht komisch auf dem <u>Boot</u>, weiter zurück müßte er noch [...]. [...] der Mann denke an nichts anderes als an den Wind und an sein <u>Boot</u> [...]. [...] jetzt kippen zweit <u>Boote</u> nach der Leeseite [...]. (O:163)</p> | <p>[...] onaj jedriličar u <u>jednoosobnom čamcu</u> razbacuje se vjetrom, [...]. Atti je blago raspoložen zahvaljujući mojem sudjelovanju, onaj tamo čovjek ne sjedi čudno u <u>jedrilići</u>, morao bi još malo nazad [...]. [...] taj čovjek tamo ne misli ni na što drugo nego na vjetar i svoj <u>brod</u> [...]. [...] dvije se <u>jedriliće</u> kreću u privjetrinu [...]. (Ü:124)</p> |
| <p>Unsere <u>Boote</u> liegen nah beieinander, die Männer reden aufgeregt, Leibl hat seine <u>Boote</u> noch nicht herausgenommen, [...]. [...] denn Atti denkt drei Monate lang nur an den See und an <u>Segelboote</u> [...]. (O:164)</p> | <p><u>Čamci</u> leže blizu jedan drugome, muškarci uzbuđeno govore, Leibl još nije izvukao svoje <u>barke</u> [...]. [...] jer Atti već tri mjeseca misli samo na jezero i <u>jedriliće</u> [...]. (Ü:124f.)</p> |
| <p>[...] das habe ich gelernt, daß man auf einem <u>Boot</u> gehorchen muß. [...], was wird wohl aus mir werden, die ganze Nacht auf dem <u>Boot</u>, in dieser Kälte? [...] Atti steigt vorne aufs <u>Boot</u> und ich halte die Laterne. (O:165)</p> | <p>[...] to sam naučila da se na <u>brodu</u> mora slušati. [...] što će sa mnom biti, cijelu noć u <u>čamcu</u>, u toj hladnoći? [...] Atti se uspne sprijeda na <u>barku</u>, a ja držim svjetiljku. (Ü:126)</p> |

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

Bereits in der ersten Passage (Ü:123) wird klar, dass die Übersetzerin eine *scene* aufbaut, indem sie sich unterschiedlicher *frames* zur genaueren Unterscheidung der Boote bedient. So erfährt man, dass die beiden auf einem Motorboot („njegovim motornim čamcem“) unterwegs sind und dass Atti auf diesen Booten (u svakom se čamcu“) immer zu schreien beginnt, was der Erzählerin an sich die Lust auf Boote im

Allgemeinen („barka“) bereits verderben könnte. Die LeserInnen erfahren weiter, dass die Erzählerin an all die Motorboote („mislim na sve motorne čamce“) denkt und sie hinter den Segelbooten („jedrilice“) bleiben. Diese sich aufbauende, klare *scene* wird leider durch eine kleine Unachtsamkeit unterbrochen. Als Atti der Erzählerin sagt, sie solle das Boot, in dem sie sitzen, wegstoßen, verwendet die Übersetzerin ebenfalls das Wort „barka“, wodurch sich der/die LeserIn leicht irritiert fühlt. Da es beim zweiten Erwähnen von „barka“ um Gefühle (Lust verderben) geht und „barka“ im Gegensatz zu „čamac“ oder „brod“ nicht neutral, sondern eher emotional gebraucht wird, wirkt es beim ersten Erscheinen fehl am Platz. Zudem gebraucht Stamač für das Wort Boot gleich zwei überbegriffliche Ausdrücke (čamac i barka), zu denen in der zweiten (Ü:124) sowie in der vierten Passage (Ü:126) auch noch „brod“ hinzugefügt wird.

In dem zweiten Textabschnitt (Ü:124) erscheint ein Segler (jedriličar) auf einem Einerboot (u jednoosobnom čamcu), der überhaupt nicht eigenartig auf seinem Segelboot (u jedrilici,) sitzt, und nur an den Wind und an sein Boot („brod“) denkt. Andere zwei Segelboote („dvije se jedrilice“) wenden nach der Leeseite. Auch hier bezeichnen drei unterschiedliche *frames* ein und denselben Gegenstand: das Segelboot des Seglers. Vor den LeserInnen baut sich eine klare *scene* auf, die wiederum einmalig von „brod“ unterbrochen wird, da im restlichen Absatz stets die Rede von einem Segelboot (jedrilica) ist. Trotz dieser Unterbrechung kann man sich die Szene mit dem Segler gut vorstellen.

Im dritten Abschnitt (Ü:124f.) erfahren die LeserInnen von irgendwelchen Booten („čamci“), die nebeneinanderliegen. Ein gewisser Leibl hat seine Boote („barke“) noch nicht aus dem Wasser genommen. Warum hier ein Unterschied zwischen den Booten gemacht wird, erscheint den LeserInnen unklar, da man ohnehin nicht weiß, von welchen Booten genau die Rede ist. Dass Atti später nur an den See und sein Segelboot denkt, und dies mit „jedrilica“ verdeutlicht wird, scheint jedoch klar und hilfreich für die LeserInnen zu sein.

In der letzten Passage (Ü:126) greift die Übersetzerin den allgemeinen Begriff Boot („na brodu“) wieder auf, um zu verdeutlichen, dass man auf egal welcher Art von Boot gehorchen muss. Sie konkretisiert die Situation abermals, wenn sie angibt, was in der Nacht mit der Protagonistin „u čamcu“ geschehen soll, da sie in den vorderen Sätzen ebenfalls fast durchgängig „čamac“ für das Boot von Atti verwendet hat. Diese Verdeutlichung schwindet sogleich wieder, wenn es heißt „Atti se uspne sprijeda na barku“ und trotzdem das eigene Boot gemeint ist.

Im Hinblick auf diese *scenes* als Gesamtszene kann gesagt werden, dass eine Vereinheitlichung bzw. eine Verallgemeinerung den LeserInnen dienlicher wäre als die vorgenommene Konkretisierung, die nicht dazu beiträgt, sich eine einheitliche *scene* aufbauen zu können. Die drei unterschiedlichen Benennungen des allgemeinen Bootes stören den Aufbau hierbei am meisten und verwirren den/die LeserIn.

Feststellen der intratextuellen Ausgangstextkohärenz:

Das erste Beispiel (O:162) gibt Information darüber, dass die beiden Handlungsträger mit einem Motorboot unterwegs sind, welches abgestoßen werden soll. Man erfährt, dass Atti, der ansonsten eine ruhige Natur hat, auf – egal welchen – Booten herumschreit, und dass die beiden hinter den Segelbooten bleiben. Für die Leserschaft stellt diese Passage keine Herausforderung dar, es lässt sich eine klare *scene* aufbauen.

Im zweiten Textabschnitt (O:163) wird nur einmal das konkretere Wort „Einerboot“ gebraucht, das ohnehin lediglich für Segelboote verwendet wird. Im übrigen Text wird der allgemeine Begriff „Boot“ gebraucht. Durch den Kontext wird jedoch klar, dass es sich bei den Booten um Segelboote handelt, wobei die Kapazität der Leserschaft nicht überstrapaziert wird.

Die dritte Passage (O:164) wird mit dem Überbegriff „Boot“ eingeführt, der hier äußerst passend wirkt, da man keine Ahnung hat, von welchen Booten konkret die Rede ist. Erst der letzte Satz gibt Aufschluss darüber, dass Atti nicht an irgendwelche Boote, sondern an Segelboote denkt.

Auf Seite 165, dem letzten angegebenen Abschnitt, wird nur noch das allgemeine Nomen „Boot“ verwendet, da klar ist, dass einerseits die Pflicht des Gehorchens auf egal welcher Art von Boot gültig ist, andererseits sich die handelnden Personen auf einem Motorboot befinden.

Diese vier Passagen vor Augen lässt sich sagen, dass die Autorin nur anfänglich, zum Einführen in eine neue Situation, konkrete, bestimmte Nomen (Motorboot, Segelboot, Einerboot) gebraucht hat und anschließend sich des Überbegriffes „Boot“ bediente, da sich aus den Kontexten klare *scenes* ergaben. Dies ist eine übliche Weise des Schilderns mittels Proformen, bei dem zuerst stets die konkretere Nennung erfolgt und anschließend, bei der Wiederaufnahme, lediglich ein Teil des Lexems aufgegriffen wird. Die ständige Wiederholung des Wortes „Boot“ wirkt jedoch mit der Zeit etwas lähmend. Elf identische Wiederholungen innerhalb von vier Seiten heben die Bedeutung des erwähnten Nomens nicht

unbedingt hervor, sondern lassen es den LeserInnen überflüssig und teilweise lästig erscheinen.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT:

Bei der Gegenüberstellung der beiden Texte fällt auf, dass die erzielten Eindrücke auseinandergehen. So wird in der Übersetzung durch die abwechslungsreichen *frames*, die jedoch meist auf den gleichen Referenten abzielen, und durch das gewollte Vorwegnehmen von Lücken dem/der LeserIn nicht geholfen, sich konkrete Vorstellungen zu machen. Es herrscht ein Zuviel an Informationen, die man nicht so schnell verarbeiten und verknüpfen kann. Dies stiftet Verwirrung und der/die LeserIn muss noch mehr Denkarbeit leisten, um sich in dem verworrenen Netz zurechtzufinden. Im Gegensatz dazu werden im Original lediglich die allerwichtigsten Gegenstände konkret beim Namen genannt und für die Wiederholungen wird ein Überbegriff verwendet. Da die Kontexte klar und deutlich herausgearbeitet sind, kommt der/die LeserIn dem Geschriebenen gut nach und kann einheitliche *scenes* aufbauen, die sich anschließend widerspruchlos zusammenfügen lassen. Darüber hinaus wirkt jedoch die immer wieder kehrende Wiederholung von „Boot“ nicht, wie bei den zahlreichen vorherigen Beispielen, positiv, d.h. man gewinnt nicht den Eindruck, dass das Boot ein wichtiges Thema des Romans darstellt, sondern sich nur durch das textgrammatische Phänomen der Proformen ergibt.

Beispiel 12

Bei diesem Beispiel handelt es sich um ein Thema, welches den gesamten Roman durchzieht und äußerst bedeutsam für die Geschichte und die Träume der Erzählerin ist.

Ihre erste Demütigung erfährt die Protagonistin als sie, ein neunzehnjähriges Mädchen, von einem Buben, zum puren Vergnügen, ins Gesicht geschlagen wird. Dieses Ereignis erschüttert sie vollends und es beginnt sich eine nicht zu stoppende Angst zu entwickeln:

| | |
|---|--|
| Da, du, jetzt hast du es! | Ti, ti, evo ti! |
| Es war der erste <u>Schlag in mein Gesicht</u> und das erste Bewußtsein von der tiefen Befriedigung eines anderen <u>zu schlagen</u> . (O:23) | Bila je to prva <u>pljuska</u> i prva svijest o dubokom zadovoljstvu onog drugoga <u>kad tuče</u> . (Ü:18) |

Ivan und das weibliche Ich scherzen und lachen miteinander, als Ivan plötzlich, zum puren Vergnügen, die Hand gegen die Erzählerin erhebt:

| | |
|---|---|
| <p>Ich schüttle den Kopf, Ivan hebt im Scherz die Hand, <u>um nach mir zu schlagen</u>, da kommt die Angst wieder, ich sage erstickt: Bitte nicht, nicht nach meinem Kopf. (O:76)</p> | <p>Zatresem glavom, Ivan u šali podigne ruku <u>ne bi li me udario</u>, uto se opet pojavi strah te prigušeno kažem: Molim te ne, ne po glavi. (Ü:58)</p> |
|---|---|

Die Protagonistin hat, wie so oft, einen schrecklichen Traum, in dem sie von all ihren Ängsten heimgesucht wird:

| | |
|---|--|
| <p>Mein Vater <u>schlägt auf Melanie ein</u>, dann, weil ein großer Hund warnend zu bellen anfängt, <u>schlägt er diesen Hund</u>, der sich voller Ergebenheit <u>prügeln</u> läßt. So haben meine Mutter und ich uns <u>prügeln lassen</u>, ich weiß, daß der Hund meine Mutter ist, ganz Ergebenheit. Ich frage meinen Vater, warum er auch <u>Melanie schlägt</u>, [...]. Ich denke, der Hund habe keine Ahnung, daß er meinen Vater nur ein wenig ins Bein beißen müsse, damit die <u>Prügelei</u> ein Ende hat, aber der Hund heult leise und beißt nicht. (O:188)</p> | <p>Moj otac <u>udari Melaniju</u>, a onda, jer je neki veliki pas opominjući zalajao, <u>tuče psa</u> koji se predano <u>daje tući</u>. Tako smo se moja majka i ja <u>dale tući</u>, znam da je pas moja majka, čista predanost. Pitam oca zašto <u>tuče i Melaniju</u>, [...]. Mislim kako pas nema pojma o tome da bi oca morao samo malo ugrisiti za nogu pa bi <u>batinama</u> bio kraj, no pas tiho tuli i ne grize. (Ü:143)</p> |
| <p>Danach unterhält sich mein Vater mit mir, es hat ihn erleichtert, <u>zuschlagen zu können</u>, [...]. Mein Vater ist in bester Laune, nur versteht er den Zusammenhang nicht, weder mit der <u>Prügelei</u>, noch mit seinen Handlungen und meinem Wunsch, ihm das endlich alles zu sagen, [...]. (O:189)</p> | <p>Potom otac moj zadovoljno sa mnom razgovara, donijelo mu je olakšanje <u>što je mogao tući</u>, [...]. Moj je otac u najboljem raspoloženju, samo ne razumije kakve to veze ima s <u>batinama</u>, njegovim postupcima i mojom željom da mu to konačno kažem [...]. (Ü:143)</p> |

Nachdem die Erzählerin aus einem Altraum erwacht, ist Malina bei ihr, um sie zu trösten. Doch kurz danach entfacht sich eine intensive Diskussion über die Unordnung der Erzählerin. Sie weiß, dass Malina Recht hat und daher fürchtet sie sich vor ihm:

| | |
|---|--|
| <p>Ich kann nicht mehr weiterreden, weil Malina zwei Blätter nimmt, sie zerknüllt und mir ins Gesicht wirft. [...], er könnte mir auch <u>mit der Faust ins Gesicht schlagen</u>, aber das wird er nicht tun, er wird es ohnedies noch zu hören bekommen. Aber dann kommt ein <u>flacher Schlag</u>, der mich wach macht, ich weiß wieder, wo ich bin. [...]. Ich: [...] <u>schlag mich nicht, bitte nicht schlagen</u>, [...]. (O:290)</p> | <p>Ne mogu ostaviti govoriti jer Malina uze dva lista papira, zgužva ih te mi ih baci u lice. [...] mogao bi me <u>lupiti i šakom u lice</u> ali to neće učiniti, čut će svoje i bez toga. No onda stiže <u>plošni udarac</u>, koji me budi, te opet znam gdje sam. [...]. Ja: [...] <u>nemoj me tući, molim ne tući</u>, [...]. (Ü:218f.)</p> |
|---|--|

Malina und das weibliche Ich sprechen wieder einmal über ihre Probleme und die Angstzustände. Malina meint, sie müsse sich endlich zur Wehr setzen:

| | |
|---|---|
| <p>Ich: Aber ich weiß doch schon wie. Ich werde endlich <u>zurückschlagen</u>, denn ich <u>gewinne an Boden</u>. Ich <u>habe viel Boden gewonnen</u> in diesen Jahren. Malina: Und das macht dich froh? (O:313)</p> | <p>Ja: Znam već kako. Konačno ću <u>uzvratiti udarac</u> jer <u>hvatom tlo</u>. Ovih sam godina <u>stekla mnogo od tla</u>. Malina: I to te veseli? (Ü:236f.)</p> |
|---|---|

Feststellen der intratextuellen Translatkohärenz:

In der ersten Passage (Ü:18) bekommt die Erzählerin eine Ohrfeige („pljuska“). Sie sieht und fühlt, dass derjenige, der sie ihr verpasst hat, Freude bzw. Zufriedenheit verspürt, was ein wenig seltsam anmutet, da man, für gewöhnlich, zum einen seine erste Ohrfeige meist von den Eltern bekommt, zum anderen, diese dabei keine Zufriedenheit sondern Ärger, Trauer oder Wut verspüren. Darüber hinaus wird durch „kad tuče“ die Aussage verallgemeinert, da es sich nicht nur auf diese einmalige Situation bezieht.

Im zweiten Textabschnitt (Ü:58) hat die Erzählerin Angst, erneut geschlagen zu werden. Sie fürchtet sich vor allem vor der Andeutung, dass Ivan die Hand erhebt und sie auf den Kopf schlagen möchte, denn dies erinnert sie wahrscheinlich an ihre erste Ohrfeige. Interessant hierbei ist, dass sie nicht erwartet, er würde sie verprügeln, sondern dass sie auf nur einen Schlag ins Gesicht, wie damals, wartet.

Beim dritten Beispiel (Ü:143) macht die Übersetzerin deutliche Unterscheidungen bei den Verben. So schlägt der Vater Melanie nur einmal, kurz („otac udari Melaniju“), auf den Hund

hingegen schlägt er länger und öfter ein („tuče psa“), dieser setzt sich auch nicht zur Wehr, sondern lässt sich bereitwillig schlagen („koji se predano daje tuče“). Hier wird nun der Vergleich zu der Erzählerin und ihrer Mutter gezogen, die sich ebenfalls wehrlos schlagen ließen. In der nächsten Szene, in der die Protagonistin ihren Vater fragt, warum er auch Melanie schlägt („zašto tuče i Melaniju“) könnten Unklarheiten bei den LeserInnen entstehen, da sie zuvor erfahren haben, dass der Vater nur ein einziges Mal auf Melanie hingeschlagen hat, und dann der Hund an der Reihe war. Es macht sich der Eindruck breit, dass es diese Situation schon öfters gegeben hat und dies kein Einzelfall ist. Darüber hinaus glaubt die Erzählerin, die Erlösung für den Hund zu wissen („da bi oca morao samo malo ugrisiti za nogu pa bi batinama bio kraj“), dieser jedoch lässt sich wehrlos prügeln. Etwas später ist der Vater befriedigt, da er zuschlagen konnte. Die Übersetzerin bedient sich hier wieder des unvollendeten Verbuns („što je mogao tući“), was bedeutet, wahre Zufriedenheit erlangt der Vater nur durch das mehrmalige Schlagen jemand anderes. Ein einziger Schlag würde demnach nicht genügen. Er selbst begreift den Zusammenhang zwischen seiner guten Laune und dem Verprügeln nicht („samo ne razumije kakve to veze ima s batinama“). Alleine in diesem Abschnitt wiederholt Stamać fünf Mal das Verbum „tući“ und zwei Mal das Nomen „batina“, wodurch die Bedeutung des Schlagens sehr in den Mittelpunkt gestellt wird.

In Textabschnitt vier (Ü:218f.) hat die Ich-Erzählerin Angst davor, Malina könnte ihr die Faust ins Gesicht schmettern („lupiti i šakom u lice“), obwohl sie ihm das eigentlich nicht zutraut und weiß, dass das nicht geschehen wird. Stattdessen fühlt sie wenig später einen flachen Schlag, demnach nicht mit der Faust, sondern mit der flachen Hand. Daraufhin bittet die Protagonistin Malina, sie nicht zu schlagen, wobei sie ebenfalls das unvollendete Verb „tući“ verwendet. Diese Bitte ist daher nicht nur für das eine Mal gültig, sondern besitzt abermals allgemeinen Charakter.

In der letzten Szene (Ü:236f.) ist das weibliche Ich bereits etwas stärker geworden und möchte sich zur Wehr setzen. So meint sie, sie werde den Schlag erwidern („ću uzvratiti udarac“), wobei sie von der Zukunft spricht und ein vollendetes Verbum benutzt, wodurch die Einmaligkeit ausgedrückt wird. Würde sie beispielsweise „uzvraćati udarac“ gebrauchen, wäre die Wendung allgemeiner und öfter gültig, nicht an ein fixes Ereignis gebunden. Die Übersetzerin nimmt hier kein bereits verwendetes Verbum zur Hand, sondern führt eine neue Wendung ein, wobei mit „udarac“ doch eine teilidentische Rekurrenz („udariti“) gegeben ist. Zudem ist im letzten Absatz zu bemerken, dass das Wort Boden zwei Mal vorkommt. Stamać gebraucht hier aber trotzdem zwei unterschiedliche *frames* („hvatam tlo“ i „Ovih sam godina stekla mnogo od tla) um dieselbe *scene* zu beschreiben. Sie vermeidet damit absichtlich eine

totale Rekurrenz und die Bedeutung der Aussage nimmt ab. Die letzte, von Malina ausgesprochene Frage, verdeutlicht, dass sich an der Einstellung der Erzählerin etwas verändert haben muss, denn auch sie glaubt nun, froh darüber sein zu können, zurückzuschlagen.

Feststellen der intertextuellen Ausgangstextkohärenz:

Im ersten Beispiel (O:23) bekommt die Erzählerin den „ersten Schlag in mein Gesicht“, der sie zutiefst erschüttert, weil sie im Gesicht des Austeilenden eine tiefe Befriedigung beim Schlagen sieht. Man kann die teilidentische Rekurrenz „Schlag“ und „zu schlagen“ bereits hier ausmachen und spürt die Bedeutung dieses Ereignisses für die Erzählerin.

Nun, in der zweiten Textpassage (O:76) wird mit einer totalen Rekurrenz („zu schlagen“) gearbeitet. Der/die LeserIn ruft sofort die aus Beispiel eins entstandene Vorstellung wieder ab und hat dasselbe Bild vor Augen. Dass die Erzählerin ihren Kopf schützt ist einleuchtend, denkt man an den ersten Schlag in ihr Gesicht, der ihr diese Furcht bescherte.

In der nächsten Szene (O:188/189) wird auf den ersten Blick deutlich, dass die Wörter „schlagen“ (vier Mal wiederholt) – auch wenn verschiedene Vorsilben auftauchen – und „prügeln“ (ebenfalls vier Wiederholungen) die Situation bestimmen. Über die Art und Weise, wie der Vater Melanie schlägt, wird nichts ausgesagt. Der Hund wird von ihm verprügelt, das heißt er schlägt öfter auf ihn ein. Interessant ist, dass die Erzählerin zwischen dem Prügeln des Hundes und dem Prügeln ihrer Mutter und sich selbst Parallelen zieht. So werden nicht nur Tiere von ihrem Vater verprügelt, sondern auch die Menschen – also die Erzählerin und ihre Mutter – lassen sich vom Vater verprügeln und nicht einfach nur schlagen. Prügeln ist im Deutschen ein viel stärkeres Verb als schlagen, man verbindet damit stärkere Schmerzen und heftigeres, öfteres Schlagen, gegebenfalls mit Händen und Füßen. Beide, sowohl Hund als auch Mutter und Tochter, ergeben sich ihrem Schicksal kampflös.

In der vierten Passage (O:290) wird erneut drei Mal „schlagen“ und ein Mal „Schlag“ aufgegriffen, wodurch sofort Verweise auf die vorigen *scenes* entstehen und klare Bilder abgerufen werden. Verstärkt wird dieser Effekt durch „ins Gesicht schlagen“, da an das erste Beispiel („erste Schlag in mein Gesicht“, O:23) erinnert wird, dieses jedoch dank der Faust noch furchterregender wirkt.

Die fünfte Passage (O:313) lässt den Eindruck entstehen, die Protagonistin wird selbstsicherer und möchte sich in Zukunft zur Wehr setzen. Sie wird auf den nächsten Schlag reagieren,

zurückschlagen. Sie ist emotional stärker geworden, ist dabei „an Boden [zu] gewinnen“, hat bereits „viel an Boden gewonnen“. Durch die dicht aufeinanderfolgende Wiederholung dieser Phrase wird auch deren Wirkung verstärkt und sie wird betont. Die bis hierher immer wieder abgerufene *scene* wandelt sich hier, da sich das Bild der Erzählerin verändert. Der letzte Satz „und das macht dich froh“, weist daraufhin, dass Malina nun dieses Zurückschlagen der Protagonistin hinterfragt, da sie zuvor selbst nicht verstehen konnte, wie man Freude oder Zufriedenheit beim Schlagen verspüren kann.

Feststellen der intertextuellen Kohärenz von AT und ZT:

Im Vergleich der beiden Texte lässt sich bemerken, dass, wie bereits auch zuvor, die kroatische Fassung durch die Verwendung unterschiedlicher *frames* bzw. Verben deutlicher sein möchte, dies jedoch nicht schafft, da die Rekurrenz seltener wird. Das wiederum heißt für den Roman, dass die Bedeutung des Schlagens und Prügelns als Hauptthema, als enorme Angst, in der kroatischen Übersetzung nicht so deutlich hervortritt wie im Original. Obwohl die Übersetzerin mit beispielsweise „lupiti i šakom u lice“ die Heftigkeit des Schlagens hervorheben will, verliert sie hier eine wesentliche Rekurrenz, die im AT jedoch gegeben ist. Auch durch das „u lice“ wird der *frame* nicht besser. Im Deutschen wird das „ins Gesicht“ zwei Mal aufgegriffen und betont („Schlag in mein Gesicht“ O:23 und „Faust ins Gesicht“ O:290). Im Kroatischen fällt dies einerseits unter den Tisch, da das Schlagen zu „lupiti“ (Ü:218f.) wird und da bereits im ersten Beispiel das Nomen „pljuska“, die Ohrfeige, verwendet wird. Durch diese Nennung wird das „ins Gesicht“ des Originals überflüssig, da man mit Ohrfeige eben einen Schlag ins Gesicht konnotiert. Dadurch kommt aber auch das „u lice“ im vierten Beispiel nicht zur Geltung und verfehlt die gewünschte Wirkung.

Lediglich im zweiten Beispiel kommt die Übersetzung dem Original nahe, auch wenn Stamać durch den Einsatz von Verben unterschiedlichen Aspekts hier konkretere Angaben macht. Doch auch hier hätte sie für „prügeln“ das Verbum „tući“ mit „batinati“ ersetzen können, um eine identischere Rekurrenz mit „batina“ zu erhalten und es hervorzuheben, zumal sie „tući“ nicht nur für prügeln, sondern auch für zuschlagen verwendet.

Auch in der letzten Textpassage kommt die Rekurrenz sowohl von „udarac/udariti“ als auch von „an Boden gewinnen“ nicht zur Geltung, da die Übersetzerin auch zuvor kaum das Verb „udariti“ benutzt. Dass sie am Ende gar nicht auf die Rekurrenz von „an Boden gewinnen“ eingeht, verwundert noch mehr, da dies doch mit „stjecem mnogo od tla“ und „stekla sam mnogo od tla“ ein Leichtes gewesen wäre.

7.4 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Die formale Kohärenz der analysierten Beispielstellen kann insgesamt als gegeben bewertet werden, wobei einige wenige Ausnahmen zu machen sind. Zumeist betreffen die formalen Änderungen lediglich Beistriche, die auf unterschiedliche grammatikalische Regeln von Ausgangs- und Zielsprache zurückzuführen sind. Die Textpassagen stellen in diesem Sinne eine repräsentative Auswahl des Gesamttextes dar und lassen diesbezüglich Rückschlüsse auf das Textganze zu.

Anhand der angeführten Beispiele lassen sich jedoch einige Punkte inhaltlicher Inkohärenz, die sich durch die gesamte Übersetzung ziehen, hervorheben. So ist zum einen das Stilmittel der Ellipse großteils kein Problem für die kroatische Übersetzerin. Manche Phrasen und Ausdrücke werden zwar präziser dargestellt, indem die LeserInnen durch Endungen erfahren, wer etwas sagt, dies liegt jedoch in der grammatischen Struktur der kroatischen Sprache und kann deshalb nicht verhindert werden. Zum anderen kann im Allgemeinen festgestellt werden, dass die Übersetzerin Truda Stamać keine einheitliche Linie im Umgang mit Wortwiederholungen verfolgt. So versucht Stamać zwar hin und wieder, die totale Rekurrenz von Bachmann zu transferieren, gibt diese jedoch zumeist nur in teildentischen Wiederholungen wieder. Dies stiftet teilweise Verwirrung bei dem/der Modell-LeserIn ,und es können dadurch die Hauptthemen des Romans, die Bachmann mithilfe dieses Stilmittels in den Vordergrund gestellt hat, noch schwieriger ausgemacht werden. Da der Roman ohnehin komplex und undurchschaubar genug ist, wäre das präzisere Herausarbeiten dieser Themen seitens Stamać wünschenswert. Das nicht gelungene Transferieren der Rekurrenz wirkt sich dementsprechend auf den Aufbau der jeweiligen *scenes* aus und evoziert eine andere Richtung die Gesamtscene betrachtend. Darüber hinaus stecken im Ausgangstext unzählige Anspielungen auf andere Textstücke, die in den einzelnen *frames* verpackt sind, in der Übersetzung jedoch durch schwächere *frames* ersetzt worden sind und so, durch Einschübe oder marginale Auslassungen, verloren gehen. Darüber, weshalb dies so ist, ob die Übersetzerin diese Anspielungen vielleicht nicht wahrgenommen hat oder einfach die Doppeldeutigkeit im Zieltext nicht erwünscht war, kann nur gemutmaßt werden.

Rückblickend betrachtet lässt sich sagen, dass die Aussage des Romans in der kroatischen Übersetzung nur über Umwege klar wird. So erschweren die verlorengegangenen Anspielungen, Verweise oder Doppeldeutigkeiten das Ausmachen der angesprochenen Themen. Das Translat als eigenständiger Text ist, dessen ungeachtet, lesbar und großteils kohärent. Feinheiten der Sprache und die von Bachmann eingesetzten und enorm wichtigen

Stilmittel wurden jedoch von der Übersetzerin nicht ausreichend übertragen und so entstand eine Übersetzung, die dem Ausgangstext und der Lyrikerin und Prosaautorin Ingeborg Bachmann nicht gerecht wird. Truda Stamać hat beim Übersetzen von *Malina* versucht, dem Stil Ingeborg Bachmanns Rechnung zu tragen, was ihr nur teilweise gelungen ist. So sind die Hauptthemen, die den Roman bestimmen, durch den vielfachen Verlust von Rekurrenzen, oft schwer auszumachen. Die Ellipsen hingegen wurden von der Translatorin sehr wohl meist ins Kroatische übertragen, wenn auch mit kleinen Holprigkeiten oder Unstimmigkeiten. Dass das Übersetzen eines derart verworrenen und sprachlich anspruchsvollen Romans nicht einfach ist, konnte ebenfalls festgestellt werden.

8 Conclusio

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die von Truda Stamać angefertigte Übersetzung von Ingeborg Bachmanns Erstlingsroman *Malina* anhand der Übersetzungskritik Margret Ammanns zu analysieren. Dabei kam zum Vorschein, dass aufgrund des spezifischen Stils von Ingeborg Bachmann in der Übersetzung nicht immer die erhofften und gewünschten *scenes* evoziert werden konnten. Vor allem Stilelemente wie Ellipse, Rekurrenz oder Doppeldeutigkeit kommen im Ausgangstext *Malina* viel besser zur Geltung als in dessen Übersetzung.

Um einen Einbettungsrahmen des Werkes und der Autorin bereitzustellen, wurde zu Beginn der Arbeit ein Einblick in die Nachkriegsliteratur in Deutschland und Österreich geboten. So wurden die Begriffe *Stunde Null* und die *Kahlschlagliteratur* erklärt, die *Gruppe 47* vorgestellt und einige Themen, die in der Nachkriegszeit vorherrschend waren, erörtert. Darüber hinaus folgten Angaben über die *Grazer Gruppe (Forum Stadtpark)* und die *Wiener Gruppe*. Erfolgreiche und bekannte VertreterInnen, mit denen Bachmann zum Teil in engem Kontakt stand, wurden ebenfalls genannt.

Im darauffolgenden Teil der Arbeit standen die Autorin Ingeborg Bachmann und der *Todesarten-Zyklus*, genauer gesagt, der Debütroman Bachmanns – *Malina* – im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. So wurde das Leben und literarische Schaffen Ingeborg Bachmanns, skizziert, woraus man Schlüsse auf die stets wiederkehrenden Themen bei Bachmann ziehen kann. Die Entstehungsgeschichte des *Todesarten*-Projekts wurde, so gut wie möglich, nachvollzogen und die Entwicklungen der Figuren und Geschichten dargestellt. Dabei konnte festgestellt werden, dass *Malina* der Debütroman Ingeborg Bachmanns ist und als Ouvertüre für den *Todesarten-Zyklus* – ein mehr-bändiger Zyklus, der sich mit sämtlichen Todesarten in der Gesellschaft auseinandersetzen sollte – diente. Nach einer Inhaltsangabe des Romans wurden die behandelten Themen gesondert betrachtet und die Besonderheiten der Struktur und der Figuren herausgearbeitet. Anschließend wurden der *Suhrkamp Verlag*, die kroatische Übersetzerin Truda Stamać und der kroatische Verlag *Nakladni zavod Globus*, in dem die Übersetzung erschienen ist, präsentiert.

Ingeborg Bachmanns angesehener Status als Dichterin und Autorin wurden im Folgenden mittels Analyse der Rezeptionsdokumente im deutschsprachigen Raum beleuchtet. Aus dieser Untersuchung geht hervor, dass die Rezeption und Kritik der Werke Ingeborg Bachmanns

immer sehr stark mit der Person und dem Auftreten Bachmanns als schüchterne, zurückhaltende Frau mit zittriger Stimme in Zusammenhang gebracht wurde und diese Eindrücke die Kritiken meist negativ beeinflussten. Es war ebenfalls festzustellen, dass der Roman *Malina*, der jahrelang im deutschsprachigen Raum erwartet, da lange zuvor angekündigt, wurde, sogleich nach Erscheinen das Interesse der LiteraturkritikerInnen auf sich zog. Die Reaktionen waren sehr unterschiedlich, so lobten die einen das Werk, andere reagierten skeptisch und negativ, nahmen Bachmann als Prosaautorin nicht wahr, kritisierten ihre Themen, ihre Sprache, ihren Zugang. Darüber hinaus gab und gibt es bis heute sehr unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten des Werkes. Rezeptionsdokumente im kroatischen Raum scheinen äußerst rar zu sein, im Serbischen hingegen sind sie in den vergangenen Jahren größtenteils auf feministisches Interesse zurückzuführen, was ganz im Sinne der derzeitigen deutschsprachigen Auffassung ist.

Um den Ausgangstext und dessen kroatische Übersetzung in Bezug auf deren Erscheinung miteinander vergleichen zu können, wurde die Paratextanalyse nach Gérard Genette herangezogen. Das Hauptaugenmerk wurde auf den verlegerischen Peritext gelegt, worauf Umschlag, Titel, Zwischentitel, Vor- und Nachwort etc. des Ausgangs- und Zieldtextes untersucht und in Beziehung zueinander gestellt wurden. Dieser Vergleich ergab, dass sich Original und Translat rein äußerlich betrachtet nicht sehr ähneln, da beispielsweise andere Formate gewählt wurden und zudem unterschiedliche Voraussetzungen am Literaturmarkt zu beachten waren. Die Ergebnisse der Untersuchung wirken sich stark auf die Annahme des Romans seitens des jeweiligen Publikums aus.

An die Paratextanalyse anschließend wurde das Analyseinstrumentarium, anhand dessen die spätere Übersetzungskritik durchgeführt werden sollte, ausführlich geschildert. Dazu wurde auf die *Theorie des translatorischen Handelns* nach Holz-Mänttari eingegangen, die *Skopostheorie* nach Vermeer und Reiß und die von Fillmore aufgestellte und von Vannerem und Snell-Hornby weiterentwickelte *scenes-and-frames semantics* beleuchtet. Nach der Erläuterung der Basistheorie konnten die Einzelheiten der Übersetzungskritik nach Ammann präsentiert werden. Besonderes Augenmerk lag dabei auf den fünf Schritten der Übersetzungskritik und auf der Rolle des/der Modell-LeserIn.

Um auf etwaige Schwierigkeiten beim Übersetzen aufmerksam zu machen, folgte die Auseinandersetzung mit den Themen Ellipse und Rekurrenz als Stilmittel Bachmanns. Interessanterweise stellte sich dabei heraus, dass die Übersetzerin Truda Stamać im Gegensatz

zu anderen ÜbersetzerInnen in andere Sprachen, keine Probleme mit den sprachlichen Ellipsen hatte.

Im Anschluss daran stand nun die Übersetzungskritik mit Hauptaugenmerk auf die Rekurrenz im Vordergrund. Bei der praktischen Anwendung der Übersetzungskritik laut Ammann müssen die ÜbersetzungskritikerInnen zur Feststellung der intra- und intertextuellen Kohärenz eigene Methoden entwickeln und sich derer bedienen oder auf bereits bestehende Modelle zurückgreifen, da für die Vorgehensweise keine genauen Angaben seitens Ammann vorliegen. Eine Möglichkeit stellt eine Textanalyse dar, die von der Makro- zur Mikroebene des Textes führt. Mithilfe der *scenes-and-frames-semantics* wurden intra- und intertextuelle Kohärenz der Texte im Einzelnen und folglich auch im Vergleich analysiert. Anhand von sorgfältig ausgesuchten und ausführlich behandelten Textstellen konnte festgestellt werden, dass sich die eingangs formulierte Hypothese, die im Original häufig eingesetzten Kohäsionsmittel, mitsamt den Verweisen und Anspielungen, fänden sich in der Übersetzung nicht wieder bzw. werden nicht erkannt und so werde die erhoffte Wirkung der Würdigung Ingeborg Bachmanns als Prosaautorin verfehlt, bestätigt.

Zur Übersetzungskritik Margret Ammanns kann rückblickend festgestellt werden, dass sie sich sehr gut praktisch anwenden lässt. Zudem ist sie eine Hilfestellung für den/die ÜbersetzerIn, der/die sich stets fragen sollte, für wen er/sie einen Text übersetzt, wozu er/sie diesen übersetzt und wie sich die einzelnen *scens* und *frames*, welche elementare Komponenten in Ammanns Übersetzungskritik darstellen, auf den Text als Ganzes auswirken. Die Funktion der Texte, sowie die Textrezeption und auch die Textproduktion seitens der ÜbersetzerInnen, sind wichtige zu beachtende Elemente. Zudem ist interessant, dass eine wissenschaftliche Übersetzungskritik nicht objektiv durchgeführt werden kann, da ein Text immer in einer bestimmten zeitlichen und räumlichen Situation gelesen wird und die Lesart stets auf eigenen Erfahrungen der RezipientInnen beruht.

9 Bibliographie

Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg (2004/1971) *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBibliothek.

Bachmann, Ingeborg (1992) *Malina*. Prevela s njemačkoga Truda Stamać. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Sekundärliteratur

Albrecht, Monika/Götttsche, Dirk (2004) „Wort- und Sacherläuterungen“, in: Bachmann, Ingeborg (2004/1971) *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBibliothek, 362-389.

Albrecht, Monika/Götttsche, Dirk (eds.) (2002) *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

Albrecht, Monika/Götttsche, Dirk (eds.) (1995) *Ingeborg Bachmann: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl*. München/Zürich: Piper.

Ammann, Margret (1993) „Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns“, in: Holz-Mänttari/Nord (eds.) (1993) *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Tampere: Studia translologica, 434-446.

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

Bartsch, Kurt (²1997/1988) *Ingeborg Bachmann. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

Beaugrande, Robert-Alain de/Dressler, Wolfgang Ulrich (1981) *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

Beli-Genc, Julijana/Zobenica, Nikolina (2007) *O Ingeborg Bahman i njenoj recepciji na srpskom jeziku*. Godišnjak filozofskog fakulteta, Novi Sad, Nr. 32, 645-669. Hier: E-Mail von Nikolina Zobenica vom 05.01.2012, 1-28.

Borhau, Heidi (1994) *Ingeborg Bachmanns „Malina“ – eine Provokation?* Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 109).

Brenner, Peter J. (³2011) *Neue deutsche Literaturgeschichte: Vom „Ackermann“ zu Günter Grass. Auflage: 3., überarbeitete und erweiterte Auflage*. Tübingen: Niemeyer.

- Brinker, Klaus (2000) *Text und Gesprächslinguistik*. Berlin/New York: de Gruyter (Handbücher zur Sprach und Kommunikationswissenschaft: Bd.16).
- Brinker, Klaus (1992) *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 2. durchges. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt.
- Bußmann, Hadumod (1990) *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.
- Durzak, Manfred (ed.) (1981) *Die Deutsche Literatur der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- Eco, Umberto (²1994) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Fillmore, Charles J. (1977) „Scenes-and-frames semantics“, in: Zampolli, Antonio (ed.) (1977) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam/New York/Oxford: North Holland, 55-81.
- Fratt-Veszlár, Anna (1983) „Die Ellipse in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*“, in: Pöckl, Wolfgang (ed.) *Österreichische Literatur in Übersetzungen. Salzburger linguistische Analysen*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 307-310.
- Gebert, Christian (1971) „Großes Gefühl auf großem Fuß“, in: Frankfurter Rundschau, 31.07.1971.
- Genette, Gérard (2001) *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übersetzt a. d. Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gobyn, L (1984) *Textsorten. Ein Methodenvergleich, illustriert an einem Märchen*. Brüssel: Paleis der Academien.
- Heidelberger-Leonard, Irene (ed.) (1998) *Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?* Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Heißenbüttel, Helmut (1980) „Deutsche Literatursprache der Gegenwart“, in: Althaus, Hans Peter/Henne, Helmut/Wiegand, Herbert Ernst (eds.) (²1980) *Lexikon der germanistischen Linguistik*. 2. vollständig neu bearb. und erw. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 752-756.
- Hendrix, Heike (2005) *Ingeborg Bachmanns „Todesarten“- Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hinrichs, Uwe/Hinrichs, Ljiljana (1995) *Serbische Umgangssprache*. Wiesbaden: Harrassowitz.

- Hoffmann, Ludger (2006) „Ellipse im Text“, in: Blühdorn, Hardarik/Breindl, Eva/Waßner, Ulrich H. (eds.) (2006) *Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus*. Institut für Deutsche Sprache. Jahrbuch 2005. Berlin/New York: de Gruyter.
- Holz-Mänttari, Justa (1984) *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Höller, Hans (1999) *Ingeborg Bachmann*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt (rororo monographien 50545).
- Hotz, Constance (1990) „Die Bachmann“. *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Faude.
- Jelinek, Elfriede (1989) „Der Krieg mit anderen Mitteln“, in: Koschel, Christine/Weidenbaum, Ingrid von (eds.) (1989) *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München/Zürich: Piper, 311-319.
- Jens, Walter (1961) „Marginalien zur modernen Literatur. Drei Interpretationen – Zwei Porträts“, in: Neske, Günther (ed.) (1961) *Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag*. Pfullingen: Neske, 225-236.
- Jukic, Tatjana (1996) „Ponad povijesti – most od malina“, in: *Republika - časopis za književnost*. Nr. 11-12, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 153-160.
- Jurgensen, Manfred (1983) „Ingeborg Bachmann“, in: *Deutsche Frauenautoren der Gegenwart*. Bern: Francke, 23-52.
- Kaiser, Joachim (1995) „Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige. Das ‚Todesarten‘-Projekt in fünfjähriger philologischer Aufbereitung“, in: Heidelberger-Leonard, Irene (ed.) (1998), 161-165.
- Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von/Münster, Clemens (eds.) (1978) *Ingeborg Bachmann: Werke. 4 Bände*. München/Zürich: Piper.
- Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von (eds.) (1991/1983) *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München/Zürich: Piper.
- Kreuzer, Helmut (1981) „Neue Subjektivität. Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland“, in: Durzak, Manfred (ed.), 77-106.
- Krstajić, Ranko (2001) *Antologija svetske fantastike*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Belgrad: Mond.
- Köster, Thomas (2001) „Gruppe 47“, in: Microsoft ENCARTA Enzyklopädie, Frankfurt am Main.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (1994) *Studienbuch Linguistik*. Tübingen: Niemeyer.

- Linke Angelika/Nussbaumer Markus (2000) „Rekurrenz“, in: Brinker, Klaus (ed.) (2000), 305-315.
- Liosa, Mario Vargas (2000) „Kleines Schiff in großen Stürmen“, in: Unseld, Siegfried (2000), *50 Jahre Suhrkamp Verlag: Dokumentation zum 1. Juli, 2000*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 54.
- Lücke, Bärbel (1993) *Ingeborg Bachmann. Malina*. (Oldenburg Interpretationen.) München: Oldenburg.
- Matt, Peter von (1995) „Im Umstromland des Erzählens. Ingeborg Bachmanns ‚Todesarten‘“, in: Heidelberger-Leonard, Irene (ed.) (1998), 176-185.
- Meyer-Gosau, Frauke (1995) „Werkstatt, Bergwerk, Labyrinth. Lebens-Text-Material in einer Rekonstruktion des ‚Todesarten-Projekts‘ von Ingeborg Bachmann“, in: Heidelberger-Leonard, Irene (ed.) (1998), 181-185.
- Möhrmann, Renate (1981) „Feministische Trends in der deutschen Gegenwartsliteratur“, in: Durzak, Manfred (ed.), 336-358.
- Morrien, Rita (1996) *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg. Königshausen & Neumann.
- Nord, Christiane (2006) „Translationsqualität aus funktionaler Sicht“, in: Schippel, Larissa (ed.) *Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln*. Berlin: Franke & Timme, 11-29.
- Nord, Christiane (1989) „Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie“, in: *Lebende Sprachen* 3/1989, 100-105
- Pavlović-Četković, Marina (2001). *Liričarka u prozi. Ingeborg Bahman: Odlazak vodene vile : izabrane priče*. Übers. von Marina Pavlović-Četković. Belgrad: Mond
- Peitsch, Helmut (2009) *Nachkriegsliteratur 1945 -1989. Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs 24*. Göttingen: V&R Unipress.
- Rainer, Gerald/Kern, Norbert/Rainer, Eva (2002) *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Linz: Veritas.
- Reich-Ranicki, Marcel (1982) „Die Dichterin wechselt das Repertoire“, in: ders., *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre, erweiterte Neuauflage*. München, 169 – 174.
- Reich-Ranicki, Marcel (1961) „Die Lust, an der Verfassung zu rütteln. Über die Erzählungen der Ingeborg Bachmann“, in: *Die Kultur*, 9, Nr. 167, München, 274-293.

- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.
- Richter, Hans Werner (1979) „Wie entstand und was war die Gruppe 47?“, in: Neunzig, Hans A. (ed.) (1979) *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*. München: Nymphenburger, 41-176.
- Rojo Lopez, Ana/Valenzuela, Javier (1998) „Frame semantics and lexical translation. The risk frame and its translation“, in: *Babel* 44/2, 128-138.
- Rühle, Günther (1986) *Theater für die Republik 1917-1933 Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt: Fischer.
- Schlinsog, Elke (2005) *Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2010) *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. St. Pölten: Residenz.
- Schneider, Jost (1999) *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*. Bielefeld: Aisthesis.
- Schottelius, Saskia (1990) *Das imaginäre Ich. Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jacques Lacans Sprachtheorie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Stanzel, Franz K. (1995) *Theorie des Erzählens*. Stuttgart: UTB- Vandenhoeck.
- Summerfield, Ellen (1976) *Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“*. Bonn: Bouvier.
- Unsel, Siegfried (2004) *Peter Suhrkamp: zur Biographie eines Verlegers in Daten, Dokumenten und Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Band 3597 von Suhrkamp Taschenbuch).
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary (1986) „Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzungswissenschaft“, in: Snell-Hornby, M. (ed.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 184-205.
- Vermeer, Hans J. (1990) *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze*. Heidelberg: Abteilung Allg. Übersetzungs- und Dolmetschwiss. d. Instituts für Übersetzen und Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. (1978) „Ein Rahmen für eine Allgemeine Translationstheorie“, in: *Lebende Sprachen* 3, 99-102.
- Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun (1990) *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Julius Groos.

- Voit, Friedrich (1975) *Der Verleger Peter Suhrkamp und seine Autoren*. Kronberg: Scriptor Verlag (Theorie - Kritik - Geschichte).
- Vormweg, Heinrich (1981) „Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null“, in: Durzak, Manfred (ed.), 14-31.
- Vuorikoski, Anna-Riitta (2004) *A Voice of its Citizens or a Modern Tower of Babel? The Quality of Interpreting as a Function of Political Rhetoric in the European Parliament*. Tampere: Tampere University Press.
- Walser, Martin (1968) „Unser Auschwitz“, in: ders., *Heimatkunde: Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-23.
- Wilke, Sabine (1996) *Dialektik und Geschlecht. Feministische Schreibpraxis in der Gegenwartsliteratur*. Tübingen/Wien: Stauffenburg.
- Wiemers, Carola (1985) *Ingeborg Bachmanns spätes Prosawerk: auf d. Suche nach Identität u. Geborgenheit in d. späten Prosaarbeiten Ingeborg Bachmanns ; zum Glücksanspruch und Leidensmotiv im Roman "Malina" und im Romanfragment "Der Fall Franza"*. Humboldt-Universität Berlin: Dissertation.
- Weigel, Siegrid (2002) „Zur Genese, Topographie und Komposition von *Malina*“, in: Mayer, Matthias (ed.) (2002) *Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 220-246.
- Weiss, Daniel (2010) „Osteuropa als eurolinguistisches Areal“, in: Hinrich, Uwe (ed.) (2010) *Handbuch der Eurolinguistik*. Wiesbaden: Harrassowitz, 435-473.
- Zgaga, Višnja (ed.) (2006) *Muzej(i) (i) književnosti(i). Zbornik sažetaka*. Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar.

Internetquellen

- booksa (2012) „Crnac“, in: <http://www.booksa.hr/knjige/305> [09.01.2012]
- Der Spiegel (34/ 1954) „Stenogramm der Zeit“, in: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28957234.html> [09.01.2012]
- Kroatisches Nationaltheater in Varaždin (o.J.) „Truda Stamać“, in: <http://www.hnk vz.hr/index.php?p=detail&article=386> [09.01.2012]
- Kulturministerium der Republik Kroatien (2004) „Obrazloženje nagrade ‚Iso Velikanović‘ za godinu 2004.“, in: www.min-kulture.hr/userdocsimages/desni_box/TStamac-obrazlozenje.doc [09.01.2012]
- Nakladni zavod Globus (o.J.) „O nama“, in: <http://www.globus.hr/hr/o-nama> [09.01.2012]

- Österreichische Gesellschaft für Literatur (2005) „Truda Stamac“, in:
http://www.ogl.at/ogl_bio/stamac_truda.html [09.01.2012]
- ProFemina (1995a) „Portret prethodnice. Ingeborg Bahman. Prvorodena zemlja“, in:
ProFemina, Frühling 1995 Nr. 2, 85-93, in: http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj_02_files/Ingeborg%20Bahman_%20Prvorodjena%20zemlja.pdf [09.01.2012]
- ProFemina (1995b) „Pitanja i prividna pitanja“, in: *ProFemina*, Frühling 1995 Nr. 2, 94-101,
in: http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj_02_files/Ingeborg%20Bahman_%20Pitanja%20i%20prividna%20pitanja.pdf
[09.01.2012]
- Rathgeb, Eberhard (2000) „Der Autor unterm Regenbogen: fünfzig Jahre Suhrkamp Verlag“,
in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 150, 01.07.2000, in: <http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/20000701/fbuz20000701481215.html> [09.01.2012]
- Suhrkamp (o.J.) „Verlagsgeschichte“, in:
http://www.suhrkamp.de/verlagsgeschichte_66.html# [09.01.2012]
- Tontić, Stevan (2010) „Uz panoramu savremene austrijske poezije“, in:
<http://www.sveske.ba/bs/content/uz-panoramu-savremene-austrijske-poezije>
[09.01.2012]
- womenngo feministicka [o.J.] „Malina“, in:
<http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/feministicka94/bahman/Bahman1.htm>
[09.01.2012]

E-Mail

- Senka (²2011) „Re: Pitanje“, E-Mail vom 19.08.2011
- Senka (¹2011) „Re: Nakladni zavod Globus: Informacija o nakladi“, E-Mail vom 16.08.2011
- Zobenica, Nikolina (2012) „Re: Ingeborg Bahman“, E-Mail vom 05.01.2012

10 Anhang

E-Mails

19.08.2011

Von: "Globus" <globus@globus.hr>

An: "lisa katzengruber" <lisa.katzengruber@gmx.at>

Betreff: Re: Pitanje

Datum: Fri, 19. Aug 2011 14:23:21

Poštovana Lisa,

Naša izdavačka kuća uglavnom izdaje znanstvene knjige iz područja književnosti, jezikoslovlja, religije, filozofije, medicine. Imamo i nekoliko priručnika iz područja poljoprivrede. (Ako već niste, pogledajte našu web stranicu: www.globus.hr)

Imamo i prijevoda i hrvatskih autora.

Naša izdavačka kuća osnovana je 1969. godine.

Lijep pozdrav oz Zagreba

Senka

16.08.2011

Von: "Globus" <globus@globus.hr>

An: "Katzengruber Lisa" <lisa.katzengruber@gmx.at>

Betreff: Re: Nakladni zavod Globus: Informacija o nakladi

Datum: Tue, 16. Aug 2011 12:59:11

Poštovana Lisa,

Zbog godišnjeg odmora odgovaramo sa zakašnjenjem. Naklada knjige Malina je 1.000 primjeraka.

Srdačan pozdrav

Nakladni zavod Globus

Senka

05.01.2012

Von: Nikolina Zobenica <nikolinazobenica@gmail.com>

An: lisa katzengruber lisa.katzengruber@gmx.at

Betreff: Re: Ingeborg Bachman

Datum: Thu, 05. Jan 2012 13:36:58

Poštovana gospođo Katzengruber,

veoma mi je drago što se interesujete za rad koji smo napisali prof. dr Julijana Beli-Genc i ja.

Uz njenu saglasnost i nadu da će Vam biti od koristi, šaljem Vam tekst rada.

Paginacija ne odgovara objavljenj verziji, tako da, ukoliko bude bilo potrebno, mogu da

Vam pošaljem i kopiju objavljenog rada na poštansku adresu.

Želim Vam puno uspeha u pisanju Vašeg rada.

Srdačni pozdravi,

Nicolina Zobenica