

Table of Contents

1. Einleitung	2
2. Das Phänomen Stil	3
3. Die vergleichende Stilanalyse	8
3.1. Methodologie	9
3.2. Die Texte	9
3.3. Die quantitative Stilanalyse	14
3.4. Qualitative Stilanalyse <i>In Zeiten des abnehmenden Lichts</i>	17
3.5. Qualitative Stilanalyse <i>Hoppe</i>	20
4. Komplexität und Stil	24
5. Die Übersetzungen	31
5.1. Übersetzungsstrategie <i>In Zeiten des abnehmenden Lichts</i>	32
5.2. Übersetzungsstrategie <i>Hoppe</i>	33
5.3. Ruge, Eugen: <i>In Zeiten des abnehmenden Lichts</i>	35
5.4. Hoppe, Felicitas: <i>Hoppe</i>	44
5.5. Josephine Rijnaarts Übersetzung von <i>In Zeiten des abnehmenden Lichts</i>	52
6. Fazit	54
7. Literaturverzeichnis	59
Beilagen	63

1. Einleitung

Vor kurzem hat die Autorin Felicitas Hoppe den Georg-Büchner Preis gewonnen, einen Prestigepreis. Zur Begründung der Verleihung dieses Preises hat die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung gesagt, Felicitas Hoppe habe „in einer lakonischen und lyrischen, eigensinnigen und uneitlen Prosa ein erzählerisches Universum erfunden“ (Lovenberg 2012). Eine Beschreibung, die Hoppe selbst allerdings nicht widerspruchlos bejahen kann oder will (vgl. Scholl 2012). Wie dem auch sei, die Autorin wird durch die Presse und das Publikum bejubelt.

Und obwohl Hoppe keineswegs eine unbekannte Schriftstellerin ist, ist sie mit ihren einundfünfzig Jahren eine bemerkenswert junge Büchner-Preisgewinnerin. Ebenfalls bemerkenswert ist Eugen Ruge. Von Beruf aus Mathematiker hat dieser Debütant mit dem Werk *In Zeiten des abnehmenden Lichts* im Jahre 2011 den Deutschen Buchpreis gewonnen. Mit seinem „DDR-Buddenbrooks-Roman“ (Radisch 2011) wurde Eugen Ruge auf ein Mal ein bekannter Schriftsteller. Während der Preisverleihung wurde der Roman wegen seiner „dramaturgisch raffinierten Komposition, [...] Unterhaltsamkeit und [seines] starken Sinn[es] für Komik“ (<http://www.deutscher-buchpreis.de/de/458579/>) gelobt.

Zwei neue, preisgekrönte Romane, beide wegen ihres Stils gelobt. Aber trotzdem gibt es zwischen den beiden einen riesigen stilistischen Unterschied. Was dabei besonders auffällt, sind die Adjektive, die von den Kritikern benutzt werden um diesen Stil zu erläutern. Was heißt denn eigentlich *lakonisch*, *lyrisch*, *uneitel* (vgl. Lovenberg 2012 über *Hoppe*)? Und was wird genau gemeint mit einem „szenisch zugespitzten und ausgereiften literarischen Stil“ (Radisch 2011 über *In Zeiten des abnehmenden Lichts*)?

Ziel dieser Arbeit ist es, genau dies zu untersuchen. Wie können diese beiden Stile wissenschaftlich bezeichnet werden, ohne solche an sich leeren Floskeln zu benutzen? Der theoretische Rahmen dieser Untersuchung basiert sich hauptsächlich auf *Style in fiction* von Leech und Short (2007), da dieses Werk als das Standardwerk über Stil betrachtet werden kann. Außerdem wird in

dieser Arbeit versucht, die Frage nach der Bestimmung des Schwierigkeitsgrads eines Stils zu lösen. Wie hängen Stil und Schwierigkeit zusammen und wie kann der Schwierigkeitsgrad eines Stils bestimmt werden?

Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautet daher: Wie und auf welche Weise unterscheiden die Stile in *Hoppe* und *In Zeiten des abnehmenden Lichts* sich von einander, und was bedeutet das für ihre Übersetzung und deren Schwierigkeitsgrad?

Um diese Frage beantworten zu können wird die Arbeit folgendermaßen gegliedert. Im zweiten Kapitel wird der theoretische Rahmen der Arbeit ausgearbeitet. Die Theorie von Leech und Short wird ausführlich besprochen, und auch der Artikel *Over Stijl* (2012) von Anbeek und Verhagen wird erläutert. Anhand dieser Theorien wird im dritten Kapitel eine vergleichende Stilanalyse gemacht. Die beiden Romane werden stilistisch miteinander verglichen, und mittels derer Unterschiede wird versucht, konkrete Behauptungen bezüglich des Stils machen zu können. Im vierten Kapitel wird versucht eine Theorie bezüglich der Bestimmung des Schwierigkeitsgrads eines Stils auszuarbeiten. Die Übersetzungen und eine Besprechung der erschienenen niederländischen Übersetzung von *In Zeiten des abnehmenden Lichts* folgen im fünften Kapitel. Das Fazit der Arbeit wird im sechsten Kapitel gegeben.

2. Das Phänomen Stil

In der vorliegenden Arbeit wird eine vergleichende Stilanalyse der Romane *Hoppe* und *In Zeiten des abnehmenden Lichts* gemacht. Aber zuerst muss die Frage geklärt werden, was Stil genau ist und wie dieser gemessen oder bestimmt werden kann. Daher wird im nächsten Teil eine kurze Einleitung in das Phänomen Stil gegeben. Diese Einleitung geht vom Werk *Style in Fiction* von Leech und Short (2007) aus, was als das Standardwerk über Stil betrachtet werden kann. Nach dieser kurzen Einführung wird eine quantitative Stilanalyse anhand der Checkliste von Leech und Short gemacht. Diese wird dazu benutzt, messbare Daten für die darauffolgende qualitative Stilanalyse zu sammeln.

Traditionsgemäß wird ein Unterschied zwischen *signifiant* und *signifié* gemacht. Diese zwei Bezeichnungen stammen von dem schweizerischen Linguisten Ferdinand de Saussure, der in diesem Zusammenhang auch einen Unterschied zwischen *langue* und *parole* macht. Mit dem Begriff *langue* wird das System der Sprache gemeint, und mit *parole* die individuelle Anwendung dieses Systems (vgl. Brillenburg Wurth u. Rigney 2006: 90). Stil gehört zu *parole*. Es wird oft betont, ein bestimmter Autor habe einen eigenen Stil, der sogar mit DNA verglichen wird (vgl. Anbeek u. Verhagen 2001: 2). Die Verbindung zwischen Autor und Stil wird manchmal zu sehr hervorgehoben. In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass ein *Text* einen bestimmten Stil hat. Oder, genauer gesagt, ein *Textabschnitt*. Denn ein Roman kann schon in sich verschiedene Stile haben, jedes Kapitel kann zum Beispiel auf eine andere Art geschrieben worden sein. Deshalb werden nur kleinere Textabschnitte für die Stilanalyse benutzt.

In ihrem Werk *Style in fiction* beschäftigen Leech und Short sich ausführlich mit dem Phänomen Stil. Sie behandeln nicht nur das Problem, was Stil eigentlich ist, sondern auch wie man ihn objektiv untersuchen kann. Laut ihnen befasst die Stilistik sich nicht so sehr mit der Frage nach dem *Was*, sondern vor allem nach dem *Wie* und *Wieso*. Wenn man den Stil eines Romans ergründen möchte, müsse man sich fragen, *wie* ein bestimmter ästhetischer Effekt erreicht werde (vgl. Leech u. Short 2007: 11).

Die Stilistik hat traditionsgemäß zwei Ansichten: eine monistische und eine dualistische. Im nächsten Teil werden diese zwei Ansichten näher erklärt.

Die dualistische Vision betrachtet Form und Inhalt als zwei unterschiedliche, getrennte Aspekte der Sprache. Stil könnte dabei als die Form, oder „dress of thought“ (Leech u. Short 2007: 13) der Sprache betrachtet werden. Diese Ansicht hat allerdings die Folge, dass der Inhalt, die Sprache an sich, auch stillos hervortreten könnte. Stil wäre daher eine Wahrscheinung (vgl. Leech u. Short 2007: 15). In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass jeder Text einen Stil hat, und also unvermeidlich ist. Diese Ansicht wird vertreten, da es überhaupt unmöglich ist zu beweisen, was ein stilloser Text wäre. Stil kann vielleicht in bestimmten Texten eine ausgeprägtere Rolle als in anderen einnehmen, aber wir gehen davon aus, dass jeder Text (mindestens) einen Stil hat.

Die Trennung von Form und Inhalt würde außerdem bedeuten, dass ein bestimmter Inhalt auf verschiedene Weisen dargestellt werden kann. Form würde den Inhalt sozusagen nicht beeinflussen. Es gäbe also *invariante* Elemente (das, was berichtet werden soll), die auf *variante* Weisen vermittelt werden können (vgl. Leech u. Short 2007: 17). Die Frage ist, ob dies stimmt. Als Beispiel wird hier der erste Satz aus dem Roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* genommen und auf verschiedene Weisen paraphrasiert:

1. Zwei Tage lang hatte er wie tot auf seinem Büffelledersofa gelegen. (Ruge 2011: 7)
2. Zwei Tage lang hatte er auf seinem mit Büffellede bezogenen Sofa gelegen, als wäre er dahingeshieden.
3. Er hatte wie tot auf seinem Büffelledersofa gelegen. Zwei Tage lang.

In (2) wird ein höheres Sprachregister benutzt, dadurch wirkt das Ganze viel erhabener. Im Prinzip wird das gleiche gesagt, aber trotzdem bekommt der Leser einen anderen Eindruck. Die fiktive Welt, das Dargestellte, unterscheidet sich in (1) und (2). In (3) wird eine andere Zeichensetzung benutzt. Dies hat zur Folge, dass „zwei Tage lang“ betont wird, und die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht. Auch hier wird das Gesagte durch den veränderten Stil beeinflusst. Daher kann gefolgert werden, dass *variante* Elementen die *invariante* beeinflussen können. Leech und Short fassen es auf folgende Weise zusammen:

Let us use *sense* to refer to the basic logical, conceptual, paraphrasable meaning, and *significance* to refer to the total of what is communicated to the world by a given sentence or text. Dualism assumes that one can paraphrase the *sense* of a text, and that there is a valid separation of sense from significance (Leech u. Short 2007: 20).

Ihre Behauptung, diese dualistische Vision sei zu kurzfristig, muss hier zugestimmt werden. Schließlich kann eine Vergleichung aufgestellt werden: $sense + style = significance$ (vgl. Leech u. Short 2007: 20). Hier wird Stil also als ein bedeutungstragendes Element betrachtet, was in dieser Arbeit zugestimmt wird.

Neben der dualistischen gab es traditionsgemäß eine monistische Vision. Im Gegensatz zur Erstgenannten, geht jene Letzte davon aus, dass Form und Inhalt eins sind und nicht von einander getrennt werden können. Die Dualisten sind der Meinung, dass ein Textabschnitt paraphrasiert werden kann, ohne dass die Bedeutung verlorengeht. Der Stil, oder die Weise, fügt der Bedeutung nichts zu. Die Monisten behaupten allerdings, Form und Inhalt seien eins (vgl. Leech u. Short 2007: 20f). Daher könnte ein Text auch nicht paraphrasiert und, wichtig für diese Arbeit, übersetzt werden. David Lodge, der eine monistische Position einnimmt, behauptet in *Language of Fiction* (1966: 18) folgendes dazu:

That poetry is untranslatable is a basic tenet of modern criticism and appears to follow logically from any theory which holds that form and content are inseparable [...]. Novels, on the other hand, are apparently translatable, in the sense that we all read translated novels with some confidence in our judgement of them and their authors.

Laut Lodge können Wörter allerdings nicht geändert werden, ohne dass ihre Bedeutung oder ein Teil davon verlorengeht. Paraphrasierungen, und auch Übersetzungen, seien daher im Grunde unerwünscht. Das Einzige, das für Übersetzungen spreche, sei, dass der Leser einen „Kontrakt“ mit der Übersetzung schließe, der sich von dem mit dem Original unterscheide. Der Leser stelle sich sozusagen darauf ein und stelle andere Anforderungen an die Übersetzung als an den Ausgangstext (vgl. Lodge 1966: 20).

Beide Ansichten, sowohl die dualistische, als auch die monistische, sind Extreme. Es ist nicht das Ziel dieses Kapitels einer der beiden als falsch oder richtig abzutun, sondern einen Mittelweg zu suchen. Einerseits könnte die monistische Auffassung ganz einfach widerlegt werden mit der Frage: Wie ist es denn möglich, dass Romane und sogar Gedichte übersetzt werden? Andererseits kann der Monist dem Dualisten antworten: Dabei geht immer etwas verloren. Es ist dabei vor allem interessant zu betrachten, dass nicht verneint werden kann, dass manche Romane¹ schwieriger zu übersetzen sind als andere. Im fünften Kapitel wird dieses Problem weiter erläutert und wird versucht werden, eine

¹ Im Weiteren wird die Poesie außer Acht gelassen, da jene Gattung nicht der Gegenstand dieser Arbeit ist.

Antwort auf die Frage zu geben, wie Stil sich zu dem Schwierigkeitsgrad einer Übersetzung verhält.

Leech und Short schlagen noch zwei weitere Ansichten im Hinblick auf Stil vor: Eine pluralistische Vision und ein „multilevel approach“ (vgl. Leech u. Short 2007: 24-31). Die pluralistische Vision geht davon aus, dass die Sprache mehrere Funktionen hat. Welche Funktionen der Sprache zugeschrieben werden, hängt vom Theoretiker ab. Jakobson unterscheidet sechs verschiedene Funktionen: referentiell, emotiv, appellativ, phatisch, poetisch und metasprachlich. Nach Hallidays Modell gäbe es ideationale, interpersonale und textuelle Sprachfunktionen (vgl. Leech u. Short 2007: 25). Mit der ideationalen Funktion wird die Tatsache gemeint, dass durch Sprache Konzepte vermittelt werden. Die textuelle Funktion ist die sprachliche Darstellung dieses Konzepts und mit der interpersonalen Funktion wird gemeint, dass Sprache soziale Strukturen und Verbindungen herstellen kann. Laut Halliday manifestiere Stil sich auf allen Ebenen und sei Sprache immer ein dynamisches Gebilde dieser drei Funktionen.

Die letzte Vorgehensweise bezüglich der Bestimmung von Stil wird von Leech und Short der „multilevel approach“, eine Kombination von Dualismus und Pluralismus, genannt. Sie unterscheiden hier *invariant elements* und *stylistic variation*. Die Erstgenannten hängen mit der referentiellen Funktion der Sprache zusammen. In einem Roman wird durch die Sprache eine bestimmte fiktive Welt geschaffen. Diese Welt kann allerdings mittels *stilistischer Variation* gestaltet werden (vgl. Leech u. Short 2007: 29). Als Beispiel dient wieder der erste Satz aus *In Zeiten des abnehmenden Lichts*: „Zwei Tage lang hatte er wie tot auf seinem Büffelledersofa gelegen“ (Ruge 2011: 7). Hätte Ruge hier stattdessen *Lammledersofa* geschrieben, wäre das keine stilistische Variation, sondern eine Änderung der fiktiven Welt. Stilistische Variation ändert die fiktive Welt nicht, sie gestaltet sie nur anders.

Leech und Short geben schließlich die folgende Definition des Begriffs Stil: „Stylistic choice is limited to those aspects of linguistic choice which concern *alternative ways of rendering the same subject matter*“ (Leech u. Short 2007: 31). Diese Definition wird in der vorliegenden Arbeit übernommen.

3. Die vergleichende Stilanalyse

Da jetzt erklärt worden ist, was unter dem Begriff „Stil“ verstanden wird, wird im nächsten Teil der Arbeit das folgende Problem besprochen: Wie kann man Stil feststellen, messen und untersuchen?

Ton Anbeek und Arie Verhagen deuten in ihrem Artikel *Over stijl* (2001: 6) auf dieses Problem hin:

De beschrijving van een vorm van taalgebruik als in één of meer opzichten bijzonder, b.v. als kenmerkend voor een auteur, impliceert onvermijdelijk kennis van een norm, een algemeen, als het ware 'kleurloos' (want niet individueel) taalgebruik. De karakterisering van een 'variant' kan immers alleen maar plaatsvinden tegen de achtergrond van een 'standaard'.

Die beiden sind der Meinung, dass diese Norm am besten aufgestellt werden kann, indem mehrere zeitgenössische Werke mit einander verglichen werden: „Door confrontatie van een tekst met een andere wordt reeds duidelijk hoe bepaalde verschijnselen kenmerkend zijn voor een auteur“ (Anbeek u. Verhagen 2001: 11). Ihr Artikel ist stark auf *Style in fiction* von Leech und Short (2007) gegründet. Auch sie betonen, dass man Vergleichsmaterial braucht. Leech und Short messen Stil sowohl *quantitativ*, als auch *qualitativ*. Die qualitative Stilanalyse wird mittels einer quantitativen Messung viel aussagekräftiger: „On the one hand, it may provide confirmation for the 'hunches' or insights we have about style. On the other, it may bring to light significant features of style which would otherwise have been overlooked“ (Leech u. Short 2007: 38).

Leech und Short gehen davon aus, dass es verschiedene Normen gibt: sowohl spracheigene Normen (*primary norms*), als auch texteigene Normen (*secondary norms*). Innerhalb eines Textes gebe es nämlich auch eine bestimmte Norm, die wieder durchbrochen werden kann (*internal deviation*). Das heißt also, dass nicht nur allgemeine Stilmerkmale, sondern auch einzelne Abweichungen betrachtet werden müssen (vgl. Leech u. Short 2007: 44f). Es kann sogar innerhalb eines Romans mehrere Stile geben. Im Roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* gibt es zum Beispiel in jedem Kapitel einen anderen

Fokalisator, dem der Stil jeweils entspricht. Es wird leider in dieser Arbeit nicht möglich sein, die unterschiedlichen Stile innerhalb des Romans miteinander zu vergleichen, da das den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Außerdem, so betonen auch Leech und Short, kann der Stil eines Autors am besten anhand eines kurzen Textabschnitts untersucht werden (vgl. Leech u. Short 2007: 51).

3.1. Methodologie

Leech und Short haben in ihrem Werk eine Checkliste aufgenommen, mit einer Liste von *stylemarkers*. Diese Liste kann dabei helfen, auf bestimmte stilistische Merkmale aufmerksam zu werden. Auf diese Weise können einige Elemente ausgewählt werden, die für eine nähere Betrachtung in Frage kommen. Im nächsten Teil der Arbeit wird die Checkliste von Leech und Short durchgenommen und anhand einer quantitativen Messung werden *stylemarkers* identifiziert. Darauf wird schließlich die qualitative Stilanalyse gegründet. Da ihre *stylemarkers* sich allerdings auf die Englische Sprache richten, sind sie für diese Arbeit angepasst worden. Es werden lexikalische und syntaktische Daten unterscheiden, die wieder in mehreren Subgruppen unterteilt worden sind. Die lexikalischen Gruppen sind nach einer semantischen Klassifikation zugeordnet worden, damit die Daten auch inhaltlich mehr Bedeutung bekommen. Diese Einteilung ist anhand der Werke von Hentschel und Weydt (1990), und Brinkman (1971) gemacht worden. Die Ausarbeitung der quantitativen Analyse kann in den jeweiligen Beilagen vorgefunden werden, die am Ende der Arbeit aufgenommen worden sind. Mithilfe der quantitativen und qualitativen Daten wird schließlich eine Übersetzungsstrategie abgeleitet. Im vierten Kapitel wird daraufhin die Schwierigkeitsgrad eines Stils untersucht, dies wird vorwiegend anhand der Theorien von Miall und Kuiken (1994), und Zyngier et. al (2007) gemacht.

3.2. Die Texte

Wie schon erwähnt, werden zwei Romane mit einander verglichen: *In Zeiten des abnehmenden Lichts* von Eugen Ruge und *Hoppe* von Felicitas Hoppe.

Es sind zeitgenössische Werke (bzw. aus den Jahren 2011 und 2012) und haben beide Preise gewonnen. Diese zwei Werke sind nicht nur gewählt worden, weil sie kontemporär sind, sondern auch, da die beiden einen sehr unterschiedlichen Stil haben. Wenn man die Romane liest, bemerkt man das sofort. Es ist allerdings schwierig, genau zu bestimmen und zu erklären, was dies bewirkt. Die quantitativen und qualitativen Analysen sollen konkretere Antworten auf derartige Fragen geben.

Zuerst werden hier kurz die beiden Texte eingeleitet. *In Zeiten des abnehmenden Lichts* zeigt die Geschichte der DDR in der Form eines Familienromans. Es handelt von drei Generationen, die alle eine andere, und stets ablehnendere Haltung bezüglich des Sozialismus haben. Die erste Generation sind die Großeltern, Wilhelm und Charlotte Powileit. Als Kommunisten vor den Nazis nach Amerika geflohen und nach dem Krieg nach Deutschland zurückgekommen, um den Sozialismus aufzubauen. Ihr Sohn Kurt und seine russische Frau Irina bilden die zweite Generation, obwohl sie überzeugte Sozialisten sind, stehen sie dem Sozialismus schon einigermaßen kritischer gegenüber. Ihr Sohn Alexander glaubt nicht mehr im real existierenden Sozialismus und flieht ausgerechnet am Geburtstag seines parteitreuen Großvaters in den Westen. Schließlich gibt es noch Markus, Alexanders Sohn, dem der Sozialismus nicht weiteres mehr als eine Skurrilität ist. Der Titel des Romans bezieht sich auf die sterbende Strahlkraft des Sozialismus, in dem immer weniger DDR-Bürger glauben können.

Hoppe ist eine Traumbiografie: Die Protagonistin Felicitas Hoppe befährt mit ihrem Vater die Weltmeere und läuft dabei verschiedene Kontinente an. Unterwegs begegnet Felicitas mehrere fiktive und reale Helden, wie Wayne Gretzky, einen Eishockeyspieler. Übersee ist Felicitas oft einsam und denkt sie sich eine Familie in Hameln aus. Da die Protagonistin den gleichen Namen als die Schriftstellerin hat, stellt sich unmittelbar die Frage, was autobiografisch und was erfunden worden ist. „Das was wir faktisch für so wichtig halten, ist nicht das, was die Essenz unserer Person ausmacht“ (Weiland 2012), sagt die Autorin selber in einem Interview dazu. Was genau in diesem Roman erfunden worden ist, und was der Wahrheit entspricht, sei laut Hoppe nicht wichtig. Fiktion und Realität werden eins, wir manipulieren die Wahrheit selber immer ein bisschen,

so die Hoppe. Es komme darauf an, ob die Geschichte irgendwie plausibel sei, und nicht, was genau wahr sein sollte, und was nicht (vgl. Weiland 2012).

Für die folgende Stilanalyse werden jeweils die ersten Vierhundert Wörter (ungefähr) des Romans benutzt. Im nächsten Teil folgen die Ausschnitte.

Eugen Ruge: *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011: 7ff)

2011

Zwei Tage lang hatte er wie tot auf seinem Büffelledersofa gelegen (1). Dann stand er auf, duschte ausgiebig, um auch den letzten Partikel Krankenhausluft von sich abzuwaschen, und fuhr nach Neuendorf (2).

Er fuhr die A 115, wie immer (3). Schaute hinaus in die Welt (4). Prüfte, ob sie sich verändert hatte (5). Und – hatte sie (6)?

Die Autos kamen ihm sauberer vor (7). Sauberer (8)? Irgendwie bunter (9). Idiotischer (10).

Der Himmel war blau, was sonst (11).

Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks (12). Tupfte kleine gelbe Markierungen in die Bäume (13). Es war inzwischen September geworden (14). Und wenn er am Samstag entlassen worden war, musste heut Dienstag sein (15). Das Datum hatte er während der letzten Tage verloren (16).

Neuendorf besaß neuerdings eine eigene Autobahnabfahrt – <<neuerdings>> hieß für Alexander immer noch: nach der Wende (17). Man kam direkt auf die Thälmannstraße (hieß immer noch so) (18). Die Straße war glatt asphaltiert, rote Fahrradstreifen zu beiden Seiten (19). Frisch renovierte Häuser, wärme gedämmt nach irgendeiner EU-Norm (20). Neubauten, die aussahen wie Schwimmhallen: Stadtvillen nannte man das (21).

Aber man brauchte nur einmal links abzubiegen und ein paar hundert Meter dem krummen Steinweg zu folgen, dann noch einmal links – hier schien die Zeit stillzustehen: eine schmale Straße mit Linden (22). Kopfsteingepflasterte Bürgersteige, von Wurzeln verbeult (23). Morsche Zäune und Feuerwanzen (24). Tief in den Gärten, hinter hohem Gras, die toten Fenster von Villen, über deren Rückübertragung in fernen Anwaltskanzleien gestritten wurde (25).

Eins der wenigen Häuser hier, die noch bewohnt waren: Am Fuchsbau sieben (26). Moos auf dem Dach (27). Risse in der Fassade (28). Die Holunderbüsche berührten schon die Veranda (29). Und der Apfelbaum, den Kurt immer eigenhändig beschnitten hatte, wuchs kreuz und quer in den Himmel, ein einziges Gewirr (30).

Das <<Essen auf Rädern>> stand schon in der ISO-Verpackung auf dem Zaunpfeiler, Dienstag, fand er auf der Packung bestätigt (31). Alexander nahm die Packung und ging hinein (32).

Obwohl er einen Schlüssel hatte, klingelte er (33). Testen, ob Kurt aufmachte – sinnlos (34). Ohnehin wusste er, dass Kurt *nicht* aufmachen würde (35). Aber dann hörte er das vertraute Quietschen der Flurtür, und als er durch das Fensterchen schaute, erschien Kurt – wie ein Geist – im Halbdunkel des Vorraums (36).

- Mach auf, rief Alexander (37).

Kurt kam näher, glotzte (38).

- Mach auf! (39)

Aber Kurt rührte sich nicht (40).

Alexander schloss auf, umarmte seinen Vater, obwohl ihm die Umarmung seit langem unangenehm war (41). Kurt roch (42). Es war der Geruch des Alters (43). Er saß tief in den Zellen (44). Kurt roch auch gewaschen und zähnegeputzt (45).

-Erkennst du mich, fragte Alexander (46).

-Ja, sagte Kurt (47).

Sein Mund war mit Pflaumenmus verschmiert, der Morgendienst hatte es wieder mal eilig gehabt (48). Seine Strickjacke war schief geknöpft, er trug nur einen Hausschuh (49).

Felicitas Hoppe: *Hoppe* (2012: 13f)

Weltweit, egal welcher Zeitung, hat Hoppe immer dieselbe Geschichte erzählt: wie sie als Ratte mit Schnurrbart und Schwanz versehen, Wurst in der Linken, Brot in der Rechten, den Marktplatz ihrer Heimatstadt Hameln betritt, um sich im Freilichttheater unter der Führung des Rattenfängers vor Touristen aus aller

Welt ein Taschengeld zu verdienen (1). Wie sie das eben Verdiente sofort auf den Kopf haut, Blumen für ihre Mutter (>>Die Gastgeberkönigin<<) und ein Päckchen Zigaretten für ihren Vater (>>den Erbauer des ersten Kaspertheaters<<) kauft, um danach mit dem verbliebenen Rest ihre vier Geschwister zu einem Ausflug ins *Miramare* zu überreden, eine Hamelner Eisdiele, >>die sommers floriert und sich winters, wenn sich die Italiener saisonbedingt nach Süden verziehen, in einen Ausstellungsraum für Pelze verwandelt<< (2). Bis Hoppe sich dreißig Jahre später >>endlich erhebt<<, um ein Schiff von Hamburg nach Hamburg zu besteigen und die Welt mit eigenen Augen zu sehen: >>Ein Ausflug, nichts weiter, in ein paar Tagen bin ich zurück, sitze wieder am Tisch, der zweite Esser von rechts.<< (3) (*Pigafetta, 1999*)

Sowenig beglaubigt ist, dass Hoppe jene vielzitierte Reise um die Welt auf einem Containerschiff tatsächlich unternahm, ist bekannt, dass sie bereits als Kind mehrfach die Weltmeere befuhr (4). Allerdings nicht als zweiter Esser von rechts, sondern als einzige Tochter eines Patentagenten, der das deutsche Kaspertheater vermutlich niemals von innen sah (5). Die Hamelner Kindheit ist reine Erfindung (6). Das Tagebuch des einzigen Vaters seines einzigen Kindes, akribische Auflistung äußerer Ereignisse unter entschiedener Weglassung der inneren, gibt Aufschluss über Arbeitsaufenthalte auf höchst unterschiedlichen Kontinenten (7). Dass die Tochter (Felicitas) dabei fast zwanzig Jahre lang mit von der Partie war, findet in seinen Aufzeichnungen vor allem dann Erwähnung, wenn es um Ausgaben geht, angefangen bei unnötigen Extras im Reiseproviant (>>Nüsse und Schokolade<<) über kindgerechte Reiselektüre (>>Schiffbibliothek sind ein Desaster!<<) und die Erfüllung >>vollkommen überflüssiger Wünsche<< während zu kurzer Landgänge (>>Wozu plötzlich ein Fernrohr?<<) bis hin zu der Last, nach der Ankunft in wechselnden Wohnungen und Häusern ein Kinderzimmer einzurichten (8). (>>Hausaufgaben kann sie auch am Küchentisch erledigen (9).<<) >>Man will hier eine Art Schulgeld<<, notiert missmutig der Agent in Übersee oder: >>Felicitas braucht einen Ranzen (10). Optische Täuschung (11). Schließlich hat sie einen Rucksack, in den praktisch alles hineinpasst (12).<< Und er fährt fort: >>Heute Abend wieder ein weinendes Kind (13). Lästig (14). Felicitas verweigert den Schulbesuch, man verspottet sie, sagt sie, wegen des Rucksacks (15). Kinderklage (16). Ein

Lederranzen kommt nicht in Frage (17).<< Es folgen Auflistungen alltäglicher Ausgaben für Kleidungsstücke: >>Gott sei Dank wächst sie langsam, der Mantel, an den Ärmeln ausgelassen, hält durchaus noch einen zweiten Winter (18).<<

3.3. Die quantitative Stilanalyse

Tabelle 1: Die quantitative Stilanalyse

	Ruge	Hoppe
Anzahl Wörter im Textausschnitt	416	413
Anzahl Sätze	49	18
Durchschnittszahl der Wörter pro Satz	8,5	22,9
<u>Lexikalische Daten</u>		
Substantive^{2,3}	92	119
• Abstrakta	17 (18,4%)	41 (34,5%)
• Konkreta	75 (81,6%)	78
○ Eigennamen	24	10
○ Gattungsbezeichnungen	51	68
Verben⁴	83	46
• Vollverben ⁵	59	40
○ Handlung	32 (54,2%)	18 (45%)
○ Vorgang	7 (11,9%)	9 (22,5%)
○ Zustand	20 (33,9%)	13 (32,5%)
• Hilfsverben	16	2
• Kopulae	4	3
• Modalverben	3	1
Adjektive^{6,7}	36	35

² Semantische Klassifikation nach Hentschel und Weydt (1990: 134ff).

³ Sehe *Beilage 1: Substantive* (S. i-iv) für die vollständige Ausarbeitung der quantitativen Analyse der Substantive.

⁴ Sehe *Beilage 2: Verben* (S. v-viii).

⁵ Semantische Klassifikation nach Hentschel und Weydt (1990: 32ff).

⁶ Semantische Klassifikation nach Brinkman (1971: 118-136)

⁷ Sehe *Beilage 3: Adjektive und Adverbien* (S. ix-xiii).

• Orientierungswörter	15	22
• Eindruckswörter	7	1
• Eigenschaftswörter	11	1
• Wertwörter	-	7
• Eignungswörter	-	1
• Verhaltenswörter	3	3
Adverbien⁸	34	35
• Instrumental	-	-
• Interrogativ	-	-
• Kausal	1	1
• Konsekutiv	-	-
• Konzessiv	-	3
• Modal ⁹	13	9
• Lokal	6	6
• Temporal	14	16
Pronomina¹⁰	39	29
• Personalpronomen	20	12
• Reflexivpronomen	6	4
• Reziprokpronomen	-	-
• Possessivpronomen	3	6
• Demonstrativpronomen	-	3
• Interrogativpronomen	-	-
• Relativpronomen	5	2
• Indefinitpronomen	5	2
Artikel¹¹	40	46
• Bestimmte Artikel	35	29
• Unbestimmte Artikel	5	17
Präpositionen^{12,13}	29	41

⁸ Semantische Klassifikation nach Hentschel und Weydt (1990: 236f).

⁹ Zu den Modaladverbien werden auch die Adjektivadverbien gerechnet (vgl. Hentschel u. Weydt 1990: 237).

¹⁰ Sehe *Beilage 4: Pronomina* (S. xiv-xvii).

¹¹ Sehe *Beilage 5: Artikel* (S. xviii-xxi).

• Final	-	-
• Kausal	-	1
• Konditional	-	-
• Konzessiv	-	-
• Modal	8	17
• Lokal	17	20
• Temporal	4	3
Konjunktionen^{14,15}	26	24
• Rein syntaktisch	3	3
• Additiv	9	7
• Adversativ	3	2
• Disjunktiv	-	1
• Final	1	3
• Kausal	-	-
• Konditional	-	-
• Konsekutiv	-	-
• Konzessiv	2	1
• Modal	3	2
• Temporal	5	5
Syntaktische Daten		
Einfache Sätze (%)¹⁶	29 (59,2%)	6 (33,3%)
Komplexe Sätze (%)	20 (40,8%)	12 (66,7%)
Hauptsätze¹⁷	69 (87,8%)	31 (62%)
Nebensätze	9 (11,5%)	19 (38%)
• Subjektsatz	-	3
• Objektsatz	3	5
• Prädikativsatz	-	-

¹² Semantische Klassifikation nach Hentschel und Weydt (1990: 250f).

¹³ Sehe *Beilage 6: Präpositionen* (S. xxii-xxv).

¹⁴ Semantische Klassifikation nach Hentschel und Weydt (1990: 264-276).

¹⁵ Sehe *Beilage 7: Konjunktionen* (S. xxvi-xxix).

¹⁶ Sehe *Beilage 8: Einfache und komplexe Sätze* (S. xxx-xxxiii).

¹⁷ Sehe *Beilage 9: Haupt- und Nebensätze* (S. xxxiv-xxxvii).

• Adverbialsatz	5	6
• Attributsatz	1	5

3.4. Qualitative Stilanalyse *In Zeiten des abnehmenden Lichts*

Lexikalische Merkmale

Substantive

Es ist bemerkenswert, dass Ruge viele konkrete Substantive benutzt (81,6% der Gesamtzahl). Wenn wir diese Substantive genauer betrachten, fällt auf, dass sie vor allem die Umgebung beschreiben, zum Beispiel *Straße, Häuser, Gärten, Apfelbaum* usw. Das hat damit zu tun, dass der Leser die Welt durch Alexanders Augen sieht, er ist der Fokalisator. Er beschreibt die Welt und wir folgen ihm auf den Weg zu seinem Vater. Die Umgebung wird dargestellt und der Leser bekommt sofort eine deutliche fiktive Welt vor Augen.

Verben

Ruge benutzt im Vergleich zu Hoppe viel mehr Vollverben, und innerhalb dieser Gruppe relativ mehr Handlungsverben. Diese Tatsache könnte mit der „weltlichen“, beschreibenden Art seines Romans zu tun haben. Ruges Werk ist handlungsorientiert, es gibt Dialoge und reale Begebenheiten. Anhand der Verben kann der Leser seiner Reise folgen: *stand auf, fuhr, abbiegen, ging, klingelte, schloss auf, umarmte*. Es ist eine diachrone Beschreibung der Handlungen.

Adjektive

Es fällt auf, dass Ruge viele Eigenschaftswörter benutzt, mehr als Hoppe. Das Ziel dieser Adjektive ist die Darstellung der Szene. Das Auto ist *blau*, die Straße ist *schmal* usw. Außerdem benutzt Ruge überhaupt keine Wertwörter, aber stattdessen mehr Eindruckswörter. Sein Stil wirkt dadurch eher beschreibend, statt beurteilend.

Pronomina

Zeile (17) bis (30) enthalten keine Personalpronomina. Dieses Stück ist sehr beschreibend, und verweist nicht nach Personen, sondern nur nach Umgebungen. Das Indefinitpronomen *man* wird oft benutzt. Dies hat zur Folge,

dass das Ganze unpersönlicher wirkt und dem Leser eine Art übergreifendes Bild vermittelt wird.

Konjunktionen

Obwohl Ruge oft kurze Sätze verwendet, benutzt er mehrmals keine Konjunktionen. Die Sätze werden daher nicht recht miteinander verknüpft und sein Stil wirkt dadurch staccato: zum Beispiel Zeile (7) bis (14). Auch in längeren Sätzen verwendet er manchmal keine Konjunktionen. Diese wirken folglich fast impressionistisch. Es sind Eindrücke, die er sieht, oder spürt. Sie sind nicht geordnet, sie widerfahren ihm (z.B.: S. 48-49).

Syntaktische Merkmale

Die Durchschnittszahl der Wörter pro Satz ist bei Ruge nur 8,5. Im allgemeinen sind die Sätze ziemlich kurz; es gibt sogar Sätze, die nur ein Wort lang sind (kein Prädikat, kein Subjekt). Die Komplexität der Sätze ist auch relativ gering, es gibt viele einfache Sätze, und im Verhältnis wenig Nebensätze. Der Text als Gesamtheit wirkt nicht sehr komplex. Diese Schlichtheit ist meiner Meinung nach ein wichtiges Merkmal des Texts. Vor allem im Vergleich zu der Komplexität von Hoppes Roman ist die Schlichtheit bei Ruge bemerkenswert.

Rhetorische Figuren usw.

Viel verwendete Stilfiguren bei Ruge sind: Asyndeton, Personifikation, Ellipse, und Epiphrase. Es ist auch bemerkenswert, dass die Sätze (7) bis (10) vier Mal einen Komparativ enthalten. Sowohl Asyndeta, als auch Ellipsen und Epiphrasen werden verwendet, um ein Satzteil hervorzuheben. Satz (25) enthält zum Beispiel ein Asyndeton. Die Rhythmik des Satzes tritt sehr stark in den Vordergrund und fällt dem Leser sofort auf. Auch eine Epiphrase wie in (12) hebt den letzten Satzteil deutlich hervor. Hätte es zum Beispiel stattdessen „Der Herbst hatte sich hinterrücks eingeschlichen“ geheißen, wäre der Stil ganz anders gewesen. Dies ist ohnehin ein gutes Beispiel der *stilistischen Variation* von Leech und Short (vgl. S. 7). Beide Sätze („Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks“ und „Der Herbst hatte sich hinterrücks eingeschlichen“) beschreiben dieselbe fiktive Welt, aber trotzdem haben sie einen ganz unterschiedlichen Stil. Ellipsen haben ebenfalls eine betonende

Wirkung. Es ist eine Art Telegrammstil, der den Leser ergreifen muss. Ruge verwendet rhetorische Figuren hauptsächlich, damit der Text einen Rhythmus bekommt und die Aufmerksamkeit seiner Leser auf sich zieht. Die kurzen Sätze, die fast einen Parallelismus bilden, dienen auch diesem Zweck (z.B. S. (27)-(28)). Im vierten Kapitel wird die Verwendung rhetorischer Figuren noch näher erörtert.

Kontext und Kohäsion

Die Kohäsion des Textes ist eigentlich schon während der anderen Punkte auf der Checkliste besprochen worden. Ruge benutzt wenig Konjunktionen und viele Ellipse und Asyndeta. Dadurch ist die Kohäsion zwischen den verschiedenen Sätzen nicht stark: Der Text bekommt einen staccato Rhythmus.

Es dauert eine Weile bevor der Leser den Namen des Protagonisten kennenlernt. Danach werden die Namen oft wiederholt; Kurt wird fast nicht Vater genannt, wahrscheinlich weil Alexander wenig Zuneigung für ihn empfindet und Ruge damit die Distanz zwischen den beiden versucht auszudrücken.

In Ruges Text haben wir zu tun mit einer personalen Erzählsituation. In jedem Kapitel gibt es einen anderen Fokalisator (hier: Alexander). Der Leser erfährt nur die Gefühle und Gedanken dieses jeweiligen Fokalisators.

Kurzum

Die wichtigsten Ergebnisse dieser Stilanalyse sind, dass Ruges Stil sehr darstellend ist. Die Umgebung und die äußere fiktive Welt bekommen viel Aufmerksamkeit. Diese werden anhand von Adjektiven und konkreten Substantiven klar dargestellt. Außerdem ist die Sprache sehr schlicht. Dies wird von Michael Kupfmüller bejaht, indem er Ruges Sprache als präzise, unpräzise und ganz auf Beobachtung setzend beschreibt (vgl. Kupfmüller 2011). Diese unpräzise Sprache pflichtet auch Sandra Kegel bei:

Anders als etwa Uwe Tellkamp in seinem großen DDR-Epos „Der Turm“ schreibt Ruge in einer klaren, nüchternen Sprache, deren höchstes Anliegen es ist, nicht selbst zu glänzen, sondern hinter den Gegenständen und Themen nahezu zu verschwinden. So nah zoomt

sich diese Sprache an die Ereignisse heran, dass man meint, die Vorgänge sprächen für sich selbst (Kegel 2011).

Der Text ist außerdem handlungsorientiert, die Verben spielen dabei eine wichtige Rolle. Der Leser folgt jeder Handlung von Alexander und begleitet ihn sozusagen auf dem Weg zu seinem Vater.

Ruge benutzt kaum Konjunktionen und stattdessen viele Ellipsen und Asyndeta. Dadurch bekommt der Text einen staccato Rhythmus. Die Wirkung des Texts wird infolgedessen impressionistisch und der Leser bekommt die Eindrücke Alexanders unmittelbar zu Gesicht. Das ist auch einer der wichtigsten Merkmale des Rugeschen Stils: die lebendige Beschreibung der Figuren. Jede Figur wirkt lebhaft und authentisch. Jörg Magenau (2011) sagt in seiner Rezension dazu:

Das Gelingen des Romans hängt davon ab, all diese sehr unterschiedlichen Figuren lebendig werden zu lassen und ihnen zu ihrem Recht zu verhelfen und ihnen – allen historischen Lächerlichkeiten zum Trotz – ihre Würde zu belassen. [...] Die Kunst des Autors besteht darin, sich in die vertrauten Fremden, die fremden Vertrauten, die die Familie darstellen, hineinzusetzen und ihnen ihre Sprache zu geben, egal ob es sich um Frauen oder Männer, um Großväter oder Urenkel handelt. An keiner Stelle wirkt der Text aufgesetzt oder unecht.

3.5. Qualitative Stilanalyse Hoppe

Lexikale Kategorien

Substantive

Es fällt auf, dass Hoppe mehr Substantive verwendet als Ruge. Es ist allerdings vor allem bemerkenswert, dass der Prozentsatz der abstrakten Substantive bei Hoppe viel höher (34,5%) als bei Ruge (18,4%) liegt. Daraus könnte gefolgert werden, ihr Stück sei weniger darstellend, und eher ungegenständlich. Begriffe wie *Erfüllung*, *Wünsche* und *Last* zeigen die Gefühle und inneren Erlebnisse der Figuren, und nicht ihre äußere Umgebung, wie bei *In Zeiten des abnehmenden Lichts* der Fall ist. Bei Hoppe gibt es nicht sosehr eine diachrone Darstellung der Ereignisse, sondern vielmehr eine Einleitung in die Figur Hoppe und ihre Vergangenheit.

Adjektive

Hoppe benutzt im Vergleich zu Ruge viel mehr Orientierungswörter: Im analysierten Abschnitt schon dreimal *einzig*. Damit versucht sie die Protagonistin eine bestimmte Position in der fiktiven Welt zu geben. Sie ist die *einzig* Tochter eines Patentagenten, oder hat *vier*¹⁸ Geschwister, sie ist ein *deutsches* Mädchen, mit einer *Hamelner* Kindheit usw. Außerdem benutzt Hoppe mehr Wertwörter als Ruge. Das Ganze bekommt daher einen wertenden Stil. Sie verurteilt sozusagen das Verhalten des Vaters (*akribische* Auflistung) und der Leser bekommt dadurch auch einen negativen Urteil über ihn (*unnötige* Extras; *überflüssige* Wünsche). Auch hier ist klar zu erkennen, dass Hoppe mehr die innerlichen Erlebnisse und Gefühle darstellen will, und Ruge mehr die äußerlichen Begebenheiten zeigt.

Pronomina

Hoppe benutzt weniger Pronomina als Ruge. Wenn man die Zahl der Substantive damit einbezieht, kann gefolgert werden, dass Hoppe öfter die ganze Bezeichnung, als einen Verweis benutzt. Außerdem verwendet sie oft Beinamen für Personen („*Gastgeberkönigin*“, „*den Erbauer des ersten Kaspertheaters*“), statt Pronomina.

Konjunktionen

Obwohl Hoppe fast genauso wenig Konjunktionen wie Ruge verwendet, sind ihre Sätze durchschnittlich länger. Außerdem sind sie oft zusammengesetzt (Nebensätze usw.), und daher wirkt das Ganze nicht staccato und impressionistisch, wie bei Ruge. Durch die Verwendung komplexerer Satzgefügen ist ihr Stil viel fließender.

Syntaktische Merkmale

Die Syntax dieses Textes ist ganz ins Auge fallend. Die Sätze sind sehr komplex und mit einander verwoben. Im Gegensatz zu Ruge benutzt Hoppe sehr viele Nebensätze. Es gibt bei ihr ein Gewebe aus Haupt- und Nebensätzen, die einander unterbrechen und später im Satz wieder fortgesetzt werden. Ihr Text wirkt dadurch wie eine hermetische Gesamtheit, in der fast alles mit einander

¹⁸ Grundzahlen und Ordnungszahlen werden auch zu den Orientierungswörtern gezählt (vgl. Brinkmann 1971: 118)

verknüpft ist. Dies hat mit dem inhaltlichen Aspekt zu tun, da die innerliche Welt von Hoppe ebenfalls hermetisch geschlossen ist. Der fiktive Biograf und damit auch der Leser, müssen diese ergründen.

Die Durchschnittszahl der Wörter pro Satz liegt mit 22,9% viel höher als bei Ruge. Im Gegensatz zu der hermetischen Verwobenheit der innerlichen Vorgänge von Hoppe und die dazugehörige Komplexität der Sätze, sind die Aussagen des Vaters ganz kurz. Dies wiederum, damit der Unterschied des Vaters und der Tochter, und die Distanz zwischen den beiden, betont wird.

Rhetorische Figuren usw.

Wegen der längeren Sätze wirkt der Stil nicht so flott wie bei Ruge. Manchmal gibt es allerdings kürzere Sätze, die dem Leser dann auch sofort auffallen, zum Beispiel S. (6). Auch die kurzen Interjektionen, wie zum Beispiel in S. (8), werden wegen ihrer Kürze und Aussagekräftigkeit deutlich hervorgehoben. Hoppe benutzt ansonsten nicht viel traditionelle rhetorische Figuren.

Kontext und Kohäsion

Hoppes komplexe Sätze haben mehr Kohäsion als bei Ruge. Es gibt viele Nebensätze, die in Hauptsätzen eingebettet sind. Es gibt allerdings auch oft Interjektionen, die dafür sorgen, dass die langen Sätze unterbrochen werden.

Bei Hoppe ist es schwierig die Erzählperspektive zu bestimmen. Es ist keine auktoriale Erzählsituation, sondern eher das umgekehrte. Es gibt eine Erzählinstanz, diese ist allerdings nicht allwissend, sondern gerade unwissend. Es wird versucht, das Leben von Felicitas Hoppe zu rekonstruieren, als wäre es eine Biografie der Autorin. Keine Autobiografie, denn Felicitas Hoppe ist nicht die Erzählerin. Es ist eine außerhalbstehende Instanz, die versucht, Hoppe zu ergründen. Anhand von Zitaten wird versucht eine scheinbar objektive Biografie zu schreiben.

Kurzum

Was im Vergleich zwischen Ruge und Hoppe vor allem auffällt, ist der Unterschied in der Länge der Sätze. Hoppes Sätze sind viel länger und komplexer

als Ruge und ihr Stil wirkt viel fließender. Außerdem sind die innerlichen Vorgänge bei ihr viel wichtiger als die äußeren Ereignisse.

Die Jury des Georg-Büchner-Preises begründet ihre Wahl für Felicitas Hoppe folgenderweise: „In einer lakonischen und lyrischen, eigensinnigen und uneitlen Prosa hat sie ein erzählerisches Universum erfunden, in dem Grundfragen eines ‚postmodernen‘ Daseins mit freier und befreiender Phantasie durchgespielt werden“ (<http://www.deutscheakademie.de/aktuell3.htm> Stand 13.11.2012). Was die Begriffe *lakonisch*, *eigensinnig* und *uneitel* genau bedeuten sollen, kann meiner Ansicht nach nicht eindeutig beantwortet werden. Das *Lyrische* des Textes kann in dieser Arbeit allerdings bejaht werden. Meiner Meinung nach nimmt die Form, oder die Gestaltung der Sprache, bei Hoppe eine größere Rolle als bei Ruge ein. Wie schon vorher betont, sind die äußeren Beschreibungen bei *In Zeiten des abnehmenden Lichts* wichtiger als bei Hoppe. Die Komplexität der Hoppeschen Sprache ist um sich selbst willen wichtig und soll deswegen als stilistisches Merkmal betrachtet werden. Form ist bei Hoppe gleich wichtig als Inhalt, bei Ruge ist Inhalt wichtiger als Form. Hoppes Stil ist damit lyrischer als Ruge. Auch Hans-Jost Weyandt (2012) betont in seiner Rezension die Virtuosität von Hoppes Prosa. Natürlich weiß nicht jeder diese formbedingte Prosa zu schätzen. Ijoma Mangold (2012) schreibt zum Beispiel in ihrer Rezension:

Dieser Roman mag mit großem Geschick Locken auf einer Glatze drehen, aber er tut dies in Wahrheit gar nicht um der Locken willen, sondern er ist Politik, Literaturpolitik: Er will das Drehen von Locken auf einer Glatze zum wahren poetischen Glaubensbekenntnis erklären. Er will all denen eine Lektion erteilen, die das eigene Berührtsein als einen legitimen Bestandteil des literaturkritischen Urteils auffassen. [...] Weil die wahre Literatur nämlich – um dieses Dogmas willen betreibt Hoppe den ganzen Erzählaufwand – aus Buchstaben und Wortverknüpfungen bestehe und nicht aus existenziellen Erfahrungen. Dieses Sprachspiel, das Felicitas Hoppe betreibt, ist in Wahrheit Dampfablassen.

Wie dem auch sei, die Form nimmt bei Hoppe also eine wichtige Rolle ein. Intra- und Intertextualität gibt es im ganzen Roman und das Spiel mit Worten ist ein wichtiges stilistisches Merkmal der Prosa.

4. Komplexität und Stil

Die Frage ist jetzt, wie man den Grad der Komplexität mit einer Stilanalyse verknüpfen kann. Wie lässt sich bestimmen, welcher Stil komplexer als ein anderer ist? Um diese Frage beantworten zu können, muss zuerst der Terminus *foregrounding* näher betrachtet werden.

Dieser Begriff wurde zum ersten Mal von der Prager Schule benutzt und ist eine Übersetzung des tschechischen Wort *aktualisace* (vgl. Mukařovský 1964: 19). Die Hauptfunktion der poetischen Sprache bestehe laut Mukařovský daraus, das „maximum of foregrounding of the utterance“ (1964: 19) hervorzurufen. Er fährt fort:

Foregrounding is the opposite of automatization, that is, the deautomatization of an act; the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become. [...] its purpose is to attract the reader's (listener's) attention more closely to the subject matter expressed by the foregrounded means of expression (Mukařovský 1964: 19).

Foregrounding findet sich auf der phonetischen Ebene (Alliteration, Reim usw.), der semantischen Ebene (Metapher, Ironie usw.) und der grammatischen Ebene (Inversion, Ellipse usw.) vor. Obwohl Foregrounding auch in der Standardsprache, d.h. nicht-literarischen Sprache, vorkommt, nimmt er in der poetischen Sprache eine wichtige Rolle ein. Diese sei die „act of speech itself“ (Mukařovský 1964: 19). Das heißt allerdings nicht, dass die poetische Sprache keine kommunikative Funktion hat, sondern „foregrounding enables literature to present meanings with an intricacy and complexity that ordinary language does not normally allow“ (Miall u. Kuiken 1994: 390).

Miall und Kuiken, beide an der University of Alberta verbunden, beschreiben in ihrem Artikel, wie Foregrounding verfremdend¹⁹ wirken kann: „it strikes readers as interesting and captures their attention“ (1994: 392). Laut

¹⁹ Miall und Kuiken benutzen in ihrem Artikel den Terminus *defamiliarization*, einen Begriff aus dem russischen Formalismus (отстранение). Auf Deutsch wird dieser Begriff als *Verfremdung* übersetzt (vgl. Šklovskij 1969: 15).

ihnen gebe es eine Beziehung zwischen Foregrounding und die Lesezeit, da die Leser bei solchen Passagen verweilen. Auf der phonetischen Ebene können bestimmte Aspekte wie Reim, oder Alliteration, dafür sorgen, dass der Leser mehr Aufmerksamkeit für den Text bedürfe. Auch Abweichungen in der Syntax und auf der semantischen Ebene können für eine Verlängerung der Lesezeit sorgen. In ihrer Forschung haben sie Versuchspersonen verschiedene Textabschnitte lesen lassen. Die Abschnitte, die eine größere Dichte an Foregroundingselementen aufwiesen, nahmen mehr Lesezeit in Anspruch, als die anderen Textabschnitte mit weniger Foregrounding. Daraus haben die beiden Forscher gefolgert, dass dies die Komplexität eines Textes vergrößern kann.

Sonia Zyngier (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Willie van Peer (Ludwig-Maximilians- Universität München) und Jèmeljan Hakemulder (Universiteit Utrecht) erläutern diesen Zusammenhang von Foregrounding und Komplexität noch weiter. Laut ihnen heißt Komplexität:

the perception by the reader of a multiplicity of parts or units, forming patterns. In a literary text, the reader must first perceive language features and patterns and then somehow construe an interrelatedness, or how linguistic elements are „braided together“ (Zyngier et. al. 2008: 656).

Leser erfahren Komplexität, da Verfremdung auftrete, worauf der Foregrounding erkannt werde. Sie fahren fort:

[...] readers will tend to invest the least effort possible when processing texts. When a foregrounded pattern is met, defamiliarization occurs, and more energy is spent on processing the information and organizing chaos. This results in the reader's perception of the text as complex (Zyngier et. al. 2008: 657).

In diesem Punkt stimmen die Forschungen von Zyngier et. al., und Miall und Kuiken überein. Je mehr Foregrounding, desto komplexer erscheint der Text. Schlussfolgernd sagen Zyngier et. al. dazu: „Here we assume that textual complexity depends on the concentration of foregrounding on one or several linguistic levels, namely, phonology, morphology, lexis, syntax, discourse“ (2008: 658).

Leech und Short benutzen ebenfalls den Begriff *Foregrounding* und verknüpfen den mit dem Terminus *opacity*. Dieser Begriff stammt wiederum aus Anthony Burgess' *Joysprick: An Introduction to the Language of James Joyce* (1973). Burgess unterscheidet zwei Arten von Schriftstellern: Klasse 1 und Klasse 2. Die Klasse 1 Schriftsteller beschreibt er auf folgende Weise:

There is a kind of novelist (conveniently designated as Class 1), usually popular, sometimes wealthy, in whose work language is a zero quantity, transparent, unsexuctive, the overtones of connotation and ambiguity totally damped. The aim of the Class 1 novel can only properly be fulfilled when the narrated action is transformed into represented action: content being more important than style, the referents ache to be free of their words and to be presented directly as sense-data (Burgess 1973: 15).

Im Gegensatz zu diesem Klasse 1 Schriftsteller, nimmt die Sprache an sich bei dem Klasse 2 Autor eine wichtige Rolle ein. Gerade die Ambiguität und Undurchschaubarkeit (*opacity*) der Sprache wird benutzt. Es gebe laut Burgess keine genaue Trennungslinie zwischen den beiden; je ostentativer die Sprache an sich in den Vordergrund tritt, desto mehr kann der Schriftsteller zur Klasse 2 gerechnet werden. In der Stilanalyse ist schon gezeigt worden, dass die Form, oder die Sprache an sich, bei Hoppe eine größere Rolle als bei Ruge einnimmt. Sie wäre daher eher eine reine Klasse 2 Schriftstellerin. Bei Ruge spielt die Sprache auch eine Rolle, das Dargestellte ist allerdings wichtiger. Obwohl nicht behauptet werden kann, dass Ruges Sprache flach und *unsexuctive* ist, kann er meiner Meinung nach eher als Klasse 1 eingestuft werden als Hoppe.

Leech und Short fügen dem Begriff *opacity* noch ein Antonym zu: *transparency*. Laut ihnen sei die Sprache, oder der Stil des Klasse 1 Schriftstellers transparent, da der Leser sich des Mediums nicht ständig bewusst sei (wie bei Ruge der Fall ist). Beim Klasse 2 Autor ziehe gerade dieses Medium die Aufmerksamkeit auf sich und könnte die Interpretation des Inhalts sogar hemmen (wie bei Hoppe) (vgl. Leech u. Short 2007: 24). Sie bemerken, dass „the foregrounding model locates stylistic effect against a background of more general or expected expressions which could have occurred. [...] Each qualitative foregrounding implicitly begs a question: what should have led the author to express himself in this exceptional way?“ (Leech u. Short 2007: 111). Laut ihnen

kann Foregrounding vor allem anhand rhetorischer Stilmittel erkannt werden (vgl. Leech u. Short 2007: 63f). Diese können sowohl auf der phonologischen Ebene, als auch auf der semantischen und syntaktischen Ebene vorgefunden werden.

Die Frage ist jetzt, wie diese Bestimmung der Schwierigkeit mit der Stilanalyse von *Hoppe* und *In Zeiten des abnehmenden Lichts* verbunden werden kann. Dazu wird die Schwierigkeit auf den drei genannten Ebenen untersucht.

Phonologisch

Auf der phonologischen Ebene werden die rhetorischen Mittel Reim, Alliteration, Assonanz und Lautmalerei betrachtet. Auf dem ersten Blick wird sofort klar, dass Ruge viel mehr phonologische Stilmittel als Hoppe benutzt. Vor allem in der Beschreibung der Umgebung vom Haus des Vaters ist die Sprache bei Ruge mit phonologischen Stilmitteln gespickt: *Holunderbüsche berührten; hinter hohem Gras; schmale Straße*. Wegen der rhetorischen Figuren wirkt dieser Abschnitt viel romantischer und muss es das Bild einer idyllischen Gegend verstärken. Vor allem im Gegensatz zu den Neubauten, die Alexander offenbar hasst.

Bei Hoppe bekommt der Leser fast die Idee, dass sie vor allem am Anfang des Romans viele phonologische Stilmittel verwendet hat. Diese fallen auf jeden Fall sofort ins Auge: *weltweit, egal welcher Zeitung; Schnurrbart und Schwanz; Heimatstadt Hameln; Freilichttheater unter der Führung des Rattenfängers; Welt ein Taschengeld*. Und das allein schon alles im ersten Satz. Dem Leser wird dadurch sofort klar, dass *Hoppe* keine einfache Lektüre sein wird und dem Leser viel zumuten wird. Anders als bei Ruge werden die phonologischen Stilmittel bei Hoppe nicht verwendet, damit eine Idylle erstellt werden kann, sondern eher um der Komplexität willen. Die rhetorischen Figuren haben also bei beiden Autoren eine andere Funktion.

Semantisch

Rhetorische Mittel wie Metapher, Simile, Personifikation und Metonymie werden zu den semantischen Stilmitteln gerechnet. Bei Ruge gibt es diese nicht sehr viel. Ab und zu eine Personifikation (*Der Herbst hatte sich eingeschlichen;*

Neuendorf besaß neuerdings eine eigene Autobahnabfahrt), und einige Vergleiche (*Zwei Tage lang hatte er wie tot auf seinem Büffelledersofa gelegen; [...] und als er durch das Fensterchen schaute, erschien Kurt – wie ein Geist – im Halbdunkel des Vorraums*). Hoppe benutzt auch fast keine semantischen Stilmittel, nur einmal eine Personifikation ([...] *eine Hamelner Eisdiele*, >>die sommers *floriert* und *sich* winters [...] *in einen Ausstellungsraum für Pelze verwandelt*<<.) und eine Untertreibung (*Ein Ausflug, nichts weiter*).

Syntaktisch

Zu den syntaktischen Stilmitteln werden u.a. Ellipse, Epiphrase, Inversion, Parallelismus, Chiasmus, sowie Poly- und Asyndeton gerechnet. Ruge benutzt ziemlich viele dieser traditionellen rhetorischen Figuren. Vor allem die Ellipse (*Schaute hinaus in die Welt (4). Prüfte, ob sie sich verändert hatte (5)*), das Asyndeton (*Alexander schloss auf, umarmte seinen Vater*) und die Epiphrase (*Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks*) sind beliebte und viel verwendete Stilmittel. Die wichtigste Funktion dieser Stilmittel ist die Bestimmung des Rhythmus vom Text. Wie schon vorher erwähnt ist der Stil staccato und es sind diese Stilmittel, die das bewirken. Hoppe benutzt dagegen viel weniger traditionelle syntaktische Stilmittel als Ruge. Trotzdem wirkt ihre Syntax viel komplexer. Das hängt meiner Meinung nach vor allem mit der Länge und der Zahl der Nebensätze und Adjunkten zusammen. Die sorgen dafür, dass die Zusammensetzung der Sätze äußerst komplex wird. Mittels Parallelismen fügt Hoppe noch ein komplexes Element hinzu. Im Folgenden wird eine schematische Darstellung der ersten zwei Sätze aus *Hoppe* gezeigt.

wie sie [als Ratte mit Schnurrbart und Schwanz versehen,
 [Wurst in der Linken,
 Brot in der Rechten,]
 den Marktplatz ihrer Heimatstadt Hameln betritt,
 • um sich im Freilichttheater
 [unter der Führung des Rattenfängers
 vor Touristen aus aller Welt]
 ein Taschengeld zu verdienen (1).
 Wie sie [das eben Verdiente sofort auf den Kopf haut,
 [Blumen für ihre Mutter [(>>Die
 Gastgeberkönigin<<)]
 und
 ein Päckchen Zigaretten für ihren Vater] (>>den Erbauer des
 ersten
 Kaspertheaters<<)]
 kauft,
 • um danach mit dem verbliebenen Rest ihre vier Geschwister zu einem Ausflug ins
 Miramare zu überreden,
 [eine Hamelner Eisdiele,
 >>die sommers floriert und sich winters,
 [wenn sich die Italiener saisonbedingt nach Süden
 verziehen,]
 in einen Ausstellungsraum für Pelze verwandelt<<] (2)

Mittels Farben ist versucht, die Struktur zu verdeutlichen und die Parallelismen anzudeuten. Diese Darstellung zeigt, wie komplex die innere Struktur der Sätze bei Hoppe ist.

Was kann jetzt über den Zusammenhang zwischen Stil und Komplexität in *Hoppe* und *In Zeiten des abnehmenden Lichts* gefolgert werden? Wie in diesem Kapitel erörtert, sind Foregrounding und Komplexität eng miteinander verbunden. Foregrounding sorgt dafür, dass bestimmte sprachliche Elemente hervorgehoben werden, und diese als sprachliches Element an sich die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen. Die Automatisierung des Lesers wird dadurch unterbrochen, und es tritt Deautomatisierung auf. Der Leser muss innehalten um die Sprache zu analysieren. Dies ist, was ein Text komplex macht (vgl. Zyngier et. al 2007; Miall u. Kuiken 1994).

Was für Foregrounding ist in den beiden Texten, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, entdeckt worden? Bei Ruge gab es viele traditionelle Stilfiguren, wie Ellipse, Epiphraze, und Asyndeton. Außerdem war schon während der Stilanalyse bemerkt worden, dass sein Stil staccato ist, wegen der vielen kurzen Sätze die er benutzt. Was sagt dies aber über den Schwierigkeitsgrad der Übersetzung aus? Meiner Meinung nach kann man nicht nur die *foregrounded* Elemente zählen. Manche Stilfiguren sind natürlich

schwieriger zu übersetzen als andere. Phonologische Stilmittel, wie Reim und Alliteration, sind schwer zu übersetzen. Bei Ruge kommen diese nur spärlich vor, eigentlich nur in der Beschreibung der Gegend von Kurts Haus. Die Funktion dieser Elemente ist die Romantisierung der Darstellung. Das diese Funktion in der Übersetzung behalten bleibt, erscheint mir wünschenswert. Das braucht allerdings nicht mit den gleichen Mitteln erreicht zu werden. Eine andere Stelle könnte zum Beispiel alliterierend übersetzt werden, oder die Funktion kann auf eine andere Weise kompensiert werden. Anders ist es bei Hoppe, wo die phonologischen Stilfiguren anscheinend um ihrer Komplexität willen eingesetzt worden sind. Vor allem im ersten Satz springt dieser Foregrounding ins Auge. Und gerade weil es der erste Satz ist, ist es wichtig der gleiche Grad der Komplexität in der Übersetzung zu wahren. Der Leser wird sozusagen sofort von der Komplexität überrumpelt und weiß, dass es keine leichte Lektüre sein wird.

Die semantischen Stilfiguren sind für die Übersetzung nicht so problematisch wie die phonologischen. Personifikationen, Metapher und Vergleiche können wahrscheinlich ohne große Schwierigkeiten ins Niederländische übernommen werden. Vor allem da Deutsch und Niederländisch kulturell und sprachlich einander ziemlich nahe liegen, wird dies möglich sein.

Ruge benutzt viele traditionelle syntaktische Stilfiguren wie Epiphraze und Ellipse. Die wichtigste Funktion dieser Figuren ist die Bestimmung des Textrhythmus. Meiner Meinung nach können diese Stilfiguren einfach in der Übersetzung übernommen werden, damit der Rhythmus behalten bleibt. Die Syntax von Hoppe wird allerdings schwieriger zu wahren sein. Solche lange Sätze können auf Niederländisch leicht unübersichtlich werden. In der Übersetzung muss versucht werden einerseits die Komplexität zu behalten und die inneren Satzstrukturen einigermaßen aufrechtzuhalten. Andererseits muss die Übersetzung ein literarisches Werk bleiben, das in der niederländischen Sprache und Kultur funktionieren kann. Alles in allem: es muss seine Funktion als literarisches Werk nicht um der Strukturen willen verlieren.

5. Die Übersetzungen

In dieser Arbeit ist versucht worden, den Stil in *In Zeiten des abnehmenden Lichts* und *Hoppe* zu erläutern. Was dies genau für die Übersetzungen heißt, ist allerdings noch nicht ganz klar. Wie im dritten Kapitel erklärt worden ist, ist Stil die Weise auf der die fiktive Welt gestaltet wird. Ein Autor macht das, anhand der Wahlen die er trifft und auf genau die gleiche Weise muss ein Übersetzer das tun: Auch er wählt zwischen verschiedenen Möglichkeiten. Die Entscheidungen die er trifft, werden von seiner eigenen Auffassungen bezüglich des Übersetzens und von seiner Interpretation des Ausgangstextes bestimmt (vgl. Koster 2011: 6). Es soll also jetzt gefragt werden, was meine eigenen Auffassungen übers Übersetzen sind. Meiner Meinung nach, vermittelt jedes literarische Werk ein bestimmtes Bild, eine fiktive Welt. Wie schon gesagt, wird diese fiktive Welt mittels Stilmittel gestaltet. Diese zwei Aspekte führen bei dem Leser eine Leseerfahrung herbei. Meines Erachtens brauchen beide Aspekte (Form und Inhalt) beim Übersetzen eine andere Vorgehensweise. Der Inhalt, die fiktive Welt, soll im Zieltext erhalten bleiben, das gleiche Bild soll vermittelt werden. Die Form des Zieltextes ist schwieriger zu bestimmen, und gerade dieser Aspekt bildet das größte Teil des Stils. Ich führe hier das Kreuz von James Holmes an, das er in seinem Artikel *De brug bij Bommel herbouwen* (2010) ausarbeitet. Holmes unterscheidet zwei Achsen, horizontal *exotisieren* bzw. *naturalisieren*, vertikal *historisieren* bzw. *modernisieren*. Auf dieser Grafik können drei Aspekte eingeordnet werden: Der linguistische Kontext (Form); der literarische Intertext (Wechselwirkung mit dem literarischen Korpus); und die soziokulturelle Situation (ist niemals völlig die gleiche in Ausgangs- und Zielkultur) (vgl. Holmes 2010: 185). Das Ziel meiner Übersetzungen war, so viel wie möglich beim Ausgangstext zu bleiben. Den linguistischen Kontext wollte ich in Übereinstimmung mit der Zielsprache bringen, ich wollte allerdings nicht die Syntax völlig verändern, nur wenn diese die fiktive Welt gefährdete. Ich habe so viel wie möglich eine exotisierende bzw. leicht modernisierende Vorgehensweise gewählt. Der literarische Intertext

wollte ich nicht bewusst ändern, und es war meine Ansicht, die soziokulturelle Situation zu exotisieren (d.h.: Nicht an der Zielkultur anpassen).

Für mich persönlich ist es am wichtigsten, dass der Leser des Zieltextes die gleiche Erfahrung beim Lesen als der Ausgangstextleser bekommt. Die Wirkung des Romans soll behalten bleiben.

Im Folgenden wird versucht anhand der Stilanalyse die am meisten geeignete Übersetzungsstrategie zu bestimmen. Die gleiche Unterteilung von lexikalischen und syntaktischen Merkmalen, Kontext und Kohäsion, und rhetorischen Figuren wird dazu angewandt.

Außerdem müssen die kontrastiven Probleme des Niederländischen und Deutschen berücksichtigt werden. Manche Selbstverständlichkeiten des Ausgangstexts können nicht ohne Weiteres ins Niederländische übernommen werden, deshalb muss in solchen Fällen eine andere Lösung des Problems gefunden werden. Während der Übersetzungsstrategie werde ich einige solcher Schwierigkeiten besprechen. Ich werde allerdings keine vollständige kontrastive Problembeschreibung des Niederländischen und Deutschen geben, da das meiner Meinung nach den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Konkrete Probleme die ich während der Übersetzung begegne, werde ich in Fußnoten besprechen und auf diese Weise lösen.

5.1. Übersetzungsstrategie *In Zeiten des abnehmenden Lichts*

Lexikalische Merkmale

Wie in der Analyse gezeigt worden ist, bilden die lexikalischen Elemente die fiktive Welt. Diese wird ausführlich beschrieben. Es ist daher wichtig diese fiktive Welt in der Übersetzung zu behalten und auf eine gleiche Weise zu gestalten. Die darstellende Art des Romans soll in der Übersetzung gleich bleiben.

Syntaktische Merkmale; Kontext und Kohäsion²⁰

Ruges Text wirkt dank mehrerer stilistischen Eingriffe staccato. Unter anderen die kurzen Sätze und das Fehlen der Konjunktionen bewirken das.

²⁰ Ich habe diese beiden Teile der Analyse hier zusammengenommen, da die Übersetzungsstrategie der Textkohäsion mit der von der Syntax übereinstimmt.

Dieser Rhythmus ist meiner Ansicht nach ein sehr wichtiges Merkmal des Rugeschen Stils und soll auf jeden Fall in der Übersetzung behalten bleiben. Das könnte problematisch sein, vor allem bei den Sätzen, die aus einem einzelnen Wort bestehen. Manchmal könnte es schwierig sein, das Wort ins Niederländische zu übersetzen und gleichzeitig den Rhythmus zu behalten. Meiner Meinung nach sollte in solchen Fällen eher ein rhythmisches als ein semantisches Äquivalent gewählt werden. Die Sätze sind im Allgemeinen nicht sehr komplex und die Schlichtheit, diese sogenannte „unpräzise“ Sprache (vgl. Kupfmüller 2011) sollte auch die Sprache der Übersetzung bestimmen. Auf keinen Fall sollen zu schwierige, oder altmodische Wörter gewählt werden, oder sollen die Sätze komplizierter gemacht werden als sie im Ausgangstext sind. Die Handlung soll im Vordergrund stehen, nicht die Sprache (Inhalt statt Form). Das heißt also, dass es vor allem darauf hinausläuft, ein schlichter niederländischer Zieltext zu machen, der einfach zu lesen ist. Der Leser soll keineswegs durch die Form vom Inhalt abgelenkt werden.

Rhetorische Figuren

Ruge verwendet vor allem rhetorische Figuren um dem Text den staccato Rhythmus zu verleihen. Manche Figuren können in der Übersetzung einfach übernommen werden, wie Asyndeta, Ellipsen und Epiphrasen. Meiner Meinung nach bildet die niederländische Sprache hier kein kontrastives Problem: Die rhetorischen Stilmittel können im Ausgangstext übernommen werden. Wenn das allerdings nicht möglich ist, soll meiner Meinung nach eine andere Weise gesucht werden, um den Rhythmus zu behalten. Zum Beispiel, indem eine andere Figur benutzt wird, die die gleiche rhythmische Wirkung hat.

5.2. Übersetzungsstrategie Hoppe

Lexikalische Merkmale

Hoppe benutzt komplexere, abstraktere Wörter als Ruge. Ihr Text ist nicht handlungsorientiert, sondern eher auf die innerlichen Erlebnisse gerichtet und daher viel weniger darstellend. Die Darstellung der fiktiven Welt spielt bei Hoppe deswegen eine kleinere Rolle als bei Ruge. Das heißt allerdings nicht, dass die Semantik bei Hoppe vernachlässigt werden kann. Im Gegensatz: Da diese

nicht überwiegend darstellend und konkret ist, bildet sie in der Übersetzung ein größeres Problem als bei Ruge. Hoppes Roman wird nicht umsonst ein „Spiel mit Worten“ (Mangold 2012) genannt. Es soll auf jeden Fall versucht werden, dieses Wortspiel in der Übersetzung einigermaßen zu behalten. Bei der Semantik soll vor allem auf Intratextualität geachtet werden. Weiter sorgen die lexikalischen Merkmale dafür, dass der Leser in die Figur Hoppe eingeleitet wird. Er bekommt sie nicht sofort ins Gesicht, sondern muss sie zusammen mit dem Biografen entdecken. Diese Entdeckungsreise wird semantisch von Substantiven und Adjektiven begleitet. Damit wird die Position der Protagonistin innerhalb der Welt bestimmt und werden ihre innerlichen Erlebnisse vermittelt. Diese Position und die Erlebnisse müssen in der Übersetzung die gleiche bleiben. Dafür könnte es notwendig sein, andere lexikalische Mittel zu benutzen.

Syntaktische Merkmale; Rhetorische Figuren²¹

Die Syntax spielt bei Hoppe eine ganz wichtige Rolle. Die Sätze sind sehr komplex: Es ist ein Spiel von Haupt- und Neben-, kurzen und langen Sätzen, und Interjektionen. Die syntaktischen Merkmale bestimmen den ganzen Text. Auf Deutsch ist es ohnehin üblicher als auf Niederländisch in literarischen Texten sehr komplexe Sätze zu verwenden. Wegen der grammatischen Fälle bleiben die inneren Zusammenhänge deutlich. In einer niederländischen Übersetzung könnte es notwendig sein, diese komplexen Sätze umzugestalten, damit der gleiche Grad der Komplexität behalten bleibt. Trotzdem muss achtgegeben werden, dass diese Sätze Teil des Stils sind, und deswegen nicht ohne Weiteres verändert werden können. Außerdem hat diese Komplexität eine Funktion, nämlich die Spiegelung von der Hermetik der Protagonistin. Meiner Ansicht nach soll der Zieltext nicht vereinfacht werden. Es ist keine leichte Lektüre auf Deutsch, und soll dies auch auf Niederländisch nicht werden. Das heißt allerdings nicht, dass die künstlerischen Satzgefüge unnötig gekünstelt werden müssen. Ziel der Übersetzung ist es, ein Mittelweg zwischen diesen beiden zu finden.

²¹ Syntaktische Merkmale und rhetorische Figuren sind hier zusammengenommen, da Hoppe fast keine traditionelle rhetorische Figuren benutzt.

Kontext und Kohäsion

Über die Komplexität und Verwobenheit der Sätze ist schon genügend gesagt worden. Im Bezug zum Kontext und zur Kohäsion kann noch hinzugefügt werden, dass die schwierige Erzählinstanz des Ausgangstextes behalten werden soll. Dies spricht für sich, soll allerdings im Auge behalten bleiben. Es wird versucht die Figur Felicitas Hoppe zu ergründen. Dafür werden sogenannte objektive Zitate herangeführt. Diese scheinbar biografische Einstellung soll im Zieltext die gleiche bleiben.

Die Form ist bei Hoppe manchmal wichtiger als der Inhalt. Es könnte daher passieren, dass der Form halber der Inhalt anders gestaltet werden soll. Meiner Ansicht nach ist dies zu rechtfertigen, da die Sprache an sich der größte Grund für Hoppes Lob ist und daher auch für die niederländischen Leser zu erfahren sein muss.

5.3. Ruge, Eugen: *In Zeiten des abnehmenden Lichts*

2001

Twee dagen lang had hij als een lijk²² op zijn buffelleren bank gelegen. Toen stond hij op, douchte uitgebreid om ook het laatste deeltje ziekenhuislucht van zich af te spoelen, en reed naar Neuendorf.

Hij reed over de A115, zoals altijd. Keek de wijde²³ wereld in. Vroeg zich af of die was veranderd. En – was ze dat?²⁴

De auto's leken hem schoner. Schonere? Eerder²⁵ kleuriger. Idioter.

De lucht was blauw, wat anders.

De herfst was erin geslopen, geniepig. Bedekte de bomen met kleine gele spikkels.²⁶ Het was inmiddels september geworden. En als hij op zaterdag was

²² Ich habe den Vergleich *wie tot* hier als *als een lijk* übersetzt, weil das meiner Meinung nach am besten das Bild des AT vermittelt.

²³ *Wijde* hier als Übersetzung von *hinaus*, da sie beide eine ferne Richtung andeuten.

²⁴ Zufügung von *dat*, weil es den Satz meiner Meinung nach flotter klingen lässt und gerade das hier erwünscht ist.

²⁵ *Eerder* hier statt *op een of andere manier*, weil ich das hier nicht im Rhythmus passen fand. Außerdem fand ich *eerder* auch inhaltlich passen.

²⁶ Der Satz ist hier einigermaßen frei übersetzt worden, da ich das Bild der Bäume wahren wollte, und dies mir die beste Möglichkeit schien.

ontslagen,²⁷ moest het vandaag dinsdag zijn. De datum was hij gedurende de laatste paar dagen uit het oog²⁸ verloren.

Neuendorf bezat sinds kort een eigen afrit²⁹ - "sinds kort" betekende voor Alexander nog steeds: na de val van de Muur.³⁰ Je kwam meteen uit op de Thälmannstrasse³¹ (heette nog steeds zo). De straat was strak³² geasfalteerd, rode fietspaden aan beide kanten. Net gerenoveerde huizen, geïsoleerd volgens een of andere EU-norm. Nieuwbouwhuizen die er uitzagen als zwembaden: stadsvilla's noemden ze³³ dat.

Maar je³⁴ hoefde maar een keer links af te slaan en een paar honderd meter de bochtige Steinweg te volgen, dan nog een keer links – hier leek de tijd stil te staan: een smalle straat³⁵ met lindebomen. Stoepen geplaveid met kinderkopjes,³⁶ vol hobbels van wortels.³⁷ Vermolmde hekken en vuurwantsen. Diep in de tuinen, achter 't hoge gras, de dode ramen van de villa's over wiens heroverdracht³⁸ in verre advocatenkantoren werd geruzied.

Een van de weinige huizen hier die nog bewoond waren: Am Fuchsbau³⁹ zeven. Mos op het dak, scheuren in de voorgevel. De takken van de vlierboom⁴⁰

²⁷ Die Ambiguität von *entlassen* ist hier behalten. Der Leser weiß noch nicht, ob er von seinem Job entlassen worden ist, oder aus dem Krankenhaus.

²⁸ Hinzufügung, damit der Satz auf Niederländisch nicht hinkt.

²⁹ *Autobahn* hier getilgt, da *afrit* dieses Element meiner Meinung nach auch schon in sich hat.

³⁰ Für den Begriff *Wende* hat man auf Niederländisch keine richtige Übersetzung. Wir umschreiben diesen Begriff immer mit *na de val van de Muur*, so wie ich es hier auch übersetzt habe.

³¹ Genannt nach Ernst Thälmann, Vorsitzender der Kommunistischen Partei Deutschlands und in 1944 auf Befehl von Hitler erschossen (vgl. http://www.etg-ziegenhals.de/Ernst_Thaelmann.html, Stand 29.09.2012). Straßennamen habe ich im Prinzip übernommen, ich habe sie nur an der niederländischen Orthographie angepasst.

³² Dies muss das Bild von einem unpersönlichen, steifen Neubauviertel hervorrufen, was Alexander so sehr hasst. Meiner Meinung nach kann dies am besten mit *strak*.

³³ *Man* hier nicht mit *men* übersetzt, da das sehr altmodisch ist und das gerade nicht zu diesem Text passt. Stattdessen ist *ze* gewählt worden, da dies der Unterschied zwischen Alexander und den Menschen, die solche Neubauten schön finden, betont.

³⁴ *Man* hier wieder mit unpersönlichem *je* übersetzt, da es hier auch um Alexander geht, er biegt ab, und der Leser folgt ihm.

³⁵ Stabreim behalten.

³⁶ Satzstruktur ein wenig frei übersetzt, damit das gleiche idyllische Bild aufrechterhalten blieb.

³⁷ Sehe Fußnote 15.

³⁸ Während des DDR-Regimes war viel Privateigentum als Volkseigentum enteignet worden. Nach der Wiedervereinigung ist ein Gesetz zur Regelung solcher Enteignungen aufgestellt worden, damit das Vermögen wieder übertragen werden kann (vgl. <http://www.gesetze-im-internet.de/vermg/index.html> Stand 29.09.2012). Auf Niederländisch gibt es hierfür keine Übersetzung, *heroverdracht* schien mir noch am besten.

³⁹ Straßennamen werden übernommen.

⁴⁰ Ich habe hier *takken* hinzugefügt, weil ich das Bild der Berührung behalten wollte. Meiner Meinung nach ergibt diese Übersetzung das gleiche fiktive Bild des AT.

raakten de veranda al aan. En de appelboom die Kurt altijd eigenhandig snoeide⁴¹ groeide schots en scheef omhoog,⁴² een grote warboel.

Het “eten op wielmpjes” stond al in de ISO-verpakking op een pilaar van het hek. Dinsdag, zag hij op de verpakking bevestigd. Alexander pakte de verpakking en ging naar binnen.

Hoewel hij een sleutel had, belde hij aan. Testen of Kurt open deed – zinloos. Hij wist toch al dat Kurt *niet* open zou doen. Maar op dat moment hoorde hij het vertrouwde piepen van de gangdeur, en toen hij door het raampje keek verscheen Kurt – als een geest – in het schemerdonker van de hal.

- Doe open, riep Alexander.

Kurt kwam dichterbij, staarde.

- Doe open!

Maar Kurt verroerde geen vin.

Alexander maakte de deur open, omhelsde zijn vader, hoewel hij die omarming al een hele tijd onaangenaam vond.⁴³ Kurt rook.⁴⁴ Het was de geur van ouderdom. Het zat diep in zijn cellen. Kurt rook ook gewassen en getandenpoetst.⁴⁵

- Herken je me, vroeg Alexander.

- Ja, zei Kurt.

Zijn mond was besmeurd met pruimenmoes, de ochtenddienst had weer eens haast gehad. Zijn gebreide vest was scheef dichtgeknoopt, hij droeg maar één pantoffel.

Alexander maakte Kurts eten warm. Magnetron, stop omzetten. Kurt stond er geïnteresseerd naast.

- Heb je honger, vroeg Alexander.

- Ja, zei Kurt.

- Je hebt altijd honger.

⁴¹ Ich habe mich in der Übersetzung für ein Präteritum entschieden, da das im Niederländischen üblicher ist, und auch besser im Kontext passt.

⁴² *Omhoog* statt *in de lucht* o.ä. da ich das hier schöner fand, und das Bild behalten blieb.

⁴³ Anderer Satzstruktur, damit der Text flott bleibt.

⁴⁴ Absichtlich nicht das Wort *stinken* benutzt, weil ich das hier zu stark fand. Kurt riecht, er stinkt nicht unbedingt. Es ist so ein spezifischer Geruch des Alters.

⁴⁵ Da es auf Deutsch auch kein übliches Wort ist, bin ich der Meinung, dass es das auf Niederländisch auf nicht zu sein braucht.

- Ja, zei Kurt.

Het was goulash met rodekool (sinds Kurt zich een keer bijna dodelijk had verslikt in een stuk rundvlees, werd er alleen nog maar eten in hapklare brokken bezorgd). Alexander zette koffie voor zichzelf. Daarna haalde hij Kurts goulash uit de magnetron, zette het op het plastic tafellaken.

- Eet smakelijk, zei hij.
- Ja, zei Kurt

Begon te eten. Even was alleen Kurts geconcentreerde snuiven te horen. Alexander nipte van zijn nog veel te hete koffie. Keek toe hoe Kurt at.

- Je hebt je vork verkeerd om vast, zei hij na een tijdje.

Kurt stopte even, leek na te denken. At daarna echter verder: probeerde het stuk goulash met de vorksteel op de punt van zijn mes te schuiven.

- Je hebt je vork verkeerd om vast, herhaalde Alexander.

Hij zei het zonder nadruk, zonder manende ondertoon, om uitsluitend het effect van de begrippen op Kurt te testen. Geen effect. Nada. Wat ging er in dat hoofd om? In deze ruimte die nog altijd door een schedel werd afgescheiden van de wereld, die nog altijd een soort van Ik omvatte. Wat voelde, wat dacht Kurt als hij in zijn kamer ronddwaalde. Als hij 's ochtends achter zijn bureau zat en, dat hadden de verpleegsters hem verteld,⁴⁶ urenlang in de krant staarde. Wat dacht hij? Dacht hij überhaupt? Hoe kan je denken zonder woorden?

Kurt had eindelijk het stuk goulash op de punt van zijn mes weten te krijgen, balanceerde het nu richting zijn mond, terwijl hij trilde van gretigheid.⁴⁷ Mislukt.⁴⁸ Tweede poging.

Eigenlijk lachwekkend,⁴⁹ dacht Alexander, dat Kurts aftakeling uitgerekend bij de taal was begonnen. Kurt, de prater. De grote verteller. Hoe hij in zijn beroemde fauteuil had gezeten – Kurts fauteuil! Hoe ze allemaal aan zijn lippen hingen wanneer hij zijn verhaaltjes vertelde, meneer de professor. Zijn

⁴⁶ Andere Satzstruktur, die auf Niederländisch natürlicher klingt.

⁴⁷ Sehe Fußnote 25.

⁴⁸ Auf Niederländisch gibt es meiner Meinung nach keine schöne Übersetzung von *Absturz*. *Het neerstorten* fand ich viel zu lange und zu umständlich. Ich wollte ein kurzes Wort, was gut zum Stil passt und die Plötzlichkeit des Geschehens betont. Ich fand diese Lösung deswegen am besten.

⁴⁹ Ich fand *grappig* hier zu schwach, um die Gefühle von Alexander darzustellen. Es ist eigentlich eine ironische Situation, aber dieses Wort fand ich wieder ein wenig zu stark. Ich habe mich deswegen für *lachwekkend* entschieden, da dieses Wort meiner Meinung nach sowohl die Ironie, als auch das Witzige enthält.

anekdotes. Maar ook grappig: in Kurts mond werd alles een anekdote. Het maakte niet uit wat Kurt vertelde – zelfs als hij erover vertelde hoe hij in een kamp bijna was gecrepeerd – er was altijd een clou, er was altijd een grap. Was geweest. Verste verleden tijd. De laatste zin die Kurt samenhangend had kunnen zeggen was: ik ben de taal verloren. Ook niet slecht. Vergeleken met zijn huidige repertoire een topper. Maar dat was twee jaar geleden: ik ben de taal verloren. En de mensen hadden echt gedacht, kijk eens aan, hij is de taal verloren, maar voor de rest... Voor de rest leek hij ze allemaal nog wel enigszins op een rijtje te hebben. Lachte, knikte. Trok gezichten die op een of andere manier leken te kloppen. Hield zich slim. Slechts af en toe deed hij iets raars: goot rode wijn in zijn koffiemok. Of stond opeens radeloos met een kurk in de kamer⁵⁰ - en zette hem tenslotte in de boekenkast.

Erbarmelijk quotum: één stukje goulash had Kurt tot nu toe naar binnen weten te krijgen. Nu greep hij toe: met zijn handen. Keek schuin van onder op naar Alexander, als een kind dat de reactie van zijn ouders afwacht. Proppte het stuk in zijn mond. En nog één. En kauwde.

En terwijl hij kauwde hield hij zijn besmeurde vingers omhoog als bij het afleggen van een eed.

- Als je eens wist, zei Alexander.

Kurt reageerde niet. Had eindelijk een manier gevonden: de oplossing van het goulashprobleem. Proppte, kauwde. De saus liep in een dunne straal over zijn kin.

Kurt kon *niets* meer. Kon niet praten, niet meer zijn tanden poetsen. Hij kon zelfs zijn kont niet meer afvegen, je kon blij zijn als hij op de wc ging zitten om te schijten. Het enige dat Kurt nog kon, dacht Alexander,⁵¹ dat hij uit eigen beweging nog deed, waarvoor hij zich echt interesseerde en waaraan hij zijn laatste beetje slimheid besteedde, was eten. Voedsel tot zich nemen. Kurt at niet met genot. Kurt at niet, omdat het hem wellicht smaakte (Alexander was ervan overtuigd dat zijn smaakpapillen door het jarenlange pijproken volledig naar de knoppen waren). Kurt at om te leven. Eten = leven, deze formule had hij in het werkkamp geleerd, en wel grondig, dacht Alexander. Voor eens en altijd. De

⁵⁰ Hinzufügung von *in de kamer* als Übersetzung von *dastand*. Meiner Meinung nach zeigt dies am besten das Bild des AT.

⁵¹ *Dacht Alexander* ein wenig nach hinten gestellt, damit es im niederländischen Text nicht so viele Kommata gibt.

gulzigheid waarmee Kurt at, waarmee hij de stukjes goulash in zijn mond propte, was niets anders dan overlevingsdrang. Dat was het laatste dat van Kurt was overgebleven. Wat hem overeind hield, wat zijn lichaam nog liet functioneren, een doorgedraaide hart-en-vaatmachine die zichzelf gaande hield – en zich ook nog, dat viel te vrezen, een tijdje gaande zou houden. Kurt had iedereen overleefd. Hij had Irina overleefd. En nu bestond de reële kans dat hij ook hem, Alexander, zou overleven. Er vormde zich een dikke druppel saus aan Kurts kin. Alexander voelde een sterke neiging om Kurt pijn te doen: een stuk keukenpapier af te scheuren en de saus ruw van zijn gezicht te veggen.

De druppel trilde, viel naar beneden.

Was het gisteren geweest? Of vandaag? Op een gegeven moment gedurende deze twee dagen toen hij op zijn buffelleren bank lag (onbeweeglijk, terwijl hij om een of andere reden probeerde niet met zijn blote huid op het leer te komen), op een gegeven moment was hij op het idee gekomen: Kurt om te brengen. Meer dan alleen het idee. Hij was varianten nagegaan: Kurt met een kussen verstikken, of – de perfecte moord – Kurt een taai stuk steak serveren. Zoals de steak waardoor hij bijna was gestikt. En als Alexander hem, toen hij al blauw aanliep en de straat op wankelde – als Alexander hem toen niet instinctief op zijn zij had gedraaid en als de bijna kogelronde, door het eindeloze kauwen samengekleefde vleesklomp zodoende niet samen met Kurts gebit uit zijn keel was gerold, dan zou Kurt waarschijnlijk al niet meer in leven zijn en was deze nederlaag (tenminste deze) Alexander bespaard gebleven.

- Heb je gemerkt dat ik er een poosje niet was?

Kurt was nu bij de rodekool – sinds een tijdje had hij de infantiele gewoonte aangenomen de compartimenten na elkaar te legen: eerst het vlees, dan de groente, dan de aardappels. Merkwaardig genoeg had hij nu de vork weer in zijn hand – zelfs goed om. Verslond rodekool.

Alexander herhaalde zijn vraag:

- Heb je gemerkt dat ik er een poosje niet was?
- Ja, zei Kurt.
- Dat heb je dus gemerkt. Hoe lang dan: een week of een jaar?
- Ja, zei Kurt.

Of zei hij: jaar?

- Een jaar dus, vroeg Alexander.
- Ja, zei Kurt.

Alexander lachte. Alhoewel het hem daadwerkelijk een jaar leek. Als een ander leven – nadat het leven daarvoor met één enkele, met één banale zin was beëindigd:

- Ik stuur u even naar de Fröbelstrasse.

Zo klonk die zin.

- Fröbelstrasse?
- Kliniek.

Buiten was hij pas op het idee gekomen om de zuster te vragen: of dat betekende dat hij een pyjama en een tandenborstel mee moest nemen. En de zuster was nog een keer de spreekkamer binnengegaan en had gevraagd of dat betekende dat de *patiënt* een pyjama en een tandenborstel mee moest nemen. En de dokter had gezegd dat de *patiënt* een pyjama en een tandenborstel mee moest nemen. En dat was het.

Vier weken. Zevenentwintig artsen (hij had ze nageteld). Moderne geneeskunde.

Een assistent die eruit zag als een eindexamenkandidaat en hem – in een krankzinnige opnamezaal, waar achter schermen allerlei doodzieke mensen kreunden – de grondbeginselen van zijn diagnostiek had uitgelegd. De paardenstaart-arts die had gezegd: marathonlopers hebben geen gevaarlijke ziektes (erg sympathieke man). De radiologe die hem had gevraagd of hij op zijn leeftijd nog kinderen wilde verwekken. De chirurg met de naam Fleischhauer.⁵² En natuurlijk de pokdalige Karajan:⁵³ chef-arts dr. Koch.

En nog tweeëntwintig anderen.

En waarschijnlijk nog zo'n twintig⁵⁴ laboranten die zijn bloed afgetapt en in reageerbuizen hadden gedaan,⁵⁵ zijn urine onder de loep hadden genomen,

⁵² Obwohl dieser Name sprechend ist, habe ich ihn hier nicht übersetzt, weil ich glaube, der Leser versteht es ohnehin. Es ist so deutlich und eine Übersetzung würde nur aus dem Rahmen fallen.

⁵³ Ich habe keine Ahnung was Ruge damit meint. Ein Karajan ist, insofern ich weiß, nichts. Das einzige was ich diesbezüglich finden kann, ist Herbert von Karajan, ein österreichischer Dirigent. Vielleicht ist es ein Verweis, obwohl ich auch nirgendwo finden kann, ob dieser Karajan pockennarbig wäre. Ich habe den Namen nicht übersetzt.

⁵⁴ *Zwei Dutzend* heißt eigentlich *twee dozijn*, es ist allerdings auf Niederländisch nicht üblich dies zu sagen. Ich habe mich daher für *zo'n twintig* entschieden, da das die Zahl auch beschreibt und auf Niederländisch nicht verfremdend wirkt.

zijn weefsel onder een of andere microscoop bekeken of in een of andere centrifuge hadden gestopt.⁵⁶ En dat allemaal met het jammerlijke, met het regelrecht schandalige resultaat dat dr. Koch in twee woorden had samengevat:

- Niet operabel.

Had dr. Koch gezegd. Met zijn krakende stem. Met zijn pokputten. Zijn Karajan-kapsel. Niet operabel had hij gezegd en had op zijn draaistoel heen en weer gewiegd, en de glazen van zijn bril hadden geglansd op het ritme van zijn beweging.

Kurt had nu ook het rodekoolcompartiment geleegd. Zette zich aan de aardappels: droog. Alexander wist al wat er nu ging komen (als hij niet meteen een glas water voor Kurt neerzette). Namelijk dat de droge aardappels in Kurts keel bleven hangen, dat hij verschrikkelijk de hik kreeg, zodat je dacht dat zijn maag ook gelijk mee naar buiten zou komen. Waarschijnlijk zou je Kurt ook met droge aardappels kunnen verstikken.

Alexander stond op en vulde een glas met water.

Eigenaardig genoeg was Kurt *operabel*: ze hadden driekwart van Kurts maag weggehaald. En hij at met de rest van zijn maag alsof ze hem nog driekwart erbij hadden gegeven. Het maakte niet uit wat de pot schafte:⁵⁷ Kurt at altijd zijn bord leeg. Vroeger had hij ook altijd zijn bord leeggegeten, dacht Alexander. Het maakte niet uit wat Irina hem had voorgeschoteld. Hij had het opgegeten en geprezen – uitstekend! Altijd dezelfde loftuiting, altijd hetzelfde “dankjewel” en “uitstekend”, en pas jaren later, na Irina’s dood, toen het soms voorkwam dat Alexander kookte – pas toen had Alexander begrepen hoe gezapig, hoe vernederend dit eeuwige “dankjewel!” en “uitstekend!” voor zijn moeder moest zijn geweest. Je kon Kurt niets verwijten. Hij had echt nooit iets verlangd, zelfs niet van Irina. Als er niemand kookte ging hij naar een restaurant of at hij een boterham. En als er iemand voor hem kookte, bedankte hij diegene hoffelijk. Daarna deed hij zijn middagdutje. Daarna maakte hij een ommetje.⁵⁸ Daarna

⁵⁵ Statt eines Attributs habe ich hier einen Nebensatz benutzt, da die Struktur des Satzes damit deutlich bleibt und nicht unnötig komplex wird.

⁵⁶ Im ZT habe ich das Hilfsverb *hadden* wiederholt, statt es nur einmal zu benutzen, wie im AT. Ich habe dies gemacht, weil ich die Satzkonstruktion sonst nicht natürlich fand.

⁵⁷ Etwas freie Übersetzung, um den Satz fließend zu halten.

⁵⁸ *Middagdutje* und *ommetje* sind absichtlich gewählt, da diese Wörter meiner Meinung nach gerade das bürgerliche ausdrücken.

handelde hij de post af. Wat was daartegenin te brengen? Niets. Dat was 't hem nu juist.

Kurt tipte met zijn vingertoppen de laatste aardappelkruimels op.⁵⁹ Alexander gaf hem een servetje aan. Kurt veegde zowaar zijn mond af, vouwde het servetje weer netjes op en legde het naast zijn bord.

- Luister, vader, zei Alexander. Ik was in het ziekenhuis.

Kurt schudde zijn hoofd. Alexander pakte zijn onderarm beet en probeerde het nog een keer met nadruk.

- Ik – hij wees op zichzelf – was in het ziek-en-huis! Begrijp je?
- Ja, zei Kurt en stond op.
- Ik ben nog niet klaar, zei Alexander.

Maar Kurt reageerde niet. Strompelde naar zijn slaapkamer, nog altijd met één pantoffel, trok zijn broek uit. Keek Alexander vol verwachting aan.

- Middagdutje?
- Ja, zei Kurt.
- Vooruit, dan verschonen we je luier maar even.

Kurt klom in bad, Alexander dacht dat hij het wel begrepen zou hebben, maar in bad trok Kurt zijn luier een stuk naar beneden en piste met een grote boog op de vloer.

- Wat doe je!

Kurt keek geschrokken op. Maar kon niet meer ophouden met plassen.

Nadat Alexander zijn vader onder de douche had gezet, naar bed had gebracht en de badkamervloer had gedweild, was zijn koffie koud. Hij keek op de klok: rond tweeën. De avonddienst zou op z'n vroegst om zeven uur komen. Heel even overwoog hij of hij nu de zevenentwintigduizend Mark uit de muurkluis moest pakken en gewoon moest verdwijnen. Besloot te wachten. Hij wilde het voor de ogen van zijn vader doen. Wilde hem alles uitleggen, ook als het zinloos was. Wilde dat Kurt ja zei – ook als ja het enige woord was dat hij nog kon zeggen.

⁵⁹ *Optippen* steht nicht im Wörterbuch, ich fand es aber hier das beste Wort. Es ist eine Zusammensetzung von *op* und *tippen* (leicht berühren), was meiner Meinung nach Kurts Verrichtung am besten umschreibt. *Auftupfen* wird meistens mit *opdeppen* übersetzt, aber dieses Wort hat meiner Ansicht nach mehr mit Feuchtigkeit zu tun.

Alexander ging met zijn koffie naar de woonkamer. Wat nu? Wat te doen met de verloren tijd? Weer ergerde hij zich eraan dat hij zich had onderworpen aan Kurts ritme, en de ergernis daarover verbond zich onwillekeurig met de reeds notoir geworden ergernis aan de kamer. Alleen dat het hem nu, nadat hij hier vier weken niet was geweest, nog erger leek: blauwe gordijnen, blauwe tapijten, alles blauw. Omdat blauw de lievelingskleur van zijn laatste vlam was geweest... Idioot, met achtenzeventig. Nadat Irina nauwelijks een half jaar onder de zoden had gelegen... Zelfs de servetjes, de kaarsen: blauw!

Een jaar lang hadden die twee zich gedragen als middelbare scholieren. Hadden elkaar hartjeskaarten gestuurd en elkaar liefdescadeaus in blauw pakpapier gegeven, toen had z'n vlam wel gemerkt dat Kurt achterlijk aan het worden was – en was verdwenen. Over bleef de *blauwe doodkist*, zo noemde Alexander het. Een kille blauwe wereld die nu door niemand meer werd bewoond.

5.4. Hoppe, Felicitas: *Hoppe*

1. De Canadese jaren

Wereldwijd, maakt niet uit in welke krant,⁶⁰ heeft Hoppe altijd hetzelfde verhaal verteld: hoe ze als rat, voorzien van snor en staart,⁶¹ worst in d'r linker-, brood in d'r rechterhand, het marktplein van haar geboortestad⁶² Hameln betreedt om in het openluchttheater onder de leiding van de rattenvanger voor toeristen uit de hele wereld wat zakgeld te verdienen. Hoe ze dat net verdiende geld⁶³ er meteen doorheen jaagt, bloemen voor haar moeder (“de koningin der gastvrouwen”)⁶⁴ en een pakje sigaretten voor haar vader (“de oprichter van het eerste

⁶⁰ Alliteration leider verloren gegangen. Ich fand das bedeutungstragende Element allerdings wichtiger hier.

⁶¹ Alliteration behalten.

⁶² *Heimat* ist schwierig zu übersetzen, da es im Niederländischen eigentlich kein Wort für dieses Begriff gibt. Hier fand ich *geboortestad* am besten, da über die Schriftstellerin Hoppe bekannt ist, dass sie in Hameln geboren ist.

⁶³ Hinzufügung von *geld*, auf Niederländisch sind solche substantivierte Adjektive nicht so üblich und deswegen habe ich es auf diese Weise übersetzt.

⁶⁴ *Gastgeberkönigin* als zwei Wörter übersetzt, da solche zusammengesetzte Wörter auf Niederländisch nicht üblich sind. Außerdem fand ich den Parallelismus mit *dem Erbauer des ersten Kaspertheaters* eine schöne Kompensation für andere verloren gegangene rhetorische Figuren.

poppentheater”) koopt, om daarna met het overgebleven geld haar vier broertjes en zusjes over te halen tot een uitstapje naar het *Miramare*;⁶⁵ een ijssalon in Hamelen⁶⁶ “die ’s zomers floreert en in de winter, wanneer de Italianen met het seizoen mee naar het zuiden trekken, in een showroom voor bontmantels verandert”. Totdat Hoppe zich dertig jaar later “eindelijk verheft” om een schip van Hamburg naar Hamburg te betreden en de wereld met eigen ogen te zien: “Een uitstapje, meer niet. Over een paar dagen ben ik terug, zit ik weer aan tafel, de tweede eetster van rechts.” (*Pigafetta*⁶⁷, 2000)

Hoe weinig het ook bevestigd is dat Hoppe deze vaak geciteerde reis om de wereld op een containerschip daadwerkelijk ondernam, is bekend dat ze als kind al veelvuldig de wereldzeeën bevoer. Weliswaar niet als tweede eetster van rechts, maar als de enige dochter van een octrooi-agent⁶⁸ die het Duitse poppentheater waarschijnlijk nooit van binnen zag. De kinderjaren in Hamelen zijn een puur verzinsel. Het dagboek van de enige vader van zijn enige kind, acribische opsomming van uiterlijke gebeurtenissen met vastberaden omissie van de innerlijke, biedt opheldering over de werkplekken op erg uiteenlopende continenten. Dat zijn dochter (Felicitas) bijna twintig jaar lang van de partij was wordt in zijn aantekeningen alleen vermeld als het gaat om uitgaven; te beginnen bij onnodige extraatjes voor het reisproviand (“nootjes en chocolade”), verder de kindvriendelijke reislectuur (“scheepsbibliotheken zijn een ramp!”) en de vervulling van “volkomen overbodige wensen” tijdens te korte uitstapjes aan wal (“waarom opeens een verrekijker?”), tot aan de verplichting toe om na de aankomst in steeds verschillende woningen en huizen een kinderkamer in te richten. (“Huiswerk kan ze ook aan de keukentafel maken.”) “Ze vragen hier een soort schoolgeld”, noteert de agent overzee misnoegd, of: “Felicitas heeft een schooltas nodig. Optisch bedrog. Ze heeft tenslotte een rugzak waar praktisch

⁶⁵ Semikolon benutzt, damit die Struktur des Satzes klar bleibt.

⁶⁶ Auf Niederländisch fand ich den adjektivischen Gebrauch dieses Namens merkwürdig, deswegen habe ich es auf diese Weise übersetzt.

⁶⁷ *Pigafetta* ist tatsächlich ein Roman von Felicitas Hoppe. Dieser ist in einer niederländischen Übersetzung erschienen (2000), auch mit dem Titel *Pigafetta*. Ich habe hier das Zitat der niederländischen Übersetzung übernommen (Hoppe, Felicitas. 2000. *Pigafetta*. Vert. Tinke Davids. Amsterdam: Em. Querido’s uitgeverij. S. 11).

⁶⁸ *Patentagent* ist kein bekanntes Wort im Deutschen, es gibt zwar *Patentanwälte*, aber dieses Wort hat Hoppe absichtlich nicht gewählt. Ein *Patentanwalt* heißt auf Niederländisch ein *octrooi gemachtigde*. Ich habe das erste Teil übernommen, aber *Agent* einfach als *agent* übersetzt, weil das mir im Bezug zur Bedeutung am besten schien.

alles in past.” En hij gaat verder: “Vanavond weer een huilend kind. Vervelend. Felicitas weigert naar school te gaan, ze⁶⁹ maken haar belachelijk vanwege haar rugzak, zegt ze. Kindergeklag. Een leren schooltas is uitgesloten.” Er volgen opsommingen van alledaagse uitgaven voor kledingstukken: “Godzijdank groeit ze langzaam, haar jas, waarvan de mouwen langer zijn gemaakt, houdt het nog wel een winter uit.”⁷⁰

Het is noch het ontbrekende bureau, noch de chocolade, ook niet de verrekijker, maar de rugzak die Hoppes onderscheidende kenmerk zal worden, haar hoogst persoonlijke wapenrusting. Tot aan het einde van haar loopbaan (in ongeveer veertig jaar ruim meer dan vijfduizend optredens in meer dan tweehonderd landen in verschillende kostuums en rollen) is er geen enkel optreden zonder rugzak bekend. Een ijshockeytoernooi in Edmonton uit haar jeugd,⁷¹ tot op de dag van vandaag niet vergeten,⁷² waaraan de destijds twaalfjarige en hoopvolle Hoppe (“Superpuck”) niet mag deelnemen, wanneer ze bij de beslissende finale net zo onverhoeds als hardnekkig weigert op het ijs haar rugzak af te doen. Zeven jaar later de afwijzing voor de toelating tot de dirigentenopleiding aan het conservatorium in Adelaide: “Er wordt⁷³ bij ons nog altijd met de armen gedirigeerd, niet met de rug”, aldus de verklaring van de voorzitter van de toelatingscommissie Melville Drugs, tegenover wie Hoppe zou hebben volgehouden dat ze de rugzak nodig had als tegengewicht, aangezien ze anders door de muziek zou worden “weggedragen”. En, last but not least, twee decennia later Hoppes legendarische optreden op een podium in Tokio, waar ze onvoorbereid een bijna twee uur durende lezing houdt met als thema *rugzak, ransel*,⁷⁴ *fetisj*. De pers speculeert over de inhoud van dit inmiddels vastgegroeide

⁶⁹ Übersetzung des unpersönlichen *man* hier mit *ze*, damit die Distanz zwischen ihnen und Felicitas betont wird.

⁷⁰ Wenig freie Übersetzung, ich fand allerdings, dass diese am besten den Ton des Vaters zeigte.

⁷¹ *Frühes* hier als *uit haar jeugd* übersetzt. Da der Satz sehr lang ist, war es notwendig die niederländische Übersetzung syntaktisch anzupassen. Auch hier war das notwendig, damit der Satz in der Übersetzung lesbar blieb.

⁷² Sehe Fußnote 10. Hier mit einem Nebensatz gelöst.

⁷³ *Man* hier mit der unpersönlichen Konstruktion *er wordt* übersetzt, was auch den denigrierenden Ton zeigt.

⁷⁴ *Buckel* war sehr schwierig zu übersetzen, da es hier ohne Kontext benutzt wird und später noch mal vorkommt (...*was sich in ihrem Buckel befand*...). Ich wollte gern das gleiche Wort in den zwei Übersetzungen benutzen, damit diese Intratextualität behalten blieb. Ich habe mich letztendlich für *ransel* entschieden, da dies sowohl mit Rucksack, als auch mit Rücken zu tun hat und deswegen noch am meisten geeignet war (vgl. http://www.dbnl.org/tekst/cali003nieu01_01/cali003nieu01_01_0021.php Stand 05.10.2012).

stuk bagage: “Niets dan leegte. Verbergingsstrategieën. Waarom maakt ze niet gewoon de rits open en laat ons een blik in de binnenkant werpen?”

Hoppe zelf, een erkend meester in het handig inpakken, wist precies wat zich in haar ransel⁷⁵ bevond en maakte er ook nooit een geheim van:

“Dirigeerstok, hockeystick, lippenstift.” En, zo kan je geneigd zijn aan te vullen, vier Duitse broertjes en zusjes die het enige kind op haar scheepsreizen verzon en voor wie ze een eigenzinnig gedenkteken heeft opgericht met het tot op heden ongepubliceerde verhaal (*Vijf ter zee*)⁷⁶: “We hielden van elkaar, omdat we elkaar niet konden ontlopen, omdat we er op aangewezen waren elkaar constant te vermaken. Het weer was slecht, de bemanning lomp, het eten miserabel, de kapiteins analfabeten. ’s Avonds zaten we in onze kajuit, ik zeeziek, zij rechtop en onaantastbaar. Tegen het weer hielden we ons vast aan herinneringen, waarbij zij meer houvast boden dan ik. In tegenstelling tot mij waren zij zeebestendig en onaantastbaar.”

Terwijl haar vader lijsten en afrekeningen schrijft, wijdt Felicitas zich helemaal aan het bedenken van haar vier broertjes en zusjes om de tijd aan boord te verdrijven en om voor eens en altijd in het midden te zijn, want “de eersten zullen de laatsten zijn en de laatsten de eersten”. Warm is het daarom alleen in het midden, “grootgebracht, beschermd en verdedigd van boven, geliefd en begrepen van onder”. Het zijn de *vijf ter zee* die het werk van het enigste kind van meet af aan ondergronds bevolken. Hoe langer Hoppe schrijft, des te meer gestalte krijgen haar broertjes en zusjes, het maakt niet uit in welk kostuum Hoppe ze laat optreden. De feitelijke vader van het feitelijke enigste kind wordt daarentegen steeds vager: “Hij huurde woningen die hij nooit bewoonde. Ik zat moederziel alleen op hoge veranda’s in schommelstoelen, onderhandelde met schoonmaaksters, tuinmannen en tijdelijke huisleraren. Mijn uitvindervader heb ik nooit gezien.”

Auf jeden Fall konnte ich es auf beiden Stellen in der Übersetzung verwenden. Außerdem bezieht es sich auch wieder auf Hoppes Erfahrung mit dem Lederranzen und finde ich die Verbindung von *ransel* und *fetisj* im AT auch ein witziges hinzukommendes Wortspiel.

⁷⁵ Sehe Fußnote 75.

⁷⁶ Da diese hier genannte Erzählung nicht veröffentlicht ist, gibt es außer diesem Roman keine anderen Verweisungen. Die Erzählung ist also logischerweise nicht übersetzt worden. Trotzdem habe ich den Titel hier übersetzt, da es kein Bezug nimmt auf eine echte Geschichte und daher eher Teil der fiktiven Welt ist. Auch das folgende Zitat habe ich deswegen selber übersetzt.

Dat mag, als we⁷⁷ het tegenover het dagboek van haar vader leggen, nauwelijks overeenstemmen met de waarheid. De financiële middelen van de reizende octrooi-agent waren begrensd en lieten een huishouding zoals die hier boven beschreven wordt niet toe. Hoppes verzwijging van controleerbare feiten dient enkel de literaire vormgeving van uit de hand gelopen fantasieën, zoals deze voor haar gehele oeuvre kenmerkend zijn. Terwijl haar echte vader krimpt, groeit de oprichter van het eerste poppentheater en naast hem de koningin der gastvrouwen, die slagroom over fruitschalen en kwarkgerechten klopt: “Wat ze ook opdiende, alles maakte ze lekker.”

Over Hoppes lijfelijke moeder weten we weinig, maar genoeg om met zekerheid te kunnen zeggen dat ze ⁻⁷⁸ een katholiek in hart en nieren, en zeer getalenteerde pianolerares uit Wrocław⁷⁹ – noch slagroom klopte, noch ooit op tournee door Nedersaksen geweest kan zijn, maar dat ze na de scheiding van Hoppes vader in omgekeerde richting door de wereld trok en al gauw ophield met brieven schrijven. De Nedersaksische wereld van Felicitas Hoppe, haar jeugd in de katholieke diaspora als derde van vijf kinderen van kleinburgerlijke ouders die uit Silezië waren verdreven, en die ze steeds weer hardnekkig tegen de andere, onberekenbare wereld van haar echte jeugd inzet, ontpopt zich als decor voor steeds opnieuw opgezette vluchten naar binnen: “Zodra het donker werd kwamen we samen voor het gordijn van het eerste en enige poppentheater, en wachtten tot het omhoog zou gaan om ons eindelijk de krokodil te laten zien. En om de warme stem van onze vader te horen die ons elke zondag weer vraagt of we er nog allemaal zijn en die ons elke zondag opnieuw verklapt dat er helemaal geen krokodil is.”

Hoppes Canadese kinderjaren zijn daarentegen schriftelijk vastgelegd, het huis in Brantford (Ontario) “mijn eerste iglo”, het ijspaleis van het enigst kind van een “uitvindervader”, die ’s ochtends voor zevenen het huis verlaat en zelden voor zevenen thuiskomt, terwijl Felicitas ’s ochtends naar school en ’s middags, zonder dat haar vader dit weet, het ijs op gaat: “Het was Wayne (bedoeld is hier

⁷⁷ Andere unpersönliche Satzkonstruktion, da das mir die beste Übersetzung schien. Außerdem passt diese Wendung zum biografischen Stil.

⁷⁸ Gedankenstriche statt Kommata, damit der Satz deutlich bleibt.

⁷⁹ Heutzutage nennt man Breslau in den Niederlanden Wrocław.

de Canadese ijshockeyspeler Wayne Gretzky/fh) die me overhaalde om mee te komen. Hij was klein, dun als een lat (slechts een van de vele verwijzingen naar Hoppes lievelingsboek, Carlo Collodi's *Pinocchio*/fh), kende Oekraïense liedjes en was een genie, op het ijs gefixeerd op een overwinning van achter, achter het doel onberekenbaar.”

Maar op de eerste plaats had hij echte broers en zussen, en een moeder die kon koken. Hoppe is net zes en verliefd. Haar uitrusting bestelt ze stuk voor stuk bij elkaar: eerst de handschoenen (tweedehands), dan de stick (geleend in ruil voor zakgeld), en na haar eerste valpartij (een litteken onder haar rechteroog) knutselt haar vader, die tot dan toe zagezegd niets van haar bezigheden zou hebben geweten, “tandenknarsend haar eerste tralie masker in elkaar, zodat ze niet eindigt als Sawchuk”⁸⁰ (bedoeld is waarschijnlijk Terry Sawchuk/fh). De rest kon hem weinig schelen: “Terwijl hij octrooien voor *Bell Telephone Canada*⁸¹ controleerde, vond ik de lichtgevende puck⁸² uit. Mijn vader stond er namelijk op om alles zelf uit te vinden: ‘Neem nooit iets in handen dat je niet zelf hebt uitgevonden.’”

Een tekst met de titel *Mijn zondagsuitvindingen*⁸³ getuigt er ijverig van dat Hoppe deze adviezen van haar vader doodserius nam. Ze noteert in alfabetische volgorde alles wat haar persoonlijk onontbeerlijk lijkt en tekent daarmee haar persoonlijke grieven en verlangens op. Onder de A (van astma) een apparaat voor “frisse luchttoevoer voor noodgevallen”, in latere jaren betreedt ze geen vliegtuig zonder (die vliegangst heeft ze geërfd van haar vader die na een vliegtuigongeluk in de vijftiger jaren voor de rest van zijn leven alleen nog maar per schip reisde); onder de B (van bed) de “Canadese kruik”; onder de C (van Canada) een “landkaart voor mensen die er voor het eerst heengaan”⁸⁴ met de aantekening: “Voor het geval dat ze toch nog komen.” Onder de D een

⁸⁰ Ein kanadischer Eishockeytorwart, der das größte Teil seiner Karriere ohne Maske spielte und deswegen mit 400 Stichen im Gesicht genäht wurde (siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Terry_Sawchuk).

⁸¹ Ein kanadisches Telekommunikationsunternehmen.

⁸² Ein Puck, der nach dem Schlag einige Sekunden ein Lichtsignal abgibt. Entwickelt von Eberhard von der Mark (siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Leuchtpuck#Leuchtpuck>).

⁸³ Außerhalb dieses Romans ist jener Text nicht bekannt. Es ist daher fraglich, ob es den Text wirklich gibt. Ich habe es hier übersetzt, genauso wie *Fünf zur See*, da es mir Teil der fiktiven Welt schien.

⁸⁴ Es war hier leider notwendig, eine umschreibende Übersetzung zu geben, da *eerstbezoekers* o.ä. meiner Meinung nach nicht richtig war. Ein Teil des Stils geht allerdings damit verloren.

dirigeerstok die licht geeft in het donker, voor als de stroom⁸⁵ in de orkestbak uitvalt. En onder de H Hoppes legendarische hockeyhandschoenen die, geperfectioneerd en doorontwikkeld, in latere jaren een Zwitsers vrouwenelftal naar de overwinning zal leiden. Onevenaarbaar in de reeks van Hoppes zondagsuitvindingen blijft tot op de dag van vandaag de legendarische lichtgevende puck, wiens officiële uitvinding Eberhard von der Mark vijftien jaar later (1983) op zijn naam kon zetten, omdat Hoppe had nagelaten patent aan te vragen. (Een simpele schijf van hard rubber die voorzien is van lichtdioden en na een slag een paar seconde lang een knipperend rood lichtsignaal geeft.⁸⁶ Deze is in Europa onder het nummer 0 273 944 gepatenteerd.)

Hoppe heeft zich nooit zelf publiekelijk over dit geval van patentdiefstal geuit, waaruit kan worden afgeleid dat ze niet met haar vader over dit soort dingen sprak. Alleen een late brief (bewaard onder de rubriek *Brieven aan vier Duitse broers en zussen*⁸⁷) bewijst dat ze zich de zaak aantrok: “Ik kan er gewoon niet over uit dat iemand⁸⁸ me, al was het niet van een uitvinding, dan toch van een idee bestolen heeft, wat nog veel erger is. Het bevalt me niet om de lichtgevende puck in omloop te zien zonder dat iemand weet wie daadwerkelijk licht in dit onmogelijke spel heeft gebracht. Lange nachten op het ijs, een donker heen-en-weer van bewegingen en schijnstoten. Mijn hele leven heb ik ervan gedroomd een goalie⁸⁹ te worden, koning van het doel: afweren, vasthouden, winnen. In plaats daarvan ben ik een middelmatige aanvaller gebleven, lig ’s nachts in bed en droom van het marktplein in Hamelen, waar we nog een toekomst hadden. Of tenminste een heden. Verledens verdraag ik slecht.”

Zo onzeker als het blijft over welke verledens Hoppe het hier heeft, zo duidelijk is haar ontstemdheid over hetgeen ze in haar werk steeds weer “het lastige beheer van tijden” noemt. Dat het hier om meer dan een leerprobleem gaat bewijst wederom een passage uit *Vijf ter zee*: “De aarde is rond, de tijd

⁸⁵ Statt *licht* hier *stroom*, da ich zwei Mal *licht* nacheinander nicht schön fand. Außerdem bleibt die fiktive Welt die gleiche, da das Bild, das hervorgerufen wird, sich nicht ändert.

⁸⁶ Damit der Satz einigermaßen begreiflich bleibt, habe ich mich für eine andere Konstruktion entschieden (zwei Nebensätze, statt ein Nebensatz und ein Attribut). Dadurch wurde es zu kompliziert den zweiten Nebensatz des AT zu behalten und habe ich ein Punkt einsetzen müssen.

⁸⁷ Sehe Fußnote 24.

⁸⁸ Übersetzung des unpersönlichen *man*.

⁸⁹ Spezieller Eishockeybegriff für Torwart, was man in dieser Orthographie auch auf Niederländisch benutzt.

wordt niet lang. Dus zouden we eindeloos zo kunnen doorgaan, doorreizen, doorleven en doorslapen. Toch staan we op, niet omdat de zon het wil, maar omdat de tijd het verlangt, mijn vader, de chauffeur van de schoolbus, de leraar. Ach, die goeie tijd.⁹⁰ Alleen het feit dat mijn vier broertjes en zusjes nog slapen terwijl ik ze bedenk, dat ze dromen terwijl ik ze brieven schrijf, dat ze wakker worden terwijl ik naar bed ga, zegt me dat er iets niet klopt met die goeie tijd, dat er een geografische indeling is waar ik nooit aan zal wennen. Ik ben en blijf een tegenstander van tijdsuitstel.” Daarover in de *Zondagsuitvindingen* onder de K⁹¹ de verwijzing naar een “apparaat met als doel gelijktijdige verwittiging: een klok die ook overdag licht geeft”, en onder de T⁹² van tijd het ontwerp voor een “globale kalender”, want “waar je de eilanden op de kaart ook heen verschuift, er is toch maar één nieuwjaarsfeest”.

Het dagelijkse kinderleven van Hoppe blijft onaangedaan van zulk soort melancholische speculaties. Ze is veel minder ongelukkig dat ze het laat lijken. De ambitie van haar vroege teksten, dat geldt ook voor haar latere werk, staat nauwelijks in verhouding tot haar echte leven. De vroege jaren in Canada stonden in werkelijkheid in het teken van haar vriendschap met Wayne, bij wiens familie ze, zoals talrijke foto’s bewijzen, de deur plat liep en zowel een graag geziene, als goed onthaalde gast was. Ms Gretzky was royaal met alles wat met slagroom te maken had, en Hoppes vader kan nauwelijks opgevallen zijn dat zijn dochter met de lunch en avondmaaltijd aan tafel ontbrak, aangezien ze sinds hun aankomst in Brantford al snel tot de overeenkomst waren gekomen elkaar zo veel mogelijk met rust te laten, zoals een nagelaten verzameling van briefjes bewijst. Ze hielden elkaar op de hoogte via beknopte schriftelijke seintjes: “Kom om zeven uur.”, “Blijf tot zes uur.”, “Ben op het ijs.”, “Eten in de koelkast.”, “Kom niet in het lab – dampen!”. Of: “Ouderspreekuur gaat niet door.”, “Des te beter.”. En: “Muts opzetten.”, “Brievenbus legen!”, “Probeer later naar het stadion te komen, weet nog niet of het gaat lukken: octrooiconferentie.”

⁹⁰ Ich wollte eine Interjektion nehmen, genau wie im AT. Diese musste allerdings auch etwas mit Zeit zu tun haben, deswegen war *lieve hemel* ungeeignet. Vor allem weil die *liebe Zeit* später im Abschnitt noch mal innerhalb eines Satzes vorkommt. Diese Intratextualität wollte ich behalten.

⁹¹ Buchstabe verändert, damit es mit *klok* übereinstimmt.

⁹² Anfangsbuchstabe musste geändert werden, damit es noch mit dem diesbezüglichen Wort übereinstimmt.

5.5. Josephine Rijnaarts Übersetzung von *In Zeiten des abnehmenden Lichts*

Inzwischen ist eine offizielle Übersetzung des Romans *In Zeiten des abnehmenden Lichts* von Josephine Rijnaarts beim De Geus-Verlag erschienen. Im Folgenden wird diese Übersetzung kurz besprochen (diese wird stets als Rijnaarts 2012 zitiert).

Josephine Rijnaarts übersetzt sowohl aus dem Deutschen, als auch aus dem Französischen. Für Ruges Roman hat sie ein Stipendium vom Nederlands letterenfonds (dem niederländischen Fonds für Literatur) bekommen und hat sie außerdem eine Subvention des Goethe-Instituts empfangen. Rijnaarts hat selber in einem Interview die ersten Sätze der Übersetzung erläutert (Bohm 2012). Auch sie betont, dass Ruges Sprache schlicht sei, dass sie nicht glänzen darf. Außerdem bemerkt sie, dass Timing bei Ruge sehr wichtig sei (vgl. Bohm 2012). Auf der Webseite des Goethe-Instituts sagt sie über ihr Werk als Übersetzer im Allgemeinen:

Als ich 15 war, wusste ich, dass ich Übersetzen wollte. Dass man dabei an den Stil des Autors gebunden ist, empfinde ich als eine zusätzliche Herausforderung. Es macht mich sehr zufrieden, einen formschönen deutschen Satz in einen formschönen niederländischen Satz zu verwandeln und dabei sowohl dem Stil des Autor als auch der niederländischen Sprache gerecht zu werden (URL:

<http://www.goethe.de/ins/se/prj/uar/nie/ueb/rij/deindex.htm> Stand 20.11.2012)

Diese Behauptungen sind bemerkenswert, wenn wir ihre Übersetzung von *In Zeiten des abnehmenden Lichts* näher betrachten. Damit die hier gemachten Äußerungen objektiv bleiben, ist eine quantitative Analyse von meiner Übersetzung, und der von Rijnaarts gemacht worden.⁹³ Anhand dieser Analyse können die Behauptungen bezüglich Rijnaarts Übersetzung geprüft werden.

Die stilistischen Merkmale, die in dieser Arbeit als die wichtigsten in Ruges Roman identifiziert worden sind, und die also den Stil des Textes bestimmen, sind in Rijnaarts Übersetzung kaum wiederzufinden.⁹⁴ Die traditionellen rhetorischen Mittel (Epiphraze, Ellipse, Asyndeton) hat Rijnaarts

⁹³ Sehe Beilagen 10 bis 20 (xxxviii-lxxxiv).

⁹⁴ Sehe Beilage 20 (lxxx-lxxxiv)

oft nicht übernommen. Die Epiphrasen sind mehrfach getilgt worden: „Zoals altijd nam hij de A115“ (Rijnaarts 2012: 11); „De herfst was stiekem aan komen sluipen [...]“ (Ibid. 11). Die Ellipsen hat die Übersetzerin wieder ergänzt: „Hij keek om zich heen“ (Ibid. 11); „Hij begon te eten“ (Ibid. 13). Die Asyndeta, wichtig für den Rhythmus des Textes, sind auch oft verschwunden: „Kurt kwam dichterbij en staarde wezenloos naar de deur“ (ibid. 12). Der Rhythmus, ein sehr wichtiges Element des Stils, ist ohnehin fast völlig verschwunden, zum Beispiel in diesen beiden Übersetzungen: „Het viel van het mes. Hij probeerde het opnieuw.“ (Ibid. 13), was im Ausgangstext heißt: „Absturz. Zweiter Versuch“ (Ruge 2011: 10). Und: „Hij stopte het vlees in zijn mond en kauwde“ (Rijnaarts 2012: 14) (AT: „Stopfte, kaute“ (Ruge 2011: 11)). Obwohl Rijnaarts selber die Schlichtheit der Sprache im Roman betont, und sogar Ruge zitiert, indem er sagt, dass seine Sprache nicht glänzen dürfe (vgl. Bohm 2012), ist diese Schlichtheit in der Übersetzung schwer zu entdecken. Die Übersetzerin benutzt viele altmodische Wörter und Redewendungen (*bij de pinken* (S. 13); *daarmee was de zaak beklonken* (S. 16); *wrevel* (S. 18)). Außerdem hat sie die Sätze in der Übersetzung viel komplizierter, und deswegen auch weniger schlicht gemacht, zum Beispiel: „[...] villa's die op advocatenkantoren ver weg de inzet vormden van een strijd om teruggave aan de oorspronkelijke eigenaars“ (S. 11). Der Ton des Zieltextes ist dadurch viel erhabener geworden, die unprätentiöse Sprache ist verschwunden. Auch der Ton, den Alexander seinem Vater entgegen benutzt, ist im Ausgangs- und Zieltext ganz unterschiedlich. Im AT spricht Alexander sehr herablassend gegen seinen Vater, und wenn er auf den Boden uriniert, ist er ihm böse: „Was machst du denn da!“ (Ruge 2011: 16). In Rijnaarts Text ist Alexander eher verduzt: „Wat doe je nou?“ (Rijnaarts 2012: 18). Auch die Übersetzung von *umbringen als naar een andere wereld helpen* hat einen ganz anderen Ton als im AT.

In der quantitativen Analyse werden diese Behauptungen bestätigt. Es gibt bei Rijnaarts viel mehr additive Konjunktionen, welche den staccato Rhythmus tilgen. Außerdem benutzt Rijnaarts relativ mehr Nebensätze. Die Sätze sind daher komplexer, und die Schlichtheit der Sprache geht verloren. Auch die Anzahl der rhetorischen Figuren ist viel niedriger, als in meiner Übersetzung.

Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit ein Urteil über die Übersetzung abzugeben. Es ist nur die Absicht, zu zeigen, wie sehr der Stil des Ausgangstextes von dem der Übersetzung abweichen kann. Wahrscheinlich hat Rijnaarts die Intention gehabt, einen eigenständigen niederländischen Text zu schreiben, statt eine Übersetzung im Rugeschen Stil zu verfassen. Sie wollte möglicherweise einen fließenden niederländischen Text verfassen, der einfach zu lesen ist. Deswegen hat sie den auffallenden Rhythmus getilgt und sogar erklärende Übersetzungen gegeben („Dokter Fleischhauer, de chirurg met de slagersnaam“ (Rijnaarts 2012: 16)).

6. Fazit

Gegenstand der Arbeit war das Phänomen Stil. Dieses Phänomen ist daraufhin in zwei Romanen untersucht worden. Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautete: Wie und auf welche Weise unterscheiden die Stile in *Hoppe* und *In Zeiten des abnehmenden Lichts* sich von einander, und was bedeutet das für ihre Übersetzung und deren Schwierigkeitsgrad?

Um diese Frage beantworten zu können, ist im zweiten Kapitel zuerst eine Beschreibung des Phänomens Stil gegeben worden. Dies ist vornehmlich anhand der Theorie von Leech und Short (2007) gemacht worden. Es hat sich herausgestellt, dass es mehrere Ansichten bezüglich des Phänomens gibt: Eine monistische, eine dualistische, und eine pluralistische Ansicht, und schließlich noch ein „multilevel approach“. Leech und Short gaben letztendlich die folgende Definition des Begriffs Stil: „Stylistic choice is limited to those aspects of linguistic choice which concern *alternative ways of rendering the same subject matter*“ (Leech u. Short 2007: 31). Diese Definition wurde in der Arbeit übernommen.

Daraufhin ist im dritten Kapitel anhand der Checkliste von Leech und Short (2007: 61-64) eine quantitative und eine qualitative Stilanalyse der beiden Texte gemacht worden. Es hat sich dabei ergeben, dass die zwei Stile von Hoppe und Ruge durchaus unterschiedlich waren. Ruge schrieb sehr staccato, er verwendete viel Aufmerksamkeit an die Schilderung der äußeren Umgebung.

Außerdem war seine Sprache schlicht, Inhalt war wichtiger als Form. Bei Hoppe zog die Sprache an sich viel mehr Aufmerksamkeit auf sich. Hier waren es gerade die langen, hermetisch geschlossenen Sätze, die den Stil bestimmten.

Im vierten Kapitel ist schließlich die Frage nach dem Schwierigkeitsgrad eines Stils untersucht worden, dies ist mit Hilfe der Theorien von Zyngier et. al (2007), und Miall und Kuiken (1994) gemacht worden. Je mehr *foregrounding elements* ein Text enthält, je deutlicher die Sprache an sich also hervorgehoben wird, desto mehr wird der Text als schwierig rezipiert da das Lesen deautomatisiert wird. Da die Sprache in Hoppes Roman eine sehr wichtige Rolle einnimmt, konnte gefolgert werden, dass der Stil dieses Romans am schwierigsten ist.

Schließlich sind Textabschnitte aus den beiden Romanen übersetzt worden. Mithilfe der Stilanalyse wurde eine Übersetzungsstrategie für die beiden Romane bestimmt. Im nächsten Teil des Fazits wird versucht, die Theorie noch mehr mit der Praxis zu verknüpfen und wird erläutert, auf welche Weise die Analysen die Übersetzungen beeinflusst haben.

Die Analyse von *In Zeiten des abnehmenden Lichts* hat ausgewiesen, dass die schlichte, unprätentiöse Sprache bei Ruge wichtig ist. Außerdem wurde gezeigt, dass diese Sprache sehr darstellend ist: Die äußere Gestaltung der fiktiven Welt spielte eine wichtige Rolle. Ruge benutzte obendrauf viele traditionelle rhetorische Figuren, die den staccato Rhythmus des Textes bestimmten. Es wurde gefolgert, dass die Darstellung der Umgebung, sowie den Rhythmus und die schlichte Sprache die wichtigsten Stilmerkmale von Ruge waren. Diese Charakteristika sollten deswegen so viel wie möglich in der Übersetzung behalten bleiben. Außerdem war Inhalt wichtiger als Form und sollte die Übersetzung aus diesem Grunde flott und relativ einfach zu lesen sein.

In der Übersetzung waren manche Stilmerkmale einfach zu behalten. Die Ellipsen zum Beispiel:

- AT: Begann zu essen (Ruge 2011: 9).
- ZT: Begon te eten.

Und auch die Epiphrasen konnten aufrechtbehalten bleiben:

- AT: Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks (Ruge 2011: 7).
- ZT: De herfst was erin geslopen, geniepig.

Da der Rhythmus eine so wichtige Rolle einnahm, habe ich mich hin und wieder dafür entschieden, die Semantik des Rhythmus zugunsten anzupassen:

- AT: Absturz. Zweiter Versuch (Ruge 2011: 10).
- ZT: Mislukt. Tweede poging.

Wie in der Stilanalyse bemerkt worden ist, spielt der Inhalt bei Ruge eine wichtigere Rolle als die Form. Dies hat zur Folge, dass die Sprache unpräzise wirkt, schlicht, nicht auffällt. Um dies auch in der Übersetzung zu bewirken, habe ich mich manchmal dafür entschieden, Sätze umzugestalten:

- AT: Kurt hatte endlich das Gulaschstück auf die Messerspitze geladen, balancierte es jetzt, schon zitternd vor Gier, zum Mund (Ruge 2011: 10).
- ZT: Kurt had eindelijk het stuk goulash op de punt van zijn mes weten te krijgen, balanceerde het nu richting zijn mond, terwijl hij trilde van gretigheid.

Wäre in der Übersetzung die Satzstruktur des Ausgangstexts behalten worden, dann wäre der Satz unnötigerweise kompliziert geworden. Dies sollte vermieden werden. Zum Schluss gab es noch die Darstellung der fiktiven Welt, diese wurde sehr schildernd beschrieben und auch das bedurfte Aufmerksamkeit beim Übersetzen. Manchmal war es notwendig, die Struktur des Satzes um der Darstellung willen zu ändern:

- AT: Kopfsteingepflasterte Bürgersteige, von Wurzeln verbeult (Ruge 2011: 8).
- ZT: Stoepen geplaveid met kinderkopjes, vol hobbels van wortels.

Die Stilanalyse hat mir als Übersetzer auf manche Merkmale aufmerksam gemacht, die ich ansonsten wahrscheinlich übersehen hätte.

Für die Übersetzung von *Hoppe* war es im Bezug zum Stil vor allem wichtig die Komplexität der langen Sätze zu behalten, gleichzeitig aber ein auf Niederländisch funktionierender Text zu schaffen. Die Form trat bei *Hoppe* viel mehr in den Vordergrund als bei *In Zeiten des abnehmenden Lichts* und die Sprache als Kunstwerk an sich nahm eine wichtige Rolle ein.

Die schematische Darstellung der ersten zwei Sätze des Romans wird hier wieder aufgegriffen:

wie sie [als Ratte mit Schnurrbart und Schwanz versehen,
 [Wurst in der Linken,
 Brot in der Rechten,]
 den Marktplatz ihrer Heimatstadt Hameln betritt,
 • um sich im Freilichttheater
 [unter der Führung des Rattenfängers
 vor Touristen aus aller Welt]
 ein Taschengeld zu verdienen (1).
Wie sie [das eben Verdiente sofort auf den Kopf haut,
 [Blumen für ihre Mutter [(>>Die
 Gastgeberkönigin<<)]
 und
 ein Päckchen Zigaretten für ihren Vater] (>>den Erbauer des
 ersten
 Kaspertheaters<<)]
 kauft,
 • um danach mit dem verbliebenen Rest ihre vier Geschwister zu einem Ausflug ins
 Miramare zu überreden,
 [eine Hamelner Eisdiele,
 >>die sommers floriert und sich winters,
 [wenn sich die Italiener saisonbedingt nach Süden
 verziehen,]
 in einen Ausstellungsraum für Pelze verwandelt<<] (2) (Hoppe 2012:
 13)

Dieser Satz ist folgendermaßen übersetzt worden:

hoe ze [als rat, voorzien van snor en staart,
 [worst in d'r linker-
 brood in d'r rechterhand,]
 het marktplein van haar geboortestad Hamelen betreedt
 • om in het openluchttheater
 [onder de leiding van de rattenvanger
 voor toeristen uit de hele wereld]
 wat zakgeld te verdienen.
Hoe ze [dat net verdiende geld er meteen doorheen jaagt,
 bloemen voor haar moeder ["de koningin der gastvrouwen"]
 en
 een pakje sigaretten voor haar vader ["de oprichter van het eerste
 poppentheater"]
 koopt,
 • om daarna met het overgebleven geld haar vier broertjes en zusjes over te halen tot
 een uitstapje naar het Miramare;
 [een ijssalon in Hamelen
 "die 's zomers floreert en in de winter,
 [wanneer de Italianen met het seizoen mee naar het
 zuiden trekken,]
 in een showroom voor bontmantels verandert".]

Anhand der Farben kann gesehen werden, dass in der Übersetzung die Struktur des Satzes übernommen worden ist. Das war hier möglich, da der Satz nicht unübersichtlich wurde. Einige Eingriffe haben hierfür gesorgt, wie die Hinzufügung des Semikolons. In manchen Sätzen war es allerdings nicht möglich

die gleiche Struktur zu behalten, die Übersetzung wäre dann unlesbar geworden, wie im folgenden Biespiel:

- AT: (Eine einfache Hartgummischeibe, die, mit Lichtdioden versehen, beim Schlag mehrere Sekunden lang ein blinkendes rotes Lichtsignal abgibt und in Europa unter der Nummer 0 273 944 patentiert ist.) (Hoppe 2012: 19)
- ZT: (Een simpele schijf van hard rubber die voorzien is van lichtdioden en na een slag een paar seconde lang een knipperend rood lichtsignaal geeft. Deze is in Europa onder het nummer 0 273 944 gepatenteerd.)

Hier war es also notwendig statt eines Nebensatzes und eines Attributs, zwei Nebensätze zu benutzen. Da es ansonsten zu kompliziert wurde, ist in der Übersetzung ein Punkt hinzugefügt worden. Hierdurch sind es zwei Sätze geworden, statt einer.

Die Intratextualität war auch eine Herausforderung beim Übersetzen. So wurde das Wort *Buckel* im AT mehrmals auf eine andere Weise benutzt und spielte deswegen eine wichtige Rolle. Ich habe es schließlich mit *ransel* übersetzt, da das Wort bei jeder Übersetzung stimmte: es hat sowohl mit Rucksack, als auch mit Rücken zu tun. Alles in allem ist versucht worden, die Form des Texts so viel wie möglich zu behalten. Die Struktur der Sprache hat während des Übersetzens viel Aufmerksamkeit bekommen.

Schließlich kann gefolgert werden, dass die Stile in *Hoppe* und *In Zeiten des abnehmenden Lichts* sehr unterschiedlich waren. Auf der lexikalischen Ebene hieß das, dass Ruge viel konkretere Wörter als Hoppe benutzte. Die Schilderung der Umgebung nahm bei ihm eine wichtigere Rolle ein. Im Bezug zur Syntax konnte gefolgert werden, dass Ruge viel kürzere Sätze als Hoppe verwendete. In *Hoppe* gab es ein komplexes Gewebe aus Haupt- und Nebensätze, die einen scharfen Gegensatz bildeten zu den schlichten, staccato Sätzen von Ruge. Ruge benutzte viele traditionelle rhetorische Figuren, die den Rhythmus im Text bestimmten. Bei Ruge war Inhalt wichtiger als Form, bei Hoppe genau umgekehrt. Das bedeutete, dass bei der Übersetzung von *In Zeiten des abnehmenden Lichts* vor allem auf den Rhythmus geachtet worden ist. Die Sprache sollte schlicht und unpräntiös bleiben, die fiktive Welt (Inhalt) sollte in

einem fließenden niederländischen Text vermittelt werden. Für *Hoppe* hieß das, dass versucht worden ist, die Komplexität der Sprache in der Übersetzung zu behalten. Der gleiche Grad an Komplexität sollte erreicht werden. Der Leser des Zieltextes sollte die gleiche Virtuosität der Sprache als der Leser des Ausgangstextes spüren. Der Schwierigkeitsgrad des Stils hing vornehmlich mit *Foregrounding* zusammen. Obwohl Ruge viele klassische Stilmittel benutzte, war die Schwierigkeit des Textes nicht sehr hoch. Das hatte damit zu tun, dass Figuren wie Epiphraze und Asyndeton relativ einfach ins Niederländische übersetzt werden konnten. Es galt letztendlich, die Funktion der Mittel zu behalten. Bei *Hoppe* war dies am schwierigsten, da bei ihr die Komplexität um der Komplexität willen benutzt wurde. Sie konnten in der Übersetzung also nicht ersetzt werden, und gleichzeitig diese Funktion behalten.

7. Literaturverzeichnis

Bibliografie

- Anbeek, Ton und Arie Verhagen. 2001. „Over stijl“. *Neerlandistiek.nl*. Artikelnummer 01.01. URL: <http://www.neerlandistiek.nl/01.01/> (Stand 02.07.2012)
- Bohm, Tobias. 2012. „Nieuws: De eerste zinnen van Eugen Ruge, In tijden van afnemend licht, vertaald door José Rijnaarts“. *Athenaeum Boekhandel*. URL: <http://www.athenaeum.nl/nieuws/5199/eugen-ruge-in-tijden-van-afnemend-licht> (Stand 20.11.2012)
- Brillenburg Wurth, Kiene und Ann Rigney (Red.). 2006. *Het leven van teksten: een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brinkmann, Hennig. 1971. *Die deutsche Sprache: Gestalt und Leistung*. 2., neubearbeitete und erweiterte Auflage. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Burgess, Anthony. 1973. *Joy'sprick: An Introduction to the Language of James Joyce*. London: André Deutsch.

- Hentschel, Elke und Harald Weydt. 1990. *Handbuch der deutschen Grammatik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Holmes, James S. 2010. „De brug bij Bommel herbouwen“. In: Ton Naaijken et. al (Red.). *Denken over vertalen: Tekstboek vertaalwetenschap*. Vert. door Peter Verstegen. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt. S. 183-188.
- Hoppe, Felicitas. 2012. *Hoppe*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Kegel, Sandra. 2011. „Ein deutsches Jahrhundert im Roman: Der Untergang des Hauses Ruge“. *Frankfurter Allgemeine: Feuilleton*. 26.08.2011. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/ein-deutsches-jahrhundert-im-roman-der-untergang-des-hauses-ruge-11125457.html> (Stand 09.11.2012)
- Koster, Cees. 2011. „Alles verandert altijd (en blijft ook hetzelfde): Vertaling en stijl“. *Filter*. Jg. 18. Nr. 4: 3-9.
- Kupfmüller, Michael. 2011. „Michael Kupfmüller und das Wunder eines Romans“. *Die Welt*. 24.09.2011. URL: http://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13623032/Michael-Kupfmuller-und-das-Wunder-eines-Romans.html (Stand 09.11.2012)
- Leech, Geoffrey und Michael Short. 2007. *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. 2. Ed. Harlow: Pearson/Longman.
- Lodge, David. 1966. *Language of fiction: Essays in criticism and verbal analysis of the English novel*. London, New York: Routledge and Kegan Paul, Columbia University Press.
- Lovenberg, Felicitas von. 2012. „Felicitas Hoppe erhält Büchner-Preis: Hasenkind und Löwenritterin“. *Frankfurter Allgemeine: Feuilleton*. 15.05.2012. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/felicitas-hoppe-erhaelt-buechnerpreis-hasenkind-und-loewenritterin-11752001.html> (Stand 04.07.2012)
- Magenau, Jörg. 2011. „Eugen Ruge: In Zeiten des abnehmenden Lichts“. *Getidan: Jörg Magenau über Kunst und Leben*. URL: http://www.getidan.de/kritik/joerg_magenau/36347/eugen-ruge-in-zeiten-des-abnehmenden-lichts (Stand 09.11.2012)

- Mangold, Ijoma. 2012. „Ich ist ein Spiel mit Worten“. *Zeitonline: Literatur*. 26.05.2012. URL: <http://www.zeit.de/2012/22/L-Hoppe> (Stand 04.07.2012)
- Miall, David und Don Kuiken. 1994. „Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories“. *Poetics* 22: 389-407.
- Mukařovský, Jan. 1964. „Standard language and poetic language“. In: Paul Garvin (ed. und übers.). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press. [1932] S. 17-30.
- Munday, Jeremy. 2008. *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. 2. Ed. London, New York: Routledge.
- Radisch, Iris. 2011. „Eugen Ruge: Ein Meter Leben retten“. *Zeitonline: Literatur*. 11.10.2011. URL: <http://www.zeit.de/2011/36/L-Eugen-Ruge/seite-1> (Stand 05.07.2012)
- Ruge, Eugen. 2011. *In Zeiten des abnehmenden Lichts*. 8. Auflage. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Ruge, Eugen. 2012. *In tijden van afnemend licht*. 2. Auflage. Übersetzt von Josephine Rijnaarts. Breda: De Geus. (wird der Deutlichkeit halber als Rijnaarts 2012 zitiert)
- Scholl, Joachim. 2012. „Büchner-Preis für Felicitas Hoppe“. *Deutschlandradio Kultur*. URL: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1758257/> (Stand 05.07.2012)
- Šklovskij, Viktor. 1969. „Die Kunst als Verfahren“. In: Imdahl, Max et. al. (Hrsg.). *Texte der russischen Formalisten: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Bd. 1. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Weiland, Daniela. 2012. „Im Gespräch: Felicitas Hoppe, Hoppe“. *Bayerisches Fernsehen*. URL: <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/lesezeichen/felicitas-hoppe100.html> (Stand 04.07.2012) [Fernsehsendung]
- Weyandt, Hans-Jost. 2012. „Büchner-Preis für Felicitas Hoppe: Die unverschämte Nasendreherin“. *Spiegelonline: Kultur*. URL:

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/portraet-von-georg-buechner-preistraegerin-felicitas-hoppe-a-833398.html> (Stand 04.07.2012)

- Zyngier, Sonia et. al. 2007. „Complexity and Foregrounding: In the Eye of the Beholder?“ *Poetics today* 28: 653-682.

Beilagen
