

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

Seminar für Übersetzen und Dolmetschen

Erstkorrektorin: Prof. Dr. Jekatherina Lebedewa

Zweitkorrektorin: Dr. Sigrid Freunek

## **MASTERARBEIT**

*Aufzeichnungen aus dem Abseits*

Vergleichende Analyse und Bewertung einer Neuübersetzung  
von Fjodor Dostojewskijs Werk

zur Erlangung des akademischen Grades  
Master of Arts

vorgelegt von

Liubov Matveeva

Abgabedatum: 17.07.2017

Matrikelnummer: 3355530

matveevaliubov2@gmail.com

im Neuenheimer Feld 692

69120 Heidelberg

## Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Besonderheiten der literarischen Übersetzung</b> .....	<b>6</b>
<b>3</b>	<b>Zur Übersetzungskritik</b> .....	<b>10</b>
3.1	Übersicht über den Stand der Übersetzungskritik .....	10
3.2	Das Modell von Juliane House zur Bewertung von Übersetzungen .....	12
3.3	Offene Übersetzung .....	15
3.4	Verdeckte Übersetzung .....	15
<b>4.</b>	<b>Dostojewskij und sein Werk</b> .....	<b>17</b>
<b>5</b>	<b>Vergleichende Analyse von „Aufzeichnungen aus dem Abseits“</b> .....	<b>20</b>
5.1	Zur Analyse des Originals und der Übersetzung .....	20
5.2	Teil I .....	20
5.3	Teil II .....	29
<b>6</b>	<b>Zur Übersetzungsbewertung</b> .....	<b>36</b>
6.1	Titelübersetzung: Abseits / Kellerloch / Untergrund.....	36
6.2	Bewertung der Übersetzung von Felix Philipp Ingold .....	39
<b>7</b>	<b>Fazit</b> .....	<b>42</b>
<b>8</b>	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>45</b>
<b>9</b>	<b>Erklärung</b> .....	<b>47</b>

## 1 Einleitung

Fjodor Dostojewskij gehört zu den wichtigsten Vertretern der russischen Literatur. Sein literarisches Talent wurde nicht nur in Russland, sondern auch im Ausland schnell erkannt. 1863 erschien die erste Übersetzung des Romans *Arme Leute* in Deutschland. 1882 wurde der Roman *Verbrechen und Strafe* unter dem Titel *Raskolnikow* veröffentlicht, der in Deutschland großen Erfolg hatte und bis 1895 in sieben Auflagen erschien (vgl. Torri 2011: 25).

Laut dem dänischen Literaturhistoriker Georg Brands zeichnet sich Dostojewskij durch eine Art psychologische Clairvoyance, d.h. eine hellseherische Kraft, aus (vgl. ebd.: 65). Durch diese Clairvoyance berühren sich in seinen Werken Normalität und Wahnsinn (vgl. ebd. 65).

Durch ebendiese Clairvoyance ist Dostojewskijs Novelle *Sapiski is podpolja* gekennzeichnet. Sie erschien im Jahre 1864 in der Zeitschrift „Die Epoche“ in Sankt Petersburg. Obwohl diese Novelle nicht mit anderen bekannten Werken Dostojewskijs gleichgestellt wird, hat sie eine wichtige Rolle in seinem Leben gespielt. *Sapiski is podpolja* stellt den Ausgangspunkt für seine späteren Werke *Verbrechen und Strafe*, *Der Idiot*, *Die Dämonen* und *Die Brüder Karamasow* dar. Die Tatsache, dass *Sapiski is podpolja* neu übersetzt wurde, ist ein Hinweis darauf, dass die Inhalte der Novelle und deren Protagonist auch das Interesse des heutigen Lesers wecken können.

In diesem Zusammenhang stellen sich folgende Fragen von grundsätzlicher Bedeutung: Was ist der Unterschied zwischen der Neuübersetzung und sich schon etablierten Übersetzungen? Wie kann man die Neuübersetzung bewerten und sich eine Meinung darüber bilden?

Katharina Reiß und Wolfram Wilss sind der Ansicht, dass man sich auf Buchrezensionen in Zeitungen nicht verlassen kann:

„Die Übersetzungskritik hat Beiläufigkeitscharakter, wie etwa im Rezensionsteil der ‚FAZ‘, der ‚SZ‘ oder der ‚Zeit‘“ (Wilss 1977: 281).

„Von Einzelfällen abgesehen, die um so seltener sind, je weniger die Kenntnis der jeweiligen Ausgangssprache verbreitet ist, wird bei der Rezension einer Übersetzung

dieses Werk überhaupt nicht in seiner Eigenschaft als Übersetzung gewertet (Reiß 1971: 10)“.

Reiß kritisiert, dass die Kritik an einem übersetzten literarischen Werk in der Regel allein an den Autor gerichtet ist, ohne den Übersetzer miteinzubeziehen.

„Kaum ein Rezensent nimmt sich Zeit und Mühe, die Übersetzung mit dem fremdsprachigen Original zu vergleichen, wenn er überhaupt die jeweilige fremde Sprache selbst beherrscht. <...> Man beurteilt einen Autor vielmehr nach seinem Stellvertreter, dem Übersetzer, ohne diesen Umstand auch nur zu erwähnen.“ (ebd.: 10)

Reiß geht davon aus, dass nur jemand, der sowohl die Ziel- als auch die Ausgangssprache beherrscht, imstande ist, ein nicht in der Originalsprache veröffentlichtes literarisches Werk zu bewerten:

„Nie darf sich die Kritik einer Übersetzung einseitig und ausschließlich auf die Zielsprache stützen“ (ebd.: 17).

Die beiden Übersetzungswissenschaftler kommen zu dem Fazit, dass nur anhand eines geeinten methodischen Bezugsrahmens ein adäquates Urteil über eine Übersetzung abgegeben werden kann.

Die Neuübersetzung von Felix Philipp Ingold hebt besonders den „fahrigen“ Stil von *Sapiski is podpolja* hervor, „um der ungewöhnlichen Rhetorik des Erzählers optimal gerecht zu werden“ (Anm. von Ingold in Dostojewskij 2016: 250).

„Dazu gehört nicht nur die Ausdifferenzierung gesprochener und geschriebener, eigener und fremder sowie direkter und indirekter Rede, sondern auch die Wiedergabe der zwischen krudem Alltagsjargon, hochtrabender Intellektualität und hysterischer Selbstanklage ständig schwankenden stilistischen Register. Syntax und Rhythmus sollten mit all ihren Irregularitäten – Defekten, Flüchtigkeiten, gewollten (oder ungewollten) Bruchstellen und Wiederholungen – möglichst authentisch erhalten bleiben.“ (ebd.: 250)

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand des Modells zur Übersetzungsbewertung von Juliane House, das als ein methodisches Instrumentarium zur Übersetzungskritik entwickelt wurde, die Neuübersetzung mit dem Titel *Aufzeichnungen aus dem Abseits* (2016) von Felix Philipp Ingold zu beurteilen.

Dafür wird zunächst im Kapitel 2 auf Besonderheiten der literarischen Übersetzung und ihre Problematik kurz eingegangen und erklärt, warum es wichtig ist, die Übersetzungsstrategie bei der Übersetzungskritik zu berücksichtigen.

Im Kapitel 3 werden verschiedene Ansätze in der Übersetzungskritik vorgestellt. Anschließend wird das Modell zur Übersetzungsbewertung von Juliane House beschrieben und ihr Analyseverfahren dargestellt. Dem folgend werden die für das Vorhaben dieser Arbeit wichtige Begriffe „offene Übersetzung“ und „verdeckte Übersetzung“ erklärt.

Kapitel 4 stellt den Autor und sein Werk vor.

Im Anschluss werden im Kapitel 5 Textstellen aus dem Original und der Übersetzung einander gegenübergestellt und analysiert. An den Stellen, die dem Übersetzer Felix Philipp Ingold Schwierigkeiten bereitet haben, wird auf Übersetzungsvorschläge von Swetlana Geier aus ihrer Übersetzung *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1986) zurückgegriffen, um alternative Lösungsauswege aufzuzeigen.

Kapitel 6 ist der Bewertung der Neuübersetzung *Aufzeichnungen aus dem Abseits* gewidmet. Zuerst wird auf die Übersetzung des Titels *Sapiski is podpolja* eingegangen, indem das für das Verstehen der Novelle zentrale Phänomen „podpolje“ ausführlich erläutert und diskutiert wird. Anschließend wird auf der Grundlage der Analyse eine Bewertung abgegeben.

Das Fazit fasst die zentralen Gedanken der Arbeit zur Übersetzungskritik der literarischen Übersetzungen zusammen.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die zusätzliche Nennung der weiblichen Form verzichtet. Die ausschließliche Verwendung der männlichen Form soll explizit als geschlechtsunabhängig verstanden werden.

## 2 Besonderheiten der literarischen Übersetzung

Die literarische Übersetzung nimmt einen besonderen Platz in der Übersetzungswissenschaft ein. Rolf Klopfer behauptet, dass die literarische Übersetzung eine eigene Übersetzungstheorie benötigt, die sich auf die Dichtkunst und die Hermeneutik stützt (vgl. Klopfer 1967; zit. in Koller 2011: 297). Katharina Reiß, die Koautorin der Skopostheorie, gibt dafür folgende Erklärung:

„Bei pragmatischen Texten ist die Sprache in erster Linie Kommunikationsmittel, Informationsvermittlerin, während sie in Texten dichterischer Prosa oder Poesie darüber hinaus Mittel künstlerischer Gestaltung, Vermittlerin ästhetischer Werte ist (Reiß 1971: 25).

Georges Mounin greift diese Idee auf und meint, dass sich der Übersetzer, „um die Dichter zu übersetzen, als Dichter erweisen muss und Stil haben muss, nie platt, farblos, unpersönlich sein darf“ (Mounin 1967: 123). Schon Cicero hat das Problem der literarischen Übersetzung erkannt, das später in einen Streit darüber mündete, ob die literarische Übersetzung eine linguistische oder eine literarische Operation ist (vgl. ebd.: 118). Dieser Streit hat zur Suche nach einer *richtigen* Übersetzungsmethode geführt, „die ein adäquates Wiedergeben des sprachlichen Kunstwerkes in einer fremden Sprache erlaubt und ein möglichst genaues Verstehen des Fremden gewährleistet“ (Koller 2011: 211). Bei dieser Suche wurden in der Geschichte der Literatur- und Übersetzungswissenschaft verschiedene Übersetzungsmethoden entwickelt.

Früher war die Originaltreue einer literarischen Übersetzung mit einer wortwörtlichen Übersetzung gleichbedeutend. Durch die sklavische Anlehnung an den Wortlaut des Textes konnte dennoch die erwünschte Qualität der Übersetzung erreicht werden (vgl. Mounin 1967: 121). Heute muss die Gesamtheit der Mitteilung, die in der Aussage enthalten ist, berücksichtigt werden:

„Heute bedeutet übersetzen nicht nur, den strukturalen oder linguistischen Sinn des Textes, also seinen lexikalischen und syntaktischen Inhalt respektieren, sondern den gesamten Sinn der Mitteilung mit dem Milieu, dem Jahrhundert, der Kultur und, falls notwendig, der vielleicht völlig anderen Zivilisation, der er entstammt“ (ebd.: 121).

Schon Martin Luther hat sich in seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* gegen eine wortwörtliche Übersetzung eingesetzt:

„man mus die mutter jhm hause/ die kinder auff der gassen/ den gemeinen mann auff dem marckt drumb fragen/ und den selbigen auff das maul sehen/ wie sie reden/ und darnach dolmetzchen/ so verstehen sie es den/ und mercken/ das man Deutsch mit jn redet“ (Luther 1530; zit. in Koller 2011: 33).

Friedrich Schleiermacher unterscheidet zwischen der verdeutschenden und der verfremdenden Übersetzung. Die verdeutschende Übersetzung lässt sich lesen, wie wenn ein deutscher Autor sie als Originaltext geschrieben hätte, während „die verfremdende Übersetzung versucht, sprachliche und stilistische Strukturen des Ausgangstextes und der Ausgangssprache im Zieltext nachzuvollziehen, ‚durchscheinen‘ zu lassen, wodurch eine eigentliche Übersetzungssprache entstehen kann, die sich von der Sprache originaler Texte abhebt und gewollt unvertraut ist“ (Besch 1984: 213).

Da Mounin die wortwörtliche Übersetzung ablehnt, unterscheidet er „wörtliche oder genaue Übersetzung“ und „freie oder ungenaue Übersetzung“. Der zentrale Unterschied zwischen diesen Übersetzungstypen liegt darin, dass wörtliche Übersetzung Respekt vor der sprachlichen Form verlangt, während freie Übersetzung Respekt vor dem Inhalt fordert (vgl. Mounin 1967: 122). Es gibt daher zwei Übersetzungsmethoden, die er als Übersetzungsregister bezeichnet. Der Übersetzer muss eine davon wählen, wenn er einen Text „aus einer anderen Zeit und einer Kultur, die unserer gegenwärtigen fremd ist, übersetzt“ (ebd.: 124). Mounin geht davon aus, dass der Einsatz beider Übersetzungsregister legitim ist. Man darf allerdings nicht innerhalb einer Übersetzung das Übersetzungsregister wechseln, wenn das Original keine Gründe dafür aufweist (ebd.: 125).

Nach der ersten Übersetzungsmethode schafft der Übersetzer in der Zielsprache ein zweites Original, wenn er einen Text ins Deutsche überträgt:

„Man ‚germanisiert‘ den Text, indem man sich entschließt, ihn dem Leser so zu übermitteln, als wäre er von einem Deutschen direkt auf Deutsch und für Deutsche unserer Zeit geschrieben; das kann mit sich bringen, dass man allen Charakteristika der Fremdsprache, des fremden Jahrhunderts und der fremden Kultur ihre Farbe nimmt (statt sie zu modulieren, Äquivalente oder Adaptationen dafür zu suchen). Man entschließt sich also, im Sinne Goethes den Text an den Leser heranzuführen.“ (ebd.: 124)

Wenn der Übersetzer sich für die zweite Übersetzungsmethode entscheidet, werden die fremde Atmosphäre, der fremde Kontext und die fremde Kultur in der Übersetzung beibehalten. Die Übersetzung ist an die Ausgangskultur gebunden und öffnet dem Leser in der Zielsprache die Tür zum Originalwerk:

„Man versucht, den deutschen Leser seiner Welt zu entfremden, indem man sich dafür entscheidet, ihn den Text so lesen zu lassen, daß er keinen Augenblick vergißt, es mit einer anderen Sprache, einem anderen Jahrhundert und einer anderen Kultur zu tun zu haben. Das heißt, daß man den Leser zum Text hinführt.“ (Mounin 1967: 125)

Jiří Levý unterteilt Übersetzungsmethoden in zwei Gruppen: die illusionistischen und die antiillusionistischen Methoden. Erstere erwecken bei dem Leser der Übersetzung das Gefühl, dass er ein Original liest:

„Die illusionistischen Methoden verlangen, das Werk solle ‚aussehen wie die Vorlage, wie die Wirklichkeit‘. <...> Der illusionistische Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original, das er gleichsam ohne Mittler dem Leser mit dem Ziel vorlegt, bei ihm eine übersetzerische Illusion zu wecken, die Illusion nämlich, daß er die Vorlage lese. In allen Fällen handelt es sich um eine Illusion, die sich auf ein Einvernehmen mit dem Leser oder mit dem Zuschauer stützt: der Theaterbesucher weiß, dass das, was er auf der Bühne sieht, nicht die Wirklichkeit ist, er verlangt jedoch, daß es wie die Wirklichkeit aussehen soll; der Romanleser weiß, dass er eine erdachte Geschichte liest, aber er fordert, dass der Roman sich an die Regeln der Wahrscheinlichkeit hält. So weiß auch der Leser einer Übersetzung, dass er nicht das Original liest, aber er verlangt, dass die Übersetzung die Qualität des Originals beibehalte.“ (Levý 1969: 32)

Die antiillusionistische Übersetzung legt dem Leser nahe, dass er kein Original liest, sondern eine Übersetzung mit Kommentaren und Erklärungen des Übersetzers. Diese Art von Übersetzung kommt nach Levý allerdings selten vor.

„Die antiillusionistischen Methoden spielen dreist mit der Tatsache, dass sie dem Publikum nur eine Nachbildung der Wirklichkeit anbieten. Die Gestalt auf der Bühne proklamiert sich als Schauspieler, nimmt die Maske ab, weist auf einen Baum und sagt, dieser stelle einen Wald dar. Der Romanautor schweift von der epischen Illusion ab, spricht seinen Leser an und bespricht sich mit ihm, was er mit seiner Gestalt tun solle. Auch der Übersetzer kann von der übersetzerischen Illusion abschweifen, indem er seinen Beobachterstandpunkt enthüllt, nicht ein Originalwerk vortäuscht, sondern es

kommentiert, bzw. indem er den Leser mit persönlichen und aktuellen Anspielungen ›anspricht‹.“ (Levý 1969: 32)

Christiane Nord unterscheidet grundsätzlich zwei Übersetzungstypen: die dokumentarische und die instrumentelle Übersetzung. Zum ersten Übersetzungstyp gehören Texte, welche die Kommunikationshandlung, die in der Ausgangskultur stattgefunden hat, in der Zielsprache abbilden. Die instrumentelle Übersetzung hingegen orientiert sich an der Zielkultur. Bei diesem Übersetzungstyp werden Texte produziert, die sich als ein Original lesen lassen (vgl. Nord 1993: 24).

All das deutet darauf hin, dass man in der Übersetzungskritik zur Kenntnis nehmen muss, welche Übersetzungsmethode der Übersetzer verwendet hat.

### 3 Zur Übersetzungskritik

Im folgenden Kapitel wird zunächst auf die Lage der Übersetzungskritik in der Übersetzungswissenschaft eingegangen. Danach werden verschiedene Methoden zur Übersetzungsbewertung beschrieben. Im Anschluss wird das Modell von Juliane House ausführlich erklärt.

#### 3.1 Übersicht über den Stand der Übersetzungskritik

Als die Welt aufgrund der steigenden Globalisierung näher zusammenrückte und die Anzahl von Übersetzungen dramatisch anstieg, hat sich die Übersetzungskritik als Teildisziplin der angewandten Übersetzungswissenschaft ausgebildet (vgl. Wilss 1977: 281). Und schon am Anfang ihrer Existenz sah sich die Übersetzungskritik mit ungünstigen Ausgangsbedingungen konfrontiert. Es bestand keine Klarheit über die Methoden, mit denen man in diesem Bereich arbeiten könnte. Wilss ist der Meinung, dass das Fehlen eines geeigneten methodischen Bezugsrahmens dazu geführt hat, dass die Literatur zur Übersetzungskritik anekdotisch ist, denn „man arbeitet mit Mutmaßungen; es fehlt ein ‚archimedischer Punkt‘, von dem aus übersetzungskritische Analysen in Gang gesetzt werden könnten“ (ebd.: 279).

Reiß hingegen ist der Meinung, dass es objektive Kriterien für eine sachgerechte Übersetzungskritik gibt, allerdings „sind sie bisher nur in unzureichendem Maße erkannt, systematisch begründet und dargestellt worden“ (Reiß 1971: 14). Aus Oettingers *Automatic Language Translation* zitiert sie: „Wie schwierig auch immer das Übersetzen sein mag – ebenso schwierig ist es, die Qualität von Übersetzungen zu beurteilen. Bis heute ist da jeder auf sich selbst gestellt“ (ebd.: 14). Nichtsdestoweniger ist sie davon überzeugt, dass nur jemand, der sowohl die Zielsprache als auch die Ausgangssprache beherrscht, imstande ist, die Übersetzung zu bewerten: „Nie darf sich die Kritik einer Übersetzung einseitig und ausschließlich auf die Zielsprache stützen“ (ebd.: 17).

Das Ziel der Übersetzungskritik besteht nicht darin, Textstellen auf der Basis richtig/falsch zu lokalisieren und zu bewerten, sondern eine Übersetzung in ihrer Gesamterscheinung auf ihre Qualität hin so objektiv wie möglich zu beurteilen (vgl. Wilss 1977: 279). Für Reiß ist es von Bedeutung, dass bei der Übersetzungskritik

nachprüfbar festgestellt wird, „ob und inwieweit der zu beurteilende Text in der Zielsprache wiedergibt, was der Text in der Ausgangssprache enthielt“ (Reiß 1971: 13). Nach House liegt der Sinn der Übersetzungskritik darin, „zu erhellen, wo, mit welchen Konsequenzen und durch welche sprachlichen Formen eine Übersetzung in einem ganz speziellen Fall so ist, wie sie ist – in Relation zu ihrem Original. Die sprachliche Analyse ist hierbei am wichtigsten“ (House 2002: 108). Für sie gelten „sprachliche Analyse, Beschreibung und Erklärung“ als Grundlage jeder Übersetzungskritik. Außerdem betont House:

„Wie die Sprache selbst, so hat auch die Übersetzungskritik zwei Funktionskomponenten: eine informative und eine personenbezogene. Die informative bezieht sich auf Analyse, Beschreibung und Erklärung, die personenbezogene auf Fragen des Wertes, auf soziale und ethische Fragen der Relevanz und persönlichen Präferenz. Beide Komponenten gehören zur Übersetzungskritik. Bewertungen ohne das Fundament einer linguistischen Analyse sind nutzlos – und gefährlich. Nur wenn sie durch Analysen transparent werden, sind Bewertungen sinnvoll.“ (ebd.: 108)

Da es aber bisher kein universelles Modell zur Bewertung von Übersetzungsqualität gibt, haben sich verschiedene Ansätze in der Übersetzungswissenschaft entwickelt.

Nida und Taber halten die Reaktion des Empfängers auf die Botschaft in der Zielsprache für bedeutsam. Die Botschaft soll ankommen und die erwünschte Wirkung erzeugen. Sie haben den Begriff „dynamischer Gleichwertigkeit“ eingeführt. „Dynamische Gleichwertigkeit“ liegt vor, wenn die Übersetzung die gleiche Reaktion bei den Empfängern des Zieltexes wie das Original bei seinen ursprünglichen Rezipienten erzeugt (vgl. Nida und Taber 1969: 23). Es ist allerdings schwer, in der Praxis zu überprüfen, ob es dem Übersetzer gelungen ist, „dynamische Gleichwertigkeit“ im Zieltex herzustellen.

Die Koautorin der Skopostheorie Katharina Reiß hebt die wichtige Rolle des Texttyps des Originals hervor und bezeichnet ihn als zentralen Faktor für die Bewertung einer Übersetzung. Sie unterscheidet vier Texttypen: inhaltsbetonte Texte, formbetonte Texte, appellbetonte Texte und audio-mediale Texte (vgl. Reiß 1971: 32). Zu den inhaltsbetonten Texten gehören Fachbücher, Berichte, Essays, Gebrauchsanweisungen, Nachrichten usw., zu den formbetonten Texten literarische Texte. Beim Übersetzen von Texten dieses Typs ist die Erreichung gleicher ästhetischer Wirkung das oberste Gebot

(vgl. ebd.: 31). Als appellbetonte Texte werden Werbe- und Propaganda-Texte bezeichnet. Zu den audio-medialen Texten gehören alle über Rundfunk und Fernsehen verbreitete Texte (vgl. Reiß 1971: 49). Reiß behauptet, dass diese vier Texttypen unterschiedliche Funktionen haben und deswegen beim Übersetzen unterschiedlich behandelt werden müssen. Allerdings erklärt sie nicht, wie man überprüfen kann, ob die jeweilige Funktion in der Übersetzung bewahrt wurde.

House (1977) schlägt ein Instrumentarium vor, das sowohl sprachliche als auch außersprachliche Elemente der Übersetzung berücksichtigt. In ihren Werken von 1981 und 1997 werden Änderungen und Ergänzungen zu diesem Instrumentarium dargestellt. Im Folgenden wird ihr Modell zur Bewertung von Übersetzungen beschrieben.

### **3.2 Das Modell von Juliane House zur Bewertung von Übersetzungen**

Das Übersetzungsbewertungsmodell von House stützt sich auf die Annahme, dass die Aufgabe der Übersetzung die Wiedergabe der Bedeutung des Textes in eine andere Sprache ist. Diese Bedeutung hat drei Aspekte: den semantischen, pragmatischen und textuellen. Das heißt, die Übersetzung ist ein Ersatz des Ausgangstextes in der Zielsprache mit einem Text, der auf semantischer und pragmatischer Ebene äquivalent ist (vgl. House 1977: 103). Der Begriff der Äquivalenz ist nach House ein wichtiges Kriterium für die Übersetzungsbewertung. House bezieht sich auf Hallidays funktionale und systemische Theorie, auf die Diskursanalyse und Ideen der Prager linguistischen Schule (vgl. Stolze 2008: 58).

Wichtige Voraussetzung für Äquivalenz ist die Tatsache, dass die Übersetzung dieselbe Funktionsäquivalenz wie das Original hat. Deswegen kann man behaupten, dass jeder Text Elemente vorweisen kann, die auf seine textuelle Funktion hinweisen.

Um festzustellen, ob eine Übersetzung „gut“ oder „schlecht“ ist, muss die Textfunktion des Originals mit der Textfunktion der Übersetzung verglichen werden. Dabei ist die Text- von der Sprachfunktion zu unterscheiden. Erstere ist nach House der Gebrauch des Textes in einer bestimmten Situation. Um die Textfunktion des Originals zu identifizieren, müssen Sprachmittel analysiert und aufgrund dieser Analyse ein Textprofil des Originaltexts erstellt werden. Dieses basiert auf der Analyse von Sprachmitteln und Dimensionen (vgl. House 1977: 108). Danach werden die Textprofile des Originals und der Übersetzung verglichen. Ein allgemeines Urteil über

die Übersetzung wird aufgrund des Grades der Übereinstimmung beider Textprofile bzw. Textfunktionen gebildet.

Das Übersetzungsbewertungsmodell von House kann anhand des folgenden Schemas erklärt werden:

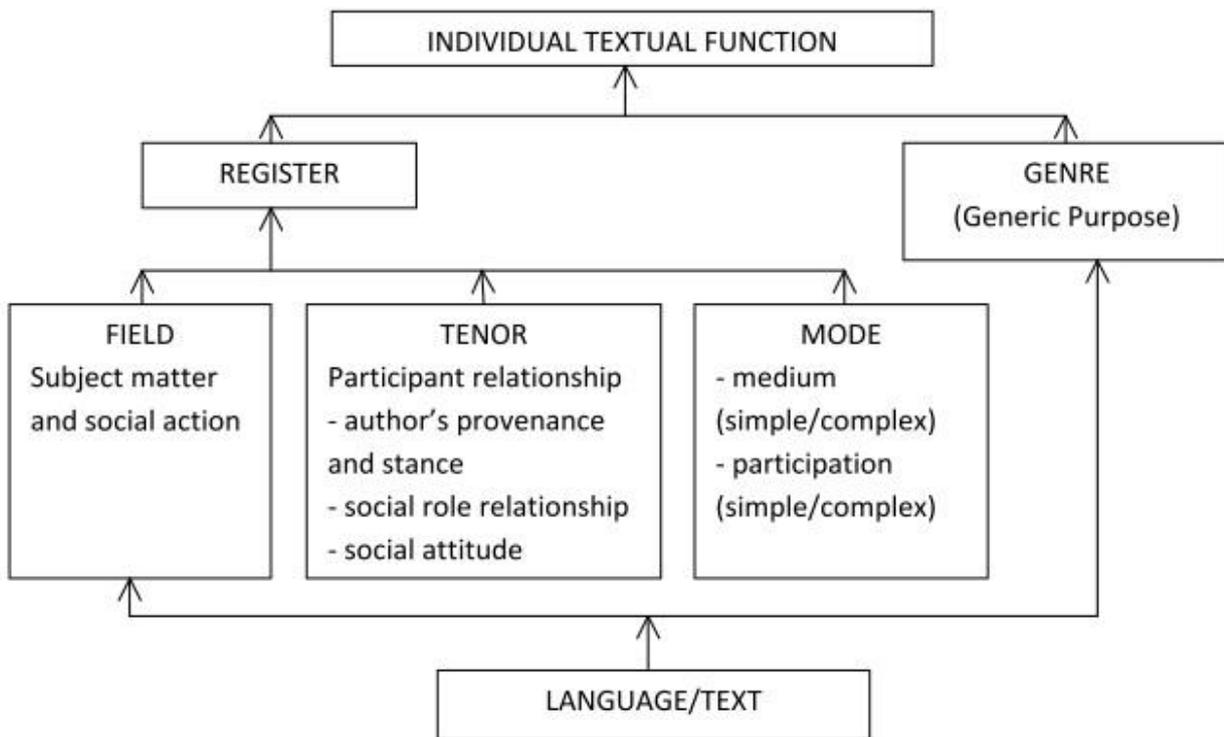


Abb. 1: Das Modell zur Analyse und zum Vergleich von Original- und Übersetzungstexten von House (House 1997: 108)

Die Dimension „Field“ bietet Informationen zum Inhalt und dem Thema des Textes. Der Aufbau und die Kohärenz des Textes, Kriterien wie Standard- oder Umgangssprache, Dialekte oder spezielle Sprachmerkmale sind im Rahmen dieser Dimension zu beachten (vgl. House 2002: 102).

Die Dimension „Tenor“ bezieht sich auf die Partizipanten und deren Beziehung zueinander. Hier sind die Einstellung des Autors zum Thema und Inhalt sowie seine Herkunft, Bildung und sein sozialer Status zu beachten. Im Rahmen der Dimension „Tenor“ wird auch die Stilebene des Textes (formell, informell oder umgangssprachlich) erfasst (vgl. ebd.: 105).

Mit der Dimension „Mode“ werden „die Grade der jeweiligen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie die Art und Weise, wie die Adressaten des Textes in die Vertextung miteinbezogen werden, z. B. „durch rhetorische Fragen, Verwendung von Deixis<sup>1</sup>, Modalpartikeln, Kontaktparenthesen<sup>2</sup>, Exklamationen und Wechsel des grammatischen Modus oder Tempus“ berücksichtigt (House 2002: 105).

Die Dimensionen „Field“, „Tenor“ und „Mode“ bilden die Grundlage, auf der das Original und die Übersetzung verglichen werden und die Übersetzung bewertet wird.

Nach House sieht die Anwendung des Übersetzungsbewertungsmodells folgendermaßen aus:

### ***Schritt 1***

Analyse des Originals

- Field (lexikalische, syntaktische, textuelle Mittel)
- Tenor (lexikalische, syntaktische, textuelle Mittel)
- Mode (lexikalische, syntaktische, textuelle Mittel)

Funktionsbestimmung

### ***Schritt 2***

Vergleich von Original und Übersetzung sowie die Qualitätsbestimmung

- Field (lexikalische, syntaktische, textuelle Nicht-Übereinstimmungen)
- Tenor (lexikalische, syntaktische, textuelle Nicht-Übereinstimmungen)
- Mode (lexikalische, syntaktische, textuelle Nicht-Übereinstimmungen)

Qualitätsbestimmung

Unter „Genre“ versteht man Klassen von Texten, deren Gemeinsamkeit in ihrem kommunikativen Zweck besteht (vgl. ebd.: 105). Man kann davon ausgehen, dass „Genre“ für die jeweilige Textsorte steht.

House beschreibt „Register“ wie folgt:

---

<sup>1</sup> Deixis bezeichnet die Bezugnahme auf Personen, Orte und Zeiten im Kontext, die mit Hilfe von deiktischen oder indexikalischen Ausdrücken wie *ich, du, dort, hier, morgen* und *heute* erfolgt.

<sup>2</sup> Als Parenthese wird die Unterbrechung eines Satzes durch den Einschub eines anderen Satzes bezeichnet.

„Während anhand des Konstruktes ‚Register‘ Texte mit dem unmittelbaren situativen ‚Mikrokontext‘ verbunden werden, setzen Genres die Texte mit dem ‚Makrokontext‘ der Sprach- und Kulturgemeinschaft in Relation. <...> Die Wahl eines bestimmten Genres wird durch die Wahl bestimmter Register realisiert, die ihrerseits durch die Wahl bestimmter sprachlicher Merkmale realisiert werden.“ (House 2002: 105)

## **Übersetzungstypen**

House unterscheidet zwei Übersetzungstypen: offene Übersetzung und verdeckte Übersetzung. Der Hauptunterschied zwischen beiden Übersetzungstypen besteht darin, ob die Übersetzung sich nach der Ausgangs- oder der Zielkultur orientiert.

### **3.3 Offene Übersetzung**

Das Hauptmerkmal der offenen Übersetzung ist die Tatsache, dass der Leser erkennen kann, ob es sich um die Übersetzung eines Textes aus einem anderen Kulturkreis handelt. Das ist eine Art Bezug auf die Sprache des Originals. Eine offene Übersetzung ermöglicht dem Leser des Zieltextes den Zugang zum Originaltext (vgl. ebd.: 106). Die Arbeit des Übersetzers fällt dem Leser auf.

„Bei offener Übersetzung kann die Funktion des Originals nicht erhalten bleiben, nur eine Art ‚versetzte Funktion‘ ist möglich, denn eine offene Übersetzung bettet den Text in ein neues soziales Ereignis ein, gibt ihm einen neuen Rahmen und lässt ihn in einer neuen Diskurswelt operieren“ (ebd.: 106).

Zu den Texten, die offen übersetzt werden, gehören historische Texte, Literatur, deren Inhalt sich auf ein historisches Ereignis bezieht, politische Reden, Predigten sowie schöne Literatur (vgl. ebd.: 106).

### **3.4 Verdeckte Übersetzung**

Die verdeckte Übersetzung liest sich wie ein zweites Original. Die Übersetzung orientiert sich an der Zielkultur. Deswegen fällt die Arbeit des Übersetzers nicht auf (vgl. ebd.: 106).

„In verdeckter Übersetzung bemüht sich der Übersetzer, in der Übersetzung ein äquivalentes kulturelles Ereignis herzustellen, d. h. beim verdeckten Übersetzen ist es möglich und nötig, die Funktion, die das Original in seiner Diskurswelt hatte, im

Übersetzungstext zu re-kreieren. Eine verdeckte Übersetzung operiert ganz ‚offen‘ in der neuen Diskurswelt der Zielkultur, ohne die Diskurswelt, in der das Original ‚lebt/gelebt hat‘, zu koaktivieren.“ (House 2002: 106)

Zu den Texten, die verdeckt übersetzt werden, gehören Werbeplakate sowie Texte für multinationale Zeitschriften, für Touristen und solche aus globalisierten Konzernen (vgl. ebd.:106).

Für die verdeckte Übersetzung ist zudem der Begriff „kultureller Filter“ (cultural filter) von Bedeutung. Der Übersetzer setzt ihn ein, wenn er das Original „durch die Brille der Zielkulturadressaten“ sieht:

„Ausgangs- und Zieltextradressaten sind gleichermaßen ‚direkt angesprochen‘, doch müssen bei dieser Übersetzungsart, gerade weil die Originalfunktion zu erhalten ist, unterschiedliche kulturelle Präsuppositionen der beiden Adressatengruppen berücksichtigt werden: Es muss ein ‚kultureller Filter‘, zwischen Original und Übersetzung geschoben werden“ (ebd.: 107).

#### 4 Fjodor Dostojewskij und sein Werk

Fjodor Dostojewskij (1821 – 1881) gehört zu den Großen der russischen Literatur. Er wurde in einer verarmten Adelsfamilie in Moskau als zweites von sieben Kindern geboren. Als Kind litt er an epileptischen Anfällen. Nach dem Tod seiner Mutter 1837 wurde Fjodor Dostojewskij nach Sankt Petersburg geschickt, um an einer Militärschule zu studieren. Nach dem Abschluss des Studiums verließ Dostojewskij sein Amt als Leutnant und fing an zu schreiben. 1849 wurde er wegen angeblich staatsfeindlicher Tätigkeit im Petraschewskij-Kreis zum Tode verurteilt, danach hat Zar Nikolaus I das Urteil gemildert und Dostojewskij wurde nach Sibirien verbannt (1850 – 1854). 1857 heiratete er Maria Issajewa. Im Jahre 1864 gründete er mit seinem Bruder Michail die Zeitschrift „Die Epoche“. Im selben Jahr verstarb erst seine Frau, dann sein Bruder. In den nächsten Jahren schuf Dostojewskij viele große Werke. 1867 heiratete er Anna Snitkina. Dostojewskij starb am 9. Februar 1881 in Sankt Petersburg an den Folgen eines Blutsturzes.

Zu seinen wichtigen Werken gehören: *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*, Novelle, Sankt Petersburg 1860; *Die Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, Novelle, Sankt Petersburg 1864; *Verbrechen und Strafe*, Roman, Moskau 1866; *Der Idiot*, Roman, Sankt Petersburg 1868; *Die Dämonen*, Roman, Sankt Petersburg 1872, *Der Jüngling*, Roman, Sankt Petersburg 1875; *Die Brüder Karamasow*, Roman, Sankt Petersburg 1880.

Im Folgenden werden Äußerungen von zwei Persönlichkeiten über Fjodor Dostojewskij zitiert. Die erste stammt von Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), dem großen deutschen Philosophen, der sich in seinem Werk *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* zu Dostojewskij wie folgt äußert:

„Für das Problem, das hier vorliegt, ist das Zeugnis Dostojewskijs von Belang – Dostojewskijs, des einzigen Psychologen, anbei gesagt, von dem ich etwas zu lernen hatte: er gehört zu den schönsten Glücksfällen meines Lebens, mehr selbst noch als die Entdeckung Stendhals.

Dieser tiefe Mensch, der zehnmal recht hatte, die oberflächlichen Deutschen gering zu schätzen, hat die sibirischen Zuchthäusler, in deren Mitte er lange lebte, lauter schwere Verbrecher, für die es keinen Rückweg zur Gesellschaft mehr gab, sehr anders

empfunden, als er selbst erwartete – ungefähr als aus dem besten, härtesten und wertvollsten Holze geschnitzt, das auf russischer Erde überhaupt wächst.“ (Nietzsche 1895: 157)

Die zweite Persönlichkeit ist der deutsche Pathologe Werner Hueck (1882 – 1962), der im Artikel *Dostojewskij, der Psychologe des Irrationalen* die Rolle Dostojewskijs als bedeutenden Psychologen hervorhebt:

„Dostojewskij irrationalisiert das Rationale, gewiss, – aber er bringt es uns dennoch näher! Er zeigt uns, dass wir seine Menschen mit dem Verstande nie begreifen können, – und eben dadurch erklärt und entwirrt er sie uns. Er enthüllt seine Menschen nur, um das Unenthüllbare an ihnen zu zeigen, er enträtselt sie, indem er uns das ewig Rätselhafte dieser Seelen dartut, – und dennoch ist das irgendwie eine Enthüllung und Enträtselung, – vielleicht die tiefste Enthüllung und Enträtselung, die jemals einem Dichter gelungen ist.“ (Hueck 1925/26: 201)

Dostojewskijs Novelle *Sapiski is podpolja* ist ein in der ersten Person verfasstes literarisches Werk. Igor Evlampiev bezeichnet *Sapiski is podpolja* als ein Werk, das eine deutliche Grenze zwischen dem früheren und dem späteren Dostojewskij zieht. Dies ist der Ausgangspunkt seiner Spätwerke. Die Ideen seiner vorherigen Werke treffen sich in dieser Novelle, die das vorläufige Fazit von Dostojewskijs Gedanken über das Geheimnis der menschlichen Existenz darstellt. (vgl. Evlampiev 2012: 215)

*Sapiski is podpolja*, mit dessen Übersetzung sich die vorliegende Arbeit befasst, ist eine Novelle, die in zwei Teile untergliedert ist. Der erste Teil unter dem Titel „*Podpolje*“ ist diskursiv-philosophisch und stellt einen Monolog des Protagonisten dar. Der zweite Teil heißt „*Bei nassem Schnee*“. Er ist erzählerisch und besteht aus drei Episoden aus dem Leben des namenlosen Protagonisten.

In der Novelle handelt es sich um einen vierzigjährigen Beamten, dem ein Verwandter eine Summe Geld nach dem Tod hinterließ. Da der Protagonist nicht mehr zur Arbeit gehen muss, die ihm keinen Spaß gemacht hat, kündigt er und lässt sich in einer Wohnung in Sankt Petersburg nieder. In der ganzen Novelle denkt der Protagonist über das Wesen der menschlichen Natur nach und versucht die Frage „Wer bin ich?“ zu beantworten (vgl. ebd.: 217).

In einem Brief an Overbeck schrieb Friedrich Nietzsche (1887) über die Novelle:

„Von Dostojewskij wusste ich vor einigen Wochen auch selbst den Namen nicht. <...> Ein zufälliger Griff in einem Buchladen brachte mir das eben ins Französische übersetzte Werke *L`esprit souterrain* unter die Augen. <...> Der Instinkt der Verwandtschaft (oder wie soll ich's nennen?) sprach sofort, meine Freude war außerordentlich.“ (Gerigk 2013: 152)

Diese hohe Einschätzung spricht dafür, dass die Novelle eine große Rolle bei dem Verstehen von Dostojewskijs Werken in der Weltliteratur spielt. Die Neuübersetzung von *Sapiski is podpolja* ist ein Hinweis darauf, dass das Buch nicht in der Vergangenheit verhaftet ist, sondern in die Zukunft weist und immer noch für die Leserschaft von Interesse ist. Daher sind die Analyse und Bewertung dieser Übersetzung relevant.

## **5 Vergleichende Analyse von „Aufzeichnungen aus dem Abseits“**

Das folgende Kapitel befasst sich mit der Analyse der Übersetzung *Aufzeichnungen aus dem Abseits* von Felix Phillip Ingold, die nach dem Übersetzungsmodell von House zu den offenen Übersetzungen gehört. Da die Übersetzungskritik nach House versucht, die Frage zu beantworten, „wo, mit welchen Konsequenzen und durch welche *sprachlichen* Formen eine Übersetzung in einem ganz speziellen Fall so ist, wie sie ist – in Relation zu ihrem Original“, werden in der folgenden Analyse Textstellen der Übersetzung von Ingold und des Originals verglichen (House 2002: 108). Dort, wo der Übersetzer Schwierigkeiten hatte, werden dazu noch Übersetzungsvorschläge von Swetlana Geier aus *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* analysiert.

### **5.1 Zur Analyse des Originals und der Übersetzung**

Im Folgenden werden ausgewählte Textstellen mit dem Ziel untersucht, die Anwendung des Modells von House zu zeigen und sich anhand dieses Modells ein allgemeines Urteil über die Übersetzung von Ingold zu bilden.

Da es sich hier um die Übersetzung eines literarischen Werkes handelt, werden gleichzeitig Textstellen aus dem Ausgangstext und dem Zieltext analysiert. Die lexikalischen Einheiten sind miteinander verbunden und sollten deswegen nicht getrennt untersucht werden.

### **5.2 Teil I**

#### **Field**

Der erste Teil der Novelle „Podpolje“ stellt einen Monolog des namenlosen Protagonisten dar. Durch diesen Monolog lernt ihn der Leser kennen. Es ist von großer Bedeutung, dass Dostojewskij den Erzählstil in der ersten Person wählte, da seine Gestalten auch in anderen Werken den Monolog dem Dialog vorziehen. Dies ist ein Hinweis auf ihre Einsamkeit unter anderen Menschen (vgl. Evlampiev 2012: 233). Einsamkeit spielt in der Novelle eine wichtige Rolle. Es wird erzählt, dass der Protagonist vierzig Jahre alt ist. Er arbeitete als Beamter und hatte keinen Spaß an seiner Tätigkeit. Deswegen kündigte er seinen Dienst, als ein Verwandter ihm nach dem

Tod eine Summe Geld hinterließ. In diesem Teil werden Charakter und Denkweise des Protagonisten beschrieben.

**Lexikalische, syntaktische und stilistische Mittel**

Dostojewskij verwendet lange Sätze mit mehreren Satzabschnitten, die auf den sturen Charakter des Protagonisten und, an einigen Stellen, seine hysterischen Anfälle hindeuten. Der Schriftsteller verwendet als Stilmittel lexikalische Wiederholung plus Anapher<sup>3</sup>, umgangssprachliche, stilistisch gefärbte Wörter und Neologismen, bei deren Übertragung in die deutsche Sprache zuweilen Schwierigkeiten entstehen.

Textstelle 1:

Original	Übersetzung
<p><b>Я</b> человек больной... <b>Я</b> злой человек. Непривлекательный <b>я</b> человек. <b>Я</b> думаю, что у меня болит печень. Впрочем, <u><b>я</b> ни шиша не смыслю в моей болезни</u> и не знаю наверно, что у меня болит. <b>Я</b> не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же <b>я</b> еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (<b>Я</b> достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но <b>я</b> суеверен). Нет-с, <b>я</b> не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а <b>я</b> понимаю. <b>Я</b>, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно <b>я</b> насолю в этом случае моей злостью; <b>я</b> отлично хорошо знаю, что и докторам <b>я</b> никак не смогу «нагадить» тем, что у них не лечусь; <b>я</b> лучше всякого знаю, что всем этим <b>я</b> единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если <b>я</b> не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же еще крепче болит! (Teil 1, S. 2)</p>	<p><b>Ich</b> bin ein kranker Mann... <b>Ich</b> bin ein bösertiger Mensch. Ein unansehnlicher Mensch bin <b>ich</b>. <b>Ich</b> kranke wohl an meiner Leber. Allerdings <u>verschwende <b>ich</b> an meine Krankheit keine Gedanken</u>, und <b>ich</b> weiß nicht einmal, was mir eigentlich wehtut. <b>Ich</b> lasse mich nicht behandeln, habe mich nie behandeln lassen, obwohl <b>ich</b> die Medizin und Ärzte respektiere. Dazu kommt, dass <b>ich</b> äußerst abergläubisch bin; nun, <b>ich</b> bin's jedenfalls so sehr, dass <b>ich</b> die Medizin durchaus respektieren kann. (Meiner Bildung nach sollte <b>ich</b> eigentlich nicht abergläubisch sein, doch <b>ich</b> bin abergläubisch.) Nein, mit Verlaub, <b>ich</b> will mich aus Bosheit nicht behandeln lassen. Das freilich werden Sie gewiss nicht begreifen wollen. Nun, mit Verlaub, <b>ich</b> begreife es wohl. Ich werde Ihnen, versteht sich, nicht erklären können, wen genau <b>ich</b> in diesem Fall meine Bosheit spüren lasse; besser als alle anderen weiß <b>ich</b> doch, dass ich mit alledem einzig mir selbst schade und niemandem sonst. Wie auch immer – wenn <b>ich</b> mich nicht behandeln lasse, dann einzig aus Bosheit. Meine Leber tut weh, sei's drum, mag sie mir noch mehr wehtun! (Teil 1, S. 9)</p>

<sup>3</sup> Die Anapher ist eine rhetorische Figur der Wortwiederholungen und wird als Stilmittel verwendet, um Texte zu strukturieren.

Bereits der erste Absatz der Novelle enthüllt die verzerrte Selbstwahrnehmung des Protagonisten und ist daher für die vergleichende Analyse wichtig. Was die stilistischen Mittel betrifft, so verwendet Dostojewskij hier eine Kombination des Stilmittels lexikalische Wiederholung plus Anapher. Durch diese ist Dostojewskijs Stil auch in anderen Werken gekennzeichnet (Margulina und Deeva 2009: 48). Allein in diesem kurzen Abschnitt kommt das Personalpronomen „ich“ 18-mal vor. Hier hat es sich der Autor zum Ziel gesetzt, dem Leser die zwiespältige Natur des Protagonisten sowie seine Versuche, das eigene Ich in Worten zu erfassen, zu zeigen. Der Übersetzer hat alle Ich-Wiederholungen beibehalten. Es fällt allerdings auf, dass die Anapher nicht an allen Stellen wegen der allgemeinen Sprachverschiedenheiten der russischen und der deutschen Sprache im Zieltext wiedergegeben werden konnte. Trotzdem ist erkennbar, dass es dem Übersetzer gelungen ist, den gleichen Effekt in seiner Übersetzung wie im Original zu erzeugen.

Außerdem sieht man, dass der Übersetzer mit der Wiedergabe der umgangssprachlichen Redewendung „ни шиша не смыслить“ Schwierigkeiten im Zieltext hatte. Im Russischen bedeutet sie eher „keine Ahnung haben“ und nicht „an etwas keine Gedanken verschwenden“.

Textstelle 2:

Original	Übersetzung
Я ее написал, думая, что выйдет очень остро; а теперь, как увидел сам, что хотел только гнусно <b>пофорсить</b> , – нарочно не вычеркну! (Teil 1, S. 2)	Hab es so hingeschrieben, weil ich dacht, es sollte so richtig scharfsinnig sein; doch nun seh ich selbst ein, dass es mir in meiner Niedertracht nur <b>ums Forcieren</b> ging – also streiche ich ihn erst recht nicht durch! (Teil 1, S. 10)

Anhand dieses Beispiels sieht man, dass es dem Übersetzer schwergefallen ist, das Verb „пофорсить“ in die deutsche Sprache zu übertragen. Im Russischen ist das Verb umgangssprachlich und bedeutet „prahlen“ oder „brüsten“. Deswegen ist hier die Verfälschung des Sinnes des Satzes zu verzeichnen. Geier hat das Verb mit der Konstruktion „ich schrieb ihn hin in dem Glauben, **er würde sich sehr geistreich ausnehmen**“, übersetzt, was die richtige Bedeutung des Verbes wiedergibt (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 8).

Dieses Verb kommt auch an einer anderen Stelle in der Novelle vor.

Textstelle 3:

Original	Übersetzung
Но, господа, кто же может своими же болезнями тщеславиться, да еще ими <b>форсить</b> ? (Teil 1, S. 3)	Wer aber, meine Herrschaften, kann sich schon seiner Krankheiten rühmen, <b>sich hervortun damit</b> ? (Teil 1, S. 15)

Der Übersetzer konnte die semantische Bedeutung des Originals ins Deutsche vermitteln, aber sie wurde durch das Verb „sich hervortun“ deutlich abgeschwächt. Ob die Ironie des Originals in der Übersetzung wiedergegeben wurde, lässt sich bezweifeln. In seinen Werken verwendet Dostojewskij stilistisch gefärbte Wörter, die seinen individuellen Stil ausmachen (Margulina und Deeva 2009: 45).

Textstelle 4:

Original	Übersetzung
Я все это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и <b>покивателей</b> знаю. (Teil 1, S. 3)	Das weiß ich selbst ja auch, weiß es besser als all diese erfahrenen und überklugen Ratgeber und <b>Gutmenschen</b> . (Teil 1, S. 14)

Bei literarischen Werken spielt die Übertragung von Neologismen eine bedeutsame Rolle. Dieses Beispiel macht deutlich, dass die Wiedergabe von Dostojewskijs Neologismen meistens Schwierigkeiten bereitet. „Gutmensch“ ist ein stark politisch konnotiertes Wort in Deutschland, das erst 2000 in den Rechtsschreibduden übernommen wurde.<sup>4</sup> Hier ist es dem Übersetzer nicht gelungen, die Originalbedeutung von Dostojewskijs Neologismus zu vermitteln. Geier hat die wörtliche Übersetzung „Kopfnicker“ ausgewählt, die das deutschsprachige Leserpublikum nicht kennt, was allerdings vertretbar ist, denn russischsprachige Leser können den Begriff auch nur aus dem Kontext verstehen. In diesem Fall wurde ein passender Lösungsweg gefunden und die Bezeichnung wurde dem deutschsprachigen Leser erfolgreich nähergebracht.

**Tenor**

---

<sup>4</sup> Duden online (2017).

Dem ersten Teil kann man entnehmen, dass der Protagonist ein intelligenter Mensch ist. Seine Überlegungen spielen häufig auf Werke von Tschernyschewski, Rousseau, George Sand, Heine und Nekrasov an (vgl. Evlampiev 2012: 225). Seine Arbeitsstelle deutet darauf hin, dass er aus einer armen Familie stammt. Das Leid und unruhige Denken des Mannes spiegeln die damaligen turbulenten Zeiten in Russland wider. Aus seiner Tiefgründigkeit spricht eine Epoche, die alle Sicherheiten verloren hat und sich an der Tiefenpsychologie orientiert (vgl. Torri 2012: 156).

Nikolaj Strahov hat in seinem Brief an Tolstoj 1883 geschrieben, dass der erste Teil der Novelle ein Selbstporträt Dostojewskijs ist (vgl. Evlampiev 2012: 217).

### *Lexikalische, syntaktische und stilistische Mittel*

Dostojewskij verwendet lange, manchmal abgebrochene Sätze, Reihen von Verben, gefärbte Lexik und das Stilmittel lexikalische Wiederholung plus parallele Konstruktion.

Textstelle 5:

<b>Original</b>	<b>Übersetzung</b>
Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется или как вам, может быть, кажется; впрочем, если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? – то я вам отвечу: я один <b>коллежский асессор</b> . (Teil 1, S. 3)	Ich bin keineswegs ein aufheiternder Mensch, wie Sie annehmen oder wie Sie wohl annehmen könnten; falls Sie übrigens von meinem Gerede irritiert sind (und ich spüre es doch – Sie sind's) und falls Sie mich deshalb fragen wollten: wer ich denn eigentlich sei? – dann gebe ich Ihnen zur Antwort: ich bin <b>ein Kollegienassessor</b> , sonst nichts. (Teil 1, S. 13)

Obwohl der erste Teil der Novelle in der ersten Person verfasst ist, weiß der Leser über den Protagonisten sehr wenig, nicht einmal seinen Namen. Es ist daher von besonderer Bedeutung, wie der Übersetzer die wenigen Informationen über die sozialen Hintergründe des Protagonisten in der Übersetzung vermittelt. Kollegienassessor ist ein Dienstgrad, der im Russischen Reich der achten Ringklasse in der Rangtabelle für Beschäftigte in der Staatsverwaltung und im Militärbereich entsprach. Da der deutsche Leser mit diesem Rangsystem nicht vertraut ist und „Assessor“ im Deutschen eine andere Bedeutung besitzt, hätte man ihn im Zieltext ausführlicher, z. B. durch eine Erläuterung in einer Fußnote, erklären können.

Textstelle 6:

Original	Übersetzung
Я был злой <b>чиновник</b> . <...> Это я наврал про себя давеча, что я был злой <b>чиновник</b> . (Teil 1, S. 2)	Ich war ein bössartiger <b>Bürokrat</b> . <...> Gerade eben habe ich mich lügnerrisch als einen bössartigen <b>Bürokraten</b> bezeichnet. (Teil 1, S. 12)

An diesem Beispiel sieht man, dass der Übersetzer ein stilistisch neutrales Wort mit einem stilistisch gefärbten in der Zielsprache wiedergibt. Nach der Definition im Duden ist ein Bürokrat „jemand, der in der Anwendung und Auslegung von Bestimmungen einem starren Formalismus verhaftet ist“<sup>5</sup>. Man weiß aber aus der Novelle, dass der Protagonist Formalismus hasst. „Чиновник“ bezieht sich auf die Position des Protagonisten und die oben genannte Rangtabelle. Hier wäre die Übersetzung „Beamter“ angemessen, die man in der Übersetzung von Geier finden kann (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 8).

Textstelle 7:

Original	Übersetzung
Я стыдился (даже, может быть, и теперь стыжусь); до того доходил, что ощущал какое-то тайное, ненормальное, подленькое <b>наслажденье</b> возвращаться, бывало, в иную гадчайшую петербургскую ночь к себе в угол и усиленно сознавать, что вот и сегодня сделал опять гадость, что сделанного опять-таки никак не воротишь, и <b>внутренно, тайно, грызть, грызть себя за это зубами, пилить и сосать себя</b> до того, что горечь обращалась наконец в какую-то позорную, проклятую сладость и наконец – в решительное, серьезное наслаждение! Да, <b>в наслаждение, в наслаждение!</b> (Teil 1, S. 4)	Ich war beschämt (womöglich schäme ich mich noch heute dafür); ging es doch so weit, dass ich eine kleine, geheime, nicht normale, schäbige <b>Wollust</b> empfand, bisweilen in einer garstigen Petersburger Nacht heimzukehren in meinen Winkel und mir angestrengt bewusst zu machen, dass ich auch diesmal wieder eine Garstigkeit begangen hatte und dass das Begangene einmal mehr nicht wiedergutzumachen war, und innerlich und insgeheim <b>nagte es an mir, es nagte wie mit Zähnen, es sägte und saugte an mir so lang</b> , bis sich meine Bitternis endlich in eine schändliche, eine gottverdammte Süße verwandelte – und zuletzt zum entschiedenen, ja ernsthaften Genuss wurde! Ja, zum <b>Genuss</b> , zu einem <b>Genuss!</b> (Teil 1, S. 17)

In dieser Passage fällt auf, dass die Wörter „наслаждение“ und „наслажденье“ unterschiedlich übersetzt wurden: einmal mit „Wollust“, danach mit „Genuss“. Dabei

<sup>5</sup> Duden online (2017).

hat „Wollust“ eine engere Bedeutung. Dadurch wird die Wirkung des Zieltextes abgeschwächt. Die Gründe, aus denen der Übersetzer diese Wörter unterschiedlich wiedergegeben hat, sind unklar.

Die russische Literaturkritik legt nahe, dass Dostojewskijs Protagonist zu hysterischen Anfällen neigt und sich selbst Qualen zumutet (Evlampiev 2012: 250). Durch die Reihe von starken Verben „**грызть, грызть себя за это зубами, пилить и сосать**“ zeigt sich die Wut des Protagonisten auf sich selbst. In der Übersetzung wurde die Perspektive geändert und dadurch ging dieses Persönlichkeitsmerkmal verloren.

Textstelle 8:

Original	Übersetzung
<p>Я вам объясню: наслаждение было тут именно от слишком яркого сознания своего унижения; <b>оттого, что</b> уж сам чувствуешь, что <b>до последней стены дошел; что и</b> скверно это, но <b>что и</b> нельзя тому иначе быть; <b>что уж</b> нет тебе выхода, <b>что уж</b> никогда не сделаешься другим человеком; <b>что если б</b> даже и оставалось еще время и вера, чтоб переделаться во что-нибудь другое, то, наверно, сам бы не захотел переделываться; а захотел бы, так и тут бы ничего не сделал, потому что на самом-то деле и переделываться-то, может быть, не во что. (Teil 1, S. 4)</p>	<p>Ich will mich erklären: der Genuss erwuchs bei mir eben <b>aus dem allzu klaren Bewusstsein</b> der eigenen Erniedrigung; <b>aus dem Gefühl, ich sei bei der letzten Wand angelangt; dass es</b> zwar misslich, aber nicht zu ändern sei; <b>dass es</b> keinen Ausweg mehr gebe, <b>dass man</b> niemals ein anderer Mensch werden könne; dass ich mich, selbst wenn die Zeit und der Glaube dafür vorhanden wären, etwas anderes aus sich zu machen, wahrscheinlich gar nicht ändern wollte; dass ich hier und jetzt lieber nichts unternehmen würde, weil es ja in der Tat nichts gibt, in das ich mich verwandeln könnte. (Teil 1, S. 17)</p>

Im Originaltext hat Dostojewskij auf das Stilmittel lexikalische Wiederholung plus parallele Konstruktion zurückgegriffen, das seinen individuellen Stil kennzeichnet. Er verwendet dieses Stilmittel, um die Argumentation des Protagonisten aufzubauen und seine verzerrte Denkweise zu zeigen. Im Zieltext ist es dem Übersetzer gelungen, dieses Stilmittel beizubehalten bzw. die gleiche Wirkung wie im Original zu erzeugen.

In dem oben angeführten Beispiel wurde die Konstruktion „дойти до последней стены“ wörtlich übersetzt. Im Original hat Dostojewskij die russische Redewendung „дойти до точки“ verändert. Der Übersetzer hat die Form bewahrt und die Konstruktion mit „ich sei bei der letzten Wand angelangt“ wiedergegeben. Ob dem Leser des Zieltextes klar wird, was der Autor hier meint, ist allerdings fraglich. Man

hätte eine zusätzliche Erklärung hinzufügen können, die den Sinn dieser Redewendung nahelegt.

Textstelle 9:

Original	Übersetzung
<p>Я постоянно считал себя умнее всех, которые меня окружают, и иногда, поверите ли, <b>даже этого совестился</b>. По крайней мере, я всю жизнь смотрел как-то в сторону и никогда не мог смотреть людям прямо в глаза. (Teil 1, S. 4)</p>	<p>Ich habe mich stets für klüger als alle andern in meiner Umgebung gehalten, und <b>ich hab's mir, mit Verlaub, hin und wieder vorgeworfen</b>. Jedenfalls habe ich Zeit meines Lebens immer irgendwie zur Seite geschaut, und nie konnte ich den Menschen direkt in die Augen sehen. (Teil 1, S. 19)</p>

Das Verb „совеститься“ bedeutet eher „sich schämen“ oder „verlegen werden“. Deswegen konnte der Protagonist anderen Menschen nicht in die Augen schauen. Hier wird die semantische Bedeutung des Verbes „совеститься“ nicht korrekt ins Deutsche übertragen. Geier hat eine funktionale Entsprechung gefunden und das Verb mit „**bin** manches Mal deswegen **verlegen geworden**“ wiedergegeben (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 14).

## Mode

Im ersten Teil fühlt sich der Leser direkt angesprochen. Der Protagonist führt einen inneren Monolog mit sich, der in Wirklichkeit dialogisch ist. Er stellt dem Leserpublikum Fragen, zuweilen schimpft er auf es und spricht es mit der Anrede „meine Herrschaften“ an. Man kann mit Sicherheit sagen, dass dieser Monolog geschrieben wurde, um ausgesprochen zu werden. Daher findet man im Ausgangstext eine Vielzahl von Pronomen der ersten und zweiten Person. Der erste Teil ist in der Form der Ich-Erzählung mit dem Ziel verfasst, dem Leser einen Zugang zu den philosophischen Überlegungen des Protagonisten zu verschaffen und die Widersprüchlichkeit seines Charakters zu zeigen.

### *Lexikalische, syntaktische und stilistische Mittel*

Dostojewskij verwendet die Kontaktparenthese, lange, manchmal abgebrochene Sätze, gefärbte Lexik und das Stilmittel lexikalische Wiederholung plus parallele Konstruktion.

Textstelle 10:

Original	Übersetzung
Не будем спорить; мое возражение нелепо.	Kein Grund zum Streiten also; mein Einwand ist ungehörig. (Teil 1, S. 16)

In seinem Werk gebraucht Dostojewskij häufig das Stilmittel Kontaktparenthese, um den Ausgangstext, der einen Monolog darstellt, zu „dialogisieren“. Durch das angeführte Beispiel wird klar, dass der Übersetzer hier diesen Faktor außer Acht gelassen hat, obwohl die Kontaktparenthese an einigen anderen Stellen entsprechend übertragen wurde. Geier hat hingegen die Intention des Autors erkannt und den Originalsatz mit „**Streiten wir nicht darüber:** mein Einwand ist absurd“ ins Deutsche übersetzt (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 11).

Textstelle 11:

Original	Übersetzung
Скажите мне вот что: отчего так бывало, что, как нарочно, в те самые, да, в те же самые минуты, в которые я наиболее способен был сознавать все тонкости «всего прекрасного и высокого», как говорили у нас когда-то, мне случалось уже не сознавать, а делать такие неприглядные деянья, такие, которые... ну да, одним словом, которые хоть и все, пожалуй, делают, но которые, как нарочно, приходились у меня именно тогда, когда я наиболее сознавал, что их совсем бы не надо делать? (Teil 1, S. 9)	Sagen Sie mir eins: wie konnte es sein, dass ich, wie aus Absicht, in denselben, ja, genau denselben Momenten, in denen ich am besten in der Lage war, mir sämtliche Finessen ›alles Schönen und Erhabenen‹, wie man das einst bei uns nannte, bewusst zu machen, dass es mir eben dann widerfuhr, dass mir solch unziemliches Handeln nicht nur nicht bewusst wurde, dass ich es vielmehr selbst ausführte, eine Handlungsweise, die... na ja, mit einem Wort, deren sich, mit Verlaub, so gut wie alle befleißigen, die sich jedoch bei mir, wie aus Absicht, gerade dann einstellte, wenn mir besonders bewusst wurde, dass ich sie keinesfalls hätte zulassen dürfen. (Teil 1, S. 16)

Im Rahmen der Dimension Mode muss man als Übersetzer darauf achten, dass das „Miteinbeziehen“ des Lesers auch in der Übersetzung vermittelt wird. Das wird durch Fragen, die der Protagonist dem Leser stellt, möglich. Die an den Leser gerichtete Frage wurde allerdings im Zieltext durch einen Aussagesatz wiedergegeben. Die Übersetzung konnte daher nicht den vom Autor erwünschten Effekt erzeugen.

Textstelle 12:

Original	Übersetzung
Я <b>потому и заговорил</b> , что мне все хочется наверно узнать: бывают ли у других такие наслаждения? (Teil 1, S. 4)	<b>Ich habe davon reden wollen</b> , weil ich noch so gern verlässlich erfahren möchte: kennen auch andere solchen Genuss? (Teil 1, S. 17)

Die Dimension Mode bestimmt den Grad der Mündlichkeit und Schriftlichkeit des Textes. Wie bereits festgestellt wurde, bildet der erste Teil von *Sapiski is podpolja* einen Monolog, der geschrieben wurde, um ausgesprochen zu werden. Trotz langer Sätze fühlt sich der Leser des AT direkt angesprochen. Das Beispiel macht deutlich, dass sich der Übersetzer hingegen für komplexe grammatische Konstruktionen entschieden hat, die für die gesprochene Sprache nicht typisch sind und nicht die gleiche Wirkung in der Übersetzung erzeugen.

### 5.3 Teil II

#### Field

In diesem Teil erzählt Dostojewskij von Ereignissen, die einen großen Einfluss auf das Leben des Protagonisten hatten. Der zweite Teil besteht aus drei Episoden: dem Zusammenstoß mit einem Offizier, dem Abendessen mit Freunden und dem Treffen mit der Prostituierten Lisa. Das gibt dem Leser die Möglichkeit, den Protagonisten und seine Überzeugungen aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und zu überprüfen, ob seine „theoretische“ Selbstdarstellung im ersten Teil mit seinem wahren Ich, das sich durch Handeln zeigt, übereinstimmt (vgl. Evlampiev 2012: 241).

#### *Lexikalische, syntaktische und stilistische Mittel*

Dostojewskij verwendet Ausrufungssätze, Neologismen, lexikalische Wiederholungen plus parallele Konstruktionen, gefärbte Lexik sowie Reihen von Adverbien und Attributen.

Textstelle 13:

Original	Übersetzung
Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать,	Weiß der Teufel, was ich damals für eine echte, regelrechte Auseinandersetzung gegeben hätte, für eine passendere, eine

литературную! Со мной поступили как с мухой. Был этот офицер вершков десяти росту; я же человек низенький и истощенный. Ссора, впрочем, была в моих руках: стоило попротестовать, и, конечно, меня бы спустили в окно. Но я раздумал и предпочел... <b>озлобленно стушеваться.</b> (Teil 2, S. 21)	sozusagen mehr literarische! Wie eine Fliege hat man mich behandelt. Jener Offizier war ungefähr eins neunzig groß; ich aber bin ein kleines schwächtiges Männchen. Übrigens hätte ich die Auseinandersetzung leicht haben können: hätte bloß protestieren müssen, und gleich hätte man mich auch, ist ja klar, aus dem Fenster geschmissen. Doch ich gab den Gedanken auf, zog es vor... <b>mich empört davonzumachen.</b> (Teil 2, S. 86)
--	---

Das Verb „стушеваться“ mit der Bedeutung „verstummen und sich zurückziehen“ wurde von Dostojewskij selbst in die russische literarische Sprache in der Novelle „Doppelgänger“ eingeführt (vgl. Evlampiev 2012: 118). Dem Übersetzer scheint die Wiedergabe zu gelingen, obwohl das Stilmittel im Zieltext deutlich abgeschwächt wurde.

Textstelle 14:

Original	Übersetzung
Но я-то, я, – смотрел на него <b>со злобою</b> и ненавистью, и так продолжалось... несколько лет-с! <b>Злоба</b> моя даже укреплялась и разрасталась с годами. (Teil 2, S. 22)	Ich jedenfalls, ich betrachtete ihn voller <b>Bosheit</b> und Hass, und so ging das... jahrelang! Und mit den Jahren verstärkte sich meine <b>Bösartigkeit</b> noch. (Teil 2, S. 88)

Das Substantiv „злоба“ wird im Originaltext wiederholt, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen bzw. die zugespitzten Gefühle des Protagonisten zu zeigen. Diese Wirkung geht im Zieltext verloren. Geier ist es in ihrer Übersetzung gelungen, sie beizubehalten: „Ich aber, ich starrte ihn mit **Zorn** und Haß an, und das dauerte... mehrere Jahre, jawohl! Mit der Zeit wurde mein **Zorn** sogar tiefer und nahm mehr zu“ (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 90).

Stilistisch gefärbte Wörter im Originaltext werden häufig durch stilistisch neutrale in der Übersetzung wiedergegeben. Das folgende Beispiel macht dies deutlich:

Textstelle 15:

Original	Übersetzung
Раз поутру, хоть я и никогда не <b>литературствовал</b> , мне вдруг пришла	Eines Morgens kam mir, obwohl ich keinerlei <b>literarische Interessen hatte</b> ,

<p>мысль описать этого офицера <b>в абличительном виде</b>, в карикатуре, в виде повести. Я с наслаждением писал эту повесть. Я <b>абличил</b>, даже поклеветал; фамилию я так подделал сначала, что можно было тотчас узнать, но потом, по зрелом рассуждении, изменил и отослал в «Отечественные записки». Но тогда еще не было <b>абличений</b>, и мою повесть не напечатали. (Teil 2, S. 22)</p>	<p>die Idee, jenen Offizier <b>auf entlarvende Weise</b>, als Karikatur, im Rahmen einer Erzählung zu beschreiben. Genüßlich schrieb ich die Erzählung. Ich <b>entlarvte</b> ihn, verleumdete ihn sogar; seinen Namen verfälschte ich zunächst so, dass man ihn sofort erraten konnte, doch später dann, nach reiflicher Überlegung, änderte ich ihn ab und sandte die Erzählung an die „Vaterländischen Schriften“. Doch <b>Entlarvungen</b> waren damals noch nicht in Mode, und so blieb die Erzählung denn auch ungedruckt. (Teil 2, S. 89)</p>
--	---

Das Verb „литературствовать“ und das dreimal wiederholte „абличать“ sind im Original stilistisch gefärbt und durch Ironie gekennzeichnet. Im Zieltext konnte die gleiche Wirkung nicht erzeugt werden.

Textstelle 16:

Original	Übersetzung
<p>Я хотел было сию минуту солгать – написать, что я сделал это <b>нечаянно, не помня себя, потерявшись, сдуру</b>. Но я не хочу лгать и потому говорю прямо, что я разжал ей руку и положил в нее... со злости. Мне это пришло в голову сделать, когда я бегал взад и вперед по комнате, а она сидела за ширмами. Но вот что я наверно могу сказать: я сделал эту жестокость, хоть и нарочно, но не от сердца, а от дурной моей головы. Эта жестокость была <b>до того напускная, до того головная, нарочно подсочиненная, книжная</b>, что я сам не выдержал даже минуты, – сначала отскочил в угол, чтоб не видеть, а потом со стыдом и отчаянием бросился вслед за Лизой. (Teil 2, S. 55)</p>	<p>Gerade war ich drauf und dran zu lügen – zu schreiben, ich hätte es <b>ohne Absicht getan, außer mir, selbstvergessen, aus purer Dummheit</b>. Aber ich mag keine Lüge und sage also frank heraus, dass ich ihr aus reiner... aus Bosheit die Hand geöffnet und etwas hineingetan habe. Die Idee dazu war mir gekommen, als ich in meinem Zimmer auf und ab lief und sie noch hinter der Stellwand saß. Was ich mit Gewissheit sagen kann: ich beging diese Grausamkeit zwar absichtlich, aber sie kam nicht aus meinem Herzen, sondern aus meinem verderbten Kopf. Meine Grausamkeit war <b>derart überdreht, derart verkopft und mit Absicht ausgetüftelt, sie war derart literarisch</b>, dass sogar ich keine Minute aushielt, – zunächst also sprang ich in die Zimmerecke, um nichts sehen zu müssen, dann lief ich aus Scham und Verzweiflung hinter Lisa her (Teil 2, S. 213).</p>

Das Gespräch mit Lisa ist in der Erinnerung des Protagonisten geblieben und daher für die Analyse bedeutend. Dostojewskij verwendet eine Reihe von kurzen starken

Adverbien „нечаянно, не помня себя, потерявшись, сдуру“, die den Rhythmus der Erzählung bestimmen und ein beeindruckendes Bild der Szene schaffen. Dem Übersetzer ist es gelungen, die semantische und pragmatische Bedeutung der Adverbien mit „ohne Absicht getan, außer mir, selbstvergessen, aus purer Dummheit“ ins Deutsche zu übertragen, jedoch kommt der Rhythmus in der Übersetzung nicht so stark wie im Original zum Ausdruck. Das betrifft auch die Wiedergabe der Reihe der Attribute „до того напускная, до того головная, нарочно подсочиненная, книжная“. Geier gibt sie mit der Gruppe von Attributen „dermaßen gekünstelt, dermaßen ausgeklügelt, willkürlich ausgedacht, literarisch“ wieder und kann dadurch die gleiche Wirkung in ihrer Übersetzung erzielen (Anm. von Geier in Dostojewskij: 142).

Textstelle 17:

Original	Übersetzung
<p>Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей «живой жизни» какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда нам напоминают про нее. Ведь мы до того дошли, что настоящую «живую жизнь» чуть не считаем за труд, почти что за службу, <b>и все мы про себя согласны, что по книжке лучше.</b> (Teil 2, S. 56)</p>	<p>So sehr haben wir uns ihm entfremdet, dass wir bisweilen angesichts des wahren, des „lebendigen Lebens“ so etwas wie Abscheu empfinden, weshalb wir es auch nicht leiden können, wenn man uns darauf aufmerksam macht. Sind wir doch so weit gekommen, dass wir das wahrhaftige „lebendige Leben“ als eine Art Arbeit betrachten, wenn nicht als einen Beruf, und allesamt stimmen wir doch überein, <b>dass es sich nach einem Leitfaden besser leben lässt.</b> (Teil 2, S. 218)</p>

In seiner Novelle hebt Dostojewskij immer wieder den Unterschied zwischen dem Leben und der romantischen Literatur hervor. In der Szene mit dem Offizier und im Bordellgespräch mit Lisa kommt „das Literarische“ stark zum Ausdruck. Deswegen ist es wichtig, dass der Übersetzer die Intention des Autors erkennt und beim Produzieren des Zieltextes berücksichtigt. Geier hat als eine passende Lösung gefunden, „dass wir <...> im geheimen uns vollkommen einig sind, dass es **nach dem Buch** besser geht“ (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 145).

### Tenor

Da über den Protagonisten sehr wenig bekannt ist, kommt die Dimension „Tenor“ im zweiten Teil nicht so stark zum Ausdruck.

### *Lexikalische, syntaktische und stilistische Mittel*

Dostojewskij verwendet hier gefärbte Lexik und Neologismen.

Textstelle 18:

Original	Übersetzung
О, если б этот офицер был из тех, которые соглашались выходить на дуэль! Но нет, это был именно из тех господ (увы! давно исчезнувших), которые предпочитали действовать киями или, как поручик Пирогов у Гоголя, — по начальству. На дуэль же не выходили, <b>а с нашим братом, с штафиркой</b> , считали бы дуэль во всяком случае неприличною, — да и вообще считали дуэль чем-то немислимым, вольнодумным, французским, а сами обижали довольно, <i>особенно в случае десяти вершков росту</i> . (Teil 2, S. 22)	Oh, wäre jener Offizier doch einer von denen gewesen, die sich auf Duelle einlassen! Aber nicht doch, das war genau einer von den (ach! längst schon entschwundenen) Herrschaften, die sich vorzugsweise mit Billardstöcken schlagen oder aber, wie Gogols Leutnant Pirogow, via die Obrigkeit. Auf Duelle ließen sie sich nicht ein, und ein Duell <b>mit einem Nichtmilitär wie ich</b> würden sie jedenfalls ungehörig finden, und überhaupt hielten sie Duelle für etwas Unsinniges, Freidenkerisches, Französisches, wobei sie zur Genüge Beleidigungen austeilten, <i>besonders bei einer Körpergröße von eins neunzig</i> . (Teil 2, S. 87)

An diesem Beispiel erkennt man, dass Dostojewskijs Neologismen beim Übersetzen ins Deutsche eine Schwierigkeit darstellen. Im Ausgangstext werden alle nicht im Militärbereich Beschäftigten durch die abwertende Bezeichnung „штафирка“ beschrieben. Der Übersetzer konnte die semantische Bedeutung im Zieltext beibehalten, aber das abwertende Element ging verloren.

Außerdem gibt diese Textstelle ein Beispiel für den Einsatz des kulturellen Filters, obwohl die Verwendung des kulturellen Filters nach House für verdeckte Übersetzungen typisch ist (vgl. House 2002: 107). Das altrussische Längenmaß „Werschok“ (1 Werschok = 44,45 Millimeter) wird in der Übersetzung in Zentimeter umgerechnet. Das heißt, dass sich der Zieltext am deutschsprachigen Lesepublikum orientiert, dem das russische Längenmaß Werschok nicht bekannt ist.

### **Mode**

Im zweiten Teil fühlt sich der Leser weniger angesprochen als im ersten. Allerdings geht der Dialog am Ende des zweiten Teils in einen Monolog über, und der Protagonist

kehrt zum Stil des ersten Teils zurück, indem er anfängt, sich mit dem Leser zu streiten und ihn direkt im Text anzusprechen.

***Lexikalische, syntaktische und stilistische Mittel***

Dostojewskij verwendet lange, abgebrochene Sätze und gefärbte Lexik.

Wie im ersten Teil wird der Aspekt Mündlichkeit in der Übersetzung vernachlässigt bzw. nicht an allen Stellen entsprechend in die deutsche Sprache übertragen.

Textstelle 19:

Original	Übersetzung
<p><b>Вообразите</b>, что тогда прошло уже два года, как он меня обидел, и вызов мой был безобразнейшим анахронизмом, несмотря на всю ловкость письма моего, объяснявшего и прикрывавшего анахронизм. (Teil 2, S. 22)</p>	<p><b>Man stelle sich vor</b>, dass damals bereits zwei Jahre vergangen waren, seitdem er mich beleidigt hatte, so dass meine Duellforderung ein einziger grotesker Anachronismus war, ungeachtet der Schlaueit meines Schreibens, das den Anachronismus gleichzeitig erklären und vertuschen sollte. (Teil 2, S. 90)</p>

Während sich der Leser im Original angesprochen fühlt, geht dieser Effekt in der Übersetzung verloren. Wie bereits erwähnt, berücksichtigt Geier diesen Aspekt in ihrer Übersetzung: „**Stellen Sie sich vor**, dass damals bereits zwei Jahre vergangen waren, seit er mich beleidigt hatte, und dass meine Forderung ein ganz ungereimter Anachronismus war, ungeachtet der Gewandtheit meines Briefes, die den Anachronismus erklären und übermalen sollte“ (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 60).

Das nächste Beispiel spricht für sich.

Textstelle 20:

Original	Übersetzung
<p><b>Знаю, что вы, может быть, на меня за это рассердитесь, закричите, ногами затопаете:</b> Говорите, дескать, про себя одного и про ваши мизеры в подполье, а не смейте говорить: все мы. Позвольте, господа, ведь не оправдываюсь же я этим всемством. (Teil 2, S. 56)</p>	<p><b>Klar, man wird mir diese Behauptung womöglich verübeln, man wird aufschreiben, mit den Füßen aufstampfen:</b> Da sprechen Sie wohl nur für sich allein und für Ihr Elend in Ihrer Unterwelt, trauen sich aber nicht zu sagen: wir alle. Gestatten, Herrschaften, aber ich rechtfertige mich ja keineswegs mit dieser</p>

Der Grad der Mündlichkeit ist am Ende der Novelle wieder sehr hoch. Der Protagonist tritt in einen Streit mit dem Leser ein. Dostojewskij verwendet das Pronomen der zweiten Person Plural „вы“. Dadurch wird der Leser in die Erzählung miteinbezogen. Das Beispiel macht deutlich, dass die Dimension Mode in der Übersetzung nicht so stark vorkommt, da der Übersetzer die Anrede mit dem Indefinitpronomen „man“ wiedergibt. Geier hingegen bewahrt den Grad der Mündlichkeit in ihrer Übersetzung: **„Ich kann mir denken, dass Sie schreien und mit den Füßen stampfen werden: „Reden Sie von sich und von Ihrem Kellerloch-Elend, aber unterstehen Sie sich, ‚wir alle‘ zu sagen“**“(Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 145).

## 6. Zur Übersetzungsbewertung

Im Folgenden wird zunächst auf die Übersetzung des Titels der Novelle eingegangen und verschiedene Varianten für Dostojewskijs „podpolje“ werden analysiert. Danach findet eine allgemeine Bewertung der Übersetzung von Ingold statt.

### 6.1 Titelübersetzung: Abseits / Kellerloch / Untergrund

Der Übersetzer kann die Entscheidung über den Titel einer Übersetzung eines literarischen Werks nur dann treffen, wenn er den gesamten Text berücksichtigt. Die Thematik des Textes kann auf einen optimalen Titel hinweisen.

Dass die Übertragung von Titeln in eine Fremdsprache Übersetzern Schwierigkeiten bereitet, zeigt die Vielzahl von verschiedenen Vorschlägen für die Übersetzung des Titels *Sapiski is podpolja*. Der Grund dafür sind zahlreiche Auslegungen des Phänomens „podpolje“. Die erste veröffentlichte Übersetzung 1897 trug den Titel *Aus dem Dunkel der Großstadt (Aufzeichnungen eines Paradoxen)*, die zweite von Thomas Prazmarer *Die Stimme aus dem Untergrund (Aus den Papieren eines Untergrundmenschen)* und die dritte *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* von Swetlana Geier. 2016 erschien eine Neuübersetzung von Felix Philipp Ingold unter dem Titel *Aufzeichnungen aus dem Abseits*. Die Anzahl der Übersetzungen und sich stark voneinander unterscheidende Titeln sind ein Hinweis nicht nur darauf, dass das Interesse des deutschsprachigen Leserpublikums an Dostojewskijs Werk gleichbleibend hoch ist, sondern auch, dass Übersetzer das zentrale Phänomen des Werkes „podpolje“ unterschiedlich interpretieren.

Im Bedeutungswörterbuch von Sergej Kuznecov findet man eine Definition von „podpolje“, worunter 1. eine Örtlichkeit unter dem Boden (gewöhnlich in einem Haus auf dem Land) und 2. eine organisierte Tätigkeit gegen eine bestehende Regierung oder eine Organisation, die eine solche Tätigkeit betreibt, zu verstehen ist<sup>6</sup>. In Bezug auf Dostojewskijs Werk unterscheiden sich die Interpretationen des Zentralbegriffs auch in der Literaturkritik. Nach Horst-Jürgen Gerigk ist „podpolje“ „jener Ort, an den all das verdrängt wird, was in der guten Stube der herrschenden Kultur keine

---

<sup>6</sup> Kuznecov online (2017.)

Existenzberechtigung hat. In dieser Zone der Verpönten richtet sich der Kellerlochmensch ein, aus dieser Zone spricht er zu uns“ (Gerigk 2013: 35). Gurij Schennikov beschreibt „podpolje“ als ein breites Phänomen, das nicht nur die ständige Bereitschaft umfasst, sich von anderen Menschen abzuschotten und in einen dunklen Winkel zu verkriechen, sondern auch die Abhängigkeit von der Meinung anderer (vgl. Schennikov 1987: 107). „Podpolje“ ist ein Teufelskreis von Leid, Neid, gescheiterten Versuchen, die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu lenken, von Erkenntnis eigenen moralischen Verfalls, Reue und schlechtem Gewissen (vgl. ebd.: 108).

Auch den Übersetzern von *Sapiski is podpolja*, die das Werk in die deutsche Sprache übertragen haben, entging die Bedeutung des Phänomens „podpolje“ nicht. Felix Phillip Ingold entschied sich in seiner Übersetzung für die Variante „Abseits“. In den Hinweisen zur Übersetzung erklärt er, dass „Abseits“ „eine abgelegene, randständige Örtlichkeit, von der aus der Ich-Erzähler auf das ‚Zentrum‘ einzuwirken oder wenigstens einzureden versucht, um die dort massierten, repressive beharrenden Kräfte – Macht, Kapital, positives Wissen – mit polemischem Scharfsinn in Frage zu stellen“, bildet (Anm. von Ingold in Dostojewskij 2016: 253).

Textstelle 21:

Original	Übersetzung
<p>Развратничал я уединенно, по ночам, потаенно, боязливо, грязно, со стыдом, не оставлявшим меня в самые омерзительные минуты и даже доходившим в такие минуты до проклятия. <b>Я уж и тогда носил в душе моей подполье.</b> Боялся я ужасно, чтоб меня как-нибудь не увидели, не встретили, не узнали. Ходил же я по разным весьма темным местам. (Teil 2, S. 21)</p>	<p>Einzelgängerlich pflegte ich meine Laster, nächtens, insgeheim, ängstlich, schmutzig, und die Scham verließ mich auch nicht in den schändlichsten Momenten, ja sie steigerte sich in solchen Momenten zum Fluch. <b>Schon damals kultivierte ich das Abseits.</b> Ich hatte schreckliche Angst davor, gesehen zu werden auf meinem Weg durch all die verschiedenen, absolut finstern Orte. (Teil 2, S. 85)</p>

An diesem Beispiel erkennt man, dass Dostojewskijs „podpolje“ als eine „nasse, dunkle, kalte, verdreckte und mit unangenehmen Gerüchen Örtlichkeit“ interpretiert werden kann. Fil’čenkova spricht sogar von dem „geistigen Kellerloch/Untergrund“, die für moralischen Verfall und Selbsterniedrigung und vielleicht auch für eine krankhafte

Denkweise stehen.<sup>7</sup> Felix Philipp Ingold berücksichtigt diesen Aspekt in seiner Übersetzung nicht. Geier folgt in ihrer Übersetzung Dostojewskijs Stil und gibt diesen Satz mit „Schon damals trug ich **das Kellerloch** in meiner Seele“ wieder (Anm. von Geier in Dostojewskij 1986: 57). Das erzeugt zwar einen verfremdenden Effekt in der Zielsprache, entspricht allerdings der Intention des Autors.

Textstelle 22:

Original	Übersetzung
Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, <b>когдаходишь в подполье, сырое и затхлое.</b> (Teil 2, S. 38)	Ein düsterer Gedanke nahm in meinem Hirn Gestalt an und durchschoss meinen ganzen Körper wie eine üble Empfindung, ähnlich der, <b>die einen überkommt beim Abstieg in ein feuchtes und muffiges Verlies.</b> (Teil 2, S. 149)

Hier wird „podpolje“ mit „Verlies“ wiedergegeben. Da es im ganzen Original um das Phänomen „podpolje“ geht, ist es kein Zufall, dass Dostojewskij in der emotional aufgeladenen Szene mit Lisa den Leser daran erinnert. Es ist zu bezweifeln, ob die Übersetzung die Wirkung des Originals erzielt.

In seiner Übersetzung kann sich Ingold nicht an eine einzige Variante für „podpolje“ halten und übersetzt diesen Zentralbegriff mal mit „Abseits“, mal mit „Verlies“, dann – wie im nächsten Beispiel – mit „Unterwelt“.

Textstelle 23:

Original	Übersetzung
Знаю, что вы, может быть, на меня за это рассердитесь, закричите, ногами затопаете: «Говорите, дескать, про себя одного и про ваши мизеры в <b>подполье</b> , а не смейте говорить: все мы». (Teil 2, S. 56)	Klar, man wird mir diese Behauptung womöglich verübeln, man wird aufschreien, mit den Füßen aufstampfen: „Da sprechen Sie wohl nur für sich allein und für Ihr Elend in Ihrer <b>Unterwelt</b> , trauen sich aber nicht zu sagen: wir alle“. (Teil 2, S. 218)

Das trägt dazu bei, dass das beeindruckende Bild von „podpolje“, das Dostojewskij mit all seinen Charakteristiken geschaffen hat, in der Übersetzung zerbröckelt und auseinanderfällt.

<sup>7</sup> Fil'čenkova (2011).

Anhand dieser Beispiele lässt sich konstatieren, dass der Übersetzer die Intention des Autors nicht richtig verstanden hat. Deswegen ist die Übersetzung hier dem Original nicht treu geblieben, obwohl dies eine der wichtigsten Richtlinien für die Arbeit des Übersetzers ist, nämlich dass er sich dem Willen des Autors in jeder Hinsicht unterordnen muss (Reiß 1971: 23).

## **6.2 Bewertung der Übersetzung von Felix Philipp Ingold**

Im Folgenden wird auf die Bewertung der Übersetzung anhand der durchgeführten Analyse eingegangen. Die Analyse im vorherigen Kapitel gewährt die Möglichkeit, ein allgemeines Urteil über die Übersetzung abzugeben und auf deren Schwachstellen hinzuweisen.

Es ist anzumerken, dass diese Neuübersetzung einen neuen Blick auf den Protagonisten der Novelle wirft. Im Text von Ingold sieht der Leser den Protagonisten eher als Querdenker und Sonderling und nicht als Menschen, der das Verständnis vom eigenen Ich verloren hat und unter hysterischen Anfällen leidet. Das ist ein neuer Blick, der den Streit über die Persönlichkeit des „abseitigen“ Menschen auch in der russischen Literaturkritik aufgreift.

Die Funktion des Originals besteht in einem Versuch, die Fragen zu beantworten, die Dostojewskij sein ganzes Leben beschäftigt haben: „Was macht menschliches Wesen aus? Wer bin ich?“ Im ersten Teil der Novelle erarbeitet der Protagonist zahlreiche Aussagen über Menschen und Leben, die er allerdings sofort widerruft. Im zweiten Teil macht Dostojewskij seinen Leser mit drei Episoden aus dem Leben des Protagonisten bekannt, die ihn durch den Dialog mit anderen Gestalten lebhafter machen und seinen Charakter vervollständigen. Mit diesen Beispielen führt der Autor dem Leser die Doppeldeutigkeit seines Protagonisten in seiner Gemischttheit aus Sünde und Heiligkeit vor Augen (vgl. Torri 2012: 31). Dadurch gewährt Dostojewskij dem Leser einen Einblick in die eigene Seele.

### **Field**

Dostojewskij verwendet lange, manchmal nicht zu Ende geführte Sätze. Im Text findet man viele stilistisch gefärbte Wörter und Neologismen. Der Text ist durch einen umgangssprachlichen Stil und die Stilmittel Reihen von Adverbien/Attributen sowie lexikalische Wiederholung plus parallele Konstruktion gekennzeichnet.

Im Rahmen der Analyse an Textstelle 1 lässt sich feststellen, dass der Übersetzer Dostojewskijs Stil folgt und seine Stilmittel in der Übersetzung bewahrt. Man muss allerdings anmerken, dass das Stilmittel lexikalische Wiederholung nicht an allen Stellen, z. B. an Textstelle 14, im Zieltext umgesetzt wurde.

Was den lexikalischen Bereich betrifft, sieht man bei den Textstellen 2, 3 und 4, dass es durch ein falsches Verständnis des Wortes zu einer Verfälschung der Bedeutung gekommen ist.

Ein Kritikpunkt ist auch die Wiedergabe von stilistisch gefärbten Wörtern, die an den Textstellen 13 und 15 durch stilistisch neutrale Wörter im Zieltext ausgedrückt wurden. Deswegen konnten die Gedanken des Autors nicht vollständig ins Deutsche vermittelt werden.

Bei Textstelle 16 ist erkennbar, dass das Stilmittel Reihe von Adverbien nicht vollständig ins Deutsche übertragen wird.

### **Tenor**

Es ist festzuhalten, dass relativ wenige Informationen über die Familie des Protagonisten sowie seine kulturellen und religiösen Hintergründe dem Leser zur Verfügung stehen. Man weiß noch nicht einmal, wie er heißt. Die Dimension Tenor kommt nicht stark zum Ausdruck.

Was die sozialen Hintergründe angeht, muss man die Übersetzung von Realia wie an Textstelle 5 beachten.

### **Mode**

Dostojewskij hat diese Novelle in Ich-Form geschrieben, um die Denkweise und Gefühle des namenlosen Protagonisten deutlicher zu zeigen. Der zweite Teil der Novelle bietet die Möglichkeit, den Blick auf den Protagonisten zu schärfen und zu verstehen, wie er zu einem „abseitigen“ Menschen geworden ist.

Die Dimension Mode kommt im ersten Teil der Novelle viel stärker als im zweiten vor. Der Text ist in Form eines Bekenntnisses verfasst. In den beiden Teilen wird Mündlichkeit durch die Pronomina „ich“, „Sie“ und „wir“ sowie die Kontaktparenthese

und Fragen an den Leser und Exklamationen realisiert. Beide Teile sind geschrieben, um ausgesprochen zu werden.

Im Rahmen dieser Dimension wurde eine Vielzahl von uneinheitlichen Übersetzungen gefunden. Durch komplexe grammatische Konstruktionen wie an Textstelle 12, die für die gesprochene Sprache untypisch sind, sinkt der Grad der Mündlichkeit im Zieltext. Dazu kommt, dass viele Anreden, durch die der Protagonist den Leser an den Textstellen 10, 19 und 20 direkt anspricht, in der Übersetzung vernachlässigt wurden.

## 7. Fazit

Nach der Definition von Köller ist jede Übersetzung ein „Annährungsversuch an die ideale Translation; ideal ist die Translation nur, wenn die Transferierbarkeit ideal ist; ideale Transferierbarkeit aber ist nur zwischen idealen Translationsprachen möglich“ (Wilss 1977: 282). Texte in der realen Welt haben aber mit Idealsprachen sehr wenig zu tun. Deswegen behauptet Wilss, dass sich am ehesten Übersetzungen von Fachtexten einer idealen Translation annähern könnten, da es bei dieser Textsorte hauptsächlich um die Übertragung von Inhalt gehe. Texte literarischer Werke entsprächen hingegen den Bedingungen der idealen Translation am wenigsten:

„Viel größer ist der Abstand zur idealen Translation dort, wo stilistische und/oder interpretatorische Überlegungen zu referentiellen Gesichtspunkten in Konkurrenz treten oder gar gegenüber den letzteren eindeutig überwiegen“ (ebd.: 282).

Dazu komme, dass die Individualität des Übersetzers einen starken Einfluss auf das Endprodukt habe. Deswegen sei jede Übersetzung ein unwiederholbares Ereignis (vgl. ebd.: 285).

Wenn man diese zwei Besonderheiten der literarischen Übersetzung zur Kenntnis nimmt, dann verwundert es nicht, dass es in der Übersetzungskritik bisher kein universelles Bewertungsmodell von literarischen Übersetzungen gibt. Dies bedeutet aber nicht, dass man auf eine weitere Erarbeitung und Anwendung von Bewertungsmodellen verzichten sollte. Stattdessen sollte dies zu einem verstärkten Antrieb für die Forschung werden.

Die vorliegende Masterarbeit widmete sich der Analyse und Bewertung der Neuübersetzung *Aufzeichnungen aus dem Abseits* von Felix Philipp Ingold. Anhand des Modells von House konnten sowohl außersprachliche Dimensionen als auch Sprachmittel des Zieltextes und Ausgangstextes analysiert und miteinander verglichen werden.

Fjodor Dostojewskij war nicht nur ein begabter Schriftsteller, sondern auch Psychologe. Jeder Leser kann seine Werke auf seine eigene Art und Weise auslegen. Sogar in der Literaturkritik ist man sich nicht einig, was die Analyse der Motive seiner Gestalten betrifft.

„Mit Figuren, wie sie von Schriftstellern wie Balzac und Tolstoj geschaffen wurden, sei jeder Leser vertraut. Im Fall Dostojewskijs würden dagegen die Protagonisten der Romane fremd bleiben. Je genauer der Leser sie kennen lerne, umso fremder und unheimlicher werden sie ihm. Hueck empfindet sie als undurchschaubar, weil der Durchschnittsleser nicht ihren nächsten Schritt und Entschluss vorausberechnen kann. Jede ihrer Handlungen sei völlig überraschend, verblüffend und unfassbar. Die Unberechenbarkeit ist also ein Element, das der traditionellen Auffassung der Psychologie zuwider läuft. Bisher hatte sie klare Antworten auf die Frage nach den Motiven der Protagonisten geben können.“ (Torri 2012: 183 )

Da der Übersetzer in erster Linie ein Rezipient des Ausgangstextes ist, spiegelt jede Übersetzung seine eigenen Interpretationen über die Natur und Motive von Dostojewskijs Gestalten wider. Das bedeutet aber nicht, dass literarische Übersetzungen nicht der Übersetzungskritik unterworfen sein sollten. Vielmehr sollten literarische Übersetzungen ein Gegenstand der Übersetzungskritik sein, um fragwürdige und durch nichts belegte Urteile „wie: ‚wurde in flüssiges Deutsch übertragen‘, ‚liest sich wie ein deutsches Original‘, ‚ausgezeichnet übersetzt‘“ zu verhindern (Reiß 1971: 10).

Aus dem Gesagten lässt sich schlussfolgern, dass im Bereich der Übersetzungswissenschaft ein großer Handlungsbedarf besteht, bevor Übersetzungswissenschaftlern ein universelles Instrumentarium zur Bewertung von literarischen Übersetzungen an die Hand gegeben werden kann. Ein Übersetzungsbewertungsmodell, das zu diesem Zweck entwickelt wurde, ist das Modell zur wissenschaftlich begründeten Übersetzungskritik von Juliane House. Anhand dieses Modells konnten das Original und die Übersetzung untersucht und der Grad der Übereinstimmung festgestellt werden.

Wenn eine Übersetzung sogar als eher nicht gelungen bezeichnet werden kann, so ist Wilss doch der Meinung, dass fehlerhafte Übersetzungen dem literarischen Werk nicht viel Schaden zufügen können:

„Allerdings haben misslungene Übersetzungen nur selten den internationalen Ruf eines Autors schmälern können. Ursache hierfür ist u. a. die relative Gleichgültigkeit eines vorwiegend an der Erzählhandlung interessierten Leserpublikums gegenüber der sprachlichen Integrität der Übersetzung. Außerdem erweisen sich literarische Originale offenbar überraschend widerstandsfähig gegenüber dilettantischen

Übersetzungsversuchen, die es immer gegeben hat und auch in Zukunft immer geben wird.“ (Wilss 1977: 280)

Zum Schluss lässt sich sagen, dass es interessant wäre, auch andere Werke von Dostojewskij nach den drei Dimensionen „Field“, „Tenor“ und „Mode“ zu untersuchen und mit verschiedenen Übersetzungen zu vergleichen. Die Resultate dieser Analyse würden einen Beitrag zur Forschung sowohl hinsichtlich Dostojewskijs Talent als auch des Bereichs der Übersetzungskritik leisten.

## **Literaturverzeichnis**

### **Primärliteratur**

Dostojewskij, Fjodor (1974): Sapiski is podpolja. Moskau: Chudoschestwennaja literatura Verlag.

Dostojewskij, Fjodor (1986): Aufzeichnungen aus dem Kellerloch / Geier, Swetlana (Übers.). Stuttgart: Reclam.

Dostojewskij Fjodor (2016): Aufzeichnungen aus dem Abseits / Ingold, Felix Philipp (Übers.). Zürich: Dörlemann Verlag.

### **Sekundärliteratur**

Besch, Werner (1984): Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. Berlin: Walter de Gruyter, S. 213.

Gerigk, Horst-Jürgen (2016): Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

House, Juliane (1997): Translation Quality Assessment. A Model Revisited. Tübingen: Narr.

House, Juliane (2002): „Möglichkeiten der Übersetzungskritik“. In: Best, Joanna/Kalina, Sylvia (Hrsg.) (2002): Übersetzen und Dolmetschen: eine Orientierungshilfe. Tübingen: Francke, 101–109.

Hueck, Werner (1925/26): Dostojewskij, der Psychologe des Irrationalen, in „Das literarische Echo“ Halbmonatschrift für Literaturfreunde, Jg. 28 (1925/26), S. 201.

Evlampiev, Igor (2012): Die Philosophie des Menschen in Werken von Dostojewskij. Sankt Petersburg: Verlag der russischen christlichen Akademie.

Koller, Werner (2011): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 8. Auflage. Tübingen: Narr.

Levý, Jiří (1969): Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt a.M. /Bonn: Athenäum.

Marugina Nadežda, Deeva Anna: Osobnosti predači individual'no-avtorskogo stilâ F.M. Dostoevskogo v angloâzyčnyh perevodah (na materiale romana „Prestuplenie i nakazanie“. In: âzyk i kultura (2009), S. 41-57.

Mounin, Georges (1967): Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung. München: Nymphenburger.

Nida, Eugene A. und Taber, Charles R. (1969): Theorie und Praxis des Übersetzens, unter besonderer Berücksichtigung der Bibelübersetzung. N.Y.: Weltbund der Bibelgesellschaften.

Nietzsche, Friedrich (1895): Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. Frankfurt: Insel Verlag, S. 157

Nord, Christiane (1993): Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften. Tübingen: Francke.

Reiß, Katharina (1971): Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Max Hueber.

Schennikov, Gurij (1987): Dostojewskij und russischer Realismus. Swerdlowsk: die Uralische Föderale Universität Verlag, S. 107-108

Stolze, Radegundis (2008) : Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 5. Auflage. Tübingen: Narr.

Torri, Stefania (2012): Dostojewskij in der deutschen und italienischen Literatur. Eine komparative Studie (1881 - 1927). München/Belin: Verlag Otto Sagner.

Wilss, Wolfram (1977): Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart : Klett.

### **Internetquellen**

Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo jazyka pod redakciej S.Kuznecova unter <https://gufo.me/dict/kuznetsov> (Stand 4.07.2017)

Duden online (2017): Stichwort: Gutmensch unter <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gutmensch> (Stand 4.07.2017)

Duden online (2017): Stichwort: Bürokrat unter <http://www.duden.de/rechtschreibung/Bürokrat> (Stand 4.07.2017)

Fil'čenkova Anželika: Vystuplenie Anželiki Fil'čenkovej na Aprel'skih čteniâh „Proizvedeniâ F.M.Dostojewskogo v vospriâtii čitatelej XXI veka“ v 2011 g. unter <http://veykova.ru/content/prichiny-podpolya-po-povesti-fmdostoevskogo-zapiski-iz-podpolya> (Stand 4.07.2017)

## **Eidesstaatliche Erklärung**

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

*Liubov Matveeva*

17.07.2017