

Innovation in Didaktik, Theorie und Praxis
von Sprache und Translation 10

INES KINGA KRAUSE, AMELIE CELINE SCHINDLER,
AGATHE CHRISTIANE HENEKA-TRAUTWEIN

Arbeiten zur Literatur-, Humor- und Bibelübersetzung



AVMpress

**Innovation in Didaktik, Theorie und
Praxis von Sprache und Translation 10**

**Herausgegeben von
Holger Siever
und Don Kiraly**

INES KINGA KRAUSE, AMELIE CELINE SCHINDLER,
AGATHE CHRISTIANE HENEKA-TRAUTWEIN

Arbeiten zur Literatur-, Humor- und Bibelübersetzung



Ines Kinga Krause, geb. 1991 in Przemyśl (Polen), studierte 2014-2018 den B.A. Übersetzungswissenschaft mit den Sprachen Spanisch und Italienisch am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg und 2018-2020 den M.A. Translation mit den Fächern Deutsch als Fremdsprache und Spanisch am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim. Seit 2021 promoviert sie am FTSK in Germersheim. Sie lebt als freischaffende Übersetzerin in Heidelberg.

Amelie Celine Schindler, geb. 1996 in Schwäbisch Hall, studierte 2015-2018 den B.A. Sprache, Kultur, Translation und 2018-2020 den M.A. Translation jeweils mit den Sprachen Französisch und Spanisch am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim. Sie arbeitet seit 2020 in der technischen Redaktion und im Übersetzungsmanagement eines mittelständischen Unternehmens in Mannheim

Agathe Christiane Heneka-Trautwein, geb. 1962 in Neuthard, studierte 1982-1985 an den Fachhochschulen des Bundes für öffentliche Verwaltung in Köln sowie in Mainz und schloss den Studiengang als Dipl.-Verw.-Betriebswirtin (FH) ab. Bis 2015 übernahm sie verschiedene Führungspositionen bei einem international tätigen Großunternehmen. 2015-2018 studierte sie den B.A. Sprache, Kultur, Translation und 2018-2020 den M.A. Translation jeweils mit den Sprachen Französisch und Englisch am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim. Danach promovierte sie bis 2023 am FTSK in Germersheim.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2023
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeber, Autorinnen noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-623-9
ISBN (Print) 978-3-96135-017-9

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München
www.avm-verlag.de

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	13
---------------------------------	-----------

Ines Krause

Der Stil und die Stimme des Übersetzers Curt Meyer-Clason in der deutschen Übersetzung von <i>Crónica de una muerte anunciada</i> von Gabriel García Márquez	15
---	-----------

1 Einleitung	15
---------------------	-----------

1.1 Problemstellung und Zielsetzung	16
1.2 Abgrenzung der Fragestellung	17
1.3 Methodische Vorgehensweise	18
1.4 Aktueller Forschungsstand	19

2 Theoretischer Teil	21
-----------------------------	-----------

2.1 Begriffsklärung	21
2.1.1 Übersetzungshermeneutik	21
2.1.2 Translatorisches Handeln	24
2.1.3 Definition des Stilbegriffs	24
2.2 García Márquez und sein Werk	26
2.2.1 Inhaltsangabe und Analyse	28
2.2.2 GGMs Übersetzer ins Deutsche	29
2.2.3 GGMs Verhältnis zu Übersetzungen	30
2.3 Kriterien für gute literarische Übersetzung	31
2.3.1 Unsichtbarkeit des Übersetzers	31
2.3.2 Unversehrtheit des Textes	34
2.3.3 Invarianz und Varianz in der Übersetzung	35
2.3.4 Individualität des Übersetzers	36
2.3.5 Musikalität der Sprache	38
2.4 Modelle für die Übersetzungskritik	40
2.4.1 Inner- und außersprachliche Rahmenbedingungen	40
2.4.2 Übersetzer als Variante bei der Übersetzungskritik	41
2.4.3 Interpretation als Schlüssel für translatorisches Handeln	42
2.4.4 Grenzen der Übersetzungskritik	43
2.5 Stil und Stimme des Übersetzers	44
2.5.1 Stil des Übersetzers	44
2.5.2 Stimme des Übersetzers	46
2.5.3 Fazit	47

3	Praktischer Teil	48
3.1	Bedarf an Neuübersetzungen	48
3.2	Kritiken der Übersetzungen ins Deutsche	51
3.3	Übersetzungsvergleich und -kritik	57
3.3.1	Alliterationen	58
3.3.2	Regionalismen	60
3.3.3	Bildhafte Sprache	65
3.3.4	Fachsprache	69
3.3.5	Umstellung der Satzglieder	71
3.3.6	Erklärendes Übersetzen	73
3.3.7	Nominalisierung	75
3.3.8	Verwendung von Partizip Präsens	76
3.3.9	Übersetzung von Adjektiven	79
3.3.10	Dokumentarisches Übersetzen	81
3.3.11	Textlinguistische Besonderheiten	83
3.2	Übersetzungsstrategien in der <i>Chronik</i>	85
3.3	Fazit: Stil und Stimme des Übersetzers	87
4	Schlussbemerkung	90
5	Literaturverzeichnis	93

Amelie Schindler

Ist Humor unübersetzbar? Untersuchung der Probleme und Möglichkeiten bei der Übersetzung von Humor in der Stand-up-Comedy **101**

1	Einleitung	101
2	Was ist Humor?	103
2.1	Definition	103
2.2	Humortechniken nach Ullmann	109
2.3	Humor und Lachen	112
2.4	Wofür wird Humor genutzt?	114
2.5	Humortheorien	115
2.5.1	Inkongruenztheorie	116
2.5.2	Feindseligkeitstheorie	117
2.5.3	Erleichterungstheorie	120
2.5.4	Die allgemeine Theorie des verbalen Humors	120

2.6	Elemente des Humors	122
2.6.1	Witze	122
2.6.2	Spott	124
2.6.3	Wortspiele	125
2.6.4	Ambiguitäten	126
2.6.5	Implikation und Anspielungen	126
2.6.6	Satire	127
3	Stand-up-Comedy	127
3.1	Definition	127
3.2	Entwicklung	128
3.2.1	Stand-up-Comedy in Deutschland	130
3.2.2	Stand-up-Comedy im spanischsprachigen Raum	131
3.3	Besonderheiten der Stand-up-Comedy	133
3.4	Sprachliche Besonderheiten	136
3.4.1	Hyperbeln	136
3.4.2	Wiederholungen	136
3.4.3	Formelhaftigkeit	137
3.4.4	Unstimmigkeiten	138
3.4.5	Betonungen	138
3.4.6	Alliterationen und Assonanzen	139
3.4.7	Nachahmungen	139
3.5	Spezielle Herausforderungen in der Stand-up-Comedy	140
3.5.1	Parasprache	140
3.5.2	Die Rolle des Publikums	140
3.6	Was benötigt ein erfolgreicher Comedian?	141
4	Die Übersetzung von Humor	146
4.1	Grundlegende Aspekte	146
4.2	Möglichkeiten der Übersetzung	147
5	Vorangehende Analyse der Übersetzung von Stand-up-Comedy	148
5.1	Aspekte, die keine Probleme an die Übersetzung stellen	148
5.2	Probleme bei der Übersetzung von Humor allgemein	150
5.3	Probleme bei der Übersetzung in der Stand-up-Comedy	156

6	Comedians, Videomaterial und Analysemethode	158
6.1	Bülent Ceylan – Kurzpräsentation	158
6.2	Vorstellung der Ausgangstexte von Bülent Ceylan	160
6.3	Franco Escamilla – Kurzpräsentation	162
6.4	Vorstellung der Ausgangstexte von Franco Escamilla	163
6.5	Analysemethode	164
7	Analyse Teil Ia: Übersetzungsprobleme bei Bülent Ceylan	165
7.1	Prätranslatorische Analyse	165
7.1.1	Probleme aufgrund des kulturellen Kontexts	165
7.1.2	Probleme aufgrund des sprachlichen Kontexts	172
7.2	Probleme bei der Übersetzung	174
7.2.1	Probleme aufgrund des kulturellen Kontexts	174
7.1.2	Probleme aufgrund des sprachlichen Kontexts	177
7.3	Problemfreie Stellen	180
8	Analyse Teil Ib: Übersetzungsprobleme bei Franco Escamilla	185
8.1	Prätranslatorische Analyse	185
8.1.1	Probleme aufgrund des kulturellen Kontext	185
8.1.2	Probleme aufgrund des sprachlichen Kontexts	189
8.2	Probleme bei der Übersetzung	191
8.2.1	Probleme aufgrund des kulturellen Kontexts	191
8.2.2	Probleme aufgrund des sprachlichen Kontexts	194
8.3	Problemfreie Stellen	197
9	Vergleich der Comedians und Kulturen	198
9.1	Auftritt und Präsentationsstil	198
9.2	Elemente in Bezug auf die Übersetzung	199
10	Analyse Teil II: Bewertung der Auftritte durch Probanden	200
10.1	Versuchsaufbau	200
10.2	Allgemeine Bewertung des Auftritts von Bülent Ceylan durch spanischsprachige Muttersprachler	201
10.2.1	Allgemeine Daten der Umfrage	201
10.2.2	Positive Bewertungen des Auftritts und der Untertitelung	202
10.2.3	Negative Bewertungen des Auftritts und der Untertitelung	203

10.3 Allgemeine Bewertung des Auftritts von Franco Escamilla durch deutschsprachige Muttersprachler	204
10.3.1 Allgemeine Daten der Umfrage	204
10.3.2 Positive Bewertungen des Auftritts und der Untertitelung	205
10.3.3 Negative Bewertungen des Auftritts und der Untertitelung	206
11 Fazit – Ist die Übersetzung von Humor in der Stand-up-Comedy möglich?	210
12 Literaturverzeichnis	214
12.1 Primärliteratur	214
12.2 Sekundärliteratur	215
12.3 Internetquellen	216
13 Abbildungsverzeichnis	217

Agathe Heneka-Trautwein

Ist die Bibel »richtig« übersetzt? Theorien, Problematik und Kritik	219
1 Einleitung	219
2 Translationstheorien	220
2.1 Vorwissenschaftliche Periode	220
2.2 Wissenschaftliche Periode	222
2.2.1 Linguistisches Paradigma	222
2.2.2 Verstehenstheoretisches Paradigma	224
2.2.3 Handlungstheoretisches Paradigma	226
2.2.4 Semiotisch-interpretationstheoretisches Paradigma	228
3 Die Bibel	230
3.1 Allgemeines	230
3.2 Aufbau und Inhalt	231
3.3 Bibelübersetzungen	233
3.4 Vorgehensweise	235
3.4.1 Übersetzungstypen	235
3.4.2 Übersetzungsmethoden	238

3.5	Übersetzungsproblematik	246
3.5.1	Sprache	246
3.5.2	Kultur, Historie, Gesellschaft	249
3.5.3	Verständnis und Bedeutung	250
3.5.4	Form	251
4	Hermeneutik der Bibel	252
4.1	Theologische Hermeneutik	254
4.1.1	Entstehungsgeschichte biblischer Texte	254
4.1.2	Theologische Deutung und Auslegung	257
4.1.2.1	Verfasser-inhärente Problematik	257
4.1.2.2	Textinhärente Problematik	258
4.2	Translationshermeneutik	260
5	Christiane Nord	263
5.1	Kurzbiographie	263
5.2	Funktionalismus	263
5.3	Übersetzung literarischer und religiöser Texte	267
5.3.1	Der literarischer Text als Besonderheit	267
5.3.2	Religiöse Texte und Verstandene Fremdheit	268
5.4	Übersetzungsstrategie des Neuen Testaments	270
5.5	Kritik an der Theorie von Berger und Nord	274
6	Martin Luther	277
6.1	Kurzbiographie	277
6.2	Übersetzungsstrategie der Lutherbibel	278
6.2.1	Luthers eigene Sicht auf seine Übersetzung	278
6.2.2	Kritik und die Sicht anderer Wissenschaftler auf Luthers Übersetzung	279
7	Martin Buber	287
7.1	Kurzbiographie	287
7.2	Übersetzungsstrategie der <i>Schrift</i>	287
7.2.1	Kolometrie	289
7.2.2	Leitwortstil	290
7.2.3	Sprachliche Eigentümlichkeiten	292
7.2.4	Grundbedeutung der Worte	294
7.3	Intention/Funktion, Zweck, Adressaten	297
7.4	Kritik anderer Autoren	299

8	Pinchas Lapide	301
8.1	Kurzbiographie	301
8.2	Ansatz und Kritik	302
8.2.1	Allgemeine Besonderheiten und Kritik	302
8.2.2	Kritik an Luther	303
8.2.3	Zustimmung für Buber	304
8.2.4	Sprachliche Besonderheiten	305
8.2.5	Schlüsselbegriffe	306
8.2.6	Fehler im Alten Testament	308
8.2.7	Fehler im Neuen Testament	309
9	Vergleich der Bibelübersetzungen	311
9.1	Altes Testament: Luther – Buber/Rosenzweig	312
9.1.1	Schöpfungsgeschichte (Gen 1,1-2,4)	312
9.1.2	Kolometrie (Gen 33,1 u. Gen 4,8-10)	325
9.1.3	Opfer (Gen 8,20)	328
9.1.4	Tetragrammaton (Ex 3,13-15)	330
9.2	Neues Testament: Luther – Berger/Nord	336
9.2.1	Das Wort (Joh 1-5)	336
9.2.2	Maria Empfängnis (Luk 1, 26-38)	339
9.2.3	Allein durch den Glauben (Röm 3, 21-28)	343
9.2.4	Perlen vor die Säue (Mt 7,6) - Rätselwort	349
9.2.5	Fasten (Mk 2,18)	350
10	Fazit und Diskussion	352
11	Literaturverzeichnis	360
11.1	Printmedien	360
11.2	Internetquellen	366
11.3	Bibelfassungen	367

Vorwort des Herausgebers

Der vorliegende Band vereint drei Beiträge, die ursprünglich als Masterarbeiten am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft (FTSK) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim verfasst und für diesen Band überarbeitet wurden. Die drei Beiträge decken die Bereiche des Literatur-, des Humor- und des Bibelübersetzens ab.

Ines Krause hat im Sommersemester 2020 eine Masterarbeit mit dem Titel *Der Stil und die Stimme des Übersetzers Curt Meyer-Clason in der deutschen Übersetzung von »Crónica de una muerte anunciada« von Gabriel García Márquez* vorgelegt. Ausgehend von der Frage nach der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit des Übersetzers, wie sie prominent von Lawrence Venuti zur Diskussion gestellt wurde, unternimmt sie den anspruchsvollen Versuch anhand eines bekannten Beispieltexes herauszuarbeiten, ob die deutsche Übersetzung der berühmten Erzählung des kolumbianischen Nobelpreisträgers ausschließlich von der Wiedergabe des Autorenstils geprägt ist. Oder finden sich in der Übersetzung sprachliche Merkmale im weitesten Sinne wieder, die eindeutig dem Stil und der Stimme des Übersetzers zuzuordnen sind, denen also kein sprachliches Vorbild im Original zugeordnet werden kann. Die Frage des Übersetzerstils wurde in der Translationswissenschaft oder angrenzenden Disziplinen kaum je ernsthaft gestellt. Insofern stellt diese Studie eine Pionierleistung dar.

Amelie Schindler hat im Sommersemester 2020 eine Masterarbeit mit dem Titel *Ist Humor unübersetzbar? Untersuchung der Probleme und Möglichkeiten bei der Übersetzung von Humor in der Stand-up-Comedy* vorgelegt. Die Literatur zum Thema Humorübersetzung ist immer noch recht überschaubar, wobei Studien zur Übersetzungsproblemen in dem relativ jungen Genre der Stand-up-Comedy noch viel seltener zu finden sind. Die Autorin greift mit Bülent Ceylan und Franco Escamilla zwei in ihren jeweiligen Ländern (Deutschland und Mexiko) bekannte und erfolgreiche Stand-up-Comedians heraus, analysiert ihren Comedy-Stil und untersucht die Probleme und Möglichkeiten, die sich bei Übersetzungen in diesem auf Wirkung angelegten Genre ergeben. Die Übertragung von Humor steht weniger im Zeichen der Bedeutungsäquivalenz als vielmehr der Wirkungsäquivalenz, die aber prospektiv vom Übersetzer nicht zu ermesen ist, sondern allenfalls von ihm tentativ und näherungsweise geahnt oder imaginiert werden kann.

Agathe Heneka-Trautwein hat im Wintersemester 2020/21 eine Masterarbeit mit dem Titel *Ist die Bibel »richtig« übersetzt? Theorien, Problematik*

und Kritik vorgelegt. Anstoß zu dieser Studie gab das im Jahr 1999 erschienene Buch *Ist die Bibel richtig übersetzt?* des jüdischen Religionswissenschaftlers Pinchas Lapide, in dem er auf einige Übersetzungsfehler aufmerksam macht. Die Autorin greift diese Grundfrage auf und geht ihr anhand verschiedener Bibelübersetzungen ins Deutsche nach. Als Beispiele für ihre Untersuchung zieht sie die Lutherbibel, die Buber/Rosenzweig-Bibel und die sogenannte Inselbibel von Klaus Berger und Christiane Nord heran und konfrontiert die jeweiligen Zieltexte mit der Kritik von Lapide. Dabei misst sie die Übersetzungsleistung nicht – wie zum Beispiel im deutschen Feuilleton üblich – an einem impliziten und externen Maßstab, sondern vergleicht, ob es den Übersetzern gelungen ist, das von ihnen anvisierte Ziel, mit Vermeer gesprochen: ihren Skopos, angemessen umzusetzen.

Holger Siever
Germersheim, im Sommer 2023

Der Stil und die Stimme des Übersetzers Curt Meyer-Clason in der deutschen Übersetzung von *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez

Ines Kinga Krause

1 Einleitung

Der literarische Übersetzer steht vor gänzlich anderen Anforderungen als ein Fachübersetzer. Der Stil eines jeden literarischen Werkes ist einzigartig, es ist sogar manchmal möglich, nur anhand des Stils eines Textes seinen Urheber festzustellen. Das Verstehen und Interpretieren der Fassung in der Ausgangssprache (AS) durch den Übersetzer beeinflusst die Übersetzung in die Zielsprache (ZS). Er steht vor der großen Herausforderung, das Werk einer anderen Person so zu übertragen, als ob diese Person selbst in der ZS schreiben würde.

Die Individualität einer Person in einer anderen Sprache wiederzugeben ist sicherlich nicht gänzlich möglich, denn diese Person bekommt mit der Übersetzung in eine andere Sprache auch eine vollkommen andere Stimme; gleichzeitig muss ihr Stil mit Hilfe anderer sprachlichen Mittel wiedergegeben werden. Dieser Vorgang wird zusätzlich von der Individualität des Übersetzers beeinflusst, dem es nie möglich sein wird, seinen eigenen Stil zugunsten des Stils des Originalautors gänzlich abzulegen.

In zahlreichen Beiträgen zum literarischen Übersetzen wird immer wieder betont, dass nicht nur das Signifikat, sondern auch der Signifikant mit seinen strukturellen Eigenschaften in der Zielsprache wiedergegeben werden muss (Agnetta/Cercel 2017: 193f.). Am sichtbarsten wird dies bei Übersetzungen von Gedichten, bei denen der Form eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird (Agnetta/Cercel 2017; vgl. Greiner 2004). Walter (1992: 305) schreibt, dass bei der literarischen Übersetzung nicht nur der Inhalt (d. h. die erzählte Geschichte) wiederzugeben ist, sondern der Übersetzer zudem vor die Aufgabe gestellt wird, „den speziellen Stil des jeweiligen Autors erkennbar nachzubilden“. Auch Reiß (1986) betont, dass es beim Übersetzen literarischer Texte nicht nur auf das *was*, sondern auch auf das *wie* ankommt.

Wegen dieser – im alltäglichen Sprachgebrauch arbiträren – Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant ist die Aufgabe des literarischen Übersetzers viel komplizierter, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Ihm stehen völlig andere Wörter, Strukturen und Referenten zur Verfügung als in der AS und dies führt dazu, dass eine gelungene literarische Übersetzung den Anspruch auf eigene Literarizität erheben kann. Der ZIeltext (ZI) wird durch den veränderten Stil des Autors sowie durch den Schreibstil des Übersetzers geprägt.

In der vorliegenden Arbeit werde ich mich dem persönlichen Stil des prominenten Übersetzers Curt Meyer-Clason (CMC¹) widmen, der exemplarisch auf Grundlage seiner deutschen Übersetzung der *Crónica de una muerte anunciada* (*Crónica*) des kolumbianischen Nobelpreisträgers Gabriel García Márquez (GGM) aus dem Jahr 1981 untersucht werden soll. Die deutsche Übersetzung dieses Buchs erschien im gleichen Jahr bei Kiepenheuer & Witsch unter dem Titel *Chronik eines angekündigten Todes* (im Folgenden: *Chronik*) und wurde 2006 von Dagmar Ploetz (DP) für den gleichen Verlag neuübersetzt.

CMC stellte sich beim Übersetzen literarischer Werke bewusst der Aufgabe, den „Ton des Textes“ zu treffen, und verwies explizit darauf: „jeder Schriftsteller [...] hat seinen Tonfall“ (Meyer-Clason 1994: 13). Ob die Stimme des Originalautors in einem übersetzten Werk *getroffen* wurde, hängt stark von der subjektiven Wahrnehmung der Sprache und der Sprecher ab. Es gibt allerdings auch Elemente, die objektiv untersucht werden können. Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, eben diese objektiv greifbaren Elemente zu finden und aus translationswissenschaftlicher Perspektive zu analysieren. Ihre Wirkung im Deutschen werde ich anschließend subjektiv beurteilen.

1.1 Problemstellung und Zielsetzung

Literarisches Übersetzen bringt seinem Urheber nur selten das Ansehen, welches ihm zusteht; der Name des Übersetzers steht in der Regel erst auf der dritten Seite in kleinen Buchstaben und nur selten auf dem Titelblatt neben dem Namen des Autors. Er wird oft als »Handlanger« des Autors bezeichnet und es wird oft übersehen, wie viel er für das Entstehen der zielsprachlichen Version geleistet haben muss (Kußmaul 2007: 20f.). Viele

¹ Aus Gründen der Sprachökonomie werden im Folgenden die Initialen der Übersetzer bzw. Autoren benutzt.

Leser sind sich der Rolle des literarischen Übersetzers beim Prozess der Entstehung eines Buches in einer ZS überhaupt nicht bewusst.

Im Rahmen dieser Arbeit werde ich den Stil des Übersetzers CMC am Beispiel der *Chronik* untersuchen, um seine Rolle für die Entstehung des ZT hervorzuheben. Die Analyse wird sich vor allem auf die von ihm vorgenommenen stilistischen Veränderungen gegenüber dem Ausgangstext (AT) konzentrieren. An welchen Stellen hat er etwas Eigenes hinzugefügt? Was hat dazu geführt? Ist er dem Stil des Autors *trou* geblieben? Es wird versucht, diese Fragen im praktischen Teil zu beantworten. Dafür werden auf Grundlage ausgewählter Textpassagen seine Entscheidungen als Übersetzer rekonstruiert. Die spätere Übersetzung von DP wird dabei als heuristisches Instrument verwendet.

Buschmann (2015b) problematisiert das Verhältnis zwischen den Praktikern auf der einen und den Wissenschaftlern auf der anderen Seite. Als wichtigste Gründe für die niedrige Beteiligungsrate der literarischen Übersetzer an wissenschaftlicher Forschung nennt er die niedrigen Seitenhonorare und den Zeitdruck, dem die literarischen Übersetzer ausgesetzt sind. Durch die Spezifik der zu übersetzenden Texte treten selten allgemeingültige Probleme auf, die auf eine standardisierte Art gelöst werden könnten.

Die Beschreibung des Stils von GGM im Deutschen stellt sich als eine schwierige Aufgabe dar, weil dafür keinerlei Anhaltspunkte vorliegen. Es ist möglich, dass GGM seine Texte anders verfassen würde (oder verfasst hätte), wenn er für ein deutschsprachiges Publikum schreiben würde. Es ist aber auch möglich, dass er nicht zu einem der wichtigsten Vertreter des Magischen Realismus geworden wäre, wenn seine Großmutter, statt Geistergeschichten zu erzählen, ihm Grimms Märchen vorgelesen hätte (Ploetz 2010: 20ff.). Die Beurteilung, ob es sich in der deutschen Übersetzung um den Versuch handelt, die Stimme von GGM nachzuahmen, oder an dieser Stelle die Stimme des Übersetzers besonders gut hörbar ist, fällt oftmals ebenso schwierig aus.

1.2 Abgrenzung der Fragestellung

Dieser Arbeit wird eine übersetzerzentrierte Analyse zugrunde gelegt. Im praktischen Teil dieser Arbeit wird das translatorische Handeln von CMC anhand der von ihm gewählten Übersetzungsstrategien analysiert. Dies soll der Ausgangspunkt für die Beschreibung seines Stils als Übersetzer dienen.

Bedingt durch die Tatsache, dass Sprache immer subjektiv wahrgenommen wird, ist eine absolut objektive Übersetzungskritik nicht möglich (Reiß 1986). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden objektive Übersetzungsprobleme samt der von CMC vorgeschlagenen Lösungen analysiert. Anschließend werden sie mit den Lösungen von DP verglichen und ihre Wirkung in Gegenüberstellung mit der Wirkung des Originals beschrieben.

Da es sich bei der Übersetzung von DP um eine Überarbeitung der Übersetzung von CMC handelt, kann es vorkommen, dass sie bestimmte Passagen oder Ausdrücke von ihrem Vorgänger übernommen hat, wodurch der CMC-Stil teilweise zum DP-Stil wird. In der vorliegenden Arbeit kann nur ein Werk analysiert werden; diese Analyse hat somit keinen repräsentativen Charakter. Vielmehr stellt sie den ersten Versuch dar, den in der Theorie oft erwähnten Stil des Übersetzers beispielhaft zu untersuchen.

Es kann nicht gesondert auf die Einzelheiten des Stils von GGM eingegangen werden. Die Unterschiede werden sich daher meist aus der Gegenüberstellung der Textpassagen ergeben. Der Stil des Autors wird auch teilweise in den literarischen Kritiken des Werks und seiner Übersetzungen erwähnt. Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine translationswissenschaftliche Analyse handelt, sind literaturwissenschaftliche Untersuchungen nicht notwendig.

Bei der Lektüre von Werken wie *Von der Liebe und anderen Dämonen* (García Márquez 1994) oder *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* (García Márquez 2004), die DP als Erstübersetzerin dem deutschen Publikum zugänglich machte, fallen auch ohne tiefgehende Analysen Unterschiede zur Übersetzung von CMC auf. Um genauer auf diese Unterschiede zwischen dem CMC-Stil und dem DP-Stil eingehen zu können, müssten umfangreichere Analysen auch anderer Werke unter besonderer Berücksichtigung der Stilunterschiede in den jeweiligen Übersetzungen durchgeführt werden, die jedoch den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würden.

1.3 Methodische Vorgehensweise

Diese Arbeit ist einem Thema gewidmet, das aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht werden kann. Im theoretischen Teil der Arbeit wird ein Überblick über einige themarelevante Translationstheorien gegeben. Dem praktischen Teil der Arbeit wird eine translationswissenschaftliche

Analyse des Werks zugrunde gelegt. Neben den deutschen Übersetzungen von CMC und DP werden auch andere Texte von CMC herangezogen, um mögliche Ähnlichkeiten zwischen seinem Stil als Übersetzer und seinem Stil als Schriftsteller festzustellen.

Gegenstand der Übersetzungsanalyse stellen ausgewählte Passagen aus den Übersetzungen von DP und CMC dar. Diese werden mit dem Original und miteinander verglichen mit dem Ziel, Abweichungen auf der Stilebene zu finden. Um genauer auf das translatorische Handeln von CMC eingehen zu können, werde ich versuchen, anhand dieser Passagen sowie weiterer Texte seine Entscheidungen für bestimmte Übersetzungsstrategien nachzuvollziehen.

1.4 Aktueller Forschungsstand

In der Fachliteratur finden sich zahlreiche Versuche, die das Ziel verfolgen, den Stil des Übersetzers zu definieren und aus translationswissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen. Sie werden im Kapitel 2.5 genauer erläutert. Die in der vorliegenden Arbeit verwendeten Begriffe *Stil* und *Stimme* des Übersetzers werden in anderen Publikationen teilweise anders genannt. Um nur einige Beispiele zu nennen: Albrecht (1998) spricht vom „Stil des Übersetzers“, CMC (1994) vom „Ton des Textes“, bei Cercel (2015) ist es der „Übersetzerstil“, bei Agnetta und Cercel (2017) handelt es sich um den „Textton“, bei Stolze (2003) um die „Stimme des Translators“ und Greiner fasst diese beiden Begriffe zu „Übersetzungspoetik“² zusammen. Auch wenn die gewählten Bezeichnungen und Perspektiven unterschiedlich sind, liegt ihnen die gleiche Problematik zugrunde.

Ich habe mich für die Unterscheidung zwischen *Stil* und *Stimme* entschieden, um die Relation zwischen der *hörbaren* Musikalität im inneren Ohr des Lesers und dem *sichtbaren* Stil in der geschriebenen Sprache zu verdeutlichen. Darüber hinaus ist die vorliegende Arbeit dem Übersetzer als Person und Akteur im Übersetzungsprozess gewidmet, weswegen es wichtig war, sich für Begriffe zu entscheiden, welche die Problematik aus dieser Perspektive betrachten.

² Bei dem Begriff *Übersetzungspoetik* bezieht sich Greiner (2004: 115) auf das translatorische Handeln des Schriftstellers Peter Handke und unterscheidet sie von der *Poetik des Schriftstellers*.

In der Translationswissenschaft werden die Übersetzungen und die übersetzungsrelevanten Entscheidungen mithilfe verschiedener Methoden untersucht. Diese sind u. a. Interviews, Protokolle des lauten Denkens, Eye-Tracking-Studien, Paratexte der Übersetzer sowie die eigenen Notizen und Manuskripte des Übersetzers. Cercel (2015) schlägt auch eine weitere Methode vor, um Rückschlüsse auf die impliziten Entscheidungen des Übersetzers zu ermöglichen:

Ein anderer Weg ist die Herausdestillierung der theoretischen Position eines Translators aus den Übersetzungen selber, wie es bei der Poetik eines Dichters der Fall ist, welche sich aus der Analyse seiner Werke ermitteln lässt. In diesem Sinne lässt sich die poetisch-translatorische Konzeption eines Übersetzers aus dem Studium des Korpus seiner Übertragungen herausarbeiten [...]. (Cercel 2015: 127)

In der vorliegenden Arbeit werde ich eine Analyse durchführen, bei der das translatorische Handeln von CMC am Beispiel der *Chronik* in den Vordergrund gerückt wird. Ich werde seine Entscheidungen bezüglich der Übersetzungsstrategien anhand ausgewählter Textpassagen zurückverfolgen und ihre subjektive Wirkung auf mich beschreiben.

Zur besseren Überschaubarkeit werden sämtliche in der vorliegenden Arbeit verwendeten Abkürzungen tabellarisch zusammengestellt:

AS	Ausgangssprache
AT	Ausgangstext
<i>Chronik</i>	<i>Chronik eines angekündigten Todes</i>
CMC	Curt Meyer-Clason
<i>Crónica</i>	<i>Crónica de una muerte anunciada</i>
DP	Dagmar Ploetz
Duden Online	Dudenredaktion (o.J.): Duden online. Online verfügbar unter: https://www.duden.de/ [letzter Zugriff: 24.08.2020].
DRAE	Real Academia Española (Hrsg.) (2001): Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa Libros.
FVG	Funktionsverbgefüge
GGM	Gabriel García Márquez
PP	Partizip Präsens
Stilwörterbuch	Hennig, Mathilde (Hrsg.) (2017): Das Stilwörterbuch. Berlin: Duden.
Wahrig	Wahrig-Burfeind, Renate (Hrsg.) (2001): Wahrig. Deutsches Wörterbuch. Gütersloh/München: Wissenmedia.
ZS	Zielsprache
ZT	Zieltext

Tab. 1.: verwendete Abkürzungen

2 Theoretischer Teil

2.1 Begriffsklärung

2.1.1 Übersetzungshermeneutik

Hermeneutik ist die Lehre vom Verstehen. Dieser Begriff lässt sich auf die griechische Mythologie zurückführen, wo der Götterbote Hermes dafür zuständig war, den Menschen die Botschaften der Götter zu überbringen. In der griechischen und lateinischen Kunst bildete die Hermeneutik einen festen Bestandteil der Rhetorik, dennoch konnte sie sich nie als eigenständige Disziplin etablieren, sondern wurde in der Regel als Hilfswissenschaft für andere Wissenschaftsdisziplinen wie der Philosophie, der Literatur- oder Rechtswissenschaft betrachtet. Heutzutage gilt sie als eine „Grundlagenwissenschaft für alle Wissenschaften“ (Kohlmayer 2018: 79).

Hieronymus, der Bibelübersetzer ins Lateinische und Schutzpatron der Übersetzer, schrieb in seinem berühmten Brief an Pammachius:

Ich gebe nicht nur zu, sondern bekenne es mit lauter Stimme, daß ich bei der Übersetzung der Heiligen Schriften aus dem Griechischen, wo selbst die Wortstellung ein Mysterium ist, nicht Wort für Wort, sondern Sinn für Sinn ausgedrückt habe. (Hieronymus 1963: 1)

Dieses Zitat lässt erkennen, wie wichtig der *Sinn* des Textes (und nicht der einzelnen Wörter) für das Übersetzen ist. Dem Übersetzen geht in der Hermeneutik das *Verstehen* voraus, das eine Dialogform zwischen dem Übersetzer und dem Text einnimmt:

Die Mitteilung des Ausganstextes geht nicht problemlos und monolithisch in den Geist des Verstehenden über, sondern wird bei ihm durch ein komplexes Netz von dialogischen Zugriffen, von Frage und Antwort, von Frage und Gegenfrage, von Infragestellung und Sich-selbst-in-Frage-Stellen vergegenwärtigt. (Cercel 2013: 346)

Der Autor initiiert diesen Dialog, an dem sich der Übersetzer beteiligt. Dieser betrachtet (kritisch) die Gedanken des Autors und geht teilweise zu einem Gespräch mit sich selbst über. Durch die kritische Auseinandersetzung mit dem Text und sich selbst wird die Gedankenwelt des Übersetzers bereichert (Cercel 2013: 346). Es geht dabei nicht ausschließlich um einen Dialog des Übersetzers mit dem Autor, „sondern auch [darum], dass er als vermittelnde Instanz den Dialog anderer möglich macht“ (Cercel 2015: 120). Eine möglichst große Annäherung an den Sinn des

Textes wird durch mehrfaches Durchspielen des *hermeneutischen Zirkels*³ erzielt. Es ist allerdings nicht möglich, den *gesamten* Sinn eines Textes zu verstehen und in die ZS zu übertragen (Siever 2015: 142ff.).

Stolze (2003) versteht das Übersetzen als einen Entscheidungsprozess, bei dem die Intuition und das subjektive Verstehen des Textes eine wichtige Rolle spielen. Der Übersetzer rückt dabei in den Vordergrund und übernimmt die Verantwortung für die translatorischen Entscheidungen. Schließlich ist neben der Hermeneutik, die für das Textverstehen benötigt wird, auch die Rhetorik entscheidend, dank der angemessene Wiedergabe des Textes in der ZS erst ermöglicht wird (Siever 2015: 146f.).

Dem Übersetzer als Person und wichtigen Akteur im Übersetzungsprozess wird in der Hermeneutik eine bedeutende Verantwortung aufgetragen:

Wenn dem Translator im Sinne der Hermeneutik die Freiheit des Verstehens zugemutet wird, indem die Wahrheit des Textes nicht direkt aus den Sprachstrukturen abgeleitet werden kann, sondern sich im Verstehen erschließt, dann ergibt sich für ihn eine sehr viel größere Verantwortung. Auch wenn seine Übersetzungslösungen im ersten Impuls intuitiv-kreativ erfolgen, muss er in der Lage sein, sie im Nachhinein anhand linguistischer Kriterien zu begründen. Diese Verknüpfung entspricht dem dialektischen Verhältnis von Individuellem und Allgemeinem in Sprache und Texten [...]. (Stolze 2018: 258)

Weiter führt Stolze (2018: 258) aus, dass in den Texten ein Sinn enthalten ist, und der Übersetzer angehalten wird, ihn „einführend nachzuvollziehen und in einer anderen Sprache zu formulieren“. Der Übersetzer nimmt dabei die Rolle des Koautors ein, dem eine weitere Aufgabe als (Kultur-) Mittler zugeteilt wird. Sie verwirft die funktionalistische Auffassung von doppelter Loyalität dem Autor und den Rezipienten gegenüber (Nord 2011) und stellt den „Translator als Person im Verhältnis zu fremden Mitteilungen, die übersetzt werden sollen“, in den Mittelpunkt (Stolze 2018: 258). Dabei soll Folgendes beachtet werden:

³ Der *hermeneutische Zirkel* wird in manchen Publikationen auch „Zirkel des Verstehens“ genannt (Stolze 2003: 56). Das Verstehen eines Textes erfolgt stufenweise. Zuerst wird das Textganze betrachtet, später seine Einzelteile und wieder das Textganze. Je öfter dieser Vorgang wiederholt wird, umso genauer kann ein Text verstanden werden, weil sich der Sinn aus der Relation zwischen einzelnen Textelementen und ihrer Gesamtheit ergibt. Durch diesen Wechsel der Perspektive befindet sich der Übersetzer in einem spiralförmigen Gefüge (Stolze 2003: 56, vgl. Kohlmayer 2018: 84).

Bei der Translation geht es wie bei jeder zwischenmenschlichen Handlung um soziale Motivation des Verhaltens, welche niemals frei von intuitiven Entscheidungen ist. Nicht die Tiefe der Analyse ist entscheidend, sondern die Breite und Vielfalt der einbezogenen Phänomene, und dann können analytisch gewonnene Ergebnisse stets nutzbringend verarbeitet werden. Vernetzen bedeutet nicht nur „verknüpfen“ von Fakten, sondern Verbinden auf einer höheren Ebene, zusammenfassen, den Überblick gewinnen. (Stolze 2003: 314)

Mit diesen Worten weist sie die Kritik ab, in der Hermeneutik würde alles vereinfacht werden. Vielmehr besteht das Ziel darin, die Pluralität und Individualität unter entsprechenden Kriterien zu betrachten und „regelmäßiges Verhalten eher außen vor zu lassen“ (Stolze 2003: 314). Die „Handlungsmotivation des Menschen“ kann in der Hermeneutik „in und durch [seine] Sprache“ projiziert werden, wodurch ein „Paradigmenwechsel“ erfolgt (Stolze 2003: 314).

Cercl (2015) stellt fest, dass niemals zwei gleiche Übersetzungen von unterschiedlichen Übersetzern verfasst werden können, selbst wenn diese unter den gleichen Bedingungen arbeiten würden:

Ein gewichtiger Grund für diese Übersetzungsvielfalt liegt zweifelsohne im Übersetzer selbst. In der Übertragung eines Textes von einer Sprache in eine andere und von einer Kultur in eine andere spielt sich beim Übersetzer etwas Entscheidendes ab, was den Originaltext jeweils anders erscheinen lässt, obwohl er eigentlich der gleiche ist. [...] Es geht dabei um das Problem des Verstehens, der Interpretation, der Kreativität, der Intuition, der Individualität. (Cercl 2015: 115)

Cercl (2015: 124f.) zufolge ist der Übersetzer in seine Arbeit „als Ganzes, d. h. nicht nur als kognitives, sondern auch als emotionales Wesen impliziert“. Er muss sich mit dem Text und seinem Autor identifizieren können, aber es ist nicht notwendig, die Ansichten des Autors zu teilen; es ist ausreichend, wenn er in der Lage ist, sie „kognitiv-analytisch und emotional nachvollziehen“ zu können (Cercl 2015: 124f.):

Die kognitive und emotionale Nähe [...] wirkt sich oft auf die Qualität der Übersetzung aus. Liegt eine gewisse Geistesverwandtschaft oder ein besonderes Interesse des Übersetzers für die Themen des Autors vor, dann erfüllt er seine Übersetzungsaufgabe weniger routinemäßig. Er fühlt sich in seinem Wesen angesprochen und bringt seine eigene künstlerische Persönlichkeit auch in die Übersetzung mit hinein. (Cercl 2015: 121)

2.1.2 Translatorisches Handeln

Der Begriff *translatorisches Handeln* wurde von Holz-Mänttari (1986) eingeführt. Für die Translation spielt die Entscheidungsnotwendigkeit und Entscheidungsfähigkeit des Translators eine wichtige Rolle. Dieser wird „als entscheidender Faktor im Translationsprozess bezeichnet“, wobei seine „Einbettung in ein soziales Handlungsgefüge“ und die „Bedingungen, unter denen das translatorische Handeln erfolgt“ beachtet werden müssen (Stolze 2018: 196).

Der Translator wird als ein Experte angesehen, der die Entscheidungsnotwendigkeit dazu nutzen soll, im Rahmen einer bestimmten kommunikativen Situation einen Text herzustellen, der den Anforderungen des Bedarfsträgers entspricht. Die „Erstellung des Translats und dessen Funktion in allen relevanten Komponenten zwischen den Entscheidungsbefugten [kann] abgesprochen werden“, es ist sogar möglich, dass das Translat eine völlig andere Rolle einnimmt als das Original (Stolze 2018: 196ff.).

Kupsch-Losereit (2008: 15) teilt die translatorische Kompetenz als Bestandteil der Sprachkompetenz in zwei Bereiche auf: die sprachlichen und die außersprachlichen Faktoren. Die sprachlichen Faktoren werden durch die „Kenntnis der unterschiedlichen Strukturen des betreffenden Sprachenpaares“ sowie durch die „Kenntnis der besonderen Ausdrucksweise des vorliegenden Textes“ abgedeckt, während zu den außersprachlichen Faktoren das kulturell-situationelle Vorverständnis, die Textintention des Autors und des Übersetzers sowie die Kenntnis bestimmter Sachgebiete gehören (Kupsch-Losereit 2008: 15).

2.1.3 Definition des Stilbegriffs

Unter Stilanalyse wird in der Literaturwissenschaft ein analytisches Verfahren bezeichnet, bei dem „sprachliche Eigenarten und Besonderheiten eines Textes zu erkennen und exakt zu benennen“ sind (Becker et al. 2006: 56). Es wird zwischen der makro- und der mikrostilistischen Analyse unterschieden, die folgendermaßen definiert werden:

Die makrostilistische Analyse untersucht auf der Ebene von Textsorte und Gattungszugehörigkeit die spezifische Tektonik und Darstellungsart, Textstruktur, Perspektive und Redewiedergabe. Die gattungsübergreifende mikrostilistische Analyse beschreibt die Stillage hinsichtlich der Wortwahl (Nominalstil, Verbalstil, Adjektivstil; Wortfelder, Metaphernbildung usw.) und des Satzbaus (z. B. den Grad

der Komplexität als parataktisch oder hypotaktisch oder unvollkommen bzw. elliptisch). (Becker et al. 2006: 56)

Für die vorliegende Arbeit ist in erster Linie die mikrostilistische Analyse wichtig, da die Übersetzung der *Crónica* in der Fassung von CMC lediglich einige Unterschiede bei der Wiedergabe der direkten Rede aufweist. Die Veränderungen auf der Stilebene werden im praktischen Teil der Arbeit (Kap. 3.3) untersucht.

Für Albrecht (1998: 92) ist der „Stil als eine vom mitgeteilten Inhalt ablösbare Form [...] nichts anderes als eine »Sprache«“. Es kann als die Sprache verstanden werden, die einer Person dazu dient, die eigene Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen (Becker et al. 2006: 56).

Buschmann hebt die Notwendigkeit hervor, den Stil aus translationswissenschaftlicher Perspektive zu definieren:

Doch für die Erforschung des Übersetzens wie auch für das praktische Übersetzen ist ein tragfähiger Stilbegriff unabdingbar, um genau den Zwischenraum analytisch in den Griff zu bekommen, der nicht Teil der Inhaltsebene ist, aber auch nicht allein als äußere Form beschrieben werden kann. Vielleicht sollte man statt von „Zwischenraum“ (was Statik suggeriert) besser von einem „Operator“ sprechen, um die zentrale Rolle dieses Dritten im Prozess des Übersetzens zu erfassen. (Buschmann 2015c: 184)

Buschmann (2015c: 184) erhebt den Stil zu einer wichtigen Instanz und scheint den Übersetzer als *Verantwortlichen* für den Stil in der ZS zu übersehen, aber seine Ausführung im Hinblick auf die Bedeutung des Stils im Übersetzungsprozess ist richtig. Lange (2015: 205) stellt fest, dass von den Übersetzern oft gefordert wird, „genauer zu sein [als das Original], sich eher an der Präzision eines Uhrmachers zu orientieren, d. h. die Sätze des Autors bis in die Nuancen von Bedeutung, Tonfall und Klang nachzuvollziehen“. Dies sieht sie kritisch; stattdessen soll der Übersetzer

[...] die Funde, die er beim Abtauchen unter der Wortoberfläche entdeckt hat, in seiner Übersetzung immer unterhalb der Oberfläche schweben lassen, denn im Wasser, im glänzend-nassen Medium der Wörter, nehmen sie sich ganz anders aus. (Lange 2015: 205)

Pöckl (2014: 153) vertritt eine ähnliche Meinung: Die Mehrdeutigkeiten – wenn sie „bewusst vom Autor mehrdeutig formuliert“ wurden – sind ein „wichtiges Merkmal literarischer Texte“; der Übersetzer muss sie zunächst

rezipieren und im Idealfall kann er auch eine Mehrdeutigkeit im ZT kreieren. Oft muss er sich jedoch für eine Lösung entscheiden, „was dazu führt, dass ein interpretationsoffener Originaltext in der Übersetzung gegen die Intention des Autors ‚vereindeutigt‘ und in eine bestimmte Richtung interpretiert wird“ (Pöckl 2014: 153).

2.2 García Márquez und sein Werk

Gabriel García Márquez ist einer der wichtigsten Schriftsteller Lateinamerikas. Er wurde am 6. März 1927 im kolumbianischen Dorf Aracataca geboren und ist am 17. April 2014 in Mexiko-Stadt gestorben (Fernandéz/Tamaro o. J.). Seine Kindheit wurde stark von seinen Großeltern geprägt: Die Großmutter erzählte ihm unglaubliche Geschichten, in denen die Grenze zwischen Leben und Tod oft verschwamm und sein Großvater „ein aufgeklärter Geist [war], der seine Freude daran hatte, dem Enkel die Wunder der Welt zu zeigen“ (Ploetz 2010: 20f.). Im Jahr 1982 erhielt er den Nobelpreis für Literatur „für seine Romane und Erzählungen, in denen sich das Phantastische und das Realistische in einer vielfacettierten Welt der Dichtung vereinen, die Leben und Konflikt eines Kontinents widerspiegeln“ (Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher 2011).

Die *Crónica* ist, anders als der Titel es vermuten lässt, von zahlreichen Anachronien gekennzeichnet. Diese Zeitsprünge sind für den Erzählstil von GGM typisch. Das Werk beginnt mit einer Prolepse: „*El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo*“ (García Márquez 2012: 11). Die *Crónica* weist einige Eigenschaften eines Kriminalromans auf: Der Tathergang wird analytisch untersucht, der Erzähler untersucht die Mordgründe und spricht mit allen Beteiligten. Von einem typischen Detektivroman weicht dieses Werk insofern ab, als bereits auf den ersten Seiten der Geschichte das Opfer und seine Mörder bekannt gegeben werden.

Die *Crónica* basiert auf wahren Ereignissen aus dem Leben des Autors. Diese Geschichte sollte sein erstes Werk werden, der Autor musste jedoch versprechen, sie erst zu veröffentlichen, wenn die Mutter seines ermordeten Freundes – Cayetano Gentile, der als Vorlage für Santiago Nasar diente – nicht mehr leben würde (Ceberio 1981). García Márquez stellte bezugnehmend auf die *Crónica* in einem Interview Folgendes fest:

Uno siempre cree que su mejor novela es la última, pero creo que ésta lo es en el sentido de que es una novela en la que yo he logrado hacer exactamente lo que quería. Las novelas en el camino quieren escaparse a los escritores de las manos, los personajes toman vida propia y terminan por hacer lo que les da la gana. En ninguna había tenido yo un control absoluto como en ésta. Probablemente por el tema y por la extensión. Es un tema muy riguroso, estructurado casi como una novela policiaca, y un libro muy corto. Estoy satisfecho del resultado. Yo creo que mi mejor novela anterior era *El coronel no tiene quien le escriba*, no *Cien años de soledad*, y esto lo he dicho muchas veces. Ahora creo que la mejor es ésta. (Ceberio 1981; Herv. im Orig.)

Das Werk besteht aus fünf ungefähr gleich langen Abschnitten, die nicht nummeriert sind und keine Überschriften haben. Der Einfachheit halber werden sie im Folgenden als Kapitel bezeichnet. Im zweiten Kapitel wird die Vorgeschichte erzählt (die Verlobung von Ángela Vicario und Bayardo San Román, zahlreiche Ankündigungen des Todes von Santiago Nasar sowie die vielen Bemühungen der Zwillinge Vicario, um aufgehalten zu werden). Die Kapitel eins, drei und fünf enthalten die Rekonstruktion des Tathergangs in anachronischer Reihenfolge, beginnend mit dem o. g. Satz und mit der detaillierten Darstellung des brutalen Mordes endend. Im vierten Kapitel wird die Nachgeschichte geschildert: die späte Liebe Ángelas, ihre Versöhnung mit Bayardo und die Autopsie an Santiagos Leichnam. Cañizo beschreibt das Werk folgendermaßen:

La novela [...] se lee de un tirón, tiene un ritmo increíble, y realiza ante nuestros ojos asombrados la hazaña (sólo factible para quien domina totalmente el arte de escribir) de mantenernos interesadísimos y con el alma en vilo a lo largo de casi doscientas páginas [...]. Todo se confabula, se conjuga, para que Santiago Nasar muera, pese a ser inocente de la culpa que se le imputa, pese a que sus asesinos no quieren matarle y hacen todo lo posible para que alguien les impida hacerlo, y pese a que todo el pueblo lo sabía. (Cañizo 1981: 42)

Dieses Werk weist einige Züge griechischer Tragödien auf, doch die Wahrheit erblickt bei GGM das Tageslicht nicht. War Santiagos unbekümmertes Benehmen beim Hochzeitsfest und am Morgen danach ein Beweis seiner Unschuld? Wurde er zum Sündenbock, weil Ángela einen anderen Mann schützen wollte? Konnte tatsächlich niemand Santiagos Tod verhindern (Boehlich 1981)?

2.2.1 Inhaltsangabe und Analyse

Die Geschichte beginnt mit dem Hochzeitsfest von Ángela Vicario und Bayardo San Román. In der Hochzeitsnacht bringt er seine Braut wieder in ihr Elternhaus zurück, da sie vor der Hochzeit ihre Jungfräulichkeit verloren hatte. Ihre Brüder, die Zwillinge Pedro und Pablo, fragen sie nach dem Namen des Mannes, der sie entehrt hatte und sie nennt den Namen Santiago Nasars. Die Brüder Vicario planen sofort den Mord am vermeintlichen Schänder ihrer Schwester, um die Familienehre wiederherzustellen.

Innerhalb weniger Stunden erzählen sie allen Menschen, die sie treffen, von ihrem Vorhaben, doch niemand glaubt ihnen oder scheint sich dafür zu interessieren. Der Bürgermeister erfüllt seine Pflicht indem er ihnen die Messer abnimmt, er hindert sie jedoch nicht daran, sich andere Messer zu besorgen. Als er zum zweiten Mal gerufen wird, macht er zunächst einen Abstecher zum Gesellschaftsclub, um sich für eine Partie Domino am Abend zu verabreden. Nachdem er dies erledigt hat, ist es bereits zu spät. Die Zwillinge gehen nach dem Mord in die Kirche, wo sie sagen: „Wir haben ihn getötet [...], aber wir sind unschuldig. [...] Vor Gott und vor den Menschen“ (García Márquez 2001: 63). Sie verbringen drei Jahre in Untersuchungshaft, später werden sie freigesprochen.

Es gibt keine Beweise für Santiago Nasars Schuld, außer der Aussage von Ángela. Diese wird von ihrer Mutter jahrelang von Männern ferngehalten, schreibt aber heimlich Liebesbriefe an Bayardo. Eines Tages erscheint er vor ihr, mit einer Tasche mit Wechselwäsche und einem Sack voller ungeöffneter Briefe.

Am Tag nach der unglückseligen Hochzeitsnacht soll ein Bischof erscheinen, um den Dorfbewohnern seinen Segen zu erteilen. Er tut dies vom Schiff aus, ohne an Land zu gehen. Im Hafen verweilt er gerade lang genug, um die Kisten mit den Hähnen aufzuladen, von denen er nur die Kämme isst und den Rest wegwirft. Diese verschwenderische Haltung der Kirchenvertreter stellt nebst der Worte der Mutter des Erzählers – „Zu jener Zeit [...] verstand Gott diese Dinge“ (García Márquez 2001: 55) – eine eindeutige Kritik an der Kirche dar. Die falsch verstandene Ehre im Zusammenspiel mit dem omnipräsenten *Machismo* ist ein Beispiel für die von GGM vorgenommene Gesellschaftskritik. Auch der Staat wird in der *Crónica* kritisiert: Das Verfahren zur Aufklärung des Todes von Santiago Nasar verläuft mehr als dürftig, der Bürgermeister – ähnlich wie die Mehrheit der Dorfbewohner – hatte keine Eile, das Verbrechen zu verhindern,

und die Autopsie an Nasars Leichnam wurde von einem Priester, einem Apotheker und einem Medizinstudenten durchgeführt.

Die Namen zahlreicher Figuren wurden nicht zufällig gewählt und verfügen über eine starke christliche Konnotation. Die Mörder von Santiago Nasar heißen Pedro und Paulo, ihre Schwester, die der Grund für dieses Verbrechen war, trägt den Namen Ángela, und einer der besten Freunde von Santiago heißt Cristo (Cristóbal) Bedoya; auch zahlreiche Nebenfiguren tragen Namen mit religiöser Bedeutung (Celeste, Luisa Santiago, Flora Miguel usw.). CMC übernimmt in seiner Übersetzung fast alle Namen so, wie sie im Original erscheinen. Die einzige Ausnahme stellt Ángelas Name dar, die in seiner Version ohne graphischen Akzent geschrieben wird. In der Version von DP werden alle Namen wie im Original geschrieben.

2.2.2 GGMs Übersetzer ins Deutsche

Curt Meyer-Clason wurde am 19. September 1910 in Ludwigsburg geboren. Er verließ das Stuttgarter Gymnasium ohne Abschluss und absolvierte später eine kaufmännische Ausbildung. Ab 1936 reiste er im Auftrag einer US-amerikanischen Baumwollfirma nach Brasilien und Argentinien. 1942 wurde er in Brasilien wegen angeblicher Spionage zu 20 Jahren Haft verurteilt. Bis zur Aufhebung des Urteils 1947 verbrachte er die Jahre im Gefängnis damit, lateinamerikanische und europäische Literatur zu lesen und seine Begeisterung für diese Lektüre zu entdecken. Später kehrte er nach Deutschland zurück, wo er als Lektor, Autor und Übersetzer arbeitete. 1969 wurde er zum Leiter des Lissaboner Goethe-Instituts berufen, wo er bis zu seinem Ruhestand 1976 arbeitete. Das Goethe-Institut verwandelte er während der Salazar-Diktatur in ein Kulturzentrum der Stadt und einen Treffpunkt der demokratischen Opposition (Bernauer 2012).

Durch seine Übersetzungen fanden lateinamerikanische, vor allem brasilianische Autoren Einzug in die deutsche Kultur. Er schrieb mehrere (autobiografische) Werke, wurde aber vor allem für seine Arbeit als Übersetzer prämiert (Hartmann 2010). CMC wurde 1975 mit dem Johann-Heinrich-Voß-Preis „für seine außerordentlichen Leistungen als Übersetzer und als Vermittler lateinamerikanischer Lyrik und Prosa“ ausgezeichnet (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung 1975).

Sein Nachfolger am Goethe-Institut, Joachim Bernauer, beschrieb seinen Kollegen wie folgt: „Ein literarischer Seefahrer, segelte Curt Meyer-Clason mit seiner persönlichen Leidenschaft für iberamerikanische Welt-