

*Lidia Nadori*

## Übersetzung des Traumatischen

EINE SELBSTREFLEKTIVE UNTERSUCHUNG DER  
UNGARISCHEN ÜBERSETZUNG DER ERZÄHLUNG  
*Simon* VON TERÉZIA MORA

In diesem Artikel beschäftige ich mich mit bestimmten übersetzerischen Problemen der Erzählung *Simon* von Terézia Mora, welche während der Arbeit an der ungarischen Übersetzung des ursprünglich auf Deutsch verfassten Textes aufgetaucht sind. Dabei konzentriere ich mich eher auf den Arbeitsprozess als auf die endgültige Fassung. Es handelt sich um eine introspektive Analyse, da ich selbst die Verfasserin der ungarischen Übersetzung bin. Es geht darüber hinaus um eine longitudinale Untersuchung: Ich habe die wesentlichen selbstreflektiven Momente in mehreren Etappen festgehalten, und diese später analysiert. Das Ziel der Arbeit war es, herauszufinden, ob und wie die Deutung des Textes als Leserin meine Arbeit als Übersetzerin beeinflusst und die translatorischen Entscheidungen mitbestimmt hat. In meiner Deutung erzählt der Text ein traumatisches Erlebnis. Während der Arbeit an der Übersetzung – und zugleich im Rahmen der Untersuchung – habe ich mir die Frage gestellt, ob diese Deutung die Lösungen der translatorischen Probleme an bestimmten Textstellen möglicherweise beeinflusst hat, und wenn ja, in welcher Weise.

Es handelt sich hier um eine qualitative Untersuchung. Das bedeutet zum einen, dass ich mich nicht bemüht habe, alle übersetzerischen Probleme festzuhalten. Ich habe mich auf einzelne Textstellen konzentriert, bei denen es festzustellen galt, ob und inwieweit die Deutung den translatorischen Prozess beeinflusst hat. Zum anderen bin ich bewusst so vorgegangen, dass ich die Methode nicht von vornherein festgelegt, sondern während der Untersuchung entwickelt und modifiziert habe.

### DAS TRAUMA IM ERWARTUNGSHORIZONT: DIE BEDEUTUNG DER ERSTEN LEKTÜRE

Der ursprüngliche Ansatz der vorliegenden Untersuchung war es, die „Abdrücke“, die handfesten Ausdrucksmittel eines Traumas in einem literarischen Text festzuhalten und zu untersuchen, ob und inwieweit das Traumatische im Text die Lösung konkreter translatorischer Probleme bei der Übersetzung desselben Textes beeinflusst hat. Ich war von drei hypothetischen Feststellungen ausgegangen: 1. Die Erzählung *Simon* von Terézia Mora beschreibt in erster Linie ein traumatisches Erlebnis. 2. Der Text beinhaltet bestimmte Elemente, die sich als Ausdrucksmittel des Traumatischen identifizieren lassen. 3. Ich als Übersetzerin des Textes habe die Aufgabe, diese Ausdrucksmittel zu erkennen und dementsprechend konsequent zu übersetzen. Ich nahm mir vor, den translatorischen Prozess von der ersten Lektüre des Originals an bis zu der Erscheinung der Übersetzung introspektiv zu beobachten sowie festzuhalten, welche Probleme ich in diesem Zusammenhang identifiziert und wie ich sie gelöst habe.

Es ist jedoch ratsam, bereits dem Ansatz dieses Unterfangens mit einer gewissen Skepsis zu begegnen. Woher wissen wir, ob wir es mit einem literarischen Text zu tun haben, der ein Trauma bzw. das Traumatische festhält? Genügt es, den Text als solchen zu interpretieren?

Diese Skepsis schlägt auch der Kulturwissenschaftler Wulf Kansteiner vor. Er kritisiert die Traumaforschung aus der Sicht des Holocaustforschers. Er befürwortet einen differenzierten kulturellen Traumabegriff, indem er darauf hinweist, dass die verschiedenen Bestrebungen, von den interdisziplinären wissenschaftlichen Diskursen bis hin zu den künstlerischen Ansätzen, die das Trauma bzw. das Traumatische in einem kulturellen Kontext thematisieren, mit einem zu vagen Traumabegriff operieren. Sie verwischen, so Kansteiner, die moralischen Unterschiede zwischen Täter, Opfer und Beobachter. Er behauptet, „die führenden Schulen der Traumaforschung neigen dazu, Traumatisches mit Nicht-Traumatischem zu verwechseln“. (Kansteiner 2004, 193.) Letztere Behauptung setzt voraus, dass eine klare und unverrückbare Definition des Traumatischen möglich ist, und dass diese Definition bei kulturellen Interaktionen, beispielsweise bei der Deutung von literarischen Texten, als Kompass dienen kann.

Warum habe ich die Erzählung *Simon* von Terézia Mora ohne jegliche Skepsis innerhalb des Narrativs des Traumas gelesen? Retrospektiv kann ich feststellen, dass diese Deutung eine Vorwegnahme des Kerns der Erzählung war. Im Rahmen des Erwartungshorizonts, mit dem ich dem Text begegnet bin, hat das Motiv des Traumas meine Lesart maßgeblich dominiert.

Die hermeneutische Wendung der Literaturwissenschaft und insbesondere die Jauß'sche Schule der Rezeptionsästhetik hat den Dialog zwischen Werk und Leser als konstitutives Element der Rezeption und damit der Interpretation hervorgehoben. Besonders fruchtbar erscheint im Zusammenhang dieser Überlegungen der Begriff des Erwartungshorizonts, der als ein Komplex von Erwartungen und Annahmen über ein literarisches Werk zu verstehen ist. (Hawthorne 2000, 246) Der Erwartungshorizont ist eine Konstruktion, mit anderen Worten: eine Vorwegnahme von Deutungen, mit der der Leser dem Text begegnet. Vorwissen spielt dabei eine Schlüsselrolle. In diesem Fall hat eine profunde Kenntnis des Œuvres die Vorwegnahme der Deutung maßgeblich mitgestaltet. Jede der Erzählungen in Moras erstem Buch, *Seltsame Materie*, handelt von einer Kindheit bzw. Jugend in der Provinz eines Landes, in dem eine kommunistische Diktatur herrscht. Die seelischen Spuren der Repression spielen auch in den späteren Werken eine wichtige Rolle bei der Motivbildung. Flora, eine Hauptfigur der Romantrilogie *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, *Das Ungeheuer* und *Auf dem Seil*, erlebte in ihren frühen Jahren traumatische Ereignisse der physischen Gewalt, des sexuellen Missbrauchs und der Rohheit in den zwischenmenschlichen Beziehungen. Die meist sehr jungen und weiblichen Figuren in *Seltsame Materie* leiden ebenfalls unter der physischen Gewalt und unter der Verachtung, die Frauen entgegengebracht wurde, vor allem in der Schule, wo diese Formen der Repression alltäglich waren und als normales Verhalten galten.

Dieses Vorwissen hat maßgeblich dazu beigetragen, dass ich den Ort und die Zeit des Geschehens durch die Deko-

dierung der Handlung und der Realien mit dem Ort und der Zeit des Milieus, das ich bereits aus den früheren Werken Moras kannte, identifiziert habe.

Das achtjährige Mädchen, das in *Simon* unter dem Machtmissbrauch seines Hortlehrers leidet, erlebt kein traumatisches Erlebnis in dem Sinne, dass seine physische Existenz nicht unmittelbar bedroht wird. Die Ohnmacht als ein in der Literatur beschriebenes Symptom des Traumatisiertseins (Van Alphen 1998, 30) ist bei seinem Verhalten auch nicht zu beobachten. Im Gegenteil: Die Frustrationen des Lehrers und seine eigenen Erfahrungen mit der Repression, die zu einer Mischung aus Misogynie und Zuneigung führten, machen sein Verhältnis zu dem Mädchen höchst komplex. Das Mädchen ist nicht ohnmächtig, es hat ein Mittel in der Hand, das es effektiv zu nutzen weiß. Es ist imstande, den Lehrer zu demütigen, indem es seine gemischten Gefühle instinktiv erkennt und ausnutzt.

Anna Menyhért macht in ihrem Buch über Trauma in der Literatur darauf aufmerksam, dass das Trauma, das jemanden auch im sprachlichen Sinne ohnmächtig, *sprachlos* macht, eine neue Sprache braucht, in der das Unausprechbare wieder aussprechbar wird – und zwar dadurch, dass der Bruch auch sprachlich greifbar gemacht wird. Das Trauma, so Menyhért, wird dadurch geheilt, dass es sich in der künstlerisch geformten Sprache manifestiert, die Angst im Hegel'schen Sinne aufhebt und trotz des Erlebten den anderen anspricht – in einem Akt des „Trotz-Sprechens“ („*mégis-beszéd*“). (Menyhért 2008, 6)

Im Kontext des gesamten Œuvres erscheinen die frühen Erlebnisse der Demütigung und Unterdrückung sowie die

Alltagserfahrungen einer Diktatur, wie sprachliche Rohheit, physische Gewalttätigkeit und ein bedrückendes Klima in allen Lebensbereichen, als eines der zentralen Themen für Terézia Mora. Die Sprachlosigkeit im Sinne von Stummsein ist für sie allerdings nicht ein Zeichen der Ohnmacht, sondern eine bewusste Abschottung von dem Rest der sozialen Umgebung. „Als ich mein Dorf verließ, hatte ich schon seit einer Weile quasi nichts mehr gesagt, zu niemandem. In gedruckten Texten malte ich kleine Kreuze über die Worte, die mir nicht mehr benutzbar schienen“, schreibt sie in *Nicht sterben*, in einem Buch, das das Entstehen der eigenen literarischen Sprache in einem autobiographischen Narrativ retrospektiv verfolgt. In der einschlägigen Literatur wird das 20. Jahrhundert als „das Jahrhundert der Traumata“, die Bezeugung als das literarische Genre des Traumas schlechthin bezeichnet. (Feldman – Laub 1992. 5) Menyhért weist in ihrem Buch auch darauf hin, dass die kollektiven Traumaerfahrungen die Literatur nicht nur thematisch, sondern auch in Form von sprachlichen Innovationen bereichert haben, wobei Menyhért den Brucherlebnissen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts – diese sind, grob zusammengefasst, die allgemeine Verunsicherung den klassischen Werten und Rollenvorstellungen gegenüber – eine vorbereitende Rolle für diese sprachlichen Innovationen zuschreibt. (Menyhért 2008, 7)

Zusammengefasst können wir also feststellen, dass die Zuordnung des Textes als Bezeugnis im Sinne der Traumaliteratur nur bedingt bzw. im Rahmen eines erweiterten kulturellen Traumbegriffs haltbar ist. Es ist jedoch durchaus berechtigt, die Erzählung, ausgegangen von dem Kontext Moras Gesamtwerks und dessen zentralem Motiv,

nämlich dem kollektiven Trauma der Repression in einer Diktatur, zu deuten.

Es ist vielleicht ungewöhnlich, dass ich in einem Artikel über einen translatorischen Prozess die erste Phase dieses Prozesses, nämlich die Lektüre des Originals, so ausführlich behandelt habe. Mein Beweggrund dafür ist, darauf aufmerksam zu machen, dass eine Untersuchung, die sich auf die Person des Übersetzers konzentriert statt auf das Endprodukt der Übersetzung, das Vorwissen und die Erwartungen des Übersetzers dem Text gegenüber nicht außer Acht lassen sollte, da diese die übersetzerische Strategie von vornherein dominieren.

### DIE METHODE DER UNTERSUCHUNG

Ich habe die Erzählung *Simon* von Terézia Mora im Auftrag der ungarischen Literaturzeitschrift *Jelenkor* übersetzt. Der Wunsch der Redaktion war eine kurze Erzählung, die auf Ungarisch noch nicht veröffentlicht wurde. Diesen Text hat die Autorin selbst vorgeschlagen. Interessant an der Wahl ist, dass *Simon* im Original bislang unveröffentlicht ist. Sie gehört in die Reihe von Erzählungen, die Mora nach dem Erscheinen ihres ersten Buches, des Erzählbandes *Seltsame Materie*, schrieb. In einem Podiumsgespräch erklärte sie, nach *Seltsame Materie* habe sie Anfang der 2000er Jahre weitere Erzählungen mit ähnlicher Thematik und ähnlichem poetischen Ansatz geschrieben. Zu einer Veröffentlichung dieser Texte kam es jedoch nie, denn inzwischen fing sie an, an ihrem ersten Roman zu arbeiten, und das neue

Genre verlangte eine andere poetische Herangehensweise. „Ich wollte einfach kein zweites Buch mit Erzählungen, ich wollte einen Roman schreiben. Ich habe mich durch das Romanschreiben weiterentwickelt, deshalb habe ich diese Texte auch später nie veröffentlicht“<sup>1</sup>, äußerte sie sich. Und da vom ersten Band an jede ihrer Romane auch auf Ungarisch publiziert worden sind, blieb uns auch nichts anderes übrig als einen unpublizierten Text zu nehmen, der dadurch für das Publikum nur in Übersetzung zugänglich ist.<sup>2</sup>

Der Übersetzungsauftrag bot mir den Anlass, eine introspektive Untersuchung durchzuführen. Der Arbeitsprozess an diesem Text schien mir nämlich für diesen Zweck optimal. Die Kürze der Erzählung (1762 Wörter im Original) sowie die Homogenität des Stoffs (räumliche Enge, eine Zeitebene, übersichtlicher zeitlicher Rahmen, kleine Personnage) bedeuten, dass dieser Text insgesamt für eine Analyse sehr gut geeignet ist. Da ich Moras fiktive Werke (und einige ihrer Essays) von den frühen 2000er Jahren bis 2019 kontinuierlich übersetzt habe, bin ich mit der Entwicklung ihrer Prosa sowie mit den thematischen, stilistischen und prosapoetischen Schwerpunkten ihres Lebenswerkes vertraut. Ich wollte einen übersetzerischen Vorgang von der ersten Lektüre des Textes an bis zu der Veröffentlichung verfolgen, wobei es mir nicht um ein *think-aloud*

---

1 Terézia Mora im Gespräch mit Lídia Nádori, Podiumsgespräch, Pécs, Ungarn, 28. 05. 2019. Unveröffentlicht, zitiert nach der Tonaufnahme.

2 Eine andere Erzählung aus dieser Reihe, *Das Kreter-Spiel*, ebenfalls unveröffentlicht im Original, erschien in meiner Übersetzung unter dem Titel „A Krétai-játék“ in der ungarischen Ausgabe der *Lettre Internationale*, 2007/Sommer.

*protocol* im klassischen Sinn ging. (Jääskeläinen 2010, 371-373) Ich habe darauf verzichtet, jeden einzelnen Schritt des translatorischen Prozesses festzuhalten. Mir war wichtiger, die wesentlichen Etappen (Manuskript, Korrektur, Endversion) festzuhalten und Para- sowie Hypertexte<sup>3</sup> einzubeziehen. Bei Letzterem geht es um eigene Randbemerkungen, nachträgliche Kommentare und ein Interview mit der Redakteurin der Zeitschrift *Jelenkor*, Eszter Pálffy, über meine Reflexionen zur übersetzerischen Arbeit mit Moras Texten. (Pálffy – Nádori 2019)

Ich habe eine induktive Methode ausgewählt, das heißt: ich habe die Untersuchung nicht der Hypothese - die Erzählung beschreibe ein traumatisches Erlebnis und das hätte eine Auswirkung auf den translatorischen Prozess - untergeordnet, sondern umgekehrt. Ich hatte stets die Frage vor Augen, ob und inwieweit meine Deutung als Hypothese ihre Geltung bewahren kann, wenn ich die einzelnen Probleme, ihre Lösungen und die Kommentare unter die Lupe nehme.

Der Prozess der selbstreflektiven Analyse war wie folgt:

1. Ich habe das Original gelesen, wobei ich auf Merkmale geachtet habe, die möglicherweise auf den traumatisierten Zustand der Hauptfigur hinweisen können.

---

3 Hier benutze ich Genettes Kategorie der Transtextualität, wohl wissend, dass Genette die Übersetzung selbst unter die Kategorie des Hypertextes geordnet hatte, vgl. Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. Dieter Hornig, Suhrkamp 1993.

2. Ich habe das Original ins Ungarische übersetzt, wobei ich die Schwierigkeiten notiert habe. Ich habe angestrebt, die erste Fassung möglichst schnell, innerhalb eines Arbeitstages fertigzustellen.
3. Nach der Fertigstellung der ersten Fassung habe ich Randnotizen gemacht, in denen ich die Probleme und deren Lösungen erörtert habe. Dabei habe ich meine Lösungen kritisch reflektiert. Diese Phase habe ich zeitlich bewusst unmittelbar nach der Fertigstellung der ersten Fassung (innerhalb von 24 Stunden) angesetzt, damit ich die frischen Eindrücke festhalten konnte.
4. Ich habe nach einer Reifezeit von 30 Tagen die endgültige Version der Übersetzung erstellt.
5. Ich habe die Abweichungen der Endversion von der ersten Fassung als Randnotiz festgehalten.
6. Ich habe das Original, die Übersetzung und die Randbemerkungen noch einmal unter die Lupe genommen und die Endversion evaluiert.

Für die Darstellung einzelner translatorischer Probleme habe ich während der Evaluierung der Endversion, also in der Phase VI., vier Textstellen ausgewählt. Ziel war es, die Darstellung übersichtlich zu halten und zugleich auf Probleme zu beschränken, die mit der Ausgangsproblematik zusammenhängen. Die vier Beispiele und die sechs Phasen des Prozesses habe ich tabellarisch geordnet. Diese Tabelle befindet sich im Anhang des vorliegenden Artikels. Die Notizen habe ich in der Tabelle aus Gründen der Überschaubarkeit nicht in vollem Umfang ausgeführt. Die längeren Passagen werde ich im Haupttext zitieren.

## ABDRÜCKE DES TRAUMAS?

## FRAGEN DER DEUTUNG UND DER INTERPRETATION

Der nächste Schritt nach der ersten Lektüre war es, festzustellen, ob das Traumatische als zentrales Motiv in denjenigen Textelementen zu erfassen ist, die als sprachliche und kulturelle Einheiten zu übersetzen sind.<sup>4</sup>

Die sparsame Formulierung, die Präzision des Beschreibens und der kühle, sachliche Ton sind die wesentlichen Stilmerkmale dieser Erzählung, wie auch in Moras anderen frühen Erzählungen. Den sachlichen, fast trockenen Stil hielt ich im Hinblick auf meine Deutung für besonders wichtig. Ich war davon ausgegangen, dass die Distanz, mit der das Geschehen erzählt wird, ein konstitutives Element der Darstellung des Traumatisiertseins ist. Deshalb nahm ich mir vor, den Text so sachlich und präzise zu übersetzen, wie es nur ging. Umso grösser war die Irritation, die der erste Satz in mir auslöste: „Er ist der Herr der Nachmittage.“ Aus dem Kontext stellt sich heraus, worum es geht: Der Hortlehrer Simon betreut die Kinder immer nachmittags und er ist zu dieser Tageszeit der einzige Erwachsene in der Schule; eine Situation, die er auch reichlich ausnutzt. Mein Dilemma war nun, ob ich das Metaphorische, das et-

---

4 Unter „sprachlichem und kulturellem Textelement“ verstehe ich das *logéma* („Logem“), einen für die literarische Übersetzung entwickelten Terminus des ungarischen Schriftstellers, Übersetzers und Literaturwissenschaftlers György Radó. Radó plädiert für ein erweitertes Verständnis der Segmentierung in einem literarischen Text, wobei neben den sprachlichen Einheiten auch kulturelle Gedankeneinheiten eine wichtige Rolle spielen und das Hervorheben des dominanten Elementes in einem Text oder Textteil von zentraler Bedeutung ist. Vgl. Radó 1981, 216.

was Rätselhaftes des Satzes beibehalten sollte. Nachträglich stelle ich fest, dass ich auf der Konzeption der Sachlichkeit mehr beharrt habe als auf einer möglichst texttreuen Übersetzung. Ich zitiere meine Bemerkung dazu, die ich während der Erstellung der Rohversion notiert habe: "Bereits nach dem ersten Durchlesen des Originals habe ich mich dafür entschieden, die Erzählung als einen durchweg realistischen, betont kühl formulierten Text aufzufassen. Der erste Satz scheint aber dem Konzept entgegenzuwirken. Er ist ‚zu metaphorisch‘. Die texttreue Übersetzung ist: 'Ő a délutánok ura' So steht es auch in der ersten Version. Doch ich neige dazu, den Satz frei so zu übersetzen: 'Délután ő az úr.' [etwa: 'Nachmittags übernimmt er die Herrschaft.'] Später wiederholt sich der Satz und angesichts der Fortsetzung kann diese Konstruktion nicht beibehalten werden. Entweder formuliere ich anders (damit geht die poetische Kraft der Repetition verloren), oder ich übersetze den ersten Satz so, wie er im Original steht, etwas ungewöhnlich, abgehoben von der schulischen Realität." Erst in der Endversion habe ich mich, auf den Rat eines Bekannten, mit dem ich mein Dilemma geteilt habe, für die zweite, einfachere Lösung entschieden: "Délután ő az úr" [etwa: "Nachmittags übernimmt er die Herrschaft."].<sup>5</sup>

Nach dem Erstellen der Endversion wurde ich von der Redakteurin der Zeitschrift *Jelenkor*, Eszter Pálffy, über meine Arbeit und insbesondere über meine Erfahrungen mit Moras Texten interviewt. Sie hat im Vorfeld die ungarische Übersetzung von *Simon* gelesen und einige konkrete Fragen zu diesem Text gestellt. Sie hat Moras wesentlichste Stilmerkmale aufgezählt: die Anwendung der Gegenwartsform im Erzählen, bildhafte und beschreibende Sprache,

---

<sup>5</sup> Vgl. Anhang, Textbeispiel 1.

zierlose und kurze Sätze. Als Beispiel hat sie einen Satz zitiert, den ich in meiner Untersuchung auch im Zusammenhang mit dem traumatischen Erlebnis für exemplarisch hielt, nämlich die Darstellung des Moments, in dem Simon dem Mädchen mit einem Buch ins Gesicht schlägt: „Schnell: Griff. Schlag.“ Pálffy hat die Frage gestellt, wie man diese Kompaktheit ins Ungarische transferieren könne. In meiner Antwort habe ich auf einen bekannten Unterschied zwischen den beiden Sprachen, nämlich auf die Tendenz der Nominalisierung in der deutschen Sprache und die leichte Tendenz der Verbalisierung in der ungarischen Sprache hingewiesen und erklärt, in der ungarischen Version lasse sich der Satz aus rein grammatischen Gründen nicht so kompakt übersetzen: Statt dreier Nennwörter stünden in der Übersetzung drei Verben und ein Nennwort, also ein Wort mehr. Dafür, habe ich fortgesetzt, bleibe der Rhythmus des Textes beibehalten, und das sei in einem Prosatext auch wichtig.<sup>6</sup> Erst im Nachhinein, bei der Analyse des translatorischen Vorgangs, ist mir aufgefallen, dass ich mich in diesem, für meine Arbeit durchaus wichtigen Epitext nicht über den Aspekt des Traumatischen und dessen Folgen auf die Übersetzung geäußert habe.

Das dritte Beispiel habe ich ausgewählt, weil es nicht auf das Trauma des Mädchens, sondern auf Simons tiefe Frustration Bezug nimmt. Im ersten Teil des Artikels habe ich im Zusammenhang mit dem Traumatischen über die Komplexität des gesellschaftlichen Traumas und dessen verheerende Wirkung bis in die kleinsten sozialen Milieus geschrieben. Die besondere Leistung bei dieser Erzählung ist, dass die Autorin mit einigen kurzen Sätzen auch das

---

6 Vgl. Anhang, Textbeispiel 2.

Schicksal des Hortlehrers skizziert: die Demütigungen, die er wegen seinem gesellschaftlichen Status erleiden musste und (in Andeutungen) die sexuelle Frustration. Er erinnert sich an den Sadismus, den er selbst als Schulkunde erleiden musste bzw. dessen Zeuge er war: In der Schule mussten sich die Mädchen auf den heißen Ofen setzen und verbrannten sich dabei die Haut. Die Erinnerung an die verbrannte Haut am Hintern der Mädchen verschmilzt mit der Frustration in der Gegenwart in zwei Sätzen: „Eine Haut wie bröckeliger Zuckerguß. Wie mag der Hintern der Frauen heute aussehen?“ Das Original ist hier, wie ich bei dem Erstellen der Rohfassung notiert habe, doppelbödig: Die Referenz des Zeigepronomens *der* ist unsicher. Es kann sich sowohl auf die Mädchen von damals (als heute erwachsene Frauen) als auch auf die Frauen überhaupt beziehen. Bei Letzterem ist die sexuelle Frustration noch stärker im Spiel. Doch im Ungarischen lässt sich diese Doppelbödigkeit aus rein grammatischen Gründen nicht übersetzen. Entweder entscheide ich mich für die eine Richtung und mache eindeutig, dass Simon an seine ehemaligen Schulkameradinnen denkt, oder ich mache das Bild auch im Ungarischen zweideutig, indem ich den Possessor in der possessiven Konstruktion durch ein Possessivpronomen ersetze bzw. Folgendes daraus mache: „Milyen lehet ma a fenekük?“ [Wie können *ihre* Hintern heute aussehen?] Bei der Rohfassung habe ich mich noch an die erste, eindeutige Version gehalten: „Milyen lehet ma *azoknak a* nöknek a feneke?“ [Wie können die Hintern *derjenigen* Frauen heute aussehen?]. Bei der Endversion habe ich mir jedoch diese Doppelbödigkeit erlaubt.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. Anhang, Textbeispiel 3.

Bei dem vierten und letzten Beispiel geht es um eine Tiermetapher. Die Textstelle entstammt dem letzten Viertel des Textes, wo der Hortlehrer und das Mädchen nach einer langen und gegenseitigen Quälerei im inzwischen schon dunklen Klassenraum stehen. Simon bemerkt treffend, sie seien, trotz der räumlichen Distanz, einander näher denn je. Er riskiert sogar eine Anrede mit komplexen, vielfachen Konnotationen, denn sie ist verachtend, spöttisch und lieblos zugleich, während sie auch einen gewissen Respekt dem „bockigen“ Mädchen, seinem Ausharren gegenüber ausdrückt. Er sagt „kleine Ziege“, später „Zicklein“ zu ihm. „Zicke“ bedeutet sowohl weibliche Ziege als auch – umgangssprachlich – mürrische, stets nörgelnde Frau. Im Ungarischen gibt es zahlreiche Tiermetaphern, aber keine, mit der diese Doppeldeutigkeit ausgedrückt werden kann. Es sei denn, ich verwende „Harpyie“, was allerdings wiederum eine andere Konnotation ins Spiel bringt und die Niedlichkeit der kleinen Zicke nicht wiedergibt.

Da der Hortlehrer auch den Laut der Zicke nachahmt, um das Mädchen aus der Fassung zu bringen und der eigenen Aggressivität wenigstens verbal freien Lauf zu lassen, musste ich ein Tier für dieses Bild wählen, dessen Laut komisch ist und die Deutung nicht in eine falsche Richtung führt. Zunächst habe ich es mit „Schaf, Schäflein“ und mit dem entsprechenden lautnachahmenden Wort versucht. Da aber „Schaf“ im Ungarischen im übertragenen Sinn für Menschen verwendet wird, die nicht selbständig denken und sich immer mit der Masse treiben lassen, habe ich diese Version in der Endfassung verworfen. „Schaf“ hätte allerdings auch seine Berechtigung, wie ich nach der Rohfassung notiert habe: „Ich habe wegen der morphologischen

Ähnlichkeit der beiden Tierarten *birka* [Schaf] gewählt, wobei das Verhalten des Mädchens alles andere ist als das, was die Schaf-Metapher vermittelt. Doch wegen der Laute musste es so sein. Und vielleicht beleidigt der Lehrer das Mädchen zusätzlich dadurch, dass er es wegen seiner stummen Revolte mit dieser Beschimpfung straft.“ Doch in der zweiten Runde war ich mit dieser Lösung nicht zufrieden, weil ich die Begründung als zu verschroben empfand. Bei dem zweiten Versuch habe auf die morphologische Ähnlichkeit verzichtet und ein anderes Tier gewählt, das der Figur des Mädchens auch nahesteht: den Frosch bzw. das Fröschlein. „Aasiger Frosch“ [undok béka] ist ein Idiom im Ungarischen und steht für – meistens junge weibliche – Personen, die sich unfreundlich verhalten. Durch diese Metapher habe ich zwar die ursprüngliche Zicken-Metapher nicht ganz getroffen, doch einen für mich tragbaren Kompromiss gemacht.<sup>8</sup>

---

8 Vgl. Anhang, Textbeispiel 4.

## KONKLUSION

Durch vier Textbeispiele habe ich demonstriert, wie ein hypothetisches Konzept die konkreten Entscheidungen des Übersetzers mitbestimmt. Die Beispiele habe ich so ausgewählt, dass sie translatorische Probleme darstellen, die mit der hypothetischen Ausgangsfrage in Zusammenhang gebracht werden können, nämlich ob und inwieweit das Traumatische als zentrales Motiv die verschiedenen Ebenen des Textes – Stil, Thematik, Motive, Narration, Charakter – prägen. Darüber hinaus habe ich demonstriert, welche Rolle diese Prägung bei den translatorischen Entscheidungen gespielt hat.

Bei dem ersten Textbeispiel lässt sich die hypothetische bzw. konzeptionelle Herangehensweise der Übersetzerin eindeutig erkennen. Ich habe dem Text einen bestimmten Erzählton zugeschrieben, dem der erste Satz widersprach. Um die vermeintliche Homogenität des Textes beizubehalten, habe ich den Satz umstrukturiert. Bei der nachträglichen Evaluierung habe ich diese Entscheidung als falsch beurteilt.

Im Fall der anderen drei Beispiele war ich mit translatorischen Problemen konfrontiert, die nur indirekt mit dem hypothetischen Konzept zu tun hatten. Bei dem zweiten Beispiel ging es um die Tendenz der Nominalisierung in der deutschen Sprache und dessen Folgen im Satzbau. Das dritte und das vierte Beispiel sind eher exemplarisch dafür, welche Konnotationen und welches kulturelle Hintergrundwissen notwendig sind, um implizite Bedeutungsebenen in der Übersetzung erfolgreich zu transferieren. Obwohl sich motivische und thematische Schnittstellen

zwischen den konkreten Textstellen und dem Gesamtkonzept erwiesen haben, hat die Analyse gezeigt, dass ich die translatorischen Lösungen nicht oder nicht in erster Linie aus dem Konzept heraus entwickelt habe.

Insgesamt lässt das Ergebnis der Untersuchung die Frage aufwerfen, ob ein hypothetisches Übersetzungskonzept, entwickelt aufgrund der ersten Lektüre, fruchtbar oder eher hinderlich ist. Es scheint sinnvoller zu sein, die Deutung, die bei der ersten Lektüre entsteht, während des translatorischen Prozesses ständig zu überprüfen und modifizieren. Es sind schließlich die Innovationen, ja Normbrüche, die einen ästhetisch wertvollen literarischen Text auszeichnen. Und gerade die Innovationen und Normbrüche sind es, die die ständige Überprüfung der herkömmlichen Deutungen und Lesarten bei jeglicher Form der Interpretation des Textes provozieren.

Übersetzung des Traumatischen Tabelle

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/kirjoittamisen-tutkimus/kaantaminen-ja-adaptaatio/sciptum-2020-1-nadori-tabelle/view>

LIDIA NADORI (*Budapest, 1971*). *Literaturübersetzerin, Lektorin. Studierte Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Universität Pécs, Ungarn. Lektorin bei Jelenkor Verlag, Pécs, Ungarn. Seit 2000 freischaffende Literaturübersetzerin, Kinderbuchautorin und Lektorin. Seit 2017 PhD-Studentin der Universität von Jyväskylä, Doktorandenschule für Hungarologie, mit Schwerpunkt Creative Writing. Schwerpunkt ihrer Forschung ist die Selbstreflexion der Literaturübersetzer.*

REFERENZEN

- Felman, Shoshana – Laub, Dori (1992): *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, London: Routledge
- Hawthorne, Jeremy (2000) *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, New York/Oxford: Bloomsbury (4th edition)
- Jääskeläinen, Riitta 2010: Think-aloud protocol, in Gambier – Doorslaer (Hrs.), *Handbook of Translation Studies I.*, Amsterdam: John Benjamins, 371-373.
- Kansteiner, Wulf (2004): Genealogy of a category mistake: a critical intellectual history of the cultural trauma metaphor, in *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice*, Volume 8, Issue 2, S. 193-221.
- Menyhért, Anna (2008): *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*, Budapest: Anonymus
- Mora, Terézia (2009): *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, Berlin: Luchterhand
- Mora, Terézia (2013): *Das Ungeheuer*, Berlin: Luchterhand
- Mora, Terézia (2019): *Auf dem Seil*, Berlin: Luchterhand
- Pálfy, Eszter – Nádori, Lídia (2019): A rövid mondatoktól a legszebb regénycímig (Von den kurzen Sätzen bis zum schönsten Romantitel), in Jelenkor.net, 25., nur online: <http://www.jelenkor.net/interju/1358/a-rovid-mondatoktol-a-legszebb-regenycimig>. [13.4.2020]
- Radó, György (1981): Rendszeres fordítástudomány (Systematische Translationswissenschaft) in Bart – Rákos (Hrs.), *A műfordítás ma* (Literarische Übersetzung heute), Budapest: Gondolat, 216-236.
- Van Alphen, Ernst (1998): Experience, Memory and Trauma, in Bal-Crewe-Spitzer (hrsg.), *Acts of Memory, Cultural Recall in the Present*, London: University of New England Press, 24-38.