

Miskolci Egyetem

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Die deutsche Übersetzung von Burgess' *A Clockwork Orange*

GASPARICS CSABA

Konzulens:

Barna László

egyetemi tanársegéd

Miskolc

2024

INHALTSVERZEICHNIS

- 1) EINFÜHRUNG: DER HORRORSHOW BEGINNT
- 2) MITTEL DES ÄSTHETISCHEN WERTES
- 3) BURGESS' GRÖßTER KRITIKER: BURGESS
- 4) NADSAT IN FREMDSPRACHEN
- 5) ÜBERSETZUNGSANALYSE
 - 5.1) ÜBERSETZUNGSANALYSE – INSBESONDERE NADSAT
 - 5.2) ÜBERSETZUNGSANALYSE – NARRATOLOGIE
- 6) FAZIT: EINE ULTRABRUTALE HERAUSFORDERUNG
- 7) VERWENDETE LITERATUR

DIE DEUTSCHE ÜBERSETZUNG VON BURGESS' *A CLOCKWORK ORANGE*

„bolshy great yarblockos
to thee and thine”¹

1) EINFÜHRUNG: DER HORRORSHOW BEGINNT

Die im Jahre 1962 veröffentlichte *A Clockwork Orange* vom englischen Schriftsteller Anthony Burgess wurde aufgrund ihrer expliziten Darstellung von Bandengewalt, Substanzgebrauch und sexueller Gewalt ohne Zweifel eines der umstrittensten Werke ihrer Zeit. Die Handlung erzählt die Geschichte des Teenagers Alex, der mit seiner Bande täglich schreckliche Straftaten begeht. Bereits in den ersten Seiten des Werkes bekommt man einen groben Einblick in den Zustand der Jugend dieser dystopischen Zeitlinie: Alex und seine Bande sitzen in einer Milchbar, in der sie substanzinduzierte Milch trinken um sich für die Nacht vorzubereiten. Zunächst verprügeln sie Menschen auf der Straße, unter anderem einen Obdachlosen, bevor sie in einen Kampf mit einer rivalisierenden Jugendbande geraten. Den “Höhepunkt” erreicht die Nacht, als sie in das Haus eines Schriftstellers eindringen, ihn zusammenschlagen und seine Frau vergewaltigen.

Wobei den ersten Akt betrachtend man erschließen könnte, das Werk sei aus reiner Provokation entstanden, um Menschen mit Tabuthemen zu schockieren, handelt es sich eigentlich um ein zugrunde unterliegendes Thema sowohl über Moral, freien Willen und Individuum, als auch über das Recht des Staates einzugreifen, welches sich später im zweiten Akt nach einem Wendepunkt entfaltet. Alex begeht Mord und durch den Betrug seiner Freunde wird er festgenommen. Nachdem er einige Zeit im Gefängnis verbringt, wird er ausgewählt, sich einer experimentellen Behandlung zu unterziehen, die ihn seinen Hunger nach Gewalt stillen soll, so dass er für die Rückkehr in die Gesellschaft bereit ist. Die Behandlung besteht aus Folter, die ihn dazu zwingt, auf Gewalt mit Übelkeit zu reagieren. Der Staat scheint sein Ziel zu erreichen: Alex ist nun harmlos, doch nicht aus seinem eigenen freien Willen, sondern wegen der Folter, die ihn so stark traumatisierte, dass er sich zurückhalten muss.

¹ Diese Textstelle ist auf der Titelseite der ersten ausgegebenen Version: BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, London, Heinemann, 1962.

Nach einem Selbstmordversuch von Alex verliert die Regierung an Popularität. Um sie wieder zurückzugewinnen, wird Alex wieder rehabilitiert. Am Ende des Werkes entscheidet er selbst, seine gewalttätige Vergangenheit hinter sich zu lassen und endlich moralisch besser zu werden.

2) MITTEL DES ÄSTHETISCHEN WERTES

Diese Prämisse und die schockierenden Darstellungen allein reichten aus, Burgess' Werk der Masse der dystopischen Romanen wie zum Beispiel *1984* von George Orwell herausstechen zu lassen. Darüber hinaus nutzt es aber auch originelle sprachliche und narrative Mittel, um seinen ästhetischen Wert unterzumauern. Es ist bemerkenswert, dass wir die Ereignisse der Handlung ausschließlich aus Alex' Perspektive erleben, dabei dient er nach Gérard Genette's Theorie als intern fokalisierter Erzähler² (wir könnten in diesem Fall sagen: Protagonist und Erzähler sind identisch). Narratologisch betrachtend existiert Alex nicht nur innerhalb der Intradiegeese (in der von ihm erzählten Handlung), sondern auch in der extradiegetischen Ebene³ (in der er kein omnipotenter Erzähler ist).

Was in diesem Werk echt unikal ist, dass der Leser selbst anwesend ist, und Alex/dem Protagonisten beim Erzählen zuhört. Seine Erzählweise deutet auf eine Beziehung zwischen ihm und dem Leser: er berichtet über seine Geschichte in der Vergangenheitsform, verwendet seine Jugendsprache und spricht den Lesern oft direkt an. Seine Direktheit dient eigentlich dazu, den Leser emotional zu manipulieren und ihn zu verwirren. Alex reflektiert auf seine Taten, als ob diese ganz alltäglich wären, oft spricht er sogar sehr positiv über sie, zeigt keine Anzeichen von Reue. Jedoch wenn er über Ereignisse erzählt, die ihn negativ betroffen haben, versucht er sich als das Opfer der Geschichte darzustellen, um die Sympathie des Lesers zu gewinnen. Die Tatsache, dass er das Ganze in einem höchst freundlichen Ton tut, ruft beim Leser gemischte Gefühle hervor. Einerseits will sich man von Alex und seiner Weltanschauung distanzieren, andererseits versucht Alex mit seiner Rhetorik eine Art Kameradschaft zu erzeugen. Aus diesem Grunde ist es erschließbar, dass er ein unzuverlässiger Narrator (unzuverlässige Erzählinstanz) ist.

Als Randbemerkung möchte ich noch ein wenig über den letzten, 21. Kapitel des Romans sprechen, da er aus dem Sichtpunkt der Narratologie vieles zu bieten hat. Zum einen ist schon sogar die Wahl der Zahl 21 kein Zufall. In meiner Zusammenfassung erklärte ich bereits, wie Alex in dem letzten Kapitel sich entscheidet, aus seinem eigenen Willen sein Leben und sein Verhalten zu verbessern. Die Zahl 21 reflektiert auf das 21. Lebensjahr, das in vielen Kulturen den Beginn des Erwachsenseins bedeutet,⁴ vor allem in Amerika (im Weiteren werde

² Siehe: GENETTE, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983; GENETTE, Gérard: *Metalepsis. Az alakzattól a fikcióig*, übers. von Z. VARGA, Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

³ Ebd. – die verwendete Terminologie ist auch in diesen Bänden thematisiert.

⁴ BURGESS, Anthony: *Introduction: A Clockwork Orange Resucked*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986, S. 5–11.

ich näher erläutern, wieso die Erwähnung von Amerika relevant ist). Zum anderen bildet sich hier eine Rahmenstruktur: in den ersten Zeilen folgt er nahezu eins zu eins die Struktur des ersten Kapitels, mit dem Unterschied, dass Alex' Droogs (das heißt: Freunde) diesmal neu sind. Doch anstatt mit der Nacht fortzufahren (wie im ersten Kapitel), begegnet er sich mit seinem alten Freund, Pete, der nun Familienmann ist. Alex ist von Petes Veränderung überzeugt und wird inspiriert, sein Beispiel zu folgen.

Die andere, sogar noch wichtigere sprachliche Mittel, die in dem Werk verwendet ist, die schon erwähnte fiktive Jugendsprache, namens „Nadsat“. Sie besteht aus Elementen des britischen Slangs, gemischt mit vielen Russizismen. Selbst der Begriff „Nadsat“ deutet bereits auf den Stil der Sprache und ihre Sprecher: -надзатъ (-nadzat') ist das russische Äquivalent des Suffixes – zehn in den Zahlen von 11 bis 19. Der Begriff verkündet also, dass die Sprache vor allem von Teenagern gesprochen wird. Abgesehen von Lexik besteht es auch eine Mischung von Stilebenen.

Da diese Elemente in dem Werk so eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der Atmosphäre spielen, ist es des Übersetzers höchste Pflicht, diese bei dem translatorischen Prozess in Betracht zu nehmen, um die kreativen Intentionen des originellen Autors zu behalten. Deshalb soll sich eine Übersetzungsanalyse – inklusiv die Analyse in meiner Arbeit – nicht nur auf lexikalische, syntaktische und semantische Diskrepanzen beschränken, sondern müssen diese Aspekte auch als Bausteine der Integrität des ästhetischen Wertes behandelt werden.

Aus dieser Perspektive könnte man beim ersten Augenblick feststellen, dass Brumm diese Integrität gut behalten hat; sowohl die Nadsat Sprache, als auch die narratologischen Ebenen gemeinsam mit Alex' Erzählperspektive sind in seiner Übersetzung sind vorhanden. Doch als wir später in die Analysierung dieser Aspekte tiefer eintauchen, werden ganz schnell zahlreiche Probleme auffallen, die der von Burgess geschaffene Atmosphäre keinen Gefallen tun. Es muss aber gleichzeitig gesagt werden, dass die Entstehung dieser fehlerhaften Übertragungen eigentlich nicht aus der Fahrlässigkeit Brumms stammen, sondern vielmehr aus vielen kleineren individuellen kulturellen Missverständnissen und Missinterpretationen des Ausgangstextes, die zusammen ein größeres Problem bilden. Deshalb ist eine tiefere Untersuchung des Ausgangstextes und des translatorischen Produkts anhand der oben genannten sprachlichen und narratologischen Aspekte – meiner Meinung nach – gerechtfertigt.

3) BURGESS' GRÖßTER KRITIKER: BURGESS

Das Werk erregte große Aufmerksamkeit im angloamerikanischen Sprachraum. 1971 wurde es sogar von dem berühmten Regisseur Stanley Kubrick verfilmt,⁵ was der Erzählung weltweite Berühmtheit verschaffte. Bei Kubricks Verfilmung möchte ich wieder auf den 21. Kapitel reflektieren, denn – wie die amerikanische Ausgabe des Romans – auch in dieser Version der Handlung fällt die positive Konklusion weg. In seiner 1986 Essay begründete Burgess diese Entscheidung:

The American or Kubrickian Orange is a fable; the British or world one is a novel. But my New York publisher believed that my twenty-first chapter was a sellout. It was veddy veddy British, don't you know. It was bland and showed a Pelegian unwillingness to accept that a human being could be a model of unregenerate evil.⁶

Man würde behaupten, dass Burgess über die (obwohl manchmal negative) weltweite Popularität seines Werkes erfreut gewesen sei, wir wissen aber von dem gerade eben zitierten Essay, er will bereuen, *A Clockwork Orange* geschrieben zu haben. Burgess ging davon aus, Alex' gewaltgefüllte Geschichte wäre ohne die amerikanisierte Version und Kubricks Film in Vergessenheit geraten, und er wünschte sich das auch. Er war der Meinung, all seine anderen Werke seien viel wertvoller als *A Clockwork Orange*, doch viel unbekannter.

I first published the novella *A Clockwork Orange* in 1962, which ought to be far enough in the past for it to be erased from the world's literary memory. It refuses to be erased, however, and for this film version of the book by Stanley Kubrick may be held chiefly responsible. I should myself be glad to disown it for various reasons, but this is not permitted. [...] It seems likely to survive, while other works of mine that I value more bite the dust.⁷

⁵ KUBRICK, Stanley: *Clockwork Orange*, Warner Bros., 1971.

⁶ Ebd., S. 8.

⁷ Ebd., S. 5.

4) NADSAT IN FREMDSPRACHEN

Diese Anerkennung schaffte jedoch offensichtlich auch große Nachfrage nach Übersetzungen in vielen Ländern. Die erste deutsche Ausgabe erschien 1972 unter dem Heyne Verlag, übersetzt von Walter Brumm.⁸ 1993 wurde aber von Klett-Cotta eine Neuübersetzung von Wolfgang Krege ausgegeben, die seit ihrer Veröffentlichung die *de facto* Standardversion wurde. In der Zwischenzeit erschien das Werk 1990 auch auf ungarischer Sprache (übersetzt von László Gy. Horváth unter dem Titel *Gépnarancs*).⁹

Dabei stellt sich die Frage, wieso eine Neuübersetzung überhaupt nötig war und weshalb sie heutzutage bevorzugt wird. Um diese Frage zu erläutern, möchte ich die erste deutsche Übersetzung untersuchen. Dabei werde ich Beispiele aus Brumms Version nehmen und sie mit dem Originaltext vergleichen, um zu sehen, welchen kreativen Prozess er verwendete und welche möglichen Schwierigkeiten er hatte, als er versuchte, die von Anthony Burgess geschaffene Atmosphäre ins Deutsche zu übertragen.

⁸ BURGESS, Anthony: *Uhrwerk Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Heyne, 1972. Die zitierten Textstellen sind in allen verwendeten Ausgaben identisch.

⁹ BURGESS, Anthony: *Gépnarancs*, übers. von GY. HORVÁTH, László, Budapest, Európa, 1990.

5) ÜBERSETZUNGSANALYSE

5.1) ÜBERSETZUNGSANALYSE – INSBESONDERE NADSAT

Ausgangstext:

“What’s it going to be then, eh?” There was me, that is Alex, *and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim. Dim being really dim*, and we sat in the Korova Milkbar *making up our rassoodocks* what to do with the evening, *a flip dark chill winter bastard though dry*. The Korova Milkbar was a milk-plus mesto, and you may, O my brothers, have forgotten what these mestos were like, things changing so skorry these days and everybody very quick to forget, newspapers *not being read much neither*. Well, what they sold there was milk plus something else. They had no licence for selling liquor, but there was no law yet against prodding some of the new veshches which they used to put into the old moloko, so you could peet it with vellocet or synthemesc or drenchrom or one or two other veshches which would give you a nice quiet horrorshow fifteen minutes admiring Bog And All His Holy Angels and Saints in your left shoe with lights bursting all over your mozg. Or you could peet milk with knives in it, as we used to say, and this would sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one, and that was what we were peeting this evening I’m starting off the story with.¹⁰

Walter Brumms Übersetzung:

»Was soll’s denn nun sein, hm?« Da war ich, das heißt Alex, und *da waren meine drei Droogs, nämlich Pete, Georgie und Dim, der so hieß, weil er wirklich nicht helle war*, und wir saßen in der Korova-Milchbar und überlegten, was wir mit dem Abend machen sollten, *einem arschkalten Winterbastard, aber trocken*. Die Korova-Milchbar war ein Mesto, wo sie Milch-plus ausschenkten, und ihr mögt vergessen haben, o meine Brüder, wie diese Mestos waren, wo sich heutzutage alles so skorri verändert und die Leute so schnell vergessen und *auch nicht mehr viel Zeitung gelesen wird*. Nun, was sie da verkauften, war Milch plus noch was. Sie hatten keine Lizenz für den Ausschank von Alkohol, aber es gab noch kein Gesetz gegen einige von den neuen Wetsches, die sie in die alte Moloko taten, und so konnte man sie mit Vellocet oder Synthemesk oder Drenchrom oder anderen Sachen pitschen, die dich hübsche, ruhige horrorshow lang den alten Bog und alle seine Engel und Heiligen in deinem linken Schuh bewundern ließen, während dir das ganze Mosg in einem Feuerwerk von Lichtern explodierte. Oder du konntest Milch mit Messern drin pitschen, wie wir zu sagen pflegten, und das machte dich scharf und bereit für ein bißchen schmutziges Zwanzig-gegen-einen. Und das war, was wir an diesem Abend pitschten, mit dem ich die Geschichte anfangen will.¹¹

Das erste offensichtliche Problem mit Brumms Übersetzung ist die wortwörtliche Übertragung des Namens “Dim” (das heißt: dunkel). Das Problem besteht darin, dass im englischen Ausgangstext diese Namenwahl durch ein Wortspiel begründet wird: “and Dim. Dim being

¹⁰ BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986, S. 1. Die relevanten Textstellen sind von Csaba Gasparics (Cs. G.) kursiviert – auch im Weiteren.

¹¹ BURGESS, Anthony: *Clockwork Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Wilhelm Heyne Verlag, 2012, S. 15.

really dim”. Walter Brumm entschied sich hierbei, den Namen “Dim” zu behalten, doch gleichzeitig hat er auch Burgess’ Wortspiel nahezu eins zu eins übertragen: “und Dim, der so hieß, weil er wirklich nicht helle war”. Dies ist ein typischer Fall der Unübersetzbarkeit, welcher nach Kappanyos mit dem Terminus des sogenannten “Flecken” (*fol*t) formuliert wurde.¹² Wobei dieses Wortspiel im Kontext der englischen Sprache natürlich klingt, ergibt im Deutschen keinen Sinn und wirkt völlig unpassend. Flecken erregen einen kulturellen, bzw. semantischen Dissonanz zwischen dem Ausgang und dem Zielttext und können demgemäß dem ästhetischen Wert des Werkes schaden.

Das aus dem Russischen in die Nadsat Sprache übernommene Wort “rassoodock” (das heißt: “Verstand”, “Sinn”) fällt weg in Brumms Übersetzung. Den Ausdruck “making up our rassoodocks” übersetzt er einfach als “überlegten“, welches der Stilistik des Originaltextes entgegenspricht. Dafür verantwortlich ist die sogenannte kulturelle Distanz¹³ zwischen den Sprachen, selbst, wenn wir im Kontext dieses Satzes über ein eigentlich russischstämmiges Wort sprechen, welches hier als Ersatz für den englischen “heads” steht. Im Kontext. Das Wegfallen von “rassoodock” lässt sich damit erklären, dass es im Deutschen kein Idiom für “sich überlegen” existiert, indem man den Kopf, oder den Sinn erwähnt, deshalb könnte es Brumm schwierig gewesen sein, eine äquivalente Phrase zu finden. Das Problem liegt jedoch an der Stilistik: “uns überlegten” ist zwar der Phrase “making up our rassoodock” bedeutungsähnlich, besitzt aber nicht denselben ästhetischen Wert.

Interessant ist die Übertragung des Ausdrucks “flip dark chill winter bastard though dry” als “arschkalter Winterbastard, aber trocken”, insbesondere die Verwendung des Wortes “bastard”. Im Ausgangstext wird es als Adjektiv benutzt, das sich auf den Winter reflektiert. Das Problem hier besteht darin, dass im Deutschen das Wort nur als Substantiv existiert. Anstatt ein äquivalentes Adjektiv zu finden, entschied sich Brumm den Ausdruck zu behalten und aus Winter und Bastard ein neues Kompositum zu bilden.

Ein wichtiges stilistisches Merkmal des Nadsats ist die Verwendung von Fehlern in der Grammatik. So entstand im Ausgangstext die doppelte Verneinung “not being read much neither” (richtig wäre es “not being read much either), die in Brumms Übersetzung komplett wegfällt. Da in diesem Werk die Sprache, bzw. die Stilistik der Sprache ein wichtiger Baustein des ästhetischen Wertes ist, werden auch solche kleineren Details offensichtlich.

¹² KAPPANYOS, András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015, S. 182–187.

¹³ KAPPANYOS, András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015, S. 234–239.

Ausgangstext:

„The four of us were dressed in the height of fashion, which in those days was a pair of black very tight tights with the old jelly mould, as we called it, fitting on the crotch underneath the tights, this being to protect and also a sort of a design you could viddy clear enough in a certain light, so that I had one in the shape of a spider, *Pete had a rooker (a hand, that is)*, Georgie had a very fancy one of a flower, and poor old Dim had *a very hound-and-horny* one of a clown's litso (face, that is). Dim not ever *having much of an idea of things* and being, beyond all shadow of a doubting thomas, the dimmest of we four. Then we wore waisty jackets without lapels but with these very big built-up shoulders ('pletchoes' we called them) *which were a kind of a mockery of having real shoulders like that*. Then, my brothers, we had these off-white cravats which looked like whipped-up kartoffel or spud with a sort of a design made on it with a fork. We wore our hair not too long and we had flip horrorshow boots for kicking.“¹⁴

Walter Brumms Übersetzung:

„Wir vier waren nach der letzten Mode gekleidet, und die bestand damals aus schwarzen, sehr engen Hosen mit der eingearbeiteten Puddingform, wie wir es nannten, zwischen den Beinen. Die war zum Schutz, aber auch eine Art von Ornament, das man in einem bestimmten Licht deutlich genug sehen konnte. Meine hatte die Form einer Spinne, *Pete hatte eine Hand*, Georgie hatte was ganz Besonderes von einer Blume, und der arme alte Dim hatte eine *ziemlich gewöhnliche* mit dem Litso (das heißt ›Gesicht‹) eines Clowns, denn *er hatte selten eine gute Idee* und war ohne den Schatten eines Zweifels der dümmste von uns vieren. Dann trugen wir taillierte Jacken ohne Aufschläge, aber mit sehr breiten und dick wattierten Schultern (›Pletschos‹ nannten wir sie). Dann, meine Brüder, hatten wir diese weißlichen Krawatten, die wie gequirelter Kartoffelbrei aussahen, auf den man mit einer Gabel eine Art Muster gemacht hat. Wir trugen unser Haar nicht zu lang, und wir hatten schmale horrorshow Stiefel zum Treten.“¹⁵

In diesem Absatz besteht ein unerklärbarer Wegfall des Nadsat-Ausdrucks “rooker” (wie im Ausgangstext erklärt, bedeutet “Hand”, aus dem Russischen “pyka”/“ruka”). Dies ist allerdings nicht nur ein Fehler bei der Übertragung des stilistischen Wertes, sondern auch eine Entgegensetzung gegen Burgess' vermutliche Intentionen. Es ist merkwürdig, wie Burgess die ersten Seiten des Werkes nutzt, um dem Leser eine Art Crashkurs über Alex' Jugendsprache zu geben. Der Leser wird vom Anfang an, mit vielen, im gesamten Text oft vorkommenden fremdartigen Ausdrücken begegnet, doch werden sie in die Sätze so hineingefügt, dass ihre Bedeutungen sich vom Kontext ableiten lassen. Wenn das nicht der Fall ist, werden sie nachher in Klammern angegeben. Mit dem Wegfall des Wortes “rooker” wird also dieser Ausdruck dem Leser nicht auf eine angemessene Weise vorgestellt, welches ein Problem sein kann, falls er später im Text vorkommt, in einem Kontext, wo die Bedeutung nicht mehr ableitbar ist.

¹⁴ BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986, S. 2.

¹⁵ BURGESS, Anthony: *Clockwork Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Wilhelm Heyne Verlag, 2012, S. 16.

Der von Burgess erfundene Slang-Begriff “hound-and-horny“ war verständlicherweise schwierig zu übersetzen. In diesem Satz soll der Begriff eine kindische Form von “corny“ sein, welches in diesem Fall unter den potenziellen deutschen Äquivalenten dem Wort “kitschig“ am nächsten ist. Um nochmals die Termini von Kappanyos als Hilfe zu nehmen haben wir mit diesem Begriff ein Typisches Beispiel für einen “Knoten” (*görce*), in diesem Fall ein Wortspiel im Ausgangstext, dass auf ein Homoioteleuton basiert.¹⁶ Solche Fälle sind beim Übersetzen schwierig zu lösen, weil das direkte Äquivalent in der Zielsprache meist dieselben spielerische Züge nicht aufweist. Bei solchen Problemen muss der Übersetzer seine Kreativität benutzen, um das Wortspiel zu behalten. Trotz dessen übersetzte Brumm “hound-and-horny“ einfach als “ziemlich gewöhnlich“, anstatt selber einen neuen, der Stilistik entsprechenden spielerischen Ausdruck zu bilden. Aufgrund der Diskrepanzen in sowohl Stilistik als auch Semantik ist diese Übersetzung fehlerhaft.

Das englische Idiom “not ever having much of an idea of things“ wird hier wortwörtlich als “er hatte selten eine gute Idee“ übersetzt, wobei in diesem Fall Alex nicht über Dims Urteilsfähigkeit spricht, sondern eher über seine Intelligenz (oder den Mangel daran). Das wäre eigentlich nicht so schlimm, denn es ergibt trotzdem Sinn in dem Kontext, semantisch gesehen verliert aber der Satz in der deutschen Übersetzung an Äquivalenz.

In diesem Abschnitt befindet sich ein weiterer Wegfall in Brumms Übersetzung, sogar ein ganzer Nebensatz, da er wichtige Informationen trägt. Alex spricht hier über die Mode, nach der sie gekleidet sind. Er erwähnt, dass sie taillierte ohne Aufschläge tragen, aber im Gegensatz zum Ausgangstext wird nicht angegeben, wieso. Im englischen lautet: “which were a kind of a mockery of having real shoulders like that”¹⁷, also sie trugen sie, um sich über Leute großen Schultern lächerlich zu machen.

Eine interessante Bemerkung in diesem Absatz wäre noch der Fall der Kartoffel. Schließlich hat sich hier Brumm mit einem Satz begegnet, in der sich sowohl ein britischer Ausdruck, als auch die russische “kartoffel”/“картофель” befindet. Beide Wörter haben eine ähnliche Bedeutung im Deutschen: die russische Form, wie sie von Burgess geschrieben wird, ist sogar bereits der deutschen entsprechend. Hier hat sich Brumm bestimmt die Frage gestellt, wie man so etwas übersetzt. Denn im besten Fall hätte er für beide jeweils einen Äquivalenten finden sollen, der im Textkontext und Kulturkontext im übersetzungswissenschaftlichen Sinne adäquat ist (trotz der Ähnlichkeit zwischen Kartoffel und der russischen kartoffel/картофель).

¹⁶ KAPPANYOS, András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015, S. 161–171.

¹⁷ BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986, S. 2.

Also ein deutsches dialektales Wort das „spud“ (in Britischen Inseln) entspricht (zum Beispiel „Erdapfel“ – welches ein süddeutsches Wort ist) und eins, das im deutschen Sprachkontext genauso fremd wirkt, wie „kartoffel“ im Angelsächsischen/Anglo-Amerikanischen.

5.2) ÜBERSETZUNGSANALYSE: NARRATOLOGIE

Die von mir analysierten Textbeispielen beinhalteten bisher nur die sprachlichen Differenzen zwischen Burgess' Ausgangstext und Brumms Übersetzung, deshalb möchte ich mich im Weiteren mit dem anderen ästhetisch prägenden Aspekt des Werkes befassen, nämlich mit dessen narratologischen Mitteln. Es ist selbstverständlich, dass das Ziel einer literarischen Übersetzung nicht nur die Entstehung eines Textes ist, welcher an eine fremde Sprache und Kultur angepasst wurde, sondern sie soll auch den Schreibstil des originellen Autors durch die Feder des Übersetzers möglichst authentisch bewahren. Um dieses Ziel zu erreichen, muss der Übersetzer mit dem Werk vorsichtig vorgehen und sich auf dünnem Eis bewegen – er muss einen Weg finden, auf dem er seine sprachliche und literarische Kreativität einsetzen kann, ohne, dass die ästhetische Integrität des Ausgangstextes beschädigt wird, als ob er sich nur im Rahmen des Autors Schatten frei bewegen könne, sodass er sich vor dem Leser versteckt bleibt.

Anhand der vorher analysierten Beispiele kann man feststellen, dass Brumm bei dem sprachlichen Aspekt dieses dünne Eis etwas zusammengebrochen ist, dafür ist seine Übertragung der narratologischen Elemente jedoch authentisch geblieben. Auch hier möchte ich durch Textausschnitte einen Vergleich machen – wobei es keine großen Unterschiede gibt – denn ich halte dies für wichtig, um die Analyse umfassend zu machen. Als Beispiel nehme ich einer der narratologisch entscheidendsten Szenen des Werkes, aus dem ersten Akt, wo Alex und seine Freunde sich in dem Haus des Schriftstellers befinden. Darüber hinaus, dass sie grausame Darstellungen von physischer und sexueller Gewalt beinhaltet, ist es hier das erste Mal, dass im Werk sein Titel und dessen Bedeutung vorkommt.

Ausgangstext:

So poor old Dim, masked like Peebee Shelley, had a good loud smeck at that, roaring like some animal. “It’s a book,” I said. “It’s a book what you are writing.” I made the old goloss very coarse. “I have always had the strongest admiration for them as can write books.” Then I looked at its top sheet, and there was the name – A CLOCKWORK ORANGE – and I said: “That’s a fair gloopy title. Who ever heard of a clockwork orange?” Then I read a malenky bit out loud in a sort of very high type preaching goloss: “–The attempt to impose upon man, a creature of growth and capable

of sweetness, to ooze juicily at the last round the bearded lips of God, to attempt to impose, I say, laws and conditions appropriate to a mechanical creation, against this I raise my sword-pen—” Dim made the old lip-music at that and I had to smeck myself. Then I started to tear up the sheets¹⁸

Walter Brumms Übersetzung:

Der arme alte Dim, maskiert als P. B. Shelley, hatte einen guten schumny Smeck auf das hin und schüttelte sich vor Lachen wie ein nasser Hund. »Es ist ein Buch«, sagte ich. »Es ist ein Buch, das du schreibst, mein Freund.« Ich machte die alte Goloß sehr sanft. »Ich hatte immer die größte Bewunderung für diejenigen, die schreiben können - Bücher, meine ich.« Dann blickte ich auf das erste Blatt, und da war der Titel – UHRWERK ORANGE –, und ich sagte: »Das ist ein richtig glupiger Titel. Wer hat je von einem Uhrwerk Orange gehört?« Und dann las ich in einer ganz hohen Art von Predigergoloß ein malenki bißchen daraus vor: »Der Versuch, dem Menschen, einer mit Vernunft begabten und liebesfähigen Kreatur, die ihr hohes Ebenbild in Gottes bärtig-ernstem Angesicht findet, der Versuch, sage ich, diesem Menschen Gesetze und Bedingungen aufzuerlegen, die einer mechanischen Schöpfung angemessen sein mögen, gegen diese erhebe ich das Schwert meiner Feder-« Dim machte die alte Lippenmusik, und ich mußte selbst smecken und sagte: »Bruder, mir scheint, daß dieser Text dir nicht recht gelungen ist. Am besten schreibst du das noch mal.« Damit zerriß ich die Blätter¹⁹

Diesen Absatz finde ich aus dem Grunde wichtig, weil er dem Leser den ersten Einblick in das zentrale Thema des Werkes gibt und direkt auf die Bedeutung des Titels reflektiert. Alex und seine Freunde befinden sich in dem Haus eines Schriftstellers, der eben dabei ist, an seinem Buch '*A Clockwork Orange*' zu arbeiten. Als Alex die Blätter des unfertigen Buches aufhebt und dessen Inhalt vorliest, entsteht eine Art *Mise en abyme*.

Brumm hat diesen Aspekt ziemlich gut realisiert. Einerseits hat er die Symbolik des Titels gut behalten, indem sowohl das eigentliche Werk und das in der Handlung geschriebene Buch beide gleich heißen, andererseits hat er den von Alex vorgelesenen Absatz auch adäquat übersetzt, sodass er in dem deutschen Text dieselbe Botschaft über die Bedeutung des Begriffes *clockwork orange/Uhrwerk Orange* übermittelt. Darüber hinaus sind hier trotzdem einige Details zu finden, die erwähnenswert sind. Zum einen wurde die spielerische Schreibweise "Peebee Shelley" aus Burgess' Ausgangstext in Brumms Übersetzung ausgelassen. Stattdessen hat er sich entschieden, die eigentlichen Initialen "P.B." zu verwenden. Noch interessanter ist aber die Addition am Ende des Absatzes, an der Stelle, bevor Alex die Blätter zerreißt: "Bruder, mir scheint, daß dieser Text dir nicht recht gelungen ist. Am besten schreibst du das noch mal".

¹⁸ BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986.

¹⁹ BURGESS, Anthony: *Clockwork Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1988, S. 24–25.

Dieser Satz befindet sich nicht in dem Ausgangstext, ist aber der Stilistik und dem ästhetischen Wert betreffend ziemlich passend, und verstärkt die Bosheit der Situation. Das dient auch als Beispiel dafür, dass Brumm trotz der vielen Reduzierungen an manchen Stellen auch seine Kreativität eingesetzt hat, um den Text noch dramatischer zu machen, ohne, dass es sich herausstechen lässt, denn dieser hinzugefügte Satz von ihm hätte genauso von Anthony Burgess geschrieben sein.

Die Narratologie betreffend ist noch ein wichtiger Textausschnitt im Roman der Anfang des 21. Kapitels. Es ist das abschließende Kapitel, in dem Alex erkennt, dass er endlich erwachsen ist und dass er mit seinem alten kriminellen Verhalten aufhören muss. Was dieses Kapitel so interessant macht, ist die Tatsache, dass es fast genauso beginnt, wie die ersten Zeilen des Buches, damit bildet das Kapitel ein Rahmensystem für die Handlung. Burgess hat beim Schreiben des Abschlusskapitels sehr darauf geachtet, dass dieses Rahmensystem jedem gut erkennbar wird, und dass der Leser sofort an den Anfang des Buches erinnert wird. Zunächst möchte ich die Abschnitte aus den zwei Kapiteln des Ausgangstexts parallel miteinander vergleichen, danach möchte ich dasselbe mit der deutschen Übersetzung machen, um zu sehen, ob Brumm dieses Rahmensystem adäquat erhalten hat.

Ausgangstext, Kapitel 1:

“What’s it going to be then, eh?” There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim. Dim being really dim, and we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening, a flip dark chill winter bastard though dry. The Korova Milkbar was a milk-plus mesto, and you may, O my brothers, have forgotten what these mestos were like, things changing so skorry these days and everybody very quick to forget, newspapers not being read much neither. Well, what they sold there was milk plus something else. They had no licence for selling liquor, but there was no law yet against prodding some of the new veshches which they used to put into the old moloko, so you could peet it with vellocet or synthemesc or drenchrom or one or two other veshches which would give you a nice quiet horrorshow fifteen minutes admiring Bog And All His Holy Angels and Saints in your left shoe with lights bursting all over your mozg. Or you could peet milk with knives in it, as we used to say, and this would sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one, and that was what we were peeting this evening I’m starting off the story with.²⁰

Ausgangstext, Kapitel 21:

“What’s it going to be then, eh?” There was me, Your Humble Narrator, and my three droogs, that is Len, Rick, and Bully. Bully being called Bully because of his bolshly big neck and very gromky goloss which was just like some bolshy great bull bellowing auuuuuuuuh . We were

²⁰ BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986, S. 1.

sitting in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening, a flip dark chill winter bastard though dry. All round were chellovecks well away on milk plus vellocet and synthemesc and dren crom and other veshches which take you far far far away from this wicked and real world into the land to viddy Bog And All His Holy Angels And Saints in your left sabog with lights bursting and spurting all over your mozg. What we were peeting was the old moloko with knives in it, as we used to say, to sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one, but I've told you all that before.²¹

Die Ähnlichkeiten zwischen den zwei Absätzen fangen gleich mit dem ersten Zitat an, zwar mit der immer wieder vorkommenden Frage von Alex: "What's it going to be then, eh?". Dann zählt Alex seine Droogs auf. Der Kader seines Freundeskreises ändert sich natürlich inzwischen, so hat man im 21. Kapitel statt Pete, Georgie und Dim – Len, Rick und Bully. Genau wie bei Dim, im ersten Kapitel, macht Alex auch eine Bemerkung zur Namengebung von Bully. Dies folgt eine wortwörtliche Wiederholung von "we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening, a flip dark chill winter bastard though dry." Nach diesem Satz gibt es ein kleines Bisschen Abweichung zwischen den beiden Absätzen. Im 21. Kapitel nimmt sich Alex keine Zeit, zu erklären was sich hinter dem Begriff "milk plus" steckt, oder warum sie in dieser Milchbar konsumiert wird, sondern zählt einfach die drei bekannten Zutaten auf ("vellocet", "synthemesc", "dren crom"), bevor er nochmals seine Zeilen aus dem ersten Kapitel wiederholt: "Bog And All His Holy Angels And Saints in your left sabog with lights bursting and spurting all over your mozg. What we were peeting was the old moloko with knives in it, as we used to say, to sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one".

Nach diesen Zeilen scheint es Alex genug zu sein, sich zu wiederholen und realisiert, dass wir schon einmal hier waren. Es ist fast so, als ob er merkt, dass er in einem Teufelskreis feststeckt, indem er nichts mehr zu suchen hat. Um dem Leser seine Frustration mitzuteilen, durchbricht er die vierte Wand mit einer einfachen Bemerkung am Ende: "but I've told you all that before."

Im Folgenden vergleiche ich miteinander die gleichen Textstellen aus Brumms deutscher Übersetzung.

Walter Brumms Kapitel 1:

»Was soll's denn nun sein, hm?« Da war ich, das heißt Alex, und da waren meine drei Droogs, nämlich Pete, Georgie und Dim, der so hieß, weil er wirklich nicht helle war, und wir saßen in der Korova-Milchbar und überlegten, was wir mit dem Abend machen sollten, einem arschkalten Winterbastard, aber trocken. Die Korova-Milchbar war ein Mesto, wo sie Milch-plus

²¹ BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986.

ausschenkten, und ihr mögt vergessen haben, o meine Brüder, wie diese Mestos waren, wo sich heutzutage alles so skorri verändert und die Leute so schnell vergessen und auch nicht mehr viel Zeitung gelesen wird. Nun, was sie da verkauften, war Milch plus noch was. Sie hatten keine Lizenz für den Ausschank von Alkohol, aber es gab noch kein Gesetz gegen einige von den neuen Wetsches, die sie in die alte Moloko taten, und so konnte man sie mit Vellocet oder Synthemesk oder Drencrom oder anderen Sachen pitschen, die dich hübsche, ruhige horrorshow lang den alten Bog und alle seine Engel und Heiligen in deinem linken Schuh bewundern ließen, während dir das ganze Mosg in einem Feuerwerk von Lichtern explodierte. Oder du konntest Milch mit Messern drin pitschen, wie wir zu sagen pflegten, und das machte dich scharf und bereit für ein bißchen schmutziges Zwanzig-gegen-einen.²²

Walter Brumms Kapitel 21:

»Was soll's denn nun sein, hm?« Da war ich, euer ergebener Erzähler, und da waren meine drei Droogs, nämlich Len, Rick und Bully, den wir so nannten, weil er einen bolschigen Stiernacken und eine sehr gromkige Goloß hatte. Wir saßen in der Korova-Milchbar und überlegten, was wir mit dem Abend machen sollten, einem arschkalten Winterbastard, aber trocken. Ringsum waren Tschellovecks, weit weg auf ihren Trips von Milch plus Vellocet oder Synthemesk oder Drencrom oder anderen Wetsches, die dich weit weit weg von dieser wirklichen und beschissenen Welt und in das Land führten, wo du Bog und alle seine Engel und Heiligen in deinem linken Schuh bewundern konntest, während in deinem alten Mosg Lichter sprühten und platzten. Was wir pitschten, war die alte Moloko mit Messern drin, wie wir zu sagen pflegten, die machte dich scharf und bereit für ein bißchen schmutziges Zwanzig-gegen-einen, aber das habe ich euch schon alles erzählt.²³

Es ist auch an dieser Textstelle erschießbar, dass Brumm mit seinem Übersetzungstext die Rahmen und Grenzen seines Spielraums als Übersetzer im Bereich Narratologie respektiert hat. Fast alles, was beim Vergleich der zwei Kapiteln im Burgess' Ausgangstext festgestellt wurde, gilt auch in Brumms Version. Brumm blieb im 21. Kapitel seinem eigenen Text aus dem ersten treu, so sehr, dass er sogar seine vorher Analyisierte Abweichungen vom Ausgangstext konsistent erhalten hat. In diesem Fall ist dies jedoch nicht als Fehler zu verstehen, ganz im Gegensatz. Diese Konsistenz deutet auf eine Vision hin, die Brumm beim Übersetzen hatte, und die mit mehr oder weniger Sorgfalt dem Ausgangstext gegenüber umgesetzt wurde.

Als gutes Beispiel hierfür können wir den Textausschnitt nehmen, den wir bereits wegen seiner lexikalischen Nuancen unter die Lupe genommen haben: "überlegten, was wir mit dem Abend machen sollten, einem arschkalten Winterbastard, aber trocken.". Dieser Abschnitt war wegen zwei Lokalisierungslösungen Interessant, nämlich der Nutz von "überlegten" statt "making up our rassoodocks" und die Kompositionsbildung "Winterbastard" wegen der

²² BURGESS, Anthony: *Clockwork Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Wilhelm Heyne Verlag, 2012, S. 15.

²³ BURGESS, Anthony: *Clockwork Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1988, S. 215.

Problematik des englischen Adjektivs “bastard”. Beide Lösungen scheinen auf bewusste übersetzerische Entscheidungen zurückzuführen zu sein und die Tatsache, dass sie (wie im Ausgangstext) im 21. Kapitel in der gleichen Form zurückkehren, zeigt, dass Brumm bei der Übertragung der Narratologie nicht intuitiv gearbeitet hat.

6) FAZIT: EINE ULTRABRUTALE HERAUSFORDERUNG

Um Walter Brumms deutsche Adaption von *A Clockwork Orange* einer fairen Kritik aussetzen zu können, müssen wir auch seine vorherigen Übersetzungen in Betracht nehmen. Brumm begann seine Karriere in Translation/ Übersetzen im Jahre 1963 mit den Übersetzungen Frank O'Rourkes *Faustrecht* und Lewis B. Pattens *Hyänen der Prärie*, und hat sich in den folgenden paar Jahren fast ausschließlich mit Wildwestromanen beschäftigt. Ab 1965 stieg Brumm mit den Werken Poul Andersons in die Übersetzung von Science-Fiction-Literatur. Vom Ende der 60ern bis in den früh 2000ern übersetzte Brumm fast nur noch Science-Fiction-Romane. 1988 gewann er sogar den Kurd Laßwitz Preis für den „Beste[n] Übersetzer zur Science-Fiction ins Deutsche“.²⁴ Mit diesem Resümee lassen sich die kleine, doch erkennbare und bedeutende Fehler in seiner Textvariante *Uhrwerk Orange*²⁵ leicht erklären. Er mag zwar zur Zeit der frühen 70ern mit dem Genre bereits Erfahrungen gemacht haben (Viele zählen *A Clockwork Orange* zu den Sci-Fi-Romanen), es ist aber ein wichtiges Detail, dass die von ihm übersetzten Werke meist aus dem amerikanischen Raum stammen und dass er vermutlich kaum persönliche Erfahrung mit der russischen Sprache hatte. In einem Werk, in dem die Verwendung der britischen Umgangssprache und russische Ausdrücke ein wichtiger Bestandteil des ästhetischen Wertes sind, wird dieser Mangel an Erfahrung beim Lesen des übersetzten Produktes sehr auffällig. Jedoch – es ist wichtig zuzugeben und es darf auch nicht vergessen werden – was Brumm in der Übersetzung der sprachlichen Elemente fehlte, hat er diesen Mangel mit seiner hervorragenden Konsistenz bei der Übertragung der narratologischen Mittel ausgeglichen. Wenn wir diesen Fakt und seine gesamte Karriere als Übersetzer berücksichtigen, lässt sich die Behauptung ableiten, dass Brumms Hauptproblem beim *Uhrwerk Orange* tatsächlich in einem Mangel an sprachliche und kulturelle Kenntnisse bestand, und nicht darin, dass er ein schlechter Übersetzer gewesen sei.

Auf dieses Thema möchte ich aber noch tiefer eingehen. Im Weiteren fände ich einen Vergleich mit Kreges Neuübersetzung sehr interessant, um zu sehen, was er bei seiner Übersetzung besser gemacht hat, oder vielleicht auch, ob man Textstellen findet, in denen Brumms Version adäquater ist.

²⁴ Die Kategorien des Kurd Laßwitz Preises: Beste Übersetzung, https://www.kurd-lasswitz-preis.de/KLP/KLP_Kategorien_Uebersetzung.htm (15.11.2024)

²⁵ Die erste Ausgabe von Brumms Übersetzung ist: BURGESS, Anthony: *Uhrwerk Orange. Roman*, übers. von BRUMM, Walter, München, Heyne Verlag, 1972. Später: *Clockwork Orange* auch in der deutschen Übersetzung von Brumm, wie früher in meiner Arbeit erwähnt wurde.

Dieses Werk kann man aus sehr vielen Perspektiven analysieren: es hat Gesellschaftskritik, Politik, Philosophie, Linguistik sogar die Mischung der zwei Seiten der polarisierten Welt – West und Ost.²⁶ Ob Burgess dieses Werk hasste oder nicht, es hat seinen Kultstatus verdient.

²⁶ Dazu dienen relevante Aspekte der Methodik der kulturellen Übersetzungswissenschaft in meiner weiteren Analyse. Siehe z. B.: KAPPANYOS, András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015; KAPPANYOS, András: *Túl a sövényen*, Budapest, HUN–REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021.

7) VERWENDETE LITERATUR

BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, London, Heinemann, 1962.

BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986.

Burgess, Anthony: *Clockwork Orange*, übers. von Brumm, Walter, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1988.

BURGESS, Anthony: *Clockwork Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Wilhelm Heyne Verlag, 2012.

BURGESS, Anthony: *Gépnarancs*, übers. von GY. HORVÁTH, László, Budapest, Európa, 1990.

BURGESS, Anthony: *Introduction: A Clockwork Orange Resucked*, New York–London, W. W. Norton & Company, 1986, 5–11.

BURGESS, Anthony: *Uhrwerk Orange*, übers. von BRUMM, Walter, München, Heyne Verlag, 1972.

GENETTE, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, übers. von Z. VARGA, Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

GENETTE, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

KAPPANYOS, András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015.

KAPPANYOS, András: *Túl a sövényen*, Budapest, HUN–REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021.

KUBRICK, Stanley: *Clockwork Orange* Warner Bros., 1971.

Die Kategorien des Kurd Laßwitz Preises: Beste Übersetzung, https://www.kurd-lasswitz-preis.de/KLP/KLP_Kategorien_Uebersetzung.htm (15.11.2024)