

Katarzyna Lukas

Übersetzung als Entwurf einer Zukunftssprache : Zu den Übersetzungen des Romans A Clockwork Orange von Anthony Burgess ins Deutsche und Polnische

Studia Germanica Gedanensia 16, 11-28

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2008, Nr. 16

Katarzyna Lukas
Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Gdański, Gdańsk

Übersetzung als Entwurf einer Zukunftssprache. Zu den Übersetzungen des Romans *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess ins Deutsche und Polnische

1. Vorbemerkung: zum Stellenwert der Linguistik in der heutigen Übersetzungsforschung

Eine der Quellen der modernen Translationswissenschaft ist in der Linguistik zu suchen, die sich seit den 1960er Jahren rapide entwickelte und lange Zeit die Übersetzungswissenschaft als ihre Teildisziplin mit einschloss. Zur Entfremdung zwischen Sprachwissenschaft und Übersetzungsforschung kam es – wie es Jörn Albrecht auffasst¹ – im Zuge der Emanzipation der Letzteren, aber auch infolge der Erkenntnis, dass das Übersetzen ein komplexes Phänomen ist, das sich nicht auf bloßes Austauschen von Sprachzeichen reduzieren lässt. Solche Ansätze wie die Skopos-Theorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer, translatorisches Handeln von Justa Holz-Mänttäri oder *Integrated Approach* von Mary Snell-Hornby gehen davon aus, der Übersetzungsprozess sei als *cross-cultural event*, interkultureller Transfer bzw. interkulturelle Kommunikation, Vermittlung zwischen verschiedenen Kulturkodes² oder Transposition von kulturbedingten Weltbildern³ aufzufassen. Dementsprechend sollen das Original und dessen zielsprachige Fassung vor allem auf ihre soziokulturelle Einbettung hin untersucht werden.⁴

¹ Vgl. Jörn Albrecht: *Übersetzung und Linguistik* (= Grundlagen der Übersetzungsforschung 2). Gunter Narr Verlag, Tübingen 2005.

² Vgl. Maria Krysztofiak: *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań 1999, S. 82–91.

³ Vgl. Stefan H. Kaszyński: *Vom Übersetzen der Weltbilder. Essay über die Rolle der literarischen Übersetzer im europäischen Gedankenaustausch*. In: Maria Krysztofiak-Kaszyńska (Hg.): *Studia Germanica Posnaniensia XXIX*. Poznań 2003, S. 7–17.

⁴ Vgl. die Auffassung von Hönig und Kußmaul: Jeder Text ist der verbalisierte Teil einer Soziokultur (vgl. Hans G. Hönig, Paul Kußmaul: *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. 3., durchgesehene Auflage. Tübingen 1991, S. 58.

Die Überzeugung von der kulturellen Bedingtheit von Texten – sowohl literarischen als auch nichtliterarischen – hat die Perspektiven und Forschungsmöglichkeiten der Translationswissenschaft um breite außersprachliche und außerliterarische Kontexte erweitert. Dennoch stellt sich die Frage, ob das Problem des Übersetzens nicht gerade dadurch an Klarheit einbüßt. Kultur ist ja – trotz der vielen Versuche, ihre Bedeutung festzulegen – ein dehnbarer Begriff, der gerade nach seiner Adaptierung für translati-wissenschaftliche Zwecke den Anspruch auf Universalität erhebt.⁵ Angesichts der Tendenz, jedes translatorische Handeln von der Kultur her anzugehen, scheint die rein sprachliche Dimension des Übersetzens zunehmend in den Hintergrund gedrängt zu werden.

Von der Orientierung am „kulturellen Axiom“ zeugen auch Beiträge von Autoren, die unter dem Stichwort „Zurück zur Sprache“ dafür plädieren, das Übersetzen als primär *sprachliches* Phänomen aufzufassen – in der Erkenntnis, dass das Aufgreifen von textexternen Übersetzungsdeterminanten, die sich immer weiter vom Text entfernen, mit dem Risiko der Unwissenschaftlichkeit behaftet ist. Aber auch die Versuche, bei der übersetzungsrelevanten Textanalyse in erster Linie linguistische Methoden anzuwenden, erheben oft den Anspruch, mit den Instrumenten dieser Disziplin gleichermaßen solche Transformationen des Zieltextes zu erhellen, für deren Erklärung die Sprachwissenschaft ihrem Wesen nach nicht zuständig ist. Um dies zu erreichen, fasst man die Linguistik möglichst breit auf: nicht bloß als „Systemlinguistik“, sondern (auch) als Textlinguistik im weiteren Sinne. Diesen Blickpunkt vertritt etwa die neueste Studie des Romanisten und Übersetzungstheoretikers Jörn Albrecht.

Bei seinem Versuch, die Grenzen der (Text)Linguistik für die Zwecke der Translationsforschung neu abzustecken, knüpft Albrecht an Eugenio Coseriu an, der verschiedene „Umfelder“ sprachlicher Zeichen differenziert: von der „Situation“ über die „Region“ (den Sprachraum, in dem ein Zeichen funktioniert), den „Kontext“ (darunter sind auch physikalische, natürliche, historische oder kulturelle „Außer-Rede-Kontexte“ gemeint), bis hin zum „Diskursuniversum“.⁶ Damit fallen auch kulturelle, psychologische, soziologische oder anthropologische Aspekte in den Zuständigkeitsbereich der so definierten Sprachwissenschaft. Jörn Albrecht betont die Anwendbarkeit dieses Modells auf all diejenigen Übersetzungsfälle, die dem Translator mehr abverlangen als nur die Wiedergabe dessen, „was wörtlich im Ausgangstext steht“.⁷ Dieses Konzept einer Sprachwissenschaft *sensu largo*, die als Hilfsdisziplin der Übersetzungsforschung fungiert, mag begründete Zweifel erwecken. Dennoch beweist die angestrebte Umorientierung, dass die kulturelle

⁵ Vgl. etwa die bekannte Definition von Heinz Göhring, geprägt unter Anlehnung an den amerikanischen Ethnologen Ward H. Goodenough (Heinz Göhring: *Interkulturelle Kommunikation*. In: Mary Snell-Hornby, Hans G. Höning, Paul Kußmaul, Peter A. Schmidt (Hg.): *Handbuch Translation*. Zweite, verbesserte Auflage. Tübingen 2003, S. 112 f.)

⁶ Vgl. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, *op. cit.*, S. 220–224.

⁷ Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, *op. cit.*, S. 224.

Dimension der Übersetzung ein nicht wegzudenkendes Problem ist, zu dem Translationstheoretiker aller Richtungen Stellung nehmen müssen – auch diejenigen, die ihre Ansichten aus der Linguistik ableiten. Man könnte sogar die These wagen, dass die Sprachwissenschaftler erst in der Konfrontation mit kulturbedingten Übersetzungsphänomenen – also gewissermaßen „nebenbei“ – den Gegenstand ihrer Interessen umdefinieren oder zumindest umdenken müssen.

Albrecht gibt zwar zu, dass auch eine mit weitreichenden Kompetenzen ausgestattete Sprachwissenschaft nicht für alle übersetzungsrelevante Probleme zuständig ist (z. B. Intertextualität, Hermeneutik oder Rezeptionsästhetik). Dennoch ist er der Meinung, dass der Beitrag der Linguistik zur Theorie und Praxis des Übersetzens – zuerst womöglich über-, dann unterschätzt – wertvoll ist. Trotz aller Einwände gibt es immer wieder Fälle, in denen eine ganze Reihe kultureller Eigentümlichkeiten des Originals und seiner fremdsprachigen Fassung mit Instrumenten der Sprachwissenschaft überzeugend erläutert werden können. Diese ausgewogene Einstellung beweist eine erneute Annäherung zwischen Sprachwissenschaft und Translationstheorie, die sich nach jahrelanger Distanzierung der beiden Disziplinen wieder bemerkbar macht.

Dieser Standpunkt erscheint auch deswegen als angemessen, weil es in der Praxis oft kaum möglich ist, die Transformationen, die ein Ausgangstext in der Zielsprache erfährt, nach sprachlichen und kulturellen Determinanten säuberlich voneinander zu trennen. Allzu häufig drängt sich bei der Übersetzungsanalyse die Frage auf, welche der Sinnverschiebungen aus der Inkompatibilität der Sprachsysteme resultieren und welche auf Unterschiede zwischen der Ausgangs- und Zielkultur zurückzuführen sind. Oder anders gesagt: Wo liegt die Grenze zwischen den sprachlichen und den kulturellen Barrieren in der Übersetzung, wenn man bedenkt, dass Sprache auch ein Teil der Kultur ist?

In der vorliegenden Fallstudie gilt es aufzuzeigen, dass sich ein Übersetzungsforscher oft in einem solchen Grenzbereich bewegen muss, wobei eine genaue Differenzierung zwischen den sprach- und kulturbedingten Faktoren nicht immer zweckmäßig ist.

Im Folgenden wird der 1962 erschienene Roman des britischen Schriftstellers Anthony Burgess (1917–1993) *A Clockwork Orange* seiner deutschen Fassung von Wolfgang Krege und zwei polnischen Übertragungen von Robert Stiller gegenübergestellt. An diesem Beispiel lässt sich veranschaulichen, dass es gerade die Sprache ist, die eine (in diesem Fall fiktive) Soziokultur erschafft und an die Kreativität des Übersetzers besonders hohe Ansprüche stellt. Die Sprache ist hier zugleich der gemeinsame Nenner für alle kulturellen, politischen und zeitgeschichtlichen Faktoren, die sich auf die ästhetische Gestalt des Romans von Burgess ausgewirkt haben.

Bevor nun die idiolektalen Eigentümlichkeiten des englischen Originals näher besprochen werden, lohnt es sich, einige Bemerkungen zu den häufigsten Schwierigkeiten sprachlicher oder gar sprachphilosophischer Natur einzufügen, die ein Übersetzer zu bewältigen hat.

2. Linguistische Aspekte des Übersetzens: diastratische und diachronische Dimension des Ausgangstextes

Zu den häufigsten Übersetzungsproblemen gehört die Wiedergabe unterschiedlicher Sprachvarietäten: Dialekte, Idiolekte, Soziolekte, die von Protagonisten eines Dramas oder eines Romans gesprochen werden.⁸ Da der diastratische, diaphasische und diatopische Aufbau jeder natürlichen Sprache anders ist, gibt es gerade in diesem Bereich keine einfachen Entsprechungen zwischen den ausgangs- und zielsprachigen Ausprägungen, ebenso wenig wie „Übersetzungsnormen“, die vorschreiben würden, dass man etwa die Mundart der polnischen Berglandbewohner im bayrischen Dialekt wiedergibt.

Einen wertvollen Vorschlag einer Herangehensweise an diatopische und diastratische Aspekte des Ausgangstextes (zudem noch aus einer weit zurückliegenden Epoche) findet man bei dem amerikanischen Theoretiker und Aristophanes-Übersetzer William Arrowsmith. Er vertritt den Standpunkt, das Übersetzen erfolge nicht auf der Ebene der Wörter, sondern vielmehr der Konventionen („*translating by conventions rather than by words*“, „*translating from the original's convention into a different but analogous convention of your own language*“⁹). So empfehle es sich beispielsweise, einen konventionell komischen Dialekt des Originals in einer Mundart wiederzugeben, die in der Zielsprache ebenfalls als eine solche Konvention funktioniert. Ein so geprägtes Vorbild kann dann selbst zu einer übersetzerischen Konvention in Bezug auf das jeweilige Sprachenpaar werden, die auch andere Übersetzer später aufgreifen.

Andere Schwierigkeiten bereitet die Entscheidung, ob man die Übersetzung eines Originals, das ein weit zurückliegendes Entwicklungsstadium der Ausgangssprache dokumentiert, archaisieren oder besser modernisieren sollte. Diese Frage ist natürlich nur bei einem ausgeprägten diachronischen Gefälle relevant. An diesem Punkt scheiden sich die Geister. Der polnische Dichter und Übersetzer Stanisław Barańczak plädiert für eine behutsame Archaisierung. Als Faustregel gilt für ihn die Treue gegenüber einem sehr allgemein verstandenen „Stil der Epoche“, allerdings unter Berücksichtigung der historischen Poetik der AS- und ZS-Literatur.¹⁰ Deswegen hält er es für unzulässig, in einer polnischen Übersetzung englischer Barockdichter

⁸ Mit dem Idiolekt als Übersetzungsdominante befasst sich Anna Pieczyńska-Sulik in ihrer Arbeit *Idiolektale Figurencharakteristik als Übersetzungsproblem. Am Beispiel der „Unkenrufe“ von Günter Grass* (=Danziger Beiträge zur Germanistik Bd. 17. Hrsg. von Andrzej Kątny). Frankfurt/M. 2005. Verschiedene Strategien in Bezug auf die Übersetzung von Dialekten bespricht Leszek Berezowski: *Dialect in Translation*. Wrocław 1997.

⁹ William Arrowsmith: *The Lively Conventions of Translation*. In: William Arrowsmith, Roger Shattuck (Hg.): *The Craft and Context of Translation. A Critical Symposium*. Austin 1961, S. 199 und 188. Der Begriff Konvention umfasst hier nicht nur sprachliche und literarische Muster, sondern auch sog. Realien.

¹⁰ Vgl. Stanisław Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*. In: Ders.: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1994, S. 19.

männliche Reime zu verwenden, die in der polnischen Dichtung derselben Epoche verpönt waren. Für das gute Recht des (heutigen) Übersetzers, auf ältere Stadien der Zielsprache zurückzugreifen, setzt sich dagegen Piotr Wilczek ein.¹¹ Der Verfasser des Zieltextes rekonstruiert die Zielsprache in ihrer jeweiligen historischen Ausprägung und schafft zugleich einen „translatorischen Idiolekt“, der den Anschein erweckt, der Originalsprache gegenwärtig zu sein. Da die Archaisierung aber meistens nicht auf allen Sprachebenen konsequent durchgeführt werden kann, bleibt dieser „Idiolekt“ letztendlich ein künstliches Konstrukt.¹²

Ein Übersetzer, der sich für eine archaisierende Übertragung einer älteren Vorlage entscheidet, hat nun eine schwierige, aber nicht unmögliche Aufgabe zu bewältigen. Er kann sich auf schriftlich fixierte historische Dokumente seiner Zielsprache stützen und so den Stil der jeweiligen Epoche nachahmen. Es stehen ihm sprachhistorische Wörterbücher sowie ein fundiertes Wissen über die Geschichte seiner Sprache zur Verfügung.

Die beiden übersetzungsrelevanten linguistischen Dilemmata: die Wiedergabe einer spezifischen diastratischen (Jargon) und diachronischen (Sprache aus einer entfernten Epoche) Dimension der Ausgangssprache, bleiben auch einem Übersetzer des Romans *A Clockwork Orange* nicht erspart. In diesem Fall muss jedoch das – ansonsten weder neue noch originelle – Problem auf eine überraschende Art und Weise umformuliert werden: Wie übersetzt man eine Sprache, die in Wirklichkeit nicht existiert? Burgess` Englisch ist nämlich ein erfundener Jargon einer fiktiven Gesellschaftsgruppe, der zugleich ein fiktives Entwicklungsstadium der Sprache darstellt. Hierzu gibt es keine übersetzerische Konvention im Sinne Arrowsmiths, die es nahelegt, für einen englischen Jargon eine bestimmte soziokulturale Entsprechung im Deutschen bzw. Polnischen zu verwenden. Auch die viel diskutierte Opposition *Modernisierung vs. Archaisierung* wird hier gegenstandslos: Sie müsste um eine dritte Möglichkeit ergänzt werden, nämlich um die Antizipation einer künftigen bzw. potentiellen Sprache, die es im Zieltext analog zum Original zu entwerfen gilt. Historische Grammatiken und literarische Dokumente vergangener Epochen leisten dem Übersetzer dabei keine Hilfe. Eine fiktive Sprache als Trägerin einer imaginären Soziokultur wird somit zum Übersetzungsproblem, das mit Mitteln der realen Gegenwartssprache gelöst werden muss. Nachstehend soll aufgezeigt werden, wie Wolfgang Krege und Robert Stiller an diese Aufgabe herangehen.

¹¹ Vgl. Piotr Wilczek: *Czy przekład „autentyczny” jest możliwy? Rozważania o niektórych polskich przekładach „Sonetu X” Johna Donne’a*. In: Piotr Fast (Hg.): *Przekład artystyczny*. Bd. 5: *Strategie translatorskie*. Katowice 1993, S. 26–35.

¹² Vgl. Piotr Wilczek: *Angielskie przekłady „Trenów” Jana Kochanowskiego*. In: Piotr Fast (Hg.): *Przekład artystyczny*. Bd. 4: *Tłumaczenia literatury polskiej na języki obce*. Katowice 1992, S. 31–45. Wilczek gibt hier Beispiele für Translate an, deren Syntax und Morphologie durchgehend archaisiert werden, deren Lexik dagegen neutral bleibt (S. 39).

3. Fiktive Sprache, fiktive Soziokultur – reale Übersetzungsprobleme

Der Roman *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess wird zur Gattung der Antiutopie gezählt und mit solchen Werken wie *Wir* von E. Samjatin, *Brave New World* von Aldous Huxley¹³, *1984* von George Orwell oder *Der Krieg der Welten* und *Die Zeitmaschine* von H. G. Wells in eine Reihe gestellt. Übrigens handelt es sich dabei um eine etwas ungewöhnliche Dystopie. Hinsichtlich ihrer Realien weist die dargestellte Welt viele Ähnlichkeiten mit derjenigen Wirklichkeit auf, die wir heute kennen und die dem englischen Lesepublikum vor mehr als vierzig Jahren ebenso vertraut war. Die Realität ist „überzeitlich“ konstruiert: Im Laufe der Handlung findet man keine genauen Zeit- und Ortsangaben, es kommen auch keine futuristischen Erfindungen der Technik vor, die den Gattungen Antiutopie und Science Fiction gemeinsam sind. Manche Elemente der dargestellten Welt empfindet man heute sogar als Anachronismen (Schallplatten oder Schreibmaschine). Die Vorstellung einer uniformen Gesellschaft, die in identischen Wohnhäusern haust und identischen Freizeitbeschäftigungen nachgeht, mag zum Entstehungszeitpunkt des Romans erstaunlich unrealistisch gewirkt haben, kann aber heute kaum jemanden schockieren.

Das Grauenhafte an Burgess' Antiutopie ist vielmehr die Darstellung einer von jugendlichen Kriminellen völlig dominierten Gesellschaft, die gegen Gewalt und moralische Verwüstung nichts unternimmt (die nachsichtigen Eltern des Protagonisten Alex, Polizei und Regierung, die mit Verbrechern zusammenhalten). Das jedoch, was den Leser in *A Clockwork Orange* am stärksten erschüttert, ist die – übrigens tief in der antiutopischen Konvention verwurzelte – Beschreibung einer im Gefängnis angewandten Therapie, die dem Patienten die Neigung zur Gewalttätigkeit abgewöhnen soll. Infolge eines Gehirnwäscheverfahrens, das im erzwungenen Anschauen drastischer Szenen besteht, wird die Persönlichkeit des Protagonisten umgebaut: Alex verliert die Fähigkeit, die Anderen tätlich anzugreifen. Als Nebeneffekt kommt es dazu, dass er seine geliebte klassische Musik nicht mehr ertragen kann, die er von nun an mit körperlichem Schmerz und Grausamkeit assoziieren muss.

Burgess zeigt somit die Folgen eines misslungenen Experiments, das – ursprünglich als Resozialisierungsmaßnahme gedacht – dem Menschen die Wahl zwischen Gut und Böse nimmt und ihn dadurch seiner menschlichen Natur beraubt – das Individuum verwandelt sich in ein fügsames Gesellschaftsmitglied, eine vorprogrammierte „Uhrwerk-Orange“: „Goodness comes from within (...). Goodness is something chosen. When a man cannot choose he ceases to be a man.“¹⁴ – so der geistliche Seelsorger im Gefängnis, dem der Protagonist

¹³ Deutsche Übersetzungen des Titels: *Wackere neue Welt. Ein Roman der Zukunft* (dt. von H.E. Herlitschka 1950), *Schöne neue Welt. Utopischer Roman* (dt. von Eva Walch 1978).

¹⁴ Alle Zitate aus dem englischen Original folgen der Ausgabe: Anthony Burgess: *A Clockwork Orange*. Penguin, London o.J. Sie sind mit „Burgess“ und Seitenangabe gekennzeichnet (hier: Burgess 67).

anvertraut wird. Aus der Haft entlassen und nicht einmal zur Notwehr fähig, wird Alex von den Therapiefolgen bald „geheilt“ und findet zu seinem alten Lebenswandel zurück. Seine innere Abkehr von Brutalität kommt erst mit der Zeit, im natürlichen Prozess des Heranwachsens an das gesellschaftliche Miteinander.

Das Antiutopische manifestiert sich im Roman allerdings nicht nur auf der Handlungsebene, sondern vielmehr in der kulturellen Verfremdung der dargestellten Wirklichkeit durch ein linguistisches Experiment. Burgess lässt seinen Hauptprotagonisten – zugleich den Ich-Erzähler – einen spezifischen Soziolekt gebrauchen: *Nadsat*, eine hypothetische Zukunftssprache, die aus einem seltsamen englisch-russischen Gemisch besteht. Das Standard-Englische wird auf der lexikalischen Ebene mit russischen Elementen durchsetzt. Es handelt sich dabei meistens um Substantive (*chai, toofles, goloss, slovo, moloko, baboochka*), Adjektive und Adverbien (*skorry, starry*), manchmal auch Verben (*viddy, peety, pony, slooshy*). Burgess greift auf den russischen Wortschatz zurück, indem er Wörterbuchentsprechungen von englischen Vokabeln aussucht, ins lateinische Alphabet transkribiert und den englischen Rechtschreibregeln anpasst. Manche Wörter werden dabei zusätzlich modifiziert: z. B. die Bezeichnung für *Mensch* bzw. *Kerl* (*человек*) wird zum *veck* gekürzt. Einige Neubildungen basieren auf phonetischer Ähnlichkeit mit einem russischen Lexem: eines der Schlüsselwörter des Romans ist eine Transkription des Adverbs *xopouo* (*'gut'*), aus dem bei Burgess *horrorshow* wird (ironischerweise verwendet der Erzähler gerade dieses Wort in Bezug auf seine blutigsten Gewalttaten). Es sind häufig Entlehnungen anzutreffen, die auf den britischen Jargon zurückgehen, z.B. *ptitsa* in der Bedeutung *junge Frau* wurde im englisch-russischen Wörterbuch offensichtlich unter dem Lemma *chick* (*нмуца*) gefunden.

An dem letzten Beispiel wird deutlich, dass der Autor sein linguistisches Verfremdungsverfahren in *A Clockwork Orange* zwar gut geplant, aber schlecht umgesetzt hat. Burgess' sprachwissenschaftliche Inkompetenz sowie die Unzulänglichkeiten der von ihm entworfenen hypothetischen Zukunftssprache werden von Robert Stiller – dem polnischen Übersetzer des Romans – bloßgestellt.¹⁵ Er beweist, dass Burgess nicht einmal über Grundkenntnisse des Russischen verfügte und die Wörterbuchentsprechungen englischer Lexeme nach dem Zufallsprinzip auswählte. Zudem missachtet er die grundsätzlichen Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung jeder natürlichen Sprache, indem er in seinem „futuristischen Englisch“ gerade den semantisch stabilsten Grundwortschatz durch Russizismen ablöst (Verben wie *essen, trinken, gehen, fahren, sehen, hören*, Bezeichnungen für Körperteile u.Ä.). Viele Neubildungen verstoßen außerdem gegen das Prinzip der Sprachökonomie: mehrsilbige Partizipien wie *govoreeting, interessovatted* oder *nachinatted*

¹⁵ Vgl. Robert Stiller: *Kilka sprężyn z nakręcanej pomarańczy*. In: Anthony Burgess: *Mechaniczna pomarańcza*. Powieść. Przełożył z angielskiego i posłowiem opatrzył Robert Stiller. Kraków 2004, S. 209 ff.

würden sich – allein wegen ihrer Länge – in keiner Entwicklungsphase des Englischen durchsetzen.¹⁶

Die Behauptung, Burgess sei bei seinem Projekt einer imaginären Zukunftssprache in die Rolle eines englischen Sprachhistorikers geschlüpft, der künftige Folgen der Entwicklungstendenzen vorwegnimmt, die sich schon im gegenwärtigen Englisch bemerkbar machen, wäre zu weit hergeholt. Auch die Anspielungen auf den politischen Kontext (das Original entstand zur Zeit des Kalten Krieges!) scheinen nicht im Vordergrund zu stehen.¹⁷ Vielmehr wird hier angestrebt, den englischen Rezipienten durch die Fremdheit der im spezifischen Soziolekt verschlüsselten Subkultur zu schockieren. Nach Olga Kubińska und Wojciech Kubiński erweckt die sprachlich-kulturelle Verfremdung im Roman den Eindruck, dass die Grundwerte der westlichen Zivilisation in der dargestellten Welt angezweifelt werden – durch Anzweiflung der Sprache wird zugleich das darin enthaltene Weltbild in Frage gestellt.¹⁸

Diese Verfremdung wird nun gewissermaßen auf zwei Ebenen wirksam: sowohl textextern als auch textintern. Die verfremdende Macht der imaginären Sprache wirkt nicht nur auf den Leser des Romans, der dadurch die Diskrepanz zwischen der ihm vertrauten Kultur und den bei Burgess dargestellten soziokulturellen Gegebenheiten empfindet. Sie macht sich auch in den Relationen zwischen den Protagonisten bemerkbar. Die Gesellschaft in *A Clockwork Orange* ist in sprachlicher Hinsicht keineswegs homogen. *Nadsat* wird nur von Alex und seinen Freunden gebraucht. Alle anderen Romanfiguren (die Eltern, der Bewährungshelfer, der Priester und die Ärzte im Gefängnis u.a.) sprechen eine englische Umgangssprache. In Kontakten mit Behörden und Obrigkeiten greift Alex auf ganz andere Sprachregister, er drückt sich gewählt, ja sogar blumig aus. Durch feine Sprache vermag er auch das Vertrauen seiner Opfer zu gewinnen.¹⁹ Somit dient *Nadsat* den jugendlichen Protagonisten dazu, sich gegenüber dem Rest der Gesellschaft symbolisch abzugrenzen. Vertreter der anderen sozialen und Altersgruppen

¹⁶ Vgl. Stiller: *Kilka sprężyn...*, *op. cit.*, S. 209 f.

¹⁷ Anders sieht diesen Aspekt Anna Ginter, die auf die Möglichkeit hinweist, den *Nadsat* als Vorgriff auf Änderungen in der englischen Sprache zu sehen, die infolge gewisser politischer Ereignisse unter dem Einfluss des Russischen tatsächlich stattfinden können (vgl. Anna Ginter: *Kilka uwag o problemach przekładu „A Clockwork Orange“ A. Burgessa*. In: Maria Piotrowska (Hg.): *Język trzeciego tysiąclecia III*. Bd. 2: *Konteksty przekładowe* (= Język a komunikacja 8). Kraków 2005, S. 42 f.)

¹⁸ Vgl. Olga Kubińska, Wojciech Kubiński: *Osobliwy przypadek dwóch polskich przekładów „A Clockwork Orange“ Anthony Burgessa: wycieczka w kulturowe „uinnienie“*. In: Olga Kubińska, Wojciech Kubiński (Hg.): *Przekładając nieprzekładalne II*. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Translatorskiej, Gdańsk. Gdańsk 2004, S. 70. Vgl. auch Stiller: *Kilka sprężyn...*, *op. cit.*, S. 208.

¹⁹ Vgl. etwa folgende Ansprache an eine Frau, die gleich danach in ihrem eigenen Haus brutal überfallen und vergewaltigt wird: “Pardon, madam, most sorry to disturb you, but my friend and me were out for a walk, and my friend has taken bad all of a sudden with a very troublesome turn, and he is out there on the road dead out and groaning. Would you have the goodness to let me use your telephone to telephone for an ambulance?” (Burgess 19).

nehmen die so erschaffene Fremdartigkeit des jugendlichen Verbrechers ganz deutlich wahr: Sein Idiolekt bzw. Soziolekt wird sogar von den Psychiatern im Gefängnis diskutiert.²⁰

Nadsat ist allerdings nicht die Sprache der gesamten jungen Generation. Das letzte Romankapitel gewährt Einsicht in die Veränderungen der Psyche des Hauptprotagonisten, der nun langsam heranwächst und die Sinnlosigkeit seines wüsten Treibens in der Rückschau erkennt. Zuerst aber bemerkt er die kulturelle und mentale Kluft zwischen sich selbst und denjenigen seiner Altersgenossen, die sich an die Maßstäbe der spießbürgerlichen Gesellschaft angepasst haben. Alex trifft zufällig einen alten Freund – ein ehemaliges Mitglied seiner Bande – mit dessen Frau und begrüßt die beiden folgendermaßen:

‘A long long long time since those dead and gone good days. And now poor Georgie, they told me, is underground and old Dim is a brutal millicent, and here is thou and here is I, and what news hast thou, old droogie?’ (Burgess 146)

Die junge Frau ist durch diese Mischung aus Russizismen und *Early New English* dermaßen verblüfft, dass sie unbedingt wissen möchte, ob ihr Mann früher auch so geredet hat... Innerhalb der dargestellten Welt ist also *Nadsat* eine in sprachlich-kultureller Hinsicht fremde Erscheinung, die eine Barriere zwischen den einzelnen Gruppen der Protagonisten bildet. Die imaginäre Sprache konstituiert die Identität der jugendlichen Verbrecher und begleitet ihre Gewalttaten. Wird jedoch der Soziolekt vom Sprecher aufgegeben, so bedeutet das den Verzicht auf die bisherige Lebensführung und die Verwandlung in einen gesetzestreuen Durchschnittsbürger.

Der letzten angeführten Passage ist anzumerken, dass Entlehnungen aus dem Russischen nicht das einzig Charakteristische der von Burgess entworfenen Sprache sind. In den Aussagen von Alex finden sich auch altertümliche, biblisch anmutende stilistische Einschlüsse – ironischerweise meistens dort, wo der jeweilige Gesprächspartner anschließend überfallen und verprügelt wird. Der Angriff der Bande auf einen Schriftsteller und dessen Frau wird etwa durch folgende Worte vorbereitet:

‘Never fear. If fear thou hast in thy heart, O brother, pray banish it forthwith.’ (Burgess 20)

Das Paradox besteht darin, dass der junge Kriminelle keine Ahnung von der Heiligen Schrift hat, mit der er sich erst im Gefängnis bekannt macht (und dabei alttestamentarische Beschreibungen von Gewalttaten besonders genießt). Die Anspielungen auf die Bibel sind im Roman kein bloßes Spiel,

²⁰ Dieses Gespräch ist die einzige Stelle im Roman, wo die Anspielungen auf die politischen Zusammenhänge herauszuhören sind: ‘Quaint,’ said Dr Brodsky, like smiling, ‘the dialect of the tribe. Do you know anything of its provenance, Branom?’ – ‘Odd bits of old rhyming slang,’ said Dr Branom (...). ‘A bit of gypsy talk, too. But most of the roots are Slav. Propaganda. Subliminal penetration.’ (Burgess 91).

wie es etwa Robert Stiller interpretiert.²¹ Eine solche Stilisierung, die im Zusammenhang mit den dargestellten Untaten vorgenommen wird, hat wohl tiefere Gründe. Der unangemessene Gebrauch der auf die Bibel sowie auf die Tradition der englischen Literatur verweisenden Archaismen (z. B. die Ansprache *thou hast*) entblößt alle Schwächen der sozial, literarisch und religiös verbürgten Sprache und zeigt auf, dass sie nichts mehr als ein Bestand an abgegriffenen Floskeln ist, die weder ethische noch kulturelle Werte vermitteln. Die Rolle der Sprache als „Hüterin der Tradition“, Garantin der kulturellen Kontinuität in der Gesellschaft wird somit für nichtig erklärt. Das hohe Sprachregister, verbunden mit einem für Dritte unverständlichen Slang, wirkt grotesk und trägt zur Verfremdung der geschilderten Subkultur bei. Und da der Erzähler selbst Schwierigkeiten hat, sich mit Außenstehenden verbal zu verständigen, wird die Kommunikation als Hauptfunktion der Sprache schlechthin in Frage gestellt. Der imaginäre Slang – eine verunstaltete, degenerierte Sprache – wird also bei Burgess zum Sinnbild einer entfremdeten Kultur, in der die zwischenmenschliche Verständigung nicht mehr möglich ist.

Der Roman *A Clockwork Orange* ist also ein Beispiel für einen Text, in dem kulturelle und sprachliche Aspekte der dargestellten Wirklichkeit zusammengehören und zum eigentlichen Übersetzungsproblem werden. Die kulturelle Antiutopie ist in der Sprache chiffriert, welche die im Werk geschilderte Soziokultur verfremdet. Dabei ist es für Burgess eher zweitrangig, mit welchen linguistischen Mitteln und Verfahren das Englische seiner Zeit verformt wird – Hauptsache, dass man den spezifischen Verfremdungseffekt erzielt. Die Wahl des Russischen als einer in die Werkstruktur eingebauten Drittsprache²² ist der antiutopischen Vision untergeordnet. Man könnte sogar die These wagen, Burgess hätte die gleiche (oder zumindest eine vergleichbare) Wirkung durch Heranziehung einer anderen Bezugssprache erreicht, die den Benutzern des Englischen genauso fremd ist wie das Russische.

Die größte Herausforderung an den Übersetzer des Romans ist die Verfremdung der dargestellten Soziokultur mit linguistischen Mitteln. Die Zielsprache muss entsprechend umgewandelt werden – so, wie Burgess mit dem Englischen verfährt. Dabei tauchen zwei grundsätzliche Fragenkomplexe auf, an denen sich die Übersetzungsstrategie orientieren muss:

1. In welchem Verhältnis zueinander sieht der Übersetzer die Sprache des Originals und die dargestellte Antiutopie? Wird der fiktive Slang als bloßes Vehikel der kulturellen Fremdheit aufgefasst, oder vielmehr als Signal der Richtung, in die sich die reale Sprache entwickelt?

²¹ Vgl. Stiller: *Kilka sprężyn...*, *op. cit.*, S. 208.

²² Den Begriff *Drittsprache* verwende ich hier in Anlehnung an den Aufsatz von Adam Sumera: *Source language, target language and the third one*. In: Olga Kubińska, Wojciech Kubiński, T.Z. Wolański (Hg.): *Przekładając nieprzekładalne*. Gdańsk 2000. Der Roman *A Clockwork Orange* wird dort den polnischen Übersetzungen von Robert Stiller und Cezary Michoński gegenübergestellt (S. 539 ff.).

2. Welche Sprache soll der Übersetzer als Bezugsgröße (Drittssprache) heranziehen (da er sich in diesem Fall auf keine vorgeprägte übersetzerische Konvention stützen kann) und inwieweit ist die Zielsprache auf dieser Basis umzuformen?

Von der Beantwortung des ersten Fragenkomplexes hängt die Wahl der Drittssprache und der anzuwendenden linguistischen Umformungsverfahren ab.

4. Der Übersetzer als Sprachprojektant: Robert Stiller und Wolfgang Krege

Burgess' apokalyptische Vision der Sprache und Kultur wird in der deutschen und den beiden polnischen Übersetzungen unterschiedlich aufgefasst. Dem Slang des Originals wird in diesen Versionen ein jeweils unterschiedlicher Wert beigemessen.

In polnischer Sprache hat sich Robert Stiller an den Roman *A Clockwork Orange* zweimal herangewagt. Das Ergebnis sind die beiden Parallelübersetzungen: *Mechaniczna pomarańcza*,²³ von Stiller als R-Fassung bezeichnet (nach der Bezugssprache Russisch), und die spätere *Nakręcana pomarańcza*²⁴ (sog. A-Fassung auf Basis des Englischen bzw. Amerikanischen). In der ersten Übertragung, entstanden bereits 1974, entwirft Stiller ein „futuristisches“ Polnisch, das mit Russizismen durchsetzt ist – so wie das Original, nur in viel stärkerem Maße. Die zweite Fassung stammt aus dem Jahr 1999 und präsentiert eine völlig andere Vision des Polnischen, das unter dem Einfluss des Englischen steht.

Die Wahl der jeweiligen Bezugssprache war nicht zufällig und hing mit den weltpolitischen Umständen zur Entstehungszeit der beiden Übersetzungen zusammen.²⁵ Es lag ihnen zudem die Überzeugung Stillers zugrunde, dass die Entwicklung einer ethnischen Sprache – in diesem Fall des Polnischen – die Funktion der jeweiligen politischen Machtverhältnisse ist. Die Russizismen bzw. Amerikanismen der beiden polnischen Übertragungen sind folglich nicht nur ein Verfremdungsmittel, sondern ein Hinweis, dass sich die Zielsprache tatsächlich in eine bestimmte Richtung verändern kann.

In der Fassung von 1974 entschied sich Stiller für ein polnisch-russisches Gemisch, das veranschaulichen soll, welche verheerende Folgen im sprachlichen

²³ Anthony Burgess: *Mechaniczna pomarańcza*. Powieść. Przełożył z angielskiego i posłowiem opatrzył Robert Stiller. Kraków 2004. Zitate aus dieser Ausgabe sind als Stiller "R" mit Seitenangabe gekennzeichnet.

²⁴ Anthony Burgess: *Nakręcana pomarańcza*. Powieść z posłowiem autora. Przełożył z angielskiego Robert Stiller. Kraków 2001. Zitate aus dieser Ausgabe sind als Stiller "A" mit Seitenangabe gekennzeichnet.

²⁵ Genaue Angaben zur Entstehungsgeschichte der beiden Übersetzungen sind im Nachwort Stillers zu finden (Robert Stiller: *Burgess a sprawa polska*. In: Anthony Burgess: *Mechaniczna pomarańcza*, op. cit., S. 219–239) sowie bei Olga Kubińska und Wojciech Kubiński: *Osobliwy przypadek...*, op. cit., S. 71.

Bereich die langjährige politische Dominanz der Sowjetunion bringen kann. Daher durfte diese Fassung erst 1989 vollständig publiziert werden. Um beim zielsprachigen Rezipienten einen vergleichbaren „Kulturschock“ zu bewirken, musste der polnische Text allerdings viel stärker als das Original „russifiziert“ werden. Polnisch und Russisch sind nämlich nicht nur eng verwandte Sprachen, sondern die Russisch-Kenntnisse in Polen waren bis vor kurzem auch viel weiter verbreitet als in England. Während es im Original ausreichte, einige Neubildungen wie *ptitsa*, *korova*, *malchik* oder *viddy* in den Text einzustreuen, musste die Umformung im Polnischen nicht nur im Bereich der Lexik, sondern auch der Syntax erfolgen – auf derjenigen Ebene, wo sich die zersetzende Macht fremder Einflüsse zwar latent, aber gerade dadurch besonders stark auswirkt.²⁶

Bei der Schaffung einer fiktiven Zukunftssprache geht Stiller von seiner eigenen, pessimistischen Diagnose des Polnischen seiner Zeit aus, das immer simpler und primitiver werde. Der Übersetzer nimmt die Rolle eines Sprachhistorikers an, der auf Grund seiner Beobachtung der gegenwärtigen Entwicklungstendenzen die Gestalt seiner Muttersprache in 100 Jahren prognostiziert.²⁷ Der Verfremdungseffekt, der aus der Konfrontation zwischen der Sprache der Übersetzung und dem standardmäßigen Polnisch der Gegenwart resultiert, wird in der Übertragung Stillers noch intensiver empfunden als der Kontrast zwischen *Nadsat* und Standardenglisch im Original.

Die 25 Jahre spätere A-Fassung von *A Clockwork Orange* entstand aus denselben Gründen, allerdings unter veränderten politischen und kulturellen Umständen. Nach der Wende ist die Dominanz der Sowjetunion und somit die reale Gefahr der sprachlichen Russifizierung zwar verschwunden, der Roman von Burgess hat jedoch an seiner Aktualität nichts eingebüßt: Nach 1989 nehmen im Polnischen die Einflüsse des Englischen bzw. Amerikanischen überhand. Die potentiellen Folgen dieses Phänomens werden im Text der A-Fassung festgehalten. Neben Entlehnungen aus dem Englischen, die nach der polnischen Orthographie geschrieben werden, gibt es hier die Tendenz zum analytischen Satzbau (Konstruktionen wie *aj did usłych*, *aj didnt lajk it*), unflektierte Formen, die zugleich als Substantive, Adjektive und Verben fungieren können (*rajt*, *aut*, *order*), oder der häufige Gebrauch des Demonstrativpronomens *ten / ta/ to* (analog zum englischen Artikel *the*).²⁸

Die beiden Übertragungen: „R“ und „A“ unterscheiden sich stark voneinander, obwohl die Handlungsebene keine Veränderungen erfahren hat.

²⁶ Vgl. Stiller: *Burgess a sprawa polska*, op. cit., S. 227.

²⁷ Der Anspruch des Übersetzers, eine künftige Sprachform des Polnischen zu antizipieren, wird allerdings als kontrovers angesehen oder sogar bestritten – vgl. etwa Berezowski: *Dialect in Translation*, op.cit., S. 76 (dort wird Stillers Übersetzungsstrategie in Bezug auf den *Nadsat* als „künstliche Lexikalisierung“ – *artificial lexicalization* klassifiziert).

²⁸ Vgl. Stiller: *Burgess a sprawa polska*, op.cit., S. 233 f. Die grammatikalischen Eigentümlichkeiten der polnischen Übersetzungen werden von Anna Ginter eingehend besprochen – vgl. Ginter: *Kilka uwag...*, op. cit., S. 48 f.

Identisch sind nur diejenigen Abschnitte wiedergegeben, wo Burgess die Standardsprache gebraucht oder den Text auf *Early New English* stilisiert. In beiden Versionen legt aber der Übersetzer eine enorme sprachliche Kreativität an den Tag – größer als der Verfasser des Originals.²⁹ Diese Eigentümlichkeit der beiden translatorischen Vorschläge Stillers tritt umso deutlicher zutage, wenn man sie der deutschen Übersetzung gegenüberstellt.

Die letzte (1993) deutsche Fassung unter dem Titel *Die Uhrwerk-Orange*³⁰ stammt von Wolfgang Krege (1939–2005), der vor allem als *der* Übersetzer Tolkiens bekannt ist.³¹ Es ist nicht auszuschließen, dass gerade seine Vorliebe für die literarische Phantastik dafür ausschlaggebend war, sich dem Roman von Burgess zuzuwenden.

Als Bezugssprache für seine *Uhrwerk-Orange* wählt Krege – genauso wie Burgess – das Russische. In seiner Stilisierung eines fiktiven Jargons folgt Krege dem Originalautor: Er verwendet identische Entlehnungen aus dem Russischen (lediglich an die deutsche Rechtschreibung angepasst), die meistens an denselben Stellen wie bei Burgess eingebaut werden. Die „Russifizierung“ des Deutschen geht jedoch nicht über die lexikalische Ebene hinaus und beschränkt sich auf Substantive: Körperteile (z.B. *Glassis* – ‘Augen’, *Litso* – ‘Gesicht’, *Rucken* – ‘Hände’, *Zuppis* – ‘Zähne’, *Uko* – ‘Ohr’, *Pletscho* – ‘Rücken’) oder alltägliche Gegenstände (z. B. *Nosch* – ‘Messer’, *Plattis* – ‘Kleider’, *Sabog* – ‘Stiefel’, *Molocke* – ‘Milch’). Es kommen auch Verben vor (*pitschen* – ‘trinken’, *krasten* – ‘stehlen’, *sluschen* – ‘hören’, *itzen* – ‘gehen’, *rabotten* – ‘arbeiten’), Adjektive und Adverbien (*gluprig* – ‘dumm’, *starrig* – ‘alt’, *malenki* – ‘klein’, *bolschig* – ‘groß’). Die Umwandlung des Deutschen greift aber nicht in die Syntax hinein. Würde man die „russischen“ Neubildungen durch deutsche Standardwörter ersetzen, so würde der Text jeglicher Fremdheit entbehren. Darüber hinaus ist der Stil des Translates insgesamt höher als der des Originals: Krege schreibt in Hochdeutsch und verwendet umgangssprachliche Wendungen viel sparsamer als es der Ausgangstext nahe legen würde.

Um die Unterschiede in den Übersetzungsstrategien von Robert Stiller und Wolfgang Krege zu veranschaulichen, wird nachstehend der Anfang des vierten Kapitels aus dem ersten Teil des Romans angeführt, wo Alex einen für seinen Lebenswandel typischen Morgen beschreibt:

The next morning I woke up at oh eight oh oh hours, my brothers, and as I still felt shagged and fashed and bashed and my glazzies were stuck together real

²⁹ Stiller bemerkt, dass das „russifizierte“ Vokabular von Burgess ca. 300 Neubildungen umfasst, während der Übersetzer in der R-Fassung beinahe 1000 derartige Wörter benutzt – auch dort, wo im Original die Standardsprache steht (vgl. Stiller: *Burgess a sprawa polska*, op. cit., S. 223).

³⁰ Anthony Burgess: *Die Uhrwerk-Orange*. Roman. Aus dem Englischen von Wolfgang Krege. Stuttgart 1993. Zitate aus dieser Ausgabe sind als „Krege“ mit Seitenangabe gekennzeichnet.

³¹ 2000 publizierte er eine sprachlich stark modernisierte und daher besonders unter Tolkien-Fans umstrittene Fassung von *The Lord of the Rings*, die ihm dennoch die Anerkennung der Deutschen Tolkien Gesellschaft brachte.

horrorshow with sleepglue, I thought I would not go to school. I thought how I would have a malenky bit longer in the bed, an hour or two say, and then get dressed nice and easy, perhaps even having a splosh about in the bath, make toast for myself and slooshy the radio or read the gazetta, all on my oddy knocky. And then in the afterlunch I might perhaps, if I still felt like it, itty off to the old skolliwoll and see what was vareeting in that great seat of gloopy useless learning. (Burgess 30)

Robert Stiller, R-Fassung:

Na zawtra obudziłem się o ósmej zero zero, braciszkwowie moi, a że wciąż czułem się zrypany i wymięty i skuty i spluty, i patrzałki mi się normalnie kleiły od tego śpiku, to pomyślałem, że nie pójdę dzisiaj do szkoły. Podumałem, że łuczsze pobarłóżę sobie jeszcze ciut w łóżku, tak z czasik albo dwa, potem się ładnie i nie śpiesząc ubiorę, może się nawet popluskam w kąpiółce, zrobię tosta i posłucham co w radio albo żurnał poczytam, sam na samo gwałt i adzinoko. A dopiero na polanczu, jak mi się będzie chciało, to może wdepnę do starej rzygoły i popatrzę, co się kitłasi w tym przybytku nikudysznej do niczewo nie sposobnej nauki, o braciszkwowie moi. (Stiller „R” 37)

Robert Stiller, A-Fassung:

Na morning obudziłem się o ósmej zero zero, braciszkwowie moi, a że wciąż czułem się zrypany i wymięty i skuty i spluty, i patrzałki mi się normalnie kleiły od tego śpiku, to pomyślałem, że nie pójdę dzisiaj do szkoły. Przyszło mi ajdyja, że lepiej pobarłóżę sobie jeszcze ciut w łóżku, jakąś godzinkę albo dwie, potem się ładnie i nie śpiesząc ubiorę, może się nawet popluskam w kąpiółce, zrobię fest herbaty i tosta i posłucham co w radio albo njusy poczytam, sam na samo gwałt i sam lonsam. A dopiero na polanczu, jak mi się będzie chciało, to może wdepnę do starej rzygoły i popatrzę, co się kitłasi w tym przybytku no brejnz i do niczego zdatnej nauki, o brajdaszkowie moi. (Stiller „A” 38)

Wolfgang Krege:

Am nächsten Morgen, oh, da wurde ich wach um, oh oh, acht Uhr, meine Brüder, und weil ich mich immer noch so zerschlagen und schlaff und fertig fühlte und der Schlaf mir echt horrorshow die Augen verklebte, dachte ich, heut gehst du mal nicht zur Schule. Heute bleibst du ein malenkiges bißchen länger im Bett, dachte ich, eine Stunde oder zwei, und dann ziehst du dich in aller Ruhe an, platschst vielleicht vorher ein bißchen im Bad herum, und dann brühst du dir eine Kanne echt horrorshow starken Tschai, machst dir einen Toast, sluschst Radio oder liest die Gazette, ganz nach Lust und Laune. Und wenn dir dann am Nachmittag immer noch danach ist, dann itzt du vielleicht mal los zur guten alten Schule, um zu sehn, was sich so tut in dieser Stätte gluprigen, nutzlosen Lernens. (Krege 40)

Burgess benutzt hier mehrere Russizismen: *glazzies*, *malenky*, *splosh*, *slooshy*, *itty*, *gloopy*... Das Partizip *vareeting* wurde höchstwahrscheinlich

von dem um die erste Silbe gekürzten Verb *говорить* – *sprechen* abgeleitet. Die Neubildung *oddy knocky* ist ein Beispiel für die von Burgess angewendete Methode, die Wörterbuchentsprechung eines Wortes zu finden, die dann nach dem Prinzip phonetischer Ähnlichkeit dem Englischen so angepasst wird, dass sie den Eindruck eines ursprünglich englischen Lexems erweckt. In diesem Fall lautet die Umformungskette: *alone* – *одинокий* – *oddy knocky*.

In seinen beiden Übertragungen greift Robert Stiller nicht nur zu Russizismen (*zawtra, podumałem, tuczsze, żurnal, adzinoko, czasik, nikudysznej do niczego nie sposobnej*) bzw. Anglizismen (*morning, ajdyja, njusy, lon-sam, no brejnz*), sondern er verwendet auch die polnische Umgangssprache (*wymięty, patrzaki, śpik, ciut, wdepnę, kittasi*), manchmal sogar Vulgarismen (*zrypany*). In der R-Fassung kommen vereinzelt Anglizismen vor (*na polanczu*), in der A-Fassung – Germanismen (*zrobię fest herbaty*). Manche Formulierungen erwecken den Eindruck von idiomatischen Redewendungen, in Wirklichkeit handelt es sich um eigene Neuschöpfungen des Übersetzers (*skuty i spluty, sam na samo gwałt*). Insgesamt muss man feststellen, dass der Autor der beiden polnischen Übertragungen den Verfasser von *A Clockwork Orange* an linguistischer Kreativität weit übertrifft.

Bei Wolfgang Krege ist die Stilisierung an dieser Stelle eher behutsam. Es sind hier – im Vergleich zum Original – nur wenige Russizismen zu finden (*ein malenkiges bißchen, Tschai, sluschen, Gazette, itzen, gluprig*), die den Lesevorgang relativ wenig erschweren. Sie kommen auch nicht unbedingt an allen Stellen vor, die der Übersetzungsvorlage entsprechen – z.B. verwendet Krege anstatt des Russizismus *glazzies* das Standardwort *Augen* (obwohl dem Leser die Entlehnung *Glassis* im deutschen Text sonst auch begegnet). Krege vermeidet so kühne Neuschöpfungen wie *all on my oddy knocky*, die durch die feste Redewendung *ganz nach Lust und Laune* wiedergegeben wird. Abgesehen von den wenigen Russizismen kann der Text von Krege als ein umgangssprachlicher Bericht eines deutschen Jugendlichen gelten – eine sprachlich etwas merkwürdige, aber keineswegs schockierende Erzählung. An manchen Stellen ist der Stil der deutschen Übersetzung übrigens höher als derjenige von Burgess: z.B. enthält die Wendung *...und der Schlaf mir echt horrorshow die Augen verklebte* eine konventionelle Metapher, die in ein anderes Register gehört als *my glazzies were stuck together with sleepglue*.

Vor dem Hintergrund des umgangssprachlichen Idiolektes, der in der deutschen Übersetzung stilistisch nicht so stark markiert ist wie bei Burgess, fallen die biblisch anmutenden Aussagen des Hauptprotagonisten bei Krege kaum auf. Hier zum Vergleich die Ansprache von Alex an seinen ehemaligen Freund und dessen Frau:

Viel Zeit vergangen ist seit jenen toten und entschwundenen guten Tagen. Unter der Erde, hör ich, ist der arme Georgie, der gute Doofie ist ein roher Millizent, und hier begegnen wir uns, du und ich. Was gibt es Neues, alter Droog, von dir zu hören? (Krege 199)

Dawno dawno dawno, jak przeminąwszy i umarły te piękne dni. No i siejczas bidny Żorzyk, podobnież, spoczywa w piachu, ze starego Jołopa zrobił się rozbestwiony poli mili cyjniak, tu wszelako tyś jest i jam tu jest. I jakoweż to nowiny rzekniesz mi, stary družku? (Stiller „R” 185)

Dawno dawno i dawno egoł, jak did go i umarły te piękne dni. No i nowedejz bidny Dżordzyk, podobnież, spoczywa w piachu, ze starego Jołopa zrobił się rozbestwiony poli mili cyjniak, tu wszelako tyś jest i jam tu jest. I jakoweż to nowiny rzekniesz mi, stary budku? (Stiller „A“ 190)

Während man in den beiden polnischen Übertragungen ein stilistisches Gefälle zwischen dem pathetischen *wszelako tyś jest i jam tu jest* einerseits und den kolloquialen Formulierungen andererseits (*spoczywa w piachu, rozbestwiony poli mili cyjniak*) deutlich vernimmt, gibt es im deutschen Text keine vergleichbare Differenzierung: Der Satz *hier begegnen wir uns, du und ich* lässt die englische Bibelsprache (*and here is thou and here is I*) nicht durchscheinen. Angesichts der weitgehend einheitlichen Sprache der deutschen Übersetzung kann man schwer sagen, dass es hier zum dramatischen Zusammenstoß von zwei Soziokulturen kommt: den moralisch verkommenen Jugendlichen und dem Rest der Gesellschaft. Diese Konfrontation vollzieht sich auf der Handlungsebene, nicht unbedingt aber in der Sprache.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die soziokulturelle Fremdheit, die den Leser von *A Clockwork Orange* erschüttert und befremdet, in den besprochenen Übersetzungen mit verschiedenen Mitteln und mit unterschiedlichem Ergebnis rekonstruiert wird. Aus den Texten des polnischen und des deutschen Übersetzers wird deren verschiedene Einstellung zur Relation zwischen der Originalsprache und der von Burgess dargestellten Antiutopie ersichtlich. Robert Stiller konzentriert sich auf die Sprache, die für ihn das wichtigste Merkmal des Fremden ist. Die beiden polnischen Fassungen: „R“ und „A“ vermitteln weniger ein apokalyptisches Bild einer moralisch heruntergekommenen englischen Gesellschaft in einer nicht näher bestimmbar Zukunft, sondern vielmehr eine antiutopische Vision der polnischen Sprache – so, wie sie der Übersetzer im jeweiligen historischen Augenblick für wahrscheinlich hält. Daraus ergibt sich auch die Wahl einer jeweils unterschiedlichen „Drittssprache“. Die Zielsprache ist nicht der Darstellung der imaginären Welt der Zukunft untergeordnet, sondern rückt in den Vordergrund, so dass die den Leser verblüffende Andersartigkeit aus dem Kontrast zwischen dem heutigen Polnisch und dem hypothetischen Zustand der Sprache in 100 oder 200 Jahren resultiert. Somit dient der Roman von Burgess dem Übersetzer als Vorwand, die künftigen Veränderungen der Übersetzungssprache vorwegzunehmen und zum eigenständigen Problem zu erheben.

Anders verhält es sich mit der deutschen Übertragung von *A Clockwork Orange*. Die sprachliche Kreativität ihres Verfassers lässt sich zwar nicht bemängeln, trotzdem kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass Krege die Sprache seiner Übersetzungsvorlage vor allem als Trägerin der

Handlung betrachtet. Das fiktive russisch-englische Gemisch scheint für ihn der Vermittlung einer ebenso fiktiven Soziokultur untergeordnet zu sein. Die Wahl des Russischen als Drittsprache hat in der deutschen Übersetzung keine verborgene Motivation, ist eher zweitrangig. Den deutschen Text könnte man als Nachahmung des englischen Originals bezeichnen, denn auch die formalen Methoden der Umformung des Deutschen folgen den linguistischen Verfahren von Burgess. Die Übertragung von Krege gibt keinen Grund zu behaupten, ihr Autor könnte eine historische Veränderung des Deutschen unter russischen Einflüssen für wahrscheinlich gehalten haben. Solch eine hypothetische Variante hätte man höchstens in Bezug auf die ehemalige DDR in Erwägung ziehen können, wäre da nicht die Tatsache, dass die Übersetzung bereits nach der Wiedervereinigung Deutschlands entstand, als jegliche Spekulationen dieser Art hinfällig wurden. Das Translat legt auch nicht nahe, dass dem Übersetzer der Gedanke an die historische Entwicklung der deutschen Sprache vorschwebte. Krege betrachtet das linguistische Experiment von Burgess viel weniger ernsthaft als Stiller – jedenfalls nicht als Warnung vor Konsequenzen sprachhistorischer Phänomene, die schon heute im Kommen sind.

Dabei wäre es durchaus denkbar, eine deutsche Übersetzung anzufertigen, welche die aktuellen Tendenzen in der Sprachentwicklung festhält und auf ihre künftigen Folgen vorgreift. Als Drittsprache könnte man in diesem Fall das Englische heranziehen, dessen Einwirkungen auf die deutsche Sprache hinreichend bekannt sind. Aus sprachhistorischer Perspektive wäre es wertvoll, einen solchen translatorischen Vorschlag zu unterbreiten.

5. Schlussbemerkung

Die beiden polnischen Übersetzungen des Romans *A Clockwork Orange* vermitteln einen anderen Ideengehalt als das Original und seine deutsche Fassung. Das, was Burgess und Krege für ein der sprachhistorischen Realität entrücktes und daher unwahrscheinliches Experiment halten, wird für den polnischen Übersetzer zur Gelegenheit, auf Risiken, welche für die polnische Sprache unter politisch bedingter fremdsprachiger Dominanz bestehen, hinzuweisen. Der beste Beweis dieser Einstellung ist die Tatsache, dass Stiller sich an den Roman von Burgess zweimal heranwagte und es womöglich noch ein drittes Mal versucht: Er hat nämlich eine neue Fassung unter dem Arbeitstitel *Sprężynowa pomarańcza* mit Deutsch als Bezugssprache angekündigt. Die reichhaltige Geschichte von Stillers Übersetzungsversuchen dokumentiert also die Geschichte verschiedener Einwirkungen, denen die polnische Sprache im Laufe der Zeit unterlag und die sich über einen – sprachhistorisch gesehen – geringen Zeitraum von knapp 30 Jahren zurückverfolgen lassen.

Die Ergebnisse der Betrachtung der drei besprochenen Übersetzungen lassen sich auf folgende verallgemeinernde Formeln bringen:

1. Die kulturellen und sprachlichen Aspekte des Originals, die in der Übersetzung wiedergegeben werden, lassen sich nicht voneinander trennen, da sie sich gegenseitig bedingen. Insbesondere ist die Soziokultur in einen Soziolekt eingebettet – auch wenn die beiden Größen in einer rein fiktiven Gestalt in Erscheinung treten.
2. Die Originalvorlage und deren Sprache können für den Übersetzer zum Mittel werden, die hypothetische Zukunft seiner eigenen Sprache in der Übersetzung vorwegzunehmen. Ob sich die Prognosen Robert Stillers bezüglich des Polnischen bewahrheiten, bleibt dahingestellt. Wichtig ist einzusehen, dass sich die Rolle des Übersetzers nicht nur auf interkulturelle Vermittlung beschränkt, und dass er seine Kreativität nicht nur in der Entscheidung zwischen Archaisierung und Modernisierung oder in der Suche nach einer passenden übersetzerischen Konvention auslebt. Der Übersetzer kann seinen Zieltext aus der Position eines Linguisten gestalten, der die künftige Form seiner Muttersprache antizipiert. Dieser Entwurf mag als ausgefallenes Sprachspiel abgetan werden; gerade aber die Übersetzung literarischer Texte, deren Wesen doch in Fiktionalität besteht, schafft einen Raum für solch fiktive Projekte, die im Rahmen der Linguistik als wissenschaftlicher Disziplin nicht ohne weiteres akzeptabel wären.