

Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Con la colaboración de Hildegard Resinger y Amaia Zaballa, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, 180 p. – Jenny Brumme / Hildegard Resinger (edd.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Con la colaboración de Amaia Zaballa, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, 173 p.

Die Beiträge zu diesen beiden Sammelbänden basieren größtenteils auf einem von Jenny Brumme koordinierten Forschungsprojekt mit dem Titel *La oralidad fingida: descripción y traducción*. In ihrer Einführung zum ersten der beiden Bände¹ geht die Herausgeberin zunächst auf terminologische Aspekte ein: Bei dem Ausdruck *oralidad fingida* handelt es sich um eine bewusste Lehnübersetzung der deutschen Benennung *fingierte Mündlichkeit* [I,8].² Brumme schlägt folgende Definition vor: «La oralidad <fingida> crea la ficción o la ilusión de un habla auténtica que, en general, caracteriza la manera de hablar de una figura o protagonista imaginado, o sea, el habla <inventada> por alguien (novelista, guionista, dramaturgo, varios autores o adaptadores, etc.)» [I,9]. Als theoretischer Rahmen zur Beschreibung graphisch fixierter Merkmale der «Nähesprache» wird das inzwischen klassische Modell von Koch und Oesterreicher angegeben.

Der erste thematische Beitrag zu Band I, welcher Theaterstücken, Comics und audiovisuellen Medien gewidmet ist, stammt ebenfalls von Jenny Brumme. Sie vergleicht in ihrer umfangreichen Studie [I,21–64] die Übersetzungen von Patrick Süskinds monologischem Einakter *Der Kontrabass* ins Spanische, Katalani-

¹ Der erste Band, *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, wird im Folgenden zitiert als I, der zweite Band, *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, als II. Warum bei den beiden Bänden die Reihenfolge der Untertitel vertauscht ist, entzieht sich meiner Kenntnis.

² Cf. Paul Goetsch, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, *Poetica* 17 (1985), 202–218.

sche, Französische und Baskische anhand verschiedener Merkmale miteinander. Dabei zeigt sich, dass die französische Übersetzung der authentischen Sprechsprache am nächsten kommt. Bei den anderen drei Zielsprachen orientieren sich die Übersetzungen z. T. stärker an schriftsprachlichen Normen. So fehlen in der katalanischen Version Interferenzen aus dem Kastilischen, wie sie in der gesprochenen Sprache häufig vorkommen [I,58].

Zwei weitere Beiträge befassen sich mit der Übersetzung von Theaterstücken:³ Didac Pujol untersucht katalanische Shakespeare-Übersetzungen im diachronischen Vergleich und zeichnet dabei die Entwicklung der katalanischen Theatersprache nach: von einer «oralidad libresca» über eine «oralidad literaria» zu einer mehr oder weniger authentischen «oralidad fingida» [I,131]. – Rosa Sánchez analysiert Merkmale der Mündlichkeit in einer judenspanischen Übersetzung von Molières *Malade Imaginaire* aus dem Jahre 1903, einer Zeit, in der für die Zielsprache der Übersetzung galt: «A principios del siglo xx [...] el judeoespañol ha alcanzado ya tal grado de *afrancesamiento* en todos los ámbitos de la lengua que el traductor se puede permitir explotar la afinidad de estos dos idiomas en una traducción muy literal, pero a su vez, muy judeoespañola» [I,153].

Ein einziger Beitrag behandelt die Textsorte Comic: Guilhem Naro untersucht spanische Übersetzungen der französischen Comic-Reihe *Iznogoud* von René Goscinny und Jean Tabary, unter besonderer Berücksichtigung gattungsspezifischer Merkmale, wie Onomatopöie und Interjektionen. Als besonders kniffliges Übersetzungsproblem erweisen sich die Eigennamen sowie die zahlreichen Wortspiele aus der Feder von Astérix-Erfinder Goscinny [I,113].

Die restlichen Beiträge des Bandes behandeln Aspekte der Mündlichkeit in Film und Fernsehen: Elisenda Bernal diskutiert die «construcción lingüística de la oralidad» [I,65] in einer Literaturverfilmung, dem Kinofilm *El perquè de tot plegat* von Ventura Pons nach der gleichnamigen Sammlung von Erzählungen von Quim Monzó. Für die Verfilmung wurden 13 der 31 Erzählungen ausgewählt, hinzu kamen zwei Erzählungen einer älteren Sammlung [I,75]. Leider konzentriert sich die Beispielanalyse weitgehend auf das literarische Vorbild, so dass die Filmanalyse an der Oberfläche bleibt. – Anna Matamala analysiert die Verwendung von Interjektionen in katalanischen Synchronfassungen US-amerikanischer Fernsehkomödien (*Sitcoms*) und vergleicht diese mit katalanischen Fernsehproduktionen. Dabei zeigt sich, dass die katalanischen Fernsehproduktionen mehr genuine Merkmale der gesprochenen Sprache enthalten als die Synchronfassungen aus dem Englischen [I,93]. – Abschließend behandelt Patrick Zabalbeascoa die Frage der *credibilidad* der Synchrondialoge im katalanischen Fernsehen. Interessant ist in diesem Kontext der Hinweis darauf, dass es in manchen Fällen bereits im amerikanischen Original erhebliche Probleme mit der varitätenlinguistischen Glaubwürdigkeit gibt: «Uno de los casos más chocantes de acentos que no corresponden al personaje es el Robin Hood de Kevin Costner, ya que no se molestó en disimular su acento estadounidense con uno más británico» [I,157].

Die Beiträge des zweiten Bandes beschäftigen sich mit narrativen Texten.⁴ Vier Beiträge behandeln Übersetzungen aus dem Englischen in romanische Spra-

³ Die Reihenfolge der Beiträge in Band I nach Jenny Brummes Beitrag ist alphabetisch. Ich fasse hier die Beiträge nach den jeweils behandelten Gattungen zusammen.

⁴ Die Reihenfolge der Beiträge in Band II ist alphabetisch. Ich gliedere die Beiträge im Folgenden nach sprachlichen Kriterien.

chen, insbesondere Spanisch und Katalanisch, sowie z.T. auch ins Deutsche. Victòria Alsina analysiert die Wiedergabe der erlebten Rede in spanischen und katalanischen Übersetzungen von Jane Austens Roman *Mansfield Park*. In allen Übersetzungen zeigen sich Schwierigkeiten bei der Übersetzung dieser Form der Redewiedergabe: Häufig wird die erlebte Rede in direkte oder indirekte Rede umgewandelt, oder auch in eine simple «narración de hechos» [II,30], bei der der Charakter der Redewiedergabe ganz verloren geht. – Mit einem spezifischen Problem der Übersetzung von Chicano-Literatur befasst sich Yvette Bürki: Sie untersucht die Wiedergabe der Bilingualität in der spanischen Übersetzung von Sandra Cisneros' Roman *Caramelo or puro cuento*. Die Übersetzung stößt hier an ihre Grenzen, da die englisch-spanische Zweisprachigkeit in einer spanischen Übersetzung naturgemäß nicht eins zu eins nachgeahmt werden kann.⁵ Dennoch ist es der Übersetzerin durch kompensatorische Übersetzungsverfahren gelungen, einen Teil der varietätenlinguistischen Heterogenität des Ausgangstextes zu erhalten [II,43ss.]. – Anna Espunya vergleicht in ihrem Beitrag die Übersetzungen von Michael Moores Bestseller *Stupid White Men* ins Spanische und Katalanische, besonders im Hinblick auf die Wiedergabe des (graphisch markierten) Insistenzakzentes. Hierbei überrascht es nicht, dass die in dem Ausgangstext häufig vorkommende graphische Hervorhebung einzelner Wörter in den romanischen Zielsprachen z.T. durch syntaktische Mittel der Rhematisierung wiedergegeben wird [II,72]. – Mit einzelsprachlichen Mitteln der Thema-Rhema-Gliederung befasst sich auch der Beitrag von Gerda Haßler, dieses Mal am Beispiel eines anderen US-amerikanischen Bestsellers, Dan Browns *Da Vinci Code*, und dessen Übersetzung ins Deutsche, Französische, Italienische, Spanische und Portugiesische. Interessant sind hier u.a. die Beobachtungen zur sprachspezifischen Verwendung der Auslassungspunkte im Dienste der Thema-Rhema-Gliederung [II,137s.].

In zwei Beiträgen werden iberoromanische Übersetzungen deutschsprachiger Originale untersucht: Pilar Estelrich beschreibt die Probleme bei der Übersetzung von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* ins Spanische und Katalanische. Erhebliche Interpretations- und Übersetzungsprobleme bereiten hier die fragmentarischen Dialoge in Telefongesprächen, bei denen im Ausgangstext zuweilen offen bleibt, welche Person spricht. Im folgenden Beispiel enthält die spanische Übersetzung einen graphisch und grammatisch markierten Sprecherwechsel (erkennbar am Spiegelstrich und an den Adjektivendungen), die katalanische nicht:

Zu Tod erschöpft, ja erschöpft
Ich bin einfach tot.

- Mortalmente cansado, sí, exhausto.
- Yo estoy simplemente muerta.

Estic mort de cansament, mort del tot
Senzillament, estic mort. (II,91)

⁵ Zu dieser Problematik cf. Michael Schreiber, «Deutsch im Original». Zielsprachliche Elemente im Ausgangstext und ihre Wiedergabe, *Linguistica Antverpiensia* 27 (1993), 217–224.

Maria Wirf befasst sich in ihrem Beitrag mit der spanischen Übersetzung von Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner*. Neben altbekannten Problemen der Übersetzung aus dem Deutschen, wie der Wiedergabe von Modalpartikeln, untersucht sie die textspezifische Verwendung von Ellipsen zur Evozierung spontaner Mündlichkeit. Die spanische Übersetzung folgt dem Original hier nicht immer und bleibt so z. T. näher an der Standardsprache [II,152].

Ein einziger Beitrag behandelt Übersetzungen aus einer romanischen Sprache: Francesc Fernández vergleicht die Übersetzungen von Carlos Ruiz Zafóns Roman *La Sombra del Viento* ins Deutsche, Englische und Französische. Hier zeigen sich insbesondere in der deutschen Fassung einige zensierende Eingriffe bei der Wiedergabe von Vulgarismen [II,110]. Bei solchen individuellen Abweichungen zwischen Ausgangs- und Zieltext wird immer wieder deutlich, dass es nicht möglich ist, von den Ergebnissen eines Übersetzungsvergleichs direkt auf Unterschiede zwischen den betreffenden Sprachsystemen zu schließen.

Insgesamt bieten die beiden Bände zwar keine völlig neuen Einsichten in das Phänomen der fingierten Mündlichkeit, aber doch eine Fülle interessanter Beispiele für varietätenlinguistisch bedingte Übersetzungsprobleme im romanisch-germanischen Vergleich.

Mainz/Germersheim

MICHAEL SCHREIBER