



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

JOHN RAMSEY CAMPBELLS

THE MOON-LENS

Eine kommentierte Neuübersetzung

ROBERT ROTH

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
1.1	The Age of Lovecraft	5
1.2	Aufbau und Ziele der Arbeit	6
2	Campbell: <i>The Moon-Lens</i> (1964)	8
2.1	Textausgabe und Hintergrund	8
2.2	Textanalyse	10
2.2.1	Inhalt und Plot	10
2.2.2	Narratologische Aspekte und Genre	11
2.3	Übersetzerische Herausforderungen	14
2.3.1	Intertextualität: Referenzen zu Howard Phillips Lovecraft	14
2.3.2	Theoretische Überlegungen I: Zur Unübersetzbarkeit des Unbeschreiblichen	18
2.3.3	Theoretische Überlegungen II: Jugendwerke und feh- lende Sprachreife	19
2.3.4	Schwächen des Originals und Verständnisprobleme . . .	21
3	Amberg: <i>Die Mondlinse</i> (Festa, 2014)	27
3.1	An wen richtet sich die Übersetzung?	27
3.2	Nach welchen Maßstäben wird kritisiert?	30
3.3	Detaillkritik an zentralen Textstellen	33
3.3.1	Stilistisches	33
3.3.2	Die Mondlinse	37
3.3.3	Die Kreatur	38
3.3.4	Der Tempel	39
3.3.5	Sprache der Hinterwäldler	41
3.4	Fazit und Abschlusskritik	43
4	Roth: <i>Die Mondlinse</i> (2024) – Kommentar	44
4.1	Konzept(e) meiner Übersetzung	44
4.1.1	Der Tod des Autors	44
4.1.2	Zielsprachenorientierung	46
4.1.3	Zielgruppenorientierung	47
4.1.4	Genreorientierung	47
4.1.5	Aktuelle Sprache	48
4.1.6	Illusion der Wirkungsäquivalenz	48
4.2	Übersetzungskommentar	50
4.2.1	Schwächen des Originals und Verständnisprobleme . . .	51
4.2.2	Spannung und Stimmung	53

4.2.3	Deformierte Körper	54
4.2.4	Sprache der Hinterwäldler	55
4.2.5	Die Mondlinse	56
4.2.6	Die Kreatur	58
4.2.7	Der Kult	60
4.2.8	Der Tempel	64
4.2.9	Wahnsinn und Gestammel	65
5	Schlussbetrachtungen	67
6	Anhang	69
6.1	Abbildungen	69
6.1.1	Abb. 1: Einfaches Diskursmodell	69
6.1.2	Abb. 2: Erweitertes Diskursmodell	69
6.2	<i>Die Mondlinse</i> : Gesamter Text von Robert Roth	70
7	Literaturverzeichnis	86

1 Einleitung

1.1 The Age of Lovecraft

„The Age of Lovecraft is upon us!“, möchte man fast mit Carl H. Sederholm und Jeffrey Andrew Weinstock rufen, die in ihrem entsprechend benannten Buch¹ allerlei Beiträge sammeln, die sich mit dem Werk des amerikanischen Schriftstellers und dessen enormem Einfluss auf die Gegenwart beschäftigen; denn in der Tat ist das intertextuelle Gesamtkunstwerk des Cthulhu-Mythos, das Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) erschaffen hat, populärer denn je und beeinflusst Kunst und Kultur, auch jenseits von Landes- und Sprachgrenzen, sodass wir es dabei nicht nur mit einem US-amerikanischen oder englischsprachigen Phänomen zu tun haben. Der Klappentext des erwähnten Buches preist den Meister des *cosmic horror* (wie Lovecraft sein Genre selbst zu definieren pflegte) wie folgt:

Howard Phillips Lovecraft, the American author of ‚weird tales‘ who died in 1937 impoverished and relatively unknown, has become a twenty-first-century star. Authors, filmmakers, and shapers of popular culture like Stephen King, Neil Gaiman, and Guillermo del Toro acknowledge his influence; his fiction is key to the work of posthuman philosophers and cultural critics such as Graham Harman and Eugene Thacker; and Lovecraft’s creations have achieved unprecedented cultural ubiquity, even showing up on the animated program *South Park*.²

Auch in unserem Kulturkreis befasst sich beispielsweise die Deutsche Lovecraft Gesellschaft e. V., zu deren Mitgliedern ich zähle, mit den Werken des Autors, der sich, nach seiner Geburtsstadt, in der er den Großteil seines Lebens verbrachte, selbst gern als den „Träumer aus Providence“ (engl. *Dreamer of Providence*) bezeichnete. Es gibt zahlreiche Computer-, Brett- und Rollenspiele, die sich mit seinen Werken auseinandersetzen, Bands, die seinen Namen tragen oder in ihrer Musik Themen aus Lovecrafts literarischem Œuvre verarbeiten, sowie Filme und Serien, die Geschichten aus dem sog. Cthulhu-Mythos erzählen.

Der Cthulhu-Mythos ist ein aus künstlerischer und literaturwissenschaftlicher Sicht höchst interessantes Konglomerat, kann er doch als Musterbeispiel für Intertextualität angesehen werden. Das obige Zitat zeigt, dass sich inzwischen nicht mehr nur noch „Nerds“ oder Hardcorefans des Horrorgenres damit beschäftigen, vielmehr hat Lovecraft Einzug in die Popkultur und den

¹Sederholm & Weinstock (2016).

²Ebd., Rückseite Buchumschlag.

Alltag vieler Menschen gefunden. Ja, selbst die akademische Welt, die gerne an verstaubten Klassikern der (vermeintlichen) „Hochliteratur“ festhält und sich schwer damit tut, neue Autor*innen in den Kreis der Erlauchten zu erheben, musste zähneknirschend einsehen, dass der zu Lebzeiten in Bedeutungslosigkeit versunkene Autor aus Providence inzwischen zu einer aus dem literarischen Diskurs der modernen Literatur nicht mehr wegzudenkenden Größe avanciert ist.³

1.2 Aufbau und Ziele der Arbeit

Der ersten Generation von Autor*innen, die Lovecraft zu eigenen Lebzeiten nicht mehr erlebt oder gekannt haben, die sich aber in seiner schriftstellerischen Tradition sahen und am von ihm erschaffenen Textkosmos mit- und weiterschreiben wollten, gehört auch der englische Autor John Ramsey Campbell an, der von manchen Kritikern gar noch vor Stephen King als der beste Horrorautor unserer Zeit bezeichnet wird. Campbells Werk ist mittlerweile äußerst umfangreich und hat sich teils auch von den ursprünglichen Wurzeln und Anfängen, die stark an Lovecraft angelehnt waren, wieder etwas distanziert, man kann sagen: Campbell hat sich vom Idol und Vorbild emanzipiert und als Autor seine eigene Stimme gefunden.

Dennoch ist aber gerade diese Frühphase, in der Campbell zwischen Lovecraft-Pastiche und eigenem kreativem Umgang mit dem Prätext geschickt hin und her jongliert, aus wissenschaftlicher Perspektive hochinteressant. Die vorliegende Arbeit hat sich daher zum Ziel gesetzt, sich ausgiebig mit Campbells *The Moon-Lens*, einem zentralen Text aus seinem Frühwerk, zu befassen. Dazu habe ich mir nicht nur das Original und die bisher einzige deutsche Übersetzung genau angesehen, sondern den Text auch selbst aus dem Englischen ins Deutsche übertragen.

Warum habe ich ausgerechnet *The Moon-Lens* für meine akademischen Untersuchungen ausgewählt?

Nun, der Text behandelt immerhin die Mythos-Gottheit Shub-Niggurath, die von Lovecraft zwar erfunden und in den Diskurs eingeführt, aber nie detailliert in seinen eigenen Werken behandelt wurde. Diese für die Lovecraftsche Kosmologie so bedeutende Figur nimmt in literarischer Hinsicht also eine interessante Sonderrolle ein, fiel es doch Lovecrafts Jüngern und Bewunderern (wie etwa Ramsey Campbell) zu, die Schwarze Ziege der Wälder

³Das L. A. Review of Books stellt fest: „[...] Lovecraft [...] has been canonized with a Library of America edition, [he] has provided the source material for academic writings, comic books, and even game shows like *Jeopardy*, and [...] has been assimilated by capitalist culture to the point that there are plushies made of his characters.“; vgl. Nevins (2013).

in ihren Texten auszugestalten und ihr damit konkretere Gestalt und Schreckenswirkung zu verleihen. Die Shub-Niggurath-Figur verdeutlicht wie keine andere die Intertextualität des Cthulhu-Mythos, der in Umfang und Tiefe inzwischen die Konzeption ihres ursprünglichen Schöpfers um ein Vielfaches übertroffen hat. Allein vor diesem Hintergrund ist also die Auseinandersetzung mit Ramsey Campbells *Moon-Lens* ein interessantes Unterfangen, weil das Werk eben ein Paradebeispiel für intertextuelle Referenzen und Beziehungen ist. Doch auch insbesondere beim Übersetzen dieser Literatur bieten sich spezifische Herausforderungen, die sich von denen anderer literarischer Texte unterscheiden mögen; auf sie soll in Kapitel 2.3 eingegangen werden.

Bei meiner Arbeit handelt es sich nicht um eine Erstübersetzung; vielmehr wurde Campbells Kurzgeschichte, wie schon knapp angedeutet, bereits übersetzt, und zwar 2014 von Alexander Amberg, um dann im Festa-Verlag gedruckt und veröffentlicht zu werden. Ich nehme also eine Zweit- oder Neuübersetzung vor, die jedoch niemals isoliert als Einzeltext gesehen werden kann. Vielmehr wird die vorliegende Arbeit natürlich die Beziehungen zum originalen Referenztext behandeln, will sich aber auch kritisch und kommentierend mit der Festa-Übersetzung auseinandersetzen.

Entsprechend gestaltet sich auch die grobe Gliederung der Arbeit in drei Hauptkapitel, die jeweils eine andere Variante von *The Moon-Lens* ausführlich behandeln: Kapitel 2 widmet sich Campbells Originaltext, Kapitel 3 Alexander Ambergs Übersetzung für Festa und Kapitel 4 meiner eigenen Variante. Kapitel 5 fasst abschließend die aus dem Vergleich der drei Versionen gewonnenen Erkenntnisse und Ergebnisse der Arbeit zusammen und liefert eine kurze kritische Reflexion sowie einen Ausblick auf weitere Arbeits- oder Forschungsdesiderate. Im Anhang finden sich eine Literaturliste sowie der Volltext meiner Übersetzung mit dem Titel *Die Mondlinse*.

2 Campbell: *The Moon-Lens* (1964)

In diesem Kapitel soll es zunächst einmal um das englische Original, *The Moon-Lens* von John Ramsey Campbell, gehen. Nach einer Einführung des Autors und Erläuterung zur Publikations- und Entstehungsgeschichte folgt eine kurze Inhaltsangabe, um den Text danach einer intensiven Analyse zu unterziehen. Bei letzterer soll vor allem die Technik des *close readings* zum Einsatz kommen, aber ebenso auch um Aspekte aus der Erzähltheorie gehen. Der abschließende Teil widmet sich den Herausforderungen, vor denen Übersetzer*innen beim Übertragen des Textes aus dem Englischen ins Deutsche stehen. Neben einer Diskussion um intertextuelle Referenzen (insbesondere zu Campbells großem Vorbild Howard Phillips Lovecraft) stehen auch theoretische Überlegungen im Fokus; einerseits zur Unübersetzbarkeit des Unbeschreiblichen (einem grundlegenden Problem der Horrorliteratur) und andererseits zur Problematik von Jugendwerken und ggf. darin vorkommender fehlender Sprachreife. Das letzte Teilkapitel diskutiert Unschärfen des Originals und ggf. daraus entstehende Verständnisschwierigkeiten.

2.1 Textausgabe und Hintergrund

Beginnen wir zunächst mit ein paar Informationen zum Autor, bevor es dann um das Werk selbst gehen wird. John Ramsey Campbell, Jahrgang 1946, ist ein britischer Autor, der in Liverpool geboren wurde. Er wird auf seinem Gebiet, der Horrorliteratur, inzwischen von Kritikern zu einem der führenden Köpfe erklärt: „future generations will regard him as the leading horror writer of our generation, every bit the equal of Lovecraft or Blackwood.“⁴

Lovecraft ist dabei auch schon ein wichtiges Stichwort, denn der junge Campbell wurde massiv von seinem amerikanischen Gegenpart beeinflusst und inspiriert.⁵ Anfangs versuchte er sich lediglich daran, Lovecraft zu kopieren, während er später seinen eigenen Stil fand und perfektionierte.

Wie schon erwähnt, stehen Campbells erste Geschichten noch stark unter dem Einfluss von Lovecraft und den von ihm geschaffenen Werken, die zum intertextuellen Gesamtwerk des Cthulhu-Mythos gezählt werden (vgl. Kap. 2.3.1). In dieser Arbeit soll es um die Kurzgeschichte *The Moon-Lens* gehen, die Campbell im Alter von nur 18 Jahren veröffentlicht hat. Sie ist Teil des Sammelbands von 1964 mit dem umständlichen Titel *The Inhabitant of the Lake and Less Welcome Tenants*. Charakteristisch für Campbells darin gesammelte Texte ist nicht nur die Nähe zum großen literarischen Vorbild,

⁴Joshi (2004).

⁵Vgl. das Campbell-Zitat auf S. 15.

sondern auch die Verlegung des für Lovecraft typischen Settings seiner Heimat (Neuengland, US-Ostküste) in die Nähe von Campbells eigener gewohnter Umgebung. Mit dem Severn Valley schuf Campbell – auf Anraten seines Verlegers August Derleth – ein britisches Pendant zum ikonischen „Lovecraft Country“ der USA und demonstrierte dabei bereits erstmals seine Fähigkeit zur Adaption des vorgegebenen Ursprungsstoffs.

Die Geschichte *The Moon-Lens* wurde im Laufe der Zeit unverändert in mehreren Büchern abgedruckt:

- *The Inhabitant of the Lake and Less Welcome Tenants* (1964, Arkham House),
- *Cold Print* (1985, Scream/Press; 1987, Grafton Books; 1993, Headline),
- *The Shub-Niggurath Cycle: Tales of the Black Goat With a Thousand Young* (1994; Chaosium) und
- *The Inhabitant of the Lake and Other Unwelcome Tenants* (2011, 2013, 2018, PS Publishing).

Ins Deutsche wurde der Text bisher einmal übersetzt, und zwar für den Sammelband *Der Wahnsinn aus der Gruft*, der 2014 im Festa-Verlag erschienen ist.

Für die Untersuchungen dieser Arbeit habe ich die 1987er Textversion von *Cold Print* gewählt. *The Moon-Lens* ist dort auf den Seiten 187-203 abgedruckt. Da ich bei dem von mir gewählten textimmanenten *close-reading*-Ansatz viel aus Campbells Originalvorlage zitierten werde, verwende ich in Kapitel 2 bei Angaben aus diesem Text lediglich Verweise auf die Seite in der besagten Ausgabe in *Cold Print*. Dies geschieht, um eine Häufung von langen Zitatangaben/Fußnoten zu vermeiden und den Lesefluss zu verbessern. Wenn ich also „Zitat“ (S. 198) angebe, ist folgende bibliographische Angabe gemeint: Campbell (1987), S. 198.

2.2 Textanalyse

2.2.1 Inhalt und Plot

Nachdem kurz Informationen zu Autor und Werk vorgestellt wurden, soll nun an dieser Stelle eine Inhaltsangabe mit anschließender Textanalyse erfolgen, da das Verständnis des Originaltextes wichtige Grundvoraussetzung für jede Übersetzung ist.

The Moon-Lens ist eine in der dritten Person erzählte Kurzgeschichte, die auf zwei Perspektiven intern sowie nullfokalisiert ist⁶: Die Geschehnisse um Dr. Linwoods fungieren als eine Art Rahmenhandlung, während der Protagonist, Roy Leaky, im Sinne eines Binnenerzählers die Haupthandlung vermittelt. Der Plot lässt sich grob wie folgt zusammenfassen:

Dr. Linwood sitzt spät in der Nacht noch in seinem Krankenhausbüro, um an der Rede für eine Ärztetagung zu schreiben, auf der er sich für Euthanasie aussprechen will. Da betritt Roy Leaky, ein seltsam und verwahrlost aussehender Mann, der ihn sofort abstößt, sein Büro und bittet ihn, ihn zu töten, da sein Leben unerträglich sei. Dr. Linwood lehnt ab, aber Leakey erzählt ihm eine äußerst bizarre Geschichte, die auf Tonband aufgezeichnet wird, um ihn umzustimmen:

Durch einen unglücklichen Zufall (?) strandet Leakey im mitten in finsternen Wäldern gelegenen Goatswood. Die abweisenden Bewohner verbergen eigenartige Mutationen und Körperformen unter viel zu weiten Jacken und Kleidern, eine Atmosphäre der Heimlichkeit umgibt das Örtchen. Leakey muss die Nacht in Goatswood verbringen und wird zum einzigen Hotel der Stadt gelotst (oder gelockt). Das Hotel liegt an einem zentralen Platz, wo eine seltsame Apparatur in Form einer riesigen Linse angebracht ist. Nachdem er den Hotelleiter wegen der Abbildung einer monströsen Kreatur in seinem Zimmer zur Rede gestellt hat, wird er von diesem eingesperrt. All seine Fluchtversuche bleiben vergeblich, doch erzählt man ihm durch die Tür hindurch von der uralten Religion, die in Goatswood praktiziert wird. So erfährt er vom satanischen Fruchtbarkeitskult, der Shub-Niggurath, die „Schwarze Ziege der Wälder mit den Tausend Jungen“ verehrt. In eben jener Nacht findet der nächste Hexensabbat statt, und Leakey ist als Opfer für den Gott des Kults auserwählt. Als der Mond aufgeht, kanalisiert der Hotelleiter und Hohepriester von Shub-Niggurath das Licht mittels der riesigen Linse und lenkt es auf einen nahe gelegenen Hügel außerhalb der Stadt, wodurch darin ein uraltes Gefängnis geöffnet wird. Die auf einer Fotografie in Leakeys Zimmer

⁶Zum von Gérard Genette geprägten Fachterminus der Fokalisierung, vgl. Genette (1998). Als generelle Informationsquelle zur Erzähltheorie habe ich mich an die sehr gelungene Einführung von Martínez und Scheffel (2016) gehalten, die bereits vielfach neu aufgelegt wurde und aktuelle Diskurse auf diesem Feld gut einbezieht.

abgebildete Monstrosität, die in dem Hügel eingesperrt war, wird dadurch entfesselt und kann für kurze Zeit frei umherwandeln. Das Wesen wird vom Kult angebetet und regelmäßig mit Menschenopfern gefüttert. Leakeys Geschichte wird nun vollends wirr und unglaublich, denn er berichtet davon, wie er von dem Monster einverleibt und an einen unwirklichen Ort in einen uralten Tempel unter dem Hügelgefängnis gebracht wird. Dort vollzieht sich eine seltsame Verwandlung mit ihm. Wenngleich ihm die Flucht gelingt, ist er nun selbst deformiert wie die Bewohner von Goatswood zu einem Kind von Shub-Niggurath geworden.

Dr. Linwood kann Leakeys Erzählung nicht glauben und will seinen Patienten nun doch untersuchen. Wir erfahren nur noch, dass ein Schrei durch das Krankenhaus hallt und alles und jeden aufweckt. Die Tonbandaufnahme mit Leakeys Geschichte endet, vom Fremden fehlt jede Spur, wenngleich ein Kollege von Dr. Linwood beim Eintreffen in dessen Büro noch eine eigenartige Gestalt mit einer Hand ausgemacht haben will, die „definitiv nicht menschlich“ war.

2.2.2 Narratologische Aspekte und Genre

Betrachten wir den Text genauer, wird schnell klar, dass es sich formal dabei um eine Kurzgeschichte handelt (ca. 5.000 Wörter / 28.000 Zeichen). Es gibt zwei Erzählstränge und auch -instanzen: Die Rahmenerzählung dreht sich um Dr. Linwood, die Binnen- um Roy Leakey. Die Fokalisierung (also wer nimmt das Erzählte wahr, wer hört, riecht, schmeckt, spürt, fühlt, denkt) liegt dabei auf Dr. Linwood (erster Teil der Rahmenerzählung) und Roy Leakey (Binnenerzählung); sie ist intern⁷. Der zweite Teil der Rahmenerzählung ist interessanterweise nullfokalisiert⁸.

Die Rahmenerzählung geht vom Anfang der Geschichte (S. 187) bis „[...] began the other ...“ (Ende S. 188), wird von der Binnerzählung unterbrochen (S. 188 unmittelbar weiter ab „On April 1, 1961 [...]“ bis „Then he looked down at his body [...]“, S. 202), um abschließend zur Rahmenhandlung zurückzukehren (ab „And what did you see?“[...]“, S. 202, bis zum Ende auf S. 203). Es ist deutlich ersichtlich, dass es dabei eine ungleiche Verteilung gibt, denn während die Binnenerzählung den Hauptteil des Textes ausmacht (12/16 Seiten, 75%), umfasst der Rahmen lediglich vier Seiten (25%).

⁷Interne Fokalisierung meint eine Sichtweise, die an die einer Figur gebunden ist. Wir erfahren etwas über deren Innenleben, die Erzählinstanz weiß bzw. nimmt so viel wahr wie die Figur.

⁸Nullfokalisierung, manchmal auch „auktoriale Erzählperspektive“ heißt, dass die Wahrnehmung der fiktiven Welt an keine Figur gebunden ist, wodurch die Erzählinstanz typischerweise über Informationen verfügt, die das Figurenwissen transzendieren.

Bei einer narratologischen Analyse stellt sich auch stets die Frage nach der Zuverlässigkeit der Erzählinstanz(en) bzw. der Erzählung als Ganzes. Wie verhält es sich also diesbezüglich mit Campbells *Moon-Lens*?

Wir haben bereits gesehen, dass es im Prinzip drei Fokalisierungen gibt (Dr. Linwood, Roy Leakey und die Nullfokalisierung am Ende), deswegen müssen wir die Beantwortung der Frage auch entsprechend unterteilen. Im Text lassen sich diverse Marker finden, die uns Hinweise darauf geben, dass sowohl der Arzt⁹ als auch Roy Leakey¹⁰ unzuverlässige Erzähler sein könnten. Da die Nullfokalisierung am Ende keine subjektive oder angreifbare Perspektive bietet, kann ihr als tendenziell zuverlässig eher vertraut werden. Leider vermittelt sie jedoch nur 2/16 des gesamten Textes, also nur einen absolut geringen Bruchteil des Plots. Dem Rest (14/16 Seiten) müssen wir als potenziell unzuverlässig also misstrauen oder ihn zumindest kritisch hinterfragen. Ist das, was uns von den Erzählinstanzen vermittelt wird, wirklich genau so in der erzählten Welt eingetreten? Oder unterliegen wir denselben Täuschungen oder Hirngespinnsten, die die Erzähler, auf deren Perspektive das Geschehen fokalisiert ist, uns vermitteln?

Diese Fragen sind nicht nur aus literaturwissenschaftlicher oder narratologischer Perspektive interessant, sind keine bloßen akademischen Spitzfindigkeiten; ganz im Gegenteil sind sie beim Übersetzen hochrelevant, weswegen ich sie hier erwähne. Mein Textverständnis des Originals hängt massiv davon ab, ob ich die Erzählung für zuverlässig oder nicht halte. Ich muss mich mit dem Thema befassen und das Problem im Hinterkopf behalten, wenn ich übersetze, denn eine ggf. vorhandene Unzuverlässigkeit des Erzählten muss sich auch in meiner übersetzten Fassung wiederfinden, ich darf diesen Faktor nicht – absichtlich oder unbewusst – eliminieren, er darf eben nicht „lost in translation“ gehen (warum wird weiter unten noch deutlicher, wenn es um die Genrekonventionen geht, denen Campbell folgen möchte). Ich sollte mich

⁹Die Tatsache, dass er wie ein Wahnsinniger herumschreit und sich erst beruhigt, nachdem er sediert wird, lässt uns als Lesende an Verstand und Glaubwürdigkeit von Dr. Linwood zweifeln (vgl. S. 202f.). Es ist in der Erzählung von „his insanity“ die Rede, und die Ausdrücke „seemed to be obsessed“ und „he imagined“ sowie „this hallucination“ (alle S. 203) verstärken diesen Eindruck nur noch. Allerdings wird diese potenzielle Unzuverlässigkeit durch einen Kollegen und Augenzeugen in Frage gestellt, denn Dr. Whitaker zufolge könnte etwas Wahres dran sein – „may have had some basis in fact“ (ebd.). Interessanterweise wird auch Whitakers Perspektive zumindest ein wenig relativiert, wenngleich wir an sich keinen Grund haben, an seiner Sichtweise zu zweifeln; im Text heißt es nämlich: „If the testimony [...] is to be believed“ (ebd.). Ob und wem wir als Lesende glauben schenken bleibt also letztlich ganz uns selbst überlassen, aber Campbell stößt uns an der Schlussstelle förmlich darauf, dass wir die Erzählung zumindest hinterfragen sollten.

¹⁰„I certainly won't believe your story – you'll admit it's not very credible“, sagt Dr. Linwood auf S. 202 zu Leakey, nachdem dieser seine Geschichte beendet hat.

als Übersetzer aber auch nicht festlegen, ob ich die Erzählung für zuverlässig halte oder nicht; vielmehr gilt es, mein Lesepublikum vor dieselbe selbst zu entscheidende Frage zu stellen, die Campbells Original bei meiner Lektüre für mich aufgeworfen hat.

Versuchen wir abschließend noch *The Moon-Lens* einem Genre oder einer Gattung zuzuordnen. Da es inhaltlich um eine abscheuliche Kreatur und perverse Riten zu ihren Ehren geht, lässt sich der Text leicht zum Horrorgenre rechnen. Die Gottentität Shub-Niggurath, die der Kult anbetet, weist nicht nur Sci-Fi-Elemente auf (immerhin handelt es sich dabei um eine Art außerirdisches Fantasiewesen), die zahlreichen Hinweise im Text (in Form von Namen und anderen intertextuellen Anspielungen) offenbaren der kundigen Leserschaft, dass sich Campbell bewusst in den Kontext des Cthulhu-Mythos einordnet.

Die gängigen literarischen Konventionen dieses spezifischen Genres, dem des Cthulhu-Mythos, hier zu erläutern, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit weit sprengen, daher empfehle ich den Essay von Robert M. Price mit dem Titel *H. P. Lovecraft and the Cthulhu Mythos*¹¹. Grob zusammengefasst spielen bei typischen Geschichten zum Cthulhu-Mythos folgende durch H. P. Lovecraft etablierte Eckpunkte meist eine zentrale Rolle:

- *Cosmic Horror*: Insignifikanz der Menschheit angesichts des Alters und der entsetzlichen Macht der für uns unbegreiflichen Mythosgottheiten wie Azathoth, Cthulhu, Shub-Niggurath, Yog-Sothoth, Nyarlathotep etc.
- Unzuverlässiges Erzählen: Die Protagonist*innen machen i. d. R. grauenhafte Entdeckungen über den Mythos bzw. den wahren Ist-Zustand des Universums und verlieren dabei oft den Verstand
- Subtile, psychologische Form des Horrors, keine Splatterelemente wie im modernen Film, um das Publikum zu schocken, das Grauen manifestiert sich im Inneren mittels der Fantasie (Unsagbarkeit bzw. Unausprechlichkeit des Schreckens, Leerstellen im Erzählen wie in *Dagon*¹²)

¹¹Price (1990).

¹²Anhand des Endes von Lovecrafts *Dagon* lässt sich sehr gut zeigen, wie sehr der Autor Subtilität bevorzugte, statt monströse Kreaturen explizit zu beschreiben. Dort heißt es: „I hear a noise at the door, as of some immense slippery body lumbering against it. It shall not find me. God, *that hand!*“. Hier wird also nur angedeutet, den Rest erledigt unsere Fantasie. Im Übrigen mag die eben zitierte Stelle mit der Hand scharfsinnigen Lesenden aufgefallen sein, stellt sie doch eine Parallele zu Campbells Abschluss von *The Moon-Lens* dar, wo Dr. Whitaker ebenfalls eine monströse Hand beschreibt, die definitiv nichts Menschliches an sich hat; eine weitere, sicherlich bewusst gesetzte Anspielung und literarische Verneigung vor dem Träumer aus Providence.

2.3 Übersetzerische Herausforderungen

Warum ausgerechnet Campbells *Moon-Lens* (neu) übersetzen? Braucht es das überhaupt? Welchen (Mehr)Wert generiert ein solches Unterfangen?

Das vorliegende Kapitel möchte versuchen, diese berechtigten kritischen Fragen zu beantworten. Es beschäftigt sich mit den generellen Herausforderungen, die Campbells Originaltext beim Übersetzen aufwirft und die ihn aus- und interessant machen. Dabei widmet sich das erste Unterkapitel dem Phänomen der Intertextualität, während die beiden darauf folgenden theoretische Überlegungen zur Unübersetzbarkeit bestimmter Topoi der Horrorkultur und zur (fehlenden) Sprachreife von Frühwerken anstellen.

2.3.1 Intertextualität: Referenzen zu Howard Phillips Lovecraft

Zu den generellen Herausforderungen beim Übersetzen von Ramsey Campbells *The Moon-Lens*, ja im Prinzip gar bei jedem Text, der dem Cthulhu-Mythos zuzurechnen ist, spielt der Aspekt der Intertextualität eine zentrale Rolle. Um adäquat darüber diskutieren zu können, soll zunächst der Fachterminus „Intertextualität“ begrifflich bestimmt und geklärt werden, bevor auf den Cthulhu-Mythos als intertextuelles Gesamtkunstwerk eingegangen wird. Abschließend sei auch kurz der intertextuelle Einfluss von Margaret Murrays *The Witch-Cult in Western Europe* auf Lovecraft – und damit indirekt auch auf Campbell – angeschnitten.

Das Metzler-Lexikon Literatur¹³ versteht unter Intertextualität den „Bezug eines Textes auf andere Texte“. Die Vorlage, auf die Bezug genommen wird, bezeichnet man als „Prätext“. Die Definition grenzt Intertextualität von der „Imitatio“ (Nachahmung) ab, denn sie kann vielmehr als „selbstständige[r] Umgang des Folgetextes mit der Tradition“ angesehen werden. Sie gesteht „kanonischen Werken keine privilegierte Rolle zu und bezieht sich eher auf den Text als auf die Person und die Absichten des Autors“. Gerade die Relativierung der Autor*innenabsicht ist aus meiner Sicht für Übersetzer hochinteressant, teile ich doch die darin mitschwingende Vorstellung des von Roland Barthes formulierten Tod des Autors (vgl. ausführlicher meine Position dazu in Kap. 4.1.1).

Der Begriff Intertextualität wurde von Julia Kristeva in den literaturwissenschaftlichen Diskurs eingeführt. Kristeva nimmt mit ihren Überlegungen hauptsächlich auf Bachtins Theorie der Dialogizität Bezug. „Sie spricht dem Text eine Bedeutung zu, die sich von der künstlerischen Gestaltungsabsicht des Autors, dem Konzept eines geschlossenen Werkes und der Leitidee eines

¹³Dieses und die folgenden Zitate sind allesamt aus dem genannten Lexikon und stammen – bis nicht anders angegeben – allesamt aus Burdorf, Fasbender & Moennighoff (2007).

fixierbaren Sinns ablöst. Der Autor wird zum Schnittpunkt überindividueller Diskurse, das intendierte Werk wandelt sich zum vieldeutigen Text, an die Stelle einer fixierbaren und intersubjektiv vermittelbaren Bedeutung treten intertextuelle Bezüge.“ Der von Kristeva so geprägte Begriff wurde vor allem „zu einem Leitbegriff von Dekonstruktion und Poststrukturalismus.“

Nachdem ein terminologisches Grundverständnis zum Phänomen der Intertextualität geschaffen wurde, stellt sich nun die Frage, welche Herausforderungen intertextuelle Passagen oder ganze Werke beim Übersetzen mit sich bringen?

Aus obiger Definition möchte ich zwei Punkte herausgreifen, die mir in diesem Zusammenhang als interessant zu diskutieren erscheinen: Die (1) ambivalente Beziehung zum Prätext und (2) Erkennbarkeit und Verständlichkeit von Bezügen.

(1) Verhältnis zum Prätext

So wie das für Originalautor*innen schwierig ist, bei intertextuellen Bezügen nicht zu sehr dem Prätext zu folgen (da man ja sonst, wie oben beschrieben, bei der bloßen *Imitatio* landet, die i. d. R. ja nicht intendiert ist), müssen sich auch Übersetzende mit dieser Problematik beschäftigen. Wenn ich weiß, dass Campbell Lovecrafts Prätext(en) folgt und sich an diese anlehnt, sollte ich letztere zwar einerseits kennen, darf sie aber andererseits auch nicht zu sehr als absolutes Ideal setzen; sprich: ich muss mich gegen die Gefahr wehren, Stellen zu sehr auf den Prätext hin zu glätten, die ggf. gar nicht darauf abzielen, sondern vielmehr Ausdruck individueller Kreativität und Schöpferkraft sind. Das ambivalente Verhältnis, das Originalautor*innen mit dem Prätext haben, muss auch in meiner Übersetzung berücksichtigt sein und darf nicht einfach ignoriert werden. Konkret heißt das: Ich muss erkennen, wo der junge Campbell Lovecraft folgt, und das von solchen Stellen unterscheiden können, an denen er sich von seinem Leitbild emanzipiert und Eigenes erfindet.

(2) Erkennbarkeit/Verständlichkeit von Bezügen

Intertextuelle Bezüge sind nicht immer leicht sichtbar. Es gibt mehrere Abstufungen davon, von konkreten Verweisen oder gar direkten bzw. indirekten Zitaten bis hin zu versteckten Anspielungen. All diese Formen von Intertextualität gilt es beim Übersetzen zu erkennen und zu beachten. Manchmal fällt uns das Verständnis einer gewissen Textstelle schwer. Dann kann es sich entweder um eine kulturelle Referenz handeln, die für uns unüblich oder unklar ist, oder aber um eine versteckte Anspielung auf einen anderen Prätext bzw. eine literarische Tradition. Auch hier muss ich mir als Übersetzender die Frage stellen, wie ich damit umgehe, idealerweise sollte ich aber mit meinem deutschen Text all diese Elemente ebenfalls transportieren. Erkennen kann ich solche Anspielungen auf Topoi oder genrespezifische Aspekte nur, wenn ich mich sehr gut mit der Materie auskenne, ich muss also gewisserma-

ßen ein*e Expert*in auf dem Gebiet sein, das in meinem Original verhandelt wird. So fallen mir als Mitglied der Deutschen Lovecraft Gesellschaft e. V. vermutlich mehr Anspielungen auf Werke des amerikansichen Autors auf, als Übersetzenden, die sich damit schlichtweg nicht befasst haben. Daher ist beim Übersetzen m. E. n. die Beschäftigung mit der literarischen Tradition (Prätext, Genre), in der ein Text sich sieht, essenziell. Falls man nicht bereits über entsprechendes Vorwissen verfügt, ist es ratsam, es sich mittels Lektüre anzueignen.

Kehren wir zum Phänomen der Intertextualität zurück und stellen uns die Frage: Wie ist es relevant für das Übersetzen von *The Moon-Lens*? Nun, der britische Autor Campbell war, wie nun schon öfter erwähnt, ein ausgesprochener Fan seines amerikanischen Kollegen Lovecraft und des von ihm ersonnenen Cthulhu-Mythos. In der Einleitung (unter der Überschrift „A Word From The Author“) zu *The Inhabitant of the Lake and Less Welcome Tenants*, also dem Sammelband an Campbells Kurzgeschichten, in dem auch *The Moon-Lens* erstmals publiziert wurde, macht der Autor keinen Hehl aus seiner Verehrung für sein Idol; ja, er schildert vielmehr, wie wichtig Lovecraft für die Genese seines eigenen Textstoffes war:

When I was ten years old I discovered H. P. Lovecraft *In The Color out of Space*, and was profoundly excited and disturbed by his work, and some years later, after I had read considerably more of Lovecraft's fiction, I turned a bent for writing which began when I was seven toward the Cthulhu Mythos.¹⁴

Lovecraft ist nach Campbells eigener Aussage also nicht weniger als derjenige, der ihn überhaupt erst zum Schreiben gebracht hat. Campbell besaß den Mut, seine Juvenilien, die „were little more than amateurish pastiches of Lovecraft's tales“¹⁵, August Derleth, dem literarischen Nachlassverwalter des Träumers aus Providence zu zeigen. Derleth ermutigte ihn, weiter an den ersten Entwürfen dieser Geschichten zu schreiben und ganz im Sinne von Lovecrafts Idee eines kollektiven Cthulhu-Mythos, zu dem jede*r Autor*in beitragen kann, seine Ideen dem Gesamtkorpus hinzuzufügen. Die für Intertextualität so wichtigen Aspekte von Adaption (Anpassung des Originalstoffs) und Transformation (Verwandlung in etwas Neues und Eigenes) sind bei Campbell deutlich nachweisbar. Derleth war es ebenfalls, der ihn dazu brachte, Lovecrafts amerikanisches Setting (Neuengland bzw. Ostküste der USA) in ein ihm vertrauterer britisches Umfeld zu verfrachten, wodurch

¹⁴Campbell (1964), S. 2.

¹⁵Ebd.

Campbells eigene Stimme als Autor deutlicher hervorstechen und er sich vom bloßen Kopieren Lovecrafts lösen kann:

[...] Arkham country had been saturated as setting for stories in the Mythos, and [...] a new milieu for a series of tales might well be originated in Great Britain. [...] I considered the Severn Valley a likely milieu. As a Roman-occupied area, it might retain influences of the decadent Roman practises; and some years ago, in the Cotswolds, a supposed witch was executed by persons unknown. With cautious enthusiasm, I set about creating my own towns.¹⁶

Auch in der späteren Ausgabe seiner frühen Geschichten (Neudruck als *Cold Print*) verdeutlicht Campbell, wie wichtig Lovecraft für ihn als junger Mensch war: „Ein ganzes Jahr lang, wenn nicht länger, hielt ich H. P. Lovecraft nicht nur für den größten Horrorschriftsteller aller Zeiten, sondern für den größten Schriftsteller, den ich überhaupt je gelesen hatte.“¹⁷ Campbell widerspricht auch anderen Autoren wie z. B. Steven King, die behaupten, „dass Lovecraft [bloß] einer pubertären Entwicklungsphase zuzuordnen ist, die man durchläuft“¹⁸, und betont, dass er auch später großen Gefallen an den Werken seines jugendlichen Idols fand.

Es zeigt sich also, dass Campbells Frühwerk intertextuell eng mit Lovecraft verbunden und stark von den darin vermittelten Topoi und Diskursen beeinflusst ist. Im nächsten Schritt gilt es sich dann zu fragen, welchen Einfluss das auf Übersetzende hat, die eben diese frühen Campbell-Texte ins Deutsche übertragen? Ich setze mich damit genauer bei meiner eigenen Übersetzung von *The Moon-Lens* auseinander (vgl. Kap. 4.2).

¹⁶Ebd.

¹⁷Eigentlich Campbell (1987), hier zitiert nach der Festa-Übersetzung in Campbell (2014).

¹⁸Ebd.

2.3.2 Theoretische Überlegungen I: Zur Unübersetzbarkeit des Unbeschreiblichen

Das Unbeschreibliche oder Unaussprechliche ist in vielerlei Hinsicht für die Horroliteratur wichtig und interessant¹⁹, daher will sich dieses Unterkapitel kurz mit den Problemen befassen, die damit für Übersetzende einhergehen.

Beschäftigen wir uns zunächst mit folgender Frage: Was kann unbeschreiblich oder unaussprechlich sein? Für unseren Kontext relevant erscheinen mir dabei zwei Aspekte: (1) Ein innerer Vorgang des Grauens oder Entsetzens, der derart schrecklich ist, dass es der Erzählinstanz schlichtweg die Sprache verschlägt oder er sich nicht in Worte fassen lässt; und (2) fremde Kreaturen von jenseits der Sterne (die typischen Gottheiten und Wesen des Cthulhu-Mythos), deren Physiognomie so fremdartig ist, dass sämtliche Vergleiche mit der uns geläufigen Terminologie wie plumpe Hilfsmittel wirken; das Wesen dieser Monstren ist für unsere Menschengehirne unbegreiflich und mit irdischen Sprachen im Grunde genommen nicht ausdrückbar.

Beginnen wir mit Aspekt (1) und einem dazu passenden Zitat von Markus Wirtz, der sich mit der „Unaussprechlichkeit als Attribut exzeptioneller Stimmungsgrade“²⁰ befasst hat:

Adjektiv-Substantiv-Verbindungen wie z. B. [...] ‚dumpfes Unbehagen‘, ‚stummes Entsetzen‘ oder ‚namenloses Grauen‘ sind geläufige Beispiele für Formulierungen, in denen die Unaussprechlichkeit von Stimmungen als deren primäres Attribut fungiert.

Wirtz liefert im weiteren Verlauf seiner Argumentation auch für unsere Fragestellung hilfreiche Punkte, indem er zunächst feststellt, dass die scheinbare Unaussprechlichkeit i. d. R. eigentlich nur eine Art hyperbolisches Stilmittel ist, um etwas besonders stark zu betonen:

Unaussprechlichkeit stellt in solchen Fällen eine spezifische Charakterisierung von Stimmungen dar, die als solche eindeutig empfunden und benannt werden: So ist eine unbeschreibliche Freude nichts anderes als eine besonders große Freude und eine unsagbare Trauer ist nichts anderes als eine besonders große Trauer.²¹

¹⁹Ohne hier wieder zu sehr mit H. P. Lovecraft ins Detail gehen zu wollen, sei dennoch kurz erwähnt, dass es mit *The Unnamable* eine Kurzgeschichte von ihm gibt, die schlichtweg das Unaussprechliche behandelt und allein schon im Titel exponiert ausstellt. Darin geht es um zwei Freunde, die Gerüchten über ein unbeschreibliches Wesen, das einen Friedhof heimsucht, nachgehen und schließlich von diesem durchaus stofflich zu fassenden Ding physisch angegriffen und schwer verletzt werden.

²⁰Wirtz (2021), S. 245.

²¹Ebd.

Übersetzerisch lässt sich das recht gut eins zu eins umsetzen, man muss eben bloß darauf achten, dass auch die im Deutschen gewählte Formulierung dafür dann den entsprechend starken Effekt bei der Leserschaft erzeugt.

Wirtz streift noch einen weiteren für Campbells Text interessanten Punkt, wenn er feststellt:

In mystischen Diskursen gehört die paradoxe Hyperbel der ausgesprochenen Unaussprechlichkeit geradezu zum rhetorischen Standardrepertoire. [...] Die Behauptung der Unaussprechlichkeit führt in [...] mystischen Diskursen dazu, dass das als Nicht-Sagbares gleichwohl Gesagte mit einer Aura des Exzeptionellen versehen wird, die sich als Hyperbel verhüllt und als solche unsagbarsagbar bleibt.²²

Gerade der Bezug zum Mystischen ist für *The Moon-Lens* relevant, geht es doch um einen Kult, der seine Gottheit Shub-Niggurath herbeiruft. Die Beschreibung der Kreatur – und hier sind wir bei Aspekt (2) meiner eingangs erwähnten Frage – ist eine der zentralen Herausforderungen bei der Übersetzung des Textes. Ich gehe sowohl bei meinem Kommentar zur Festa-Version (vgl. Kap. 3.3) als auch bei meinen eigenen Ausführungen (vgl. Kap. 4.2) ausführlich darauf ein.

2.3.3 Theoretische Überlegungen II: Jugendwerke und fehlende Sprachreife

Wie zu Beginn von Kap. 2.1 erwähnt, war Ramsey Campbell gerade erst 18 Jahre alt, als *The Moon-Lens* erstmals veröffentlicht wurde. Ggf. daraus resultierende sprachlich-erzählerische Defizite versuche ich im folgenden Kapitel konkret am Text nachzuweisen. An dieser Stelle soll aber zuvor ein theoretischer Exkurs folgen. Dieser beschäftigt sich mit der Frage: Wie sollten Übersetzende mit Jugendwerken, in denen i. d. R. eine gewisse fehlende Sprachreife auszumachen ist, umgehen? Grob gesagt: Eliminieren oder glätten wir (vermeintliche) Fehler und Schwächen? Oder sind das eben charakteristische Ausdrucksmerkmale, die eine Übersetzung erhalten sollte, um die Unterschiede im frühen Stil von Autor*innen zu ihren späteren Werken deutlich werden zu lassen?

Ich denke, dass es hier keine eindeutige und einzig wahre oder richtige Antwort gibt, wie das bei der Übersetzungskritik so oft der Fall ist. Dabei möchte ich mich mitnichten für Beliebigkeit aussprechen, die mancher daraus ableiten mag. Vielmehr halte ich die Frage nach Sinn und Zweck einer

²²Ebd., S. 246.

Übersetzung und nach den Adressat*innen des Textes für die in dieser Hinsicht zentrale, auf die ich später auch noch detailliert und konkret für die Festa- bzw. meine Übersetzung von *The Moon-Lens* eingehen möchte (vgl. Kap. 3.1 und 4.1.3).

Da dieses Kapitel jedoch als übersetzungstheoretischer Exkurs gedacht ist, distanzieren wir uns einen Augenblick lang von der konkreten Vorlage dieser Arbeit, um ein paar allgemeine Gedanken dazu durchzuspielen.

Meiner Ansicht nach sind, je nach Sinn und Zweck der Übersetzung bzw. deren Adressat*innen, zwei Vorgehensweisen beim Umgang mit fehlender Sprachreife denkbar:

(1) Systematisches Glätten / Verbessern

Gehen wir von einem Zielpublikum aus, das vor allem unterhalten werden und einen möglichst guten deutschen literarischen Text lesen möchte, sehe ich es als notwendig an, Fehler auszubessern und stilistische oder erzählerische Schwächen zu glätten. Dadurch werden Teile des Originals gewisserweise (absichtlich) beim Übersetzungsprozess eliminiert. Als Übersetzer*in ist man dann vor allem schriftstellerisch-kreativ gefragt, um eine möglichst hohe Sprachqualität in der Zielsprache zu erreichen. Letztere rechtfertigt m. E. n. auch solche Eingriffe in den Originaltext, die von manchen vielleicht als zu stark empfunden werden könnten, denn die Devise ist in einem solchen Fall ganz klar das positive Leseerlebnis und nicht das sklavisches Festhalten am Original. Diese Variante ist die von mir favorisierte; ich gehe in Kap. 4.1 später noch im Zuge der Diskussion um den Tod des Autors bzw. mein Diskursmodell, das die Vorstellung einer erzielbaren Wirkungsäquivalenz als illusorisch entlarvt, darauf ein.

(2) Imitation / Beibehalten der Schwächen

Theoretisch denkbar ist aber auch der Versuch, die kritischen Stellen des Originals beim Übersetzen möglichst unverändert stehenzulassen. An sich sehe ich keinen Mehrwert für die Leserschaft darin, vielmehr steckt meist das Festhalten am Original (um des bloßen Festhaltens Willen) hinter solchen Vorhaben, weswegen ich ein solches Vorgehen für mich ablehne. Ich kann mir aber auch theoretisch ein Zielpublikum vorstellen, das nicht unterhalten sondern eher informiert werden will, für das eine möglichst große Nähe zum Original wünschenswert sein könnte. Dabei denke ich an Expert*innen, die sich sehr gut mit bestimmten Autor*innen oder Genres auskennen, oder Wissenschaftler*innen, die ein Forschungsinteresse haben mögen. Ein solcher Fall scheint mir aber doch recht theoretisch zu sein, die meisten Leser*innen wollen wohl schlichtweg unterhalten werden (zumindest von Horrorliteratur), weswegen das unter (1) beschriebene Verfahren auf mich zielführender wirkt. Auch denke ich, dass Expert*innen oder Wissenschaftler*innen oft ohnehin keine Übersetzung benötigen, sondern meist aufgrund ihrer akademischen

Kenntnisse befähigt sind, für sie relevante Texte direkt im (englischen) Original zu lesen.

Will man unbedingt diese Variante (2) umsetzen, kann man auch versuchen, sprachliche Defizite oder Eigenheiten des Originals systematisch zu ordnen, um in der deutschen Übersetzung dann ein ähnliches System zu verwenden, also beispielsweise eigentlich stilistisch unschöne Wiederholungen (vgl. nächstes Kap.) nicht zu vermeiden, sondern sie vielmehr absichtlich und gezielt einzubauen, um dem Frühwerk von Autor*innen gerecht zu werden.

2.3.4 Schwächen des Originals und Verständnisprobleme

Dieses Kapitel will versuchen, eventuell vorhandene sprachlich-literarische Schwächen des Originals aufzuzeigen und zur Diskussion zu stellen. Mir ist bewusst, dass einige der genannten Punkte einer gewissen subjektiven Wahrnehmung unterliegen. Es ist meiner Meinung nach aber vertretbar, von „Schwächen“ zu sprechen, wenn wir uns vor Augen führen, dass Campbell zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung erst 18 Jahre alt war und als Autor gewiss noch nicht die volle Bandbreite seiner literarischen Fähigkeiten entfaltet haben konnte, die ihm später zu Ruhm und Ansehen verhelfen sollten.

Im Zuge der Argumentation und fachlichen Auseinandersetzung innerhalb dieser Arbeit ist das Eingehen auf sprachliche Schwächen bzw. schwer verständliche Stellen im Original in zweierlei Hinsicht relevant: Zum einen möchte ich untersuchen, wie die Festa-Übersetzung (vgl. Kap. 3) damit umgegangen ist, zum anderen lege ich in Kap. 4.2.1 mein eigenes Vorgehen diesbezüglich dar.

Bei der Textanalyse sind mir zwei verschiedene Kategorien von Schwächen im Text untergekommen: (1) stilistisch-literarische und (2) erzählerische.

Unter (1) fallen für mich sämtliche Stellen, an der sprachlich bessere Ausdrücke verwendet werden könnten, um z. B. unschöne Wortwiederholungen zu vermeiden oder das Erzählte literarisch anspruchsvoller bzw. sprachästhetisch ansprechender darzustellen. An solchen Stellen können Übersetzende in den Text eingreifen, ihn in ihren eigenen Versionen „glätten“ und damit sprachlich aufwerten. Ein solches Vorgehen halte ich nicht nur für legitim, vielmehr ist es mir ein notwendiges Bedürfnis (vgl. dazu die Ausführungen zu den Prinzipien meiner Übersetzung in Kap. 4.1).

Mit (2) meine ich sämtliche Aspekte der Plotvermittlung. Dabei geht es mir hauptsächlich um Unschärfen im Erzählen und fehlende Klarheit, die bei der Leserschaft zu Verständnisproblemen führen könnte. Anders als bei (1) ist hier der Texteingriff beim Übersetzen schwieriger, denn der Sinn des Originals sollte nicht verändert werden, genau wie Aufbau, Struktur, Komposition. Andererseits mag eine Übersetzung unscharfe Stellen klarer machen.

Dazu muss man sich aber bei offeneren Passagen ggf. festlegen (Einengung des Originalsinns). Übersetzende laufen hier Gefahr, Vieldeutigkeiten oder marginal mit inkludierte Sinneinheiten zu eliminieren, wodurch sie sich für Kritik angreifbar machen, die ihnen vorwirft, zu großen Einfluss auf das Original zu nehmen.

Betrachten wir nun konkret einige Textstellen der Kategorie (1), also solche, in denen übersetzerisches Verbesserungspotenzial steckt:

Gleich zu Beginn der Geschichte, als Roy Leakey mit Dr. Linwood vor dessen Bürotür kommuniziert, kommt es zu einer Wiederholung von „said“:

‘Visiting time’s over, I’m afraid,’ he finally **said**.
‘I’m not a visitor,’ **said** the other in an abnormally deep and slow voice. [S. 187; Hervorhebung durch RR fettgedruckt]

Im Englischen mögen diese kleinen Wiederholungen nicht so stark auffallen, im Deutschen neigen wir hingegen dazu, sie zu vermeiden, da sie stilistisch unschöner auf uns wirken. Diese Kleinigkeit lässt sich in der Übersetzung mit wenig Aufwand beseitigen. Im weiteren Textverlauf der Szene variiert Campbell übrigens sehr gut die Verba dicendi („contradicted“, „confirmed“, „said“, „repeated“, „insisted“, „suggested“ und „protested“; S. 188).

Nur wenige Zeilen später folgt allerdings bereits die nächste Wortwiederholung, die man im Deutschen besser vermeiden sollte:

He sat down and motioned for the man to **begin**.
‘My name is Roy Leaky,’ **began** the other ... [ebd., Hervorhebung durch RR fettgedruckt]

Eine weitere Wiederholung findet sich auf S. 189:

Leaky jolted uncomfortably in his seat, staring **uninterestedly** out of the window. He found nothing **interesting** [...] [Hervorhebung durch RR fettgedruckt]

Neben den genannten Stellen, die ich in meiner Übersetzung zu glätten versuchen werde, möchte ich noch auf einige hinweisen, wo das Original m. E. n. Unschärfen aufweist bzw. gewisse Unklarheit hat, sodass eine bis ins letzte Detail getreue Übertragung ins Deutsche erschwert wird.

Beginnen wir mit einer Art Auslassung in der Ortsbeschreibung, die der Kassierer Leakey gibt, als er nach einem Hotel fragt:

‘No, you wouldn’t know where that is; well, it’s a square with an island in the middle, and a **p** – Anyway, you go along Blakedon Street –’ [S. 191, Hervorhebung durch RR fettgedruckt]

Hier ist etwas unklar, was genau passiert. Verplappert sich der Kassierer? Wie sich im späteren Textverlauf herausstellt sind ja quasi alle Bewohner von Goatswood Shub-Niggurath-Kultisten und die Mondlinse am Central Place spielt eine bedeutende Rolle dabei, den Gott, der im Berg gefangen ist, in gewissen Nächten aus seinem Kerker zu befreien, damit er unter seinen Anhänger*innen wandeln kann. Das Bauwerk, an dessen Spitze die Linse angebracht ist, wird im Text als „a metal pylon“ (S. 192) bezeichnet, als Leakey es später zu Gesicht bekommt. Vermutlich steht das P am Anfang des abgeschnittenen Wortes für „pylon“, denn alles andere würde wenig Sinn ergeben. Aber würde der Kultist das Wort wirklich verwenden, um das zentrale Bauwerk seiner Religion beschreiben? Wäre die Mondlinse, die der Geschichte auch ihren Namen gibt, nicht eher etwas, worüber er sich wenn dann verplappern würde? Welche erzählerische Funktion hat diese Stelle abgesehen von der Wegbeschreibung, die den Protagonisten ins vom Kulthohepriester geführte Hotel führen soll? Dient es der Verstärkung der „furtiveness“ (S. 189), die Leakey bereits beim ersten Anblick von Goatswood sofort identifiziert, also dem Stimmungsaufbau? Es wird zudem im weiteren Verlauf der Arbeit kurz darum gehen, wie die Festa- bzw. meine Übersetzung mit dem Begriff „pylon“ umgegangen sind. Zwar gibt es im Duden einen Eintrag zu „Pylon“, doch handelt es sich dabei um ein äußerst niederfrequentes Wort fremder Herkunft, sodass sich die Frage stellen lässt, ob man diese scheinbar einfache Lösung tatsächlich wählen möchte.

Auf S. 192 folgen dann zwei weitere erzählerische Unschärfen bei Campbell, die erste gleich nachdem Leakey den erwähnten Pylon verwundert betrachtet und einer der Bewohner von Goatswood ihn beobachtet:

Leakey stared at the object for so long that he caught someone watching him. He turned to the watcher and remarked: ‚I’m curious because I’m from out of town – do you happen to know what that thing is?’

But the other merely peered at him wordlessly until Leakey glanced away in embarrassment; then hurried away. Baffled, Leakey made for the nearby hotel.

Auch hier stellt sich die Frage nach der erzählerischen Funktion? Braucht es diese Begegnung wirklich? Welchen Zweck erfüllt sie? Ich vermute, dass hier erneut die Unheimlichkeit oder das seltsame Verhalten der Leute in Goatswood angedeutet werden sollen, doch misslingt das irgendwie, weil ich als Leser nicht genau verstehe, was da im Detail passiert. Warum starrt der andere Leakey einfach nur wortlos an? Und auf wen bezieht sich „then hurried away“? Wohl auf Leakey, der dann beschämt das Weite sucht. Es könnte aber

auch sein Gegenüber gemeint sein, denn im nächsten Satz wird ja nochmal explizit erwähnt, dass „Leakey made for the nearby hotel“.

Im Hotel geht es dann auch weiter mit dem nächsten etwas unklaren Satz, den der Manager sagt („Twenty-seven and six bed and breakfast, is that all right?“), und wo wir sehen werden, dass sich meine Auslegung da gänzlich von der der Festa-Übersetzung unterscheidet (vgl. Kap. 4.2).

Weiterhin unscharf ist die Stelle im Hotel, wo Leakey aus der Ferne den Zug hört und ihm klar wird, dass er angelogen wurde bzw. doch nicht hätte in Goatswood übernachten müssen. Hier schreibt Campbell: „Then he threw up the window“ (S. 193). Übergibt sich Leakey auf das Fenster (denn das ist ja die primäre Bedeutung von *to throw up*) oder reißt er verzweifelt das Fenster auf? Und wenn letzteres, wozu? Das bringt doch auch nichts mehr? Aus dem Fenster zu springen ist blanker Selbstmord, wie der Protagonist später selbst feststellt, als er verzweifelt zu fliehen versucht; und außerdem holt er den fahrenden Zug auch so nicht mehr ein. Die erzählerische Funktion der Stelle scheint mir zu sein, dass Leakey durch den in der Ferne vorbeifahrenden Zug erkennt, dass er getäuscht wurde, doch wozu es das „threw up“ braucht verstehe ich beim besten Willen nicht.

Eine weitere geringe Unklarheit herrschte für mich beim Lesen folgender Passage: „There was a trail of faint marks on that road, but he could not make out any shape.“ (S. 194) Der sprachliche Sinn ist nicht schwer zu erfassen, doch ich frage mich hier erneut nach der erzählerischen Funktion. Warum wird dieses Detail erwähnt, das quasi nichtssagend ist. Es handelt sich um Spuren, die aber letztlich nicht näher spezifizierbar sind. Ist es der etwas ungelencke Versuch eines literarisch noch nicht ganz ausgereiften Autors, Spannung zu erzeugen? Wessen Spuren sind hier angedeutet? Die der Kreatur, die der Kult als Gott verehrt, ja wohl kaum, denn zu dem Zeitpunkt ist sie noch im Berg eingekerkert. Mir ist gänzlich unklar, worauf Campbell hier erzählerisch hinauswill und warum es diesen Satz braucht.

Auf S. 195 wird erneut ein Bewohner von Goatswood beschrieben, wo ich unsicher bin, welcher Effekt damit erzeugt werden soll, denn für den Plot ist die Stelle gänzlich irrelevant: „Even at that distance Leakey saw his expressionless face – and the surreptitious movement of his hand.“ Durch das nicht nähere Spezifizieren der Handbewegung entsteht Unklarheit. Was für eine Bewegung wird vollführt? Etwa eine Art magische Schutzgeste, so wie abergläubische Menschen das zu tun pflegten, um den Bösen Blick o. Ä. abzuwehren? Oder wird hier auf Leakey gezeigt als bevorstehendes Opfer für den Gott des Kultes? Deutet Campbell hier eine Obszönität nur an und bleibt daher absichtlich vage? Immerhin sind die Anhänger von Shub-Niggurath ein Fruchtbarkeitskult, der Hohepriester ist mit Phallussymbolen geschmückt und die Rituale in den Mondnächten sind orgiastische Feiern nach paganis-

tischem Vorbild, die an Tänze zur Walpurgisnacht bzw. einen Hexensabbat angelehnt sind. Onaniert der Mann also und Campbell wollte das nicht so deutlich schreiben? Die Stelle ist in jedem Fall unklar bzw. kann wie dargestellt unterschiedlich ausgelegt werden, beim Übersetzen jedoch muss man sich, dem eigenen Verständnis nach, auf eine Variante festlegen und das vage Original dadurch etwas einengen.

Eine weitere konzeptionelle oder erzählerische Schwäche findet sich auf S. 196: „Suddenly he felt very tired, and sank back on the bed. When he awoke, the moon had risen.“ Hier geht Campbell denke ich einfach nur zu plump vor. Der Plot verlangt, dass Zeit vergeht, da der Gott des Kults erst zu bestimmter Zeit der Nacht, wenn der Mond richtig steht, mittels der Linse befreit werden kann. Ergo muss Zeit vergehen, die Campbell erzählerisch wenig elegant damit abhakt, indem er den Protagonisten schlichtweg einschlafen lässt. Wenn wir uns aber in Leakeys Situation hineinversetzen, scheint das mehr als nur unplausibel und man wird beim Lesen etwas vor den Kopf gestoßen, da die Erzählung hier unrealistisch wirkt. Wer würde sich denn schon einfach ins Bett legen und der Müdigkeit hingeben, wenn er in einem Dorf gefangen ist, das voll von offensichtlich wahnsinnigen Kultisten ist, die einen eingesperrt haben und in ihrem perversen Ritual opfern wollen? Allein die Menge an Adrenalin, die Leakey in dieser Situation purer Todesangst durchfluten muss, würde verhindern, dass er schlichtweg einnickt. Hier hätte Campbell das Ganze eleganter lösen können, indem er beschreibt, wie der Protagonist sich immer und immer wieder mit aller Kraft vergeblich gegen die versperrte Tür wirft, bis ihm schließlich durch die Überanstrengung bedingt die Ermattung übermannt und sich der Schlaf einstellt. Wäre das ein zu starker Eingriff in den Text bei einer Übersetzung? Oder eine Verbesserung? Diese Frage soll in Kap. 4.1.3 kurz erläutert werden.

Die nächste Unschärfe finden wir auf S. 197, wenn der Hohepriester ruft: „*He is coming! She is coming!*“ [Kursivierung im Original]. Sicherlich sind die Kultisten irgendwie wahnsinnig, doch heißt das nicht, dass sie gänzlichen Nonsense von sich geben. Auf wen oder was wird hier also Bezug genommen? Es gibt doch nur ein Wesen, den Gott, das erscheint. Geht es hier darum, dass Shub-Niggurath als außerirdische Entität, als „Alien“ quasi, beiderlei Geschlecht hat oder annehmen kann? Das würde sich zumindest mit der paganistischen Vorstellung eines hermaphroditischen Gottes decken, die sicherlich als Vorlage für die Glaubensvorstellungen des Goatswood-Kults erhalten musste. Beim Übersetzen muss man sich also fragen, ob man diese Unschärfe beibehalten oder irgendwie auflösen möchte.

Abschließend sei noch die Schlusspassage auf S. 203 erwähnt, in der quasi auf der Ebene der Binnenerzählung eine Art Auflösung des Plots erfolgen soll. Das Interessante dabei ist allerdings, dass Campbell hier ganz den

von H. P. Lovecraft gesetzten Genrekonventionen folgt. Wenngleich versucht wird, irgendeine Form von Erklärung zu geben, muss man als Leser*in diese doch stark hinterfragen, da die erzählerische Vermittlungsinstanz (in dem Fall der scheinbar wahnsinnig gewordene Dr. Linwood, der wirr daherbrabbelte) fragwürdig oder unzuverlässig ist. An der erwähnten Stelle heißt es wenig eindeutig:

All he could say was that something about the patient he had examined – who, from the tape of the interview, was dangerously obsessed, and has not been caught yet – was ‘horribly changed,’ and seemed to be connected with the ‘Great God Pan,’ ‘a re-birth in the vagina of Shub-Niggurath,’ ‘a fluctuation of form,’ and something which was ‘half a dryad.’ The popular opinion is that Dr Linwood had been unbalanced by the strain of his work, together with the stress of preparing his speech for the coming convention, and had been affected by a species of contagious hallucination.

Es wird noch interessant sein zu sehen, wie sowohl bei der Festa- als auch meiner Übersetzung damit umgegangen wurde.

3 Amberg: *Die Mondlinse* (Festa, 2014)

Mit den in Kapitel 2.3 genannten (und weiteren) Herausforderungen des Originaltexts von Campbell hat sich Alexander Amberg (*1963) in seiner 2014 für den Festa-Verlag erstellten Übersetzung auseinandergesetzt. Das vorliegende Kapitel stellt zunächst diesen Text vor. Danach wird reflektiert, an welche Adressat*innen sich die Übersetzung vermutlich wenden möchte und nach welchen Maßstäben eine Übersetzungskritik stattfinden soll. Abschließend werden zentrale Textstellen daraus besprochen, bevor ein Fazit gezogen und eine zusammenfassende Abschlusskritik präsentiert wird.

Wie bereits erwähnt wurde Campbells *The Moon-Lens* erstmals vom Leipziger Festa-Verlag ins Deutsche übersetzt. Der Text erschien unter dem Titel „Die Mondlinse“ in der Anthologie „Der Wahnsinn aus der Gruft“, einer zweiteiligen Reihe zu Ramsey Campbells Werk, die Teil des sehr viel umfangreicheren Projekts „H. P. Lovecrafts Bibliothek des Schreckens“ ist. Da diese begehrten Sammlerausgaben in der Regel sehr schnell vergriffen und äußerst schwer zu erhalten sind, habe ich für die vorliegende Arbeit die eBook-Variante des Textes verwendet, die zu hundert Prozent deckungsgleich mit der Printausgabe ist.²³

3.1 An wen richtet sich die Übersetzung?

Wie ich schon im vorherigen Kapitel angedeutet habe, ist für mich die Frage nach dem Sinn und Zweck bzw. dem Zielpublikum die entscheidende, wenn es darum geht, eine Übersetzung zu bewerten bzw. adäquat kritisieren zu können. Ich möchte dieses Unterkapitel auch ein wenig dazu nutzen aufzuzeigen, wo meine Übersetzung vermutlich etwas anderen Grundprämissen und -voraussetzungen folgt als die Festa-Variante.

Wenngleich ich das Vergnügen hatte, mich auf der Leipziger Buchmesse 2024 persönlich mit Verlagschef Frank Festa zu unterhalten, kann ich natürlich nicht mit letzter Sicherheit für ihn sprechen oder genau sagen, an welche Zielgruppe sich die Übersetzung richten sollte und welche Intention dahintersteckte. Daher bleibt mir lediglich übrig, Thesen und Vermutungen aufzustellen, aus denen sich ggf. interessante Diskussionspunkte für die relevanten Themen dieser Arbeit ableiten lassen.

These 1: Die Übersetzung muss sich (gut) verkaufen.

Diese Annahme ist wohl wenig strittig, denn jeder Verlag, sei er auch noch so klein oder in einer Nische verortet wie der Festa-Verlag, muss letzt-

²³Dabei ist zu beachten, dass ich, wenn ich die Festa-Übersetzung, also Campbell (2014), zitiere, keine Seitenangaben mache, da die Paginierung bei eBooks stets unterschiedlich und von dem Gerät bzw. der Software abhängig ist, die man zum Lesen verwendet.

lich solide wirtschaften und schwarze Zahlen schreiben. Wer nur Liebhaber- oder Hobbyprojekte umsetzt, kann auf Dauer vermutlich nicht auf dem kapitalistischen Markt bestehen. Aus dieser finanziellen Notwendigkeit ergeben sich aber auch gewisse Vorgaben, die ein Verlag ggf. Übersetzer*innen macht. Diese sind für Endleser*innen i. d. R. nicht sichtbar, müssen aber auf jeden Fall mitgedacht werden, wenn es um Übersetzungskritik geht, denn es kann durchaus vorkommen, dass manche Entscheidungen nicht gänzlich frei von den Übersetzenden getroffen werden (können). Gerade der Buch- oder Geschichtentitel ist dabei oft eine Art „trauriger Klassiker“, wenn PR-Menschen und BWLer darüber entscheiden, unter welchem Titel das Produkt beworben und vermarktet werden soll – anstelle der Übersetzenden, die eigentlich die inhaltlich-fachliche Expertise haben, um bessere Aussagen darüber treffen zu können, was in der Zielsprache die objektiv ideale Übersetzung ist.

Ich möchte dem Festa-Verlag an dieser Stelle in keinsten Weise Übles unterstellen oder ihn in einem negativen Licht darstellen; ganz im Gegenteil halte ich ihn für eine Ausnahme unter den Verlagen, denn er *ist*, wie erwähnt, eben ein ungewöhnlicher Verlag, der sich mit dem Nischenthema Horror beschäftigt und viele Bücher für Liebhaber und Genrefans statt für den breiten Massenmarkt herausgibt. Ich wollte mit der von mir angeführten These eigentlich nur darauf hinweisen, dass Alexander Amberg mit seiner Übersetzung (da sie für einen Markt und den Verkauf intendiert war) vermutlich gewissen Vorgaben ausgesetzt war; etwas, was bei meiner eigenen Übersetzung, die nur aus akademischem Antrieb erstellt wurde, nicht der Fall ist. Unsere Übersetzungen entstanden also unter gänzlich anderen Voraussetzungen, was es bei der Übersetzungskritik zu beachten gilt.

These 2: Die Übersetzung darf nicht zu „radikal“ sein.

Was meine ich damit? Nun, die Prinzipien meiner Übersetzung (vgl. Kap. 4.1) können von vielen als radikal angesehen werden, insbesondere die Vorstellung vom Tod des Autors und die daraus abgeleitete Ermächtigung des Übersetzers als eigenständig kreativer Schriftsteller. Ich denke, dass Alexander Amberg sich diese (akademische) Freiheit, die ich im Zuge des Verfassens der vorliegenden Arbeit genossen habe, nicht herausnehmen durfte oder konnte, ja vermutlich wollte er das auch gar nicht. Vielmehr vermute ich, dass eine der Vorgaben, die ihm gemacht wurden, war, dass er der typische unsichtbare Übersetzer sein sollte, das „literarische Heinzelmännchen“, wie Frank Heibert²⁴ sagen würde. Warum? Erstens, weil das vom Großteil des Lesepublikums heutzutage vermutlich noch immer erwartet wird, und zweitens, weil der Text ja als Teil einer Gesamtausgabe zu Ramsey Campbell in zwei Bänden erschienen ist. Dabei wirbt der Verlag eben mit der deutschen

²⁴Vgl. Heibert (2015).

Übersetzung von Ramsey Campbell und nicht – überspitzt gesagt – mit dem aus dem Englischen adaptierten Werk von Alexander Amberg. Ich denke in diesem Punkt unterscheiden sich unsere beiden deutschen Varianten von *The Moon-Lens* also am stärksten voneinander, denn ich möchte eben gerade ein im hohen Maße *sichtbarer* Übersetzer sein.

These 3: Die Übersetzung wendet sich an Horrorfans.

Die Zielgruppe des Festa-Verlags besteht mit Sicherheit primär aus eingefleischten Fans des Horrorgenres und ausgemachten Expert*innen was Autoren wie Lovecraft und Campbell angeht. Allein schon der Titel der Reihe, zu der das Buch gehört, H. P. Lovecrafts Bibliothek des Schreckens, zeigt deutlich, in welchem Umfeld sich Verlag und Werk hier bewusst positionieren und wer mit den Produkten angesprochen werden soll. Umgekehrt lässt sich aber vielleicht auch daraus ableiten, dass das Werk nichts für die Allgemeinheit oder das breite Lesepublikum sein soll; oder, um es quasi mit Hermann Hesses Worten aus dem *Steppenwolf* zu sagen: Es ist ein Buch, das „nicht für jedermann“ ist. Auch hier verfolgt Ambergs Übersetzung also ein anderes Ziel als die meinige, denn ich möchte versuchen, Campbell und den Cthulhu-Mythos, wie er ihn darstellt, nicht nur einem kleinen Teil von genrekundigen Leser*innen zugänglich zu machen, sondern einem breiteren Publikum Einblick in diese spannende Welt zu gewähren (vgl. Kap. 4.1.3).

These 4: Die Übersetzung spricht eine andere Sprache.

Zwischen meiner und Ambergs Übersetzung liegen zehn Jahre. Manch einer mag sagen, dass das nicht sonderlich viel Zeit ist, doch glaube ich, dass sich unsere Sprache immer rasanter wandelt. Die Sprache von 2014 ist nicht mehr dieselbe wie die von 2024. Es gibt einige linguistische Untersuchungen, die zeigen wie rapide Anglizismen zunehmen, besonders im letzten Jahrzehnt. Was 2014 idiomatisches Deutsch war, mag das heute nicht mehr sein – und umgekehrt. Auch Ambergs Alter (Jahrgang 1963) im Gegensatz zu dem meinigen (Jahrgang 1985) sorgt dafür, dass wir jeweils einen anderen Idiolekt sprechen, was zu anderen Übersetzungen, Übersetzungsentscheidungen und Empfindungen über gutes und idiomatisches Deutsch führen.

Diese Thesen dienen quasi als Vorüberlegungen zur späteren Detailkritik und sind auch dazu gedacht, die Unterschiede in Intention und Zielpublikum zwischen der Übersetzung von Alexander Amberg und meiner Version zu verdeutlichen.

3.2 Nach welchen Maßstäben wird kritisiert?

In diesem Kapitel soll es zunächst kurz darum gehen, welche verschiedene Ansätze es bei der Übersetzungskritik gibt, um anschließend zu beschreiben, welche Maßstäbe ich für meine Bewertung von Alexander Ambergs Text verwenden möchte.

Grob kann man zwischen folgenden Herangehensweisen unterscheiden²⁵:

1. texttypologischer Ansatz (nach K. Reiß),
2. pragmlinguistischer Ansatz (nach J. House),
3. *descriptive translation studies* (nach R. v. d. Broeck),
4. funktionaler Ansatz (nach M. Ammann) und
5. textanalytische Modelle.

Diese Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, deckt aus meiner Sicht aber die wichtigsten Denkströmungen der akademischen Übersetzungskritik gut ab.

Um es vorwegzunehmen: Ich tendiere zum unter 4. genannten funktionalen Ansatz und werde mich in dieser Arbeit auch daran anlehnen, daher soll gleich noch etwas ausführlicher darauf eingegangen werden. Zuvor möchte ich aber noch knapp ein paar Worte zu den Alternativen sagen, um darzustellen, welche Unterschiede bzw. Vor- und Nachteile im Vergleich zu der von mir gewählten Variante es dabei gibt.

Der **texttypologische Ansatz** nach Katharina Reiß basiert auf dem Sprachmodell von Karl Bühler, das Sprache unterteilt in (1) Darstellung, (2) Ausdruck und (3) Appell. Reiß ordnet diesen drei Aspekten jeweils eine Art von Text zu: (1) informativ, (2) expressiv und (3) operativ. Bühlers Modell wird dabei auch noch um die Kategorie (4) audio- bzw. multimedialer Texttyp erweitert. Die Übersetzungskritik bei Reiß basiert also hauptsächlich auf der Texttypologie, beachtet aber auch sprachliche und pragmatische Gesichtspunkte. Reinart bemängelt bei diesem Ansatz vor allem, die Einengung auf Bühlers drei Grundfunktionen, wodurch weitere (z. B. phatisch oder emotiv, vgl. Jakobson) nicht berücksichtigt werden. Auch sei das Raster zu grob, man müsste eigentlich nach Textsorten ausdifferenzieren.

Der **pragmlinguistische Ansatz** nach Juliane House möchte den Ausgangstext auf drei Ebenen analysieren: (1) Register, (2) Genre und (3) individuelle Textfunktion. Bei (1) geht es primär um Lexik, Syntax und Text.

²⁵Ich folge hier den gelungenen Ausführungen von Reinart (2013), S. 39-72.

Es wird nochmals unterschieden zwischen (a) *field* (Gegenstandsbereich, inhaltlicher Gehalt, Fachlichkeitsgrad), (b) *tenor* (Beziehung zwischen Kommunikationsteilnehmenden, kommunikative Intention; vgl. meine Thesen im vorherigen Kapitel zur Intention der Festa-Übersetzung) und (c) *mode* (Medium, Grad der Kommunikationsbeteiligung, also Dialog vs. Monolog). Das (2) Genre ist quasi gleichzusetzen mit dem Begriff der „Textsorte“. Bei (3) wird unterschieden zwischen referenziell-inhaltsbezogener und interpersoneller Funktion (Reaktion der Lesenden). Als Kritik ließe sich hier anführen, dass die Begriffe nicht immer trennscharf genug von einander abzugrenzen sind, z. B. die Unterscheidung von *covert* vs. *overt translation* ist in der Praxis nicht immer einfach, da Übergänge i. d. R. fließend sind.

Die von Raymond van den Broeck vorgeschlagenen ***descriptive translation studies*** konzentrieren sich mehr auf die Beschreibung als auf die Bewertung von Übersetzungen und gehen nach einem Dreifachschemata vor: (1) Beschreibung (Vergleich und Analyse von Ausgangs- und Zieltext), (2) Bewertung der Textstrukturen und (3) Durchführung (Gegenüberstellung von Ausgangs- und Zieltext). Hier wird davon ausgegangen, dass es eben keine Absolutlösung geben kann, dass alle Bewertungen letztlich irgendwie subjektiv sind. Das Zielpublikum wird als „trustworthy guide“ in den Fokus der Übersetzungskritik gerückt. Mir gefällt daran besonders, dass Autor*innen und Übersetzer*innen auf Augenhöhe gesehen werden und es keine Hierarchie gibt, etwas, das ich selbst befürworte (vgl. Kap. 4.1.1). Kritisiert wird daran vor allem, dass die breiteren sozialen und kulturellen Zusammenhänge vernachlässigt werden, in denen Übersetzungen stattfinden, wenn man sich zu sehr auf individuelle Ausgestaltungen fokussiert. Auch kann die angestrebte Wertefreiheit als illusorisch angesehen werden, denn selbst eine Beschreibung setzt ja schon Kriterien voraus, die von Kritiker*innen erst gesetzt und definiert werden müssen.

Die **textanalytischen Modelle** sollen hier nur kurz erwähnt, aber nicht weiter vertieft werden, da es sich dabei um eine Sammelgruppierung handelt, die in sich teils sehr verschieden ist, und uns eine Detailauseinandersetzung damit zu weit vom eigentlichen Thema meiner Arbeit wegführen würde.

Wie schon erwähnt, favorisiere ich von den fünf Kritiktypen, die Reinart aufführt, den **funktionalen Ansatz** nach Margret Ammann, da er sich aus meiner Sicht in einem zentralen Punkt von den anderen unterscheidet: er befürwortet, im Gegensatz zu den übrigen Kritiken, die stark ausgangstextabhängig sind, eine „rein zieltextorientierte Untersuchungsperspektive“²⁶. Dabei ist die Translatfunktion der wichtigste Beurteilungsparameter (Zweck der Translationsleistung als Dominante jeder Übersetzung). Mich

²⁶Reinart (2013), S. 56.

überzeugt vor allem die Tatsache, dass Ammanns Ansatz Translat und Ausgangstext als gleichberechtigt ansieht und dass nicht die Vergleichbarkeit zwischen Original und Übersetzung, sondern vielmehr die Wirkung auf die Rezipientengruppe zentral sind, dadurch rückt die Leserschaft in den Vordergrund. Allerdings zeigt sich dabei auch ein methodologisches Problem, stellt sich doch die Frage, wie die Wirkung auf das Publikum konkret gemessen oder erfasst werden kann.²⁷ Reinart kritisiert an Ammann, dass sie verkenne, dass Übersetzende eben keine Leser*innen wie alle anderen sind, sondern den Text für die gesamte übrigen Leserschaft einer Zielsprache maßgeblich rezipieren (*pivot*-Leser).

Ich habe im Zuge der eben erfolgten Auflistung dargelegt, was mir gut an den fünf genannten Modellen gefällt und was weniger, und mich dafür entschieden, am ehesten Ammanns Ansatz zu verfolgen, wenn es im nächsten Kapitel darum geht, die Festa-Übersetzung von *The Moon-Lens* zu kritisieren. Auch habe ich im Kapitel zuvor versucht zu verdeutlichen, dass mitunter folgende Fragen die wichtigsten Kriterien für mich sind: An wen wendet sich die Übersetzung? Welchen Zweck soll sie erfüllen?

Ich möchte eine Übersetzung nicht plump als durchgängig gut oder schlecht bezeichnen, denn das halte ich für unsachlich und wenig zielführend. Schließlich gibt es meiner Ansicht nach wenige Übersetzungen, die in ihrer Gänze genial oder grottenschlecht sind, meist liegt die Wahrheit irgendwo in der Mitte und die von mir eingangs gestellten Fragen sind wichtiger für eine seriöse Besprechung als die (ohnehin recht subjektive) Zuschreibung von gut oder schlecht.

Wie bei der Analyse von Campbells Original, werde ich mittels *close reading* genau in den Text gehen und insbesondere Unterschiede zu den von mir formulierten Prinzipien meiner eigenen Übersetzung (vgl. Kap. 4.1) aufzeigen, wo sie mir unterkommen. Selbstverständlich werde ich aber Passagen ansprechen, wo mir auffällt, dass Alexander Amberg meines Erachtens nach inhaltlich falsch oder stilistisch suboptimal übersetzt hat bzw. wo ich mich für ein anderes Deutsch entschieden habe oder hätte. Es sei zudem noch vorweggenommen, dass Übersetzungskritik ja dazu neigt, sich auf das Negative zu fokussieren, was ich aber mitnichten in dieser Arbeit tun möchte; daher sei an dieser Stelle zunächst einmal ein grundsätzliches Lob an Alexander Amberg ausgesprochen, der seine Sache aus meiner Sicht recht ordentlich gemacht hat. Wenn ich nun also auf Stellen der Übersetzung eingehe, die ich anders machen oder verbessern würde, so möchte ich den Kollegen nicht verreißen, sondern vielmehr Alternativen vorschlagen, die vielleicht sogar auch

²⁷Hier sei nur kurz auf Umberto Ecos „Lettore modello“ hingewiesen, mit dem Ammann sich beschäftigt, von dem sie sich letztlich aber auch wieder entfernt und abgrenzt.

nur im Kontext einer Neuübersetzung (wie der meinigen), die ggf. andere Ziele verfolgt oder ein anderes Publikum ansprechen will, sinnvoll sein mögen.

3.3 Detailkritik an zentralen Textstellen

Nachdem der Arbeitsrahmen, in dem sich meine Kritik bewegen möchte, abgesteckt wurde, soll nun im Detail die eigentliche Analyse von Alexander Ambergs Übersetzung für den Festa-Verlag erfolgen. Dies geschieht, wie schon die Textanalyse zu Campbells Original (vgl. Kap. 2.2), mittels der Methode des *close readings*. Ich habe mir dabei, neben allgemeinen stilistischen Anmerkungen zu Aspekten wie Wiederholungen etc., drei zentrale Stellen herausgesucht, die genauer besprochen werden sollen. Meine Wahl fiel bewusst auf diese Stellen, da sie doch die Herausforderungen beim Übersetzen von Campbells Vorlage (vgl. Kap. 2.3) gut widerspiegeln. Auch soll auf den Umgang mit der Sprache der Hinterwäldler von Goatswood eingegangen werden, da sich mein Vorgehen, wie wir in Kap. 4.2.4 sehen werden, hier von Ambergs konservativer Variante unterscheidet.

3.3.1 Stilistisches

Unter dieser Rubrik sammle ich sämtliche sprachästhetische Komponenten, die den schwer zu fassenden Begriff des Stils abdecken. Hier soll es im Detail um Stellen gehen, wo meiner Meinung nach ein besseres oder anderes Deutsch hätte stehen können. Oftmals geht es um stilistische Wiederholungen, die ich eher vermeiden würde, auch wenn es Argumente geben kann, diese beizubehalten. Für mich scheint es sich dabei jedoch nicht um ein bewusst eingesetztes Stilmittel zu handeln, das den jungen und literarisch vielleicht noch nicht so erfahrenen Campbell imitieren soll. Vielmehr glaube ich, dass diese Häufungen selber oder ähnlicher Wörter schlichtweg passiert sind beim Übersetzen; ob aus Zeitmangel oder fehlender Kreativität, das vermag ich nicht zu beurteilen. Ich werde jedoch teils versuchen aufzuzeigen, dass man dabei sprachliche Alternativen hätte wählen können.

Ich gehe Ambergs Übersetzung nun von Anfang bis Ende durch und möchte auf stilistisch verbesserungswürdige Stellen hinweisen, wobei Wortwiederholungen wohl das Häufigste ist, was ich in der Hinsicht ankreiden würden. Eine detaillierte Besprechung zur Mondlinse, der Kreatur, dem Tempel sowie der Sprache der Hinterwäldler erfolgt in den folgenden Kapiteln.

Gleich zu Beginn schreibt Amberg²⁸: „Dr. Linwood **stand** auf und öffnete.

²⁸Sämtliche Zitate hier, die nicht anders angegeben sind, stammen aus Campbell (2014). Die Fettungen in den Zitaten sind stets Hervorhebungen durch mich, um meine Argumentation am Text besser verdeutlichen zu können.

Vor ihm **stand** ein Mann [...]. Hier hätte man im zweiten Satz einfach *war* oder *befand* schreiben können, um die Wiederholung zu vermeiden, der Sinn wäre unverändert gewesen und es hätte schöner geklungen.

„[...] es gab **keine** direkte Zugverbindung [...] und **keinerlei** Buslinie. Er mochte **keine** Zugfahrten [...]“ ist ein weiteres Beispiel für eine Häufung similärer Begrifflichkeiten. Ähnlich, wenngleich nicht ganz so auffällig, verhält es sich mit folgender Stelle:

Dann hatte sein **Waggon** die Kurve auch schon passiert und der Zug tauchte von Neuem in die düsteren Wälder ein. Fünf Minuten später beobachtete Leakey, wie der letzte **Waggon** immer kleiner wurde und in der Ferne verschwand. Anschließend ließ er seinen Blick über den **Bahnsteig** schweifen. Niemand sonst war in Goatswood ausgestiegen, und er konnte gut verstehen, warum. Der **Bahnsteig** [...]

Die nächste Wiederholung finden wir bei: „Oh, heut’ geht bloß einer, un’ **zwar** vor ’ner halben Stunde.“ **Zwar** konnte [...]“; dicht gefolgt von folgender Stelle nur ein paar Zeilen weiter: „[...] verließ Leakey den **Bahnhof** und ging zum Mittagessen ins **Bahnhof**slokal [...]“. Auch wieder nur ein paar Zeilen später heißt es dann: „[...] verstärkte sich bei ihm der **Eindruck** [...] hatte er den **Eindruck** [...]“.

Beim Betrachten der Apparatur am Central Place beobachtet ein Einheimischer Leakey, worauf der Protagonist ihn anspricht mit: „Ich **bin** bloß neugierig, weil ich nicht von hier **bin** [...]“.

Als Leakey die gerahmte Fotografie vom Tisch stößt wird das so beschrieben: „**Glas** knirschte unter seinen Füßen. Die **Glasscheibe** [...]“.

Etwas später geht es gehäuft um die Straße gegenüber seines Fensters: „[...] gegenüberliegende **Straße** mieden; eine **Straße** [...]“ und kurz darauf „stellte er fest, dass die **Straße** [...]“. All das ließe sich bestimmt leicht mit anderen Konstruktionen kreativer lösen.

Wenige Sätze darauf „**fiel** sein Blick auf die Bahntrasse [...] und ihm **fiel** wieder ein [...]“, erneut eine unglückliche Wortwahl im selben Satz sogar.

Die nächste Wiederholung finden wir in der Erklärung des Hohepriesters, wenn er sagt: „**Nun**, das geschah [...] **Nun**, darüber werden Sie [...]“.

Bei der Beschreibung des Kults kommt unnötigerweise gleich zweimal *Satan* vor („[...] gab es einen **Satanskult** [...] in rituellen Nächten **Satan** [...]“), das könnte man bestimmt auch vermeiden.

Kurz darauf erkennt Leakey den Hotelmanager als Hohepriester, was bei Amberg so dargestellt wird: „[...] er ahnte, worum es sich **handelte** [...] um den Hotelmanager des Central **handelte**.“

Selbst bei einfachen grammatischen Konstruktionen, wo man leicht variieren könnte, schleichen sich Wiederholungen ein, etwa bei folgender Stelle: „Die Teufelsanbeter **hatten** begonnen, sich dem Wesen zu nähern, direkt unter ihm **hatte** sich der Platz geleert.“ Der zweite Teil ließe sich z. B. umbauen zu *war der Platz wie leergefegt*, sodass die Wortwahl besser variiert. Ähnlich verhält es sich mit: „[...] **wurde** ihm klar, dass er von einer Luftblase eingeschlossen **wurde**.“ Hier muss meiner Meinung nach, auch vom Sinn und der Grammatik her, zwingend *war* statt dem zweiten *wurde* stehen.

Auch die Beschreibung der Stelle, an der Leakeys Transformation sich wohl vollzieht, weist einige ggf. vermeidbare Häufungen von Ausdrücken auf:

[...] als sie an diesen **Ort** gelangten [...], möglicherweise sogar zu dem **Ort** [...] Licht wurde allmählich heller, **obwohl** sie immer noch abwärts gingen, **obwohl** *keinerlei Stufen zu erkennen waren*. Da ahnte Leakey, was für einem **Ort** [...] [kursiv im Original]

Die Doppelung von *obwohl* hätte man durch ein simples *und* vermeiden können, für den *Ort* ließen sich gewiss noch Synonyme finden. Zudem gefällt mir der Ausdruck *gelangten* nicht, die Römer *kamen* an den Ort ist für mich im Deutschen idiomatischer, *gelangen* kann ich z. B. zu einer Erkenntnis.

Wenn Dr. Linwood sich am Ende an Leakey wendet, wiederholt er sich auch leicht: „[...] habe in meinem Leben schon einige scheußliche Sachen **gesehen** [...]. Einmal **sah** ich [...]“

All diese kleinen Wiederholungen mögen an sich keine große Sache sein, ja manch einer mag meine Kritik daran als kleinlich und spitzfindig ansehen, aber ich finde, dass es die Masse ist, die hier den Ausschlag gibt. Inhaltlich kann man Amberg ja gar keinen Vorwurf machen, doch gefällt mir dieser Stil nicht, ist literarisch einfach nicht so schön zu lesen wie ein deutscher Text, der mehr variiert, statt sich stets derselben Wörter zu bedienen.

Widmen wir uns nun einem der entscheidenden Aspekte der Geschichte, der nichts direkt mit dem Plot zu tun hat, und zwar dem Spannungsaufbau: Campbell gelingt es recht gut, mit nur wenigen Worten die eigenartige Stimmung auszudrücken²⁹, die Leakey sofort bemerkt, als er in Goatswood ankommt. Beim Protagonisten stellt sich ein „odd disquiet“ ein, als er den Ort erstmals erblickt, der eine „furtiveness“ ausstrahlt, die später sogar nochmal betont wird („all seemed somehow furtive“). Jeden der Bewohner umgibt „an expectant air“, auch die „expectancy“ wird kurz darauf erneut genannt.

Was diese Stimmung und Spannung angeht, die das Horrorsetting von Campbells Text entscheidend prägen, muss ich Alexander Amberg ein großes

²⁹Vgl. Campbell (1987), S. 189-191.

Kompliment machen, denn es ist ihm gelungen, sie sehr gut einzufangen und im Deutschen zu reproduzieren. So schreibt er von einem „merkwürdigen Unbehagen“, das Leakey sofort verspürt. Goatswood macht auf ihn einen „Eindruck der Hinterhältigkeit“ und wirkt „verstohlen, so als gelte es, etwas zu verbergen“. Der ganze Ort „schien ihm voller Erwartung zu sein“. Später ist von einer „erwartungsvollen Atmosphäre“ die Rede, und alles ist „so, als läge etwas in der Luft“. Besonders gut gefällt mir daran, dass er hier kleine (Halb)Sätze dazu dichtet („so als gelte es, etwas zu verbergen“), um den Ausdruck deutlicher zu machen, ein kreativer Eingriff des Übersetzers, den ich für gut gelungen halte, weil er eben den Spannungsaufbau unterstützt. Im weiteren Textverlauf kommt das nochmal vor, wo im Original nur *expectancy* steht, was im Deutschen zu schwach ist, wenn man in der Übersetzung hier nur ein Wort schreibt; Amberg wählt dafür zunächst „erwartungsvolle Atmosphäre“ in seiner Version, schiebt aber auch noch etwas eigen Kreiertes nach („So, als liege etwas in der Luft“), um das genauer zu spezifizieren.

Dieses Unterkapitel möchte ich damit abschließen, dass ich noch kurz kritisch auf vereinzelte Stellen eingehe, die nicht in einem gesonderten Kapitel behandelt werden. Hierbei geht es mir um die Wortwahl, den Ausdruck oder das Textverständnis. Ich beginne wieder am Anfang des Textes und arbeite mich wie zuvor bei den Wiederholungen von dort bis zum Ende durch.

Sehen wir uns die Stelle an, an der Leakey den Hotelmanager nach einem Zimmer für die Nacht fragt. Bei Amberg ist die Antwort, die der Protagonist darauf erhält, so formuliert: „Ja, da haben wir ein oder zwei – aber die liegen leider zum Platz hinaus, da könnte der Lärm Sie ein bisschen stören. 207 und 206, mit Frühstück, ist das in Ordnung?“

Hier liegt m. E. n. ein Verständnisfehler vor. Im Original heißt es: „Twenty-seven and six bed and breakfast, is that all right?“³⁰ Ich denke nicht, dass der Hotelleiter Leakey hier die Zimmernummern nennt, denn die können ihm egal sein. Und warum auch zwei? Als die beiden nach oben gehen, wird auch nur die Beschriftung an der Tür („*no 7*“³¹) erwähnt. Nicht 207. Nicht 206. Nicht beides. Außerdem hätte der Manager auch „Zweihundertsieben und -sechs“ sagen müssen, wenn er die Nummern des Doppelzimmers hätte aufzählen wollen. Nein, ich denke es ist logischer anzunehmen, dass es hier um die höchst relevante Information geht, was das Zimmer mit der Nummer 7 denn kosten soll, und zwar 27 Pfund und 6 Pence für Übernachtung und Frühstück. Deswegen fragt er ja Leakey auch, ob er damit einverstanden ist, worauf hin der Protagonist zusagt, sich mit seiner Unterschrift einträgt und

³⁰Campbell (1987), S. 192.

³¹Ebd., kursiv im Original.

den Vertrag somit rechtskräftig besiegelt.

Kurz angemerkt seien noch einige verstreute Ausdrücke, die ich nicht als so gutes Deutsch oder gelungen empfunden habe: So zum Beispiel „Menschengewühl“ für *crowd* im Original.

Beim „Bock zu Mendes“ hätte ich *von* statt *zu* gesetzt, denn bei *zu* denke ich an Adelsnamen (z. B. Karl-Theodor zu Guttenberg), und das ist hier die falsche Assoziation.

Später geht es um „Sternmarken“, die den Gott in Zaum halten, ein Ausdruck für sternförmige Ältere Zeichen (*elder signs* bei Lovecraft), den ich für nicht gelungen halte. Da wäre mir der aus dem Kanon etablierte, von mir eben genannte Begriff lieber gewesen, denn es ist klar, dass hier darauf angespielt wird.

Kurz darauf ist auch die Rede davon, dass der Gott sich seinen Anhängern nicht in wahrer Gestalt zeigt, weil das selbst für sie zu viel gewesen wäre. Amberg schreibt da meiner Meinung nach unpassend: „aber er hielt einige Teile davon aufrecht.“ Gemeint ist sicher, dass er einen Teil dieser tatsächlichen Gestalt zeigte, doch die Formulierung, die das rüberbringen soll, ist unschön.

Als es am Ende um Leakeys Flucht geht, ist diese Passage, die zugegeben im Original auch nicht sprachlich sonderlich gut ist, etwas holprig bei Amberg übersetzt als: „Ausnahmsweise kamen ihm die widernatürlichen Eigenschaften der Höhle entgegen [...] während sich die Verfolger [...] inmitten sonderbar schrägwinkliger Wände abmühten“.

3.3.2 Die Mondlinse

Betrachten wir nun, wie Amberg die namensgebende Mondlinse, welche eine zentrale Rolle für den Plot spielt, beschreibt:

Doch augenblicklich wurde seine Aufmerksamkeit von der 15 Meter hohen Metallsäule abgelenkt, die in der Mitte des Platzes aufragte. Ganz oben prangte eine große, konvexe Linse, ringsherum eine Anordnung von Spiegeln, die an Scharnieren von einem Drehzapfen hingen, dieser wiederum mit straff gespannten Seilen am Boden verankert.

Zudem wird kurz darauf das Bauwerk als *Säule* bezeichnet, was auch zu dem sich fast verplappernden Kassierer im Bahnhofscafé passt, der von „S-“ spricht. Was ist nun also von der zitierten Passage und der Übersetzung von *pylon* als *Säule* zu halten?

Den Säulenbegriff finde ich an der Stelle etwas problematisch, evoziert er bei mir doch das Bild einer griechischen oder römischen Marmorsäule in

einem Tempel oder Theater. Hier haben wir es aber eindeutig mit einer Metallkonstruktion zu tun. Zwar kommt der Verweis auf das Metall bei Amberg ja auch vor (als *Metallsäule*), doch diese etwas metaphorische Übertragung gefällt mir als Sprachbild nicht sonderlich gut, sie funktioniert in meiner Fantasie beim Lesen nicht. Zur Größenumrechnung ins metrische System sage ich am Ende noch einmal kurz etwas, daher soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden. Ansonsten ist die Beschreibung der Linse eigentlich ganz gut gelungen, mir stößt lediglich der viel zu technische *Drehzapfen* sauer auf, das passt vom Register irgendwie nicht und ich kann mir als Nichttechnikexperte nichts darunter vorstellen. Die Apparatur soll ein wenig fantastisch sein, denn wenngleich sie angeblich schon von den Römern erbaut wurde, schwingt für mich dabei trotz allem irgendwie auch etwas Futuristisches mit, etwas mit Science-Fiction-Charakter. Ambergs Schilderung finde ich also nur zu Teilen gelungen, auch später, als der Hohepriester an der Apparatur herumhantiert, um den Gott zu entfesseln, ändert sich an meiner Bewertung der Beschreibung nicht viel, sie ist mir, alles in allem, ein wenig zu technisch.

3.3.3 Die Kreatur

Die Kreatur, die der Kult aus dem Portal im Berg entfesselt, vermutlich die Gottheit Shub-Niggurath, stellt eine interessante Herausforderung für Übersetzende dar (vgl. Kap. 2.3). Betrachten wir daher, wie Amberg sie in seiner Bearbeitung ausgestaltet hat. Es gibt zwei Stellen, wo die Kreatur genauer beschrieben wird: Als Leakey die Fotografie sieht und später, wenn das Monstrum durch Goatswood wandelt. Zunächst die Passage mit dem Foto:

Das Wesen auf dem Bild stand in einem Portal. Er konnte nicht glauben, dass so etwas lebendig sein konnte – diese weiße Fleischsäule, die auf knöchernen Beinen mit unzähligen Gelenken ruhte, die ihrerseits in große, kreisrunde Pfoten mündeten, konnte sich niemals von der Stelle bewegen, geschweige denn denken. Es hatte keine Arme, lediglich drei Dorne, die sich in den Boden gruben. Am schlimmsten jedoch fand er den Kopf – dicke, gewundene Tentakel, die aus einer gallertartigen Masse ragten, bedeckt mit grauen, wässrigen Augen. Im Zentrum befand sich ein riesiger, zahnbewehrter Schnabel.

Für das „thing in the picture“³² schreibt Amberg schlicht „Das Wesen“, das ist m. E. n. zwar vertretbar, ich finde *Das Ding* aber tatsächlich besser, weil das kanonischer klingt im Horrorgenre (vgl. z. B. Steven King oder

³²Campbell (1987), S. 193.

Lovecrafts *The Thing on the Doorstep*, was in deutschen Übersetzungen meist als *Das Ding auf der Schwelle* bekannt ist). Für Campbells „pillar of white flesh“³³ finde ich Ambergs Lösung sehr gelungen, danach wird es jedoch – wie im Original – sprachlich etwas abenteuerlich. Die „many-jointed bony legs tipped with great circular pads“³⁴ sind nur zum Teil gut abgedeckt, insbesondere die „Pfoten“ bei Amberg gefallen mir als Ausdruck nicht so gut, denke ich da doch eher an süße Kätzchen als an monströse Mythosgottheiten. Auch mit der freien Übersetzung von „spines“ als „Dorne“ bin ich nicht ganz einverstanden, hier fände ich einen anatomischeren Begriff (wie etwa „Rückgrate“) treffender, da es immerhin um eine Körperbeschreibung geht. Amberg übersetzt „jelly“ gut mit der Gallertmasse, unterschlägt dabei aber die Farbe Weiß, die im Original vorkommt. Am stärksten kritisierbar halte ich die Auslegung von Campbells „coils“ als Tentakel. Hier denke ich folgt Amberg aktuellen Diskursen, die eher dem Splattergenre oder Hentais gerechtwerden als dem Cthulhu-Mythos. Die „coils“ kommen im Text öfter vor und sind eines der zentralen Merkmale der Kreatur, denn Leakey wird davon ja auch gepackt und dadurch einverleibt. Tentakel sind länglich, haben aber keine Windungen wie Spulen, was die eigentliche Kernbedeutung von *coils* ist. Hier hätte Amberg m. E. n. kreativer mit der Vorlage umgehen sollen, anstatt einfach nur ein (unpassendes) Horrorklischee zu bedienen. Die späteren Beschreibungen, als die Kreatur dann auftaucht und herumläuft, sind ähnlich wie die obig zitierte Stelle, wo das Foto beschrieben wird. Amberg macht seine Sache im Großen und Ganzen dabei recht ordentlich, der Hauptkritikpunkt ist und bleibt für mich aber der Tentakelbegriff, der mir gänzlich unpassend erscheint.

3.3.4 Der Tempel

Der Ort, an dem sich Leakeys Transformation vollführt, ist ein uralter Tempel unter der Erde, zu dem die Anhänger der Ziege hinabsteigen. Es ist ein dunkler, tiefer Platz, den man nur durch einen Abstieg erreicht, der an antike Sagenstoffe erinnert, wo Helden in die Unterwelt reisen, um Hades zu überlisten. Wir befinden uns erzählerisch also hier an einem fantastischen Locus, in einem Setting, das auch als Übergang in eine fremde und unwirkliche Szenerie angesehen werden kann. Bei Campbell wird die Szene wie folgt beschrieben:

Then they were standing on solid ground – at least, it felt like solid ground, but to Leakey it appeared as if they were standing

³³Ebd.

³⁴Ebd.

on empty air. The region was no longer hidden, and what he could see was not reassuring. Distances were variable, and he was never sure whether an object was large and far off, or small and close at hand. The more recognizable living bodies were dissociated alarmingly without any noticeable injury, while some others were composed of parts of varying familiarity, together with portions that did not seem to belong at all.³⁵

Amberg übersetzt die Passage als:

Schließlich standen sie auf festem Boden – zumindest fühlte es sich so an. Leakey kam es eher so vor, als stünden sie mitten im Nichts. Die entsprechende Region lag nicht länger im Verborgenen, und was er sah, trug keinesfalls zu seiner Beruhigung bei. Die Entfernungen schienen sich ständig zu verschieben. Nie konnte er sicher sein, ob ein Objekt nun groß und weit weg oder klein und ganz in der Nähe war. Die Leiber, die sich als solche noch erkennen ließen, wirkten zwar auf beängstigende Weise andersartig, wiesen jedoch keine erkennbaren Verletzungen auf. Wiederum andere bestanden aus teils mehr, teils weniger vertrauten Teilen. Einige schienen ganz und gar nicht dazuzugehören.

Es ist schwer zu verstehen, was hier auf der Plotebene eigentlich passiert. Ich denke, dass es darum geht, Körper irgendwie zu „rekombinieren“. Die entscheidenden Aspekte sind also die Neuordnung der Körperteile sowie die Unversehrtheit dieser. Wie genau das im Detail vonstattengeht erklärt uns auch das Original nicht. Ja, wir können annehmen, dass hier Leakeys Transformation stattfindet (der Hohepriester sagt schließlich, dass das der Ort sei, an den sich die Bewohner von Goatswood begeben, um Unsterblichkeit zu erlangen), doch letztlich spart die Erzählinstanz diese Information aus. Die Stelle ist also in der ursprünglichen Vorlage problematisch. Daher ist an Ambergs Übersetzung diesbezüglich auch wenig auszusetzen, sprachlich ist das eigentlich alles ganz gut dargestellt.

Man könnte sich lediglich die Frage stellen, ob das hier eine entscheidende Stelle ist, an der man eine Schwäche des Originals als Übersetzender etwas ausgleicht, indem man besser erklärt, was genau vor sich geht. Vielleicht ist die Stelle bei Campbell aber auch absichtlich entsprechend diffus gehalten, sodass das letztlich eine Geschmacksfrage ist. Dichtet man beim Übersetzen zu viel dazu, läuft man Gefahr, den Sinn zu verändern, zu stark zu interpretieren und Vieldeutigkeit zu eliminieren, indem man sich auf lediglich eine Variante festlegt, wo das Original hingegen offen ist und Polysemie zulässt.

³⁵Ebd., S. 200f.

3.3.5 Sprache der Hinterwäldler

Der Hinterwäldler ist nicht nur ein genereller literarischer Topos, bei Ramsey Campbells großem Vorbild H. P. Lovecraft spielt diese Art Mensch in seinen Erzählungen oft eine wichtige Rolle. Im Cthulhu-Mythos sind die Hinterwäldler meist degenerierte, perverse oder verstohlen agierende Kultisten, die die Großen Alten anbeten und in finsternen Wäldern, abgelegenen Sümpfen, unbekannten Bergdörfern oder verfallenen Hafenstädten ihre archaischen Riten zelebrieren. In Lovecrafts wohl bekanntester Geschichte *Call of Cthulhu* gibt es beispielsweise Voodoopriester, die das Bayou um New Orleans unsicher machen, und die Orte Dunwich (*The Dunwich Horror*) bzw. Innsmouth (*The Shadow over Innsmouth*) haben Campbell mit Sicherheit dazu inspiriert, mit Goatswood seine eigene Variante dieses Topos im von ihm erdachten fiktiven Severn Valley anzusiedeln. Die Bewohner von Innsmouth sind beispielsweise ebenfalls Mischwesen, die den fischähnlichen und charakteristischen „Innsmouth-Look“ haben, der im Lovecraft Country sprichwörtlich ist, und in Dunwich hat sich der Gott Yog-Sothoth mit einer Sterblichen vereinigt, die ihm zwei Söhne gebärt, welche beide nur noch zum Teil menschlich sind. Man könnte bei Lovecraft noch zahlreiche weitere Beispiele für den Hinterwäldler als Kultisten anbringen, etwa die höchst rassistische und problematische Darstellung der Ausländer im New Yorker Untergrund (vgl. *The Horror at Red Hook*) oder die Bewohner der Berge von Vermont (vgl. *The Whisperer in Darkness*). Eben weil diese Charaktere in der literarischen Vorlage, an der der junge Ramsey Campbell sich stark orientiert hat, eine so wichtige Rolle spielen, lohnt es sich, genau hinzusehen, wie zunächst das Original sie dargestellt hat, und wie Alexander Amberg dann damit umgegangen ist.

Man muss dazusagen, dass Campbell die Bewohner von Goatswood nicht allzu stark Dialekt sprechen lässt³⁶; vielmehr handelt es sich dabei um eine etwas dialektal eingefärbte Umgangssprache. Es gibt drei Charaktere, die direkt zu Wort kommen, der Bahnhofsvorsteher, der Kassierer sowie der Hotelmanager. Die ersten beiden sind wie erwähnt leichte Dialektsprecher, während der Hotelmanager als Kulthohepriester scheinbar über eine höhere Bildung verfügt und recht normales Englisch sprechen kann. Möglicherweise ist das Teil seiner Tarnung. Oder aber Campbell wollte der Leserschaft nicht allzu viel zumuten; denn während der Bahnhofsvorsteher und der Kassierer nur wenige Sätze reden (die dann auch ruhig im Dialekt sein können), erklärt der Hohepriester Leakey die ganze Geschichte des Kults der Schwarzen Ziege.

³⁶Ganz anders als z. B. in *The Room in the Castle*, einer Geschichte, die im gleichen Band wie *The Moon-Lens* erschienen ist. Der Augenzeugenbericht eines Farmers darin ist schwer verständlich.

Vielleicht wollte Campbell an dieser Stelle also sprachliche Klarheit bewahren, weil der Inhalt so wichtig für das Verstehen des Plots ist.

Als Übersetzende müssen wir uns in solchen Fällen stets fragen, wie wir mit Dialekt bzw. dialektal eingefärbter Umgangssprache im Original umgehen, wenn wir sie ins Deutsche zu übersetzen suchen. Die meist gewählte, konservative Variante – also die, bei der man bei diesem heiklen Thema quasi „auf der sicheren Seite“ ist – versucht dabei, den Aspekt der Mündlichkeit zu betonen, ohne aber zu starke (oder überhaupt) Elemente von deutschen Dialekten einfließen zu lassen. Einerseits ist das eine Frage der *political correctness*, man will ja niemanden vor den Kopf stoßen oder beleidigen, andererseits geht es oft auch darum, dass Charaktere lächerlich oder wie Idioten wirken können, wenn man sie zu stark Dialekt sprechen lässt, was ggf. gegen das Konzept einer Figur arbeiten kann. Hinzu kommt auch noch, dass eine Art Bruch beim Lesen erzeugt werden kann, wenn ich einen amerikanischen Redneck in tiefstem sächsischen Dialekt daherreden lasse.

Für diese Klassikervariante im Umgang mit dem genannten Problem hat sich auch Alexander Amberg entschieden. So lässt er etwa den Bahnhofsvorsteher folgende Sätze sagen:

Zug kommt erst in 'ner Viertelstunde [...] Heut geht leider kein
Zug mehr nach Exham [...] Auf der Strecke sin' 'n paar Bäume
umgestürzt un' blockier'n die Gleise [...] Oh, heut' geht bloß einer,
un' zwar vor 'ner halben Stunde [...] 's gibt bloß eins, was Se tun
könn'n – such'n Se sich 'n Hotel für die Nacht.

Das sind sämtliche Sätze, die die Figur in der Geschichte spricht. Ihnen allen ist gemein, dass Ellipsen und Elisionen vorkommen, also Auslassungen von grammatischen Informationen bzw. Lauten oder Silben, was typische Merkmale mündlicher Kommunikation sind. Dialektale Eigenheiten hingegen lassen sich darin nicht finden.

Wie ist diese Wahl nun aus meiner Sicht zu bewerten? Nun, ich halte sie für in Ordnung, wenngleich wenig kreativ. Aus diesem Grund werde ich in meiner Übersetzung (vgl. Kap. 4.2.4) eine etwas gewagtere Form wählen. Amberg folgt Campbells Original, während ich versuche, mehr auf das Lovecraftsche Vorbild und Genrekonventionen (vgl. obige Ausführungen zum Hinterwäldlertopos im Cthulhu-Mythos) einzugehen.

3.4 Fazit und Abschlusskritik

Abschließend möchte ich ein kurzes Fazit ziehen und meine Kritik zu Alexander Ambergs Übersetzung unter folgenden Punkten zusammenfassen:

- Die Umrechnungen der britischen Einheiten in das metrische System sind passend und als Hilfe für das Publikum gedacht. Das kann man so machen, es wäre aber genauso praktikabel, das Original beizubehalten.
- Bei der Hinterwäldlersprache gilt es zu kritisieren, dass Amberg nicht mutig genug war, den Lovecraftschen Hinterwäldlertopos deutlicher herauszuarbeiten. Er ist beim sicheren Standardverfahren geblieben, was letztlich okay ist und ihm vermutlich auch vom Verlag vorgegeben wurde; man hätte es aber auch anders machen können.
- Die zahlreichen sprachlichen Wiederholungen, die ich textimmanent aufgezeigt habe, sind wohl die größte Schwäche des Textes. Hier sehe ich am meisten sprachliches Verbesserungspotenzial, um einen schöneren literarischen Text für die deutsche Leserschaft zu präsentieren.
- Der Spannungsaufbau ist zu loben, die Stimmung der Heimlichkeit und Verstoßenheit in Goatswood ist perfekt dargestellt, besser kann man es kaum machen, dieses gelungene Kernelement der Geschichte ist die größte Leistung von Ambergs Übersetzung.
- Die Beschreibung der Mondlinse wirkt ein wenig zu technisch auf mich, ist aber ansonsten nicht sonderlich zu beanstanden.
- Bei der Kreatur aus dem Hügel kommt mir zu viel Splatter und Tentakelklichee vor. Ich hätte es besser gefunden, den Genrekonvention von Lovecraft zu folgen, weg vom Expliziten zu gehen und mehr anzudeuten (auch wenn der junge Campbell hier selbst etwas zum Splatter neigt). Die *coils* als *Tentakel* zu bezeichnen halte ich schlichtweg für falsch.
- Der Ort von Leakeys Transformation ist schwer zu übersetzen, ist das Original hier doch recht diffus. Ambergs Übersetzung überträgt diese „Hypothek“ leider auch mit in den deutschen Text hinein.
- Insgesamt ist die Übersetzung also zum Großteil gelungen, sie weist jedoch auch, wie ausgeführt, an diversen entscheidenden Stellen Verbesserungspotenzial auf.

4 Roth: *Die Mondlinse* (2024) – Kommentar

Nachdem zunächst Ramsey Campbells Original *The Moon-Lens* sowie Alexander Ambergs Übersetzung für Festa ausführlich analysiert wurden, soll es in diesem Kapitel um meine Neuübersetzung gehen, die ich kommentieren und erklären möchte. Das erste Unterkapitel erläutert ausführlich die allgemeinen Prinzipien, die meiner Arbeit zugrundeliegen, während das zweite detailliert interessante und herausfordernde Stellen bespricht.

4.1 Konzept(e) meiner Übersetzung

Im Folgenden möchte ich die Prinzipien erläutern, von denen ich mich als Übersetzer (bei der vorliegenden Arbeit) habe leiten lassen. Es sei angemerkt, dass diese in der Praxis – wo in der Regel wirtschaftlich-kommerzieller Druck existiert und Verlage ggf. Vorgaben machen – nicht leicht umsetzbar sind. Der Vorteil einer wissenschaftlichen Arbeit ist aber, dass man genau frei von diesen Hürden darüber diskutieren kann, was theoretisch eine gute oder optimale Übersetzung ausmacht.

Mir ist auch bewusst, dass manche meiner hier dargelegten Punkte nicht dem gängigen „Mainstream“ dessen, was viele Menschen (und insbesondere Wissenschaftler*innen) als Sinn und Zweck des Übersetzens ansehen, folgt. Meine Arbeit will aber als Beitrag zu einer breiteren Debatte darüber verstanden werden und eventuelle neue Denkperspektiven eröffnen bzw. vernachlässigte und weniger beachtete Positionen stärken.

Nach dieser Vorrede nun zu den angekündigten Leitprinzipien meiner Übersetzung:

4.1.1 Der Tod des Autors

Als jemand, der selbst auch literarisch als Schriftsteller tätig ist, aber ebenso als Übersetzer, glaube ich fest an das von Roland Barthes proklamierte Prinzip vom Tod des Autors. Im Gegensatz zu vielen Kolleg*innen sehe ich es keineswegs als „Majestätsbeleidigung“ an, wenn man der Leserschaft ein souveränes Mitbestimmungsrecht bei der Auslegung von Texten einräumt. Meine Sichtweise als Verfasser meiner eigenen Werke ist in keiner Weise privilegiert oder „besser“ als jede andere – sie ist schlichtweg eine von vielen möglichen, nicht mehr und nicht weniger. Die typische Deutschlehrerfrage („Was wollte der*die Autor*in uns damit sagen?“) halte ich nicht nur für sinnlos, sie ist auch dumm und irreführend; denn sie vermittelt ein meiner Ansicht nach fatales und völlig falsches Bild von Literatur und ihrem Diskurs mit den Rezipient*innen. Es gilt, die Autor*innen vom Sockel der Unantastbarkeit

und Autorität zu stoßen. Literatur ist nicht von oben herab von Autor*in zum tumben Pöbel, ist – ganz gleich wie genial – kein von Gott gesandtes Offenbarungswerk, das durch den Propheten (man stelle sich hier den*die Autor*in wie Moses am Berg Sinai vor) dem Volk vermittelt wird, welches dann ehrfürchtig lauscht, staunt und jedes Wort gehorsam, blind und ohne nachzudenken oder zu verstehen hinnimmt.

Es mag sein, dass Goethe mit seinem *Werther* soziale Probleme und seinen aus der Biografie heraus nachweisbaren Liebeskummer verarbeitet hat – für mich als Leser ist aber all das letztlich zweitrangig. Wichtiger ist vielmehr die Frage: Was gibt *mir* der Text? An welche Ereignisse aus meinem Leben erinnert er mich? Kann ich mit Werther mitfühlen und -leiden? Oder kommt mir all das lächerlich und übertrieben vor? Tangieren mich die sozialen und gesellschaftskritischen Diskurse? Und wenn ja, inwiefern und was haben sie mit mir, meiner Zeit und der Gesellschaft, in der ich gerade lebe, zu tun? Welche Denkprozesse und Reflexionen löst all das in mir aus? Das ist die Form von literarischer Interaktion zwischen Text und Leserschaft, die ich als sinnvoll und gewinnbringend erachte.

Literatur vermittelt meiner Ansicht nach Topoi und Diskurse; manche davon mögen zeitlos sein, aber auch nur, weil sie in jede Zeit und auf jede*n Leser*in und Gesellschaft übertragbar sind. Das macht die großen Werke und Klassiker aus, dass Dramen wie *Romeo und Julia*, aber auch antike Stoffe (man denke z. B. an die Figur des König Ödipus, die selbst in der modernen Psychologie Spuren in Form eines nach ihr benannten Komplexes hinterlassen hat) uns noch heute fesseln und beschäftigen – und das vermutlich auch noch lange Zeit tun werden.

Literatur eröffnet ein breites Diskursfeld zwischen Werk (aber nicht Autor*in, der*die oft ja schon tot ist und nicht direkt mit der Leserschaft kommuniziert)³⁷. Die Frage danach, was der*die Autor*in uns mit dem Werk sagen will, engt das Diskursfeld extrem ein, man hat quasi Scheuklappen auf und sieht nur geradeaus, aber die ganze Breite und Vielfalt der Welt ringsumher bleibt verborgen. Ich plädiere dafür, diese Scheuklappen herunterzureißen und den Blick somit für das größere Ganze zu öffnen.

Warum aber ist mir die Leser*innenperspektive als Übersetzer so wichtig? Ganz einfach: Ich bin der erste Leser des Originalwerks, meine Rezipient*innen sind von mir und meiner Lesart des Originals abhängig. Nur so wie ich das Original lese und verstehe, nur so kann ich es auch an meine Leserschaft in meiner Muttersprache weitervermitteln – und zwar in meinen eigenen literarischen Worten.

Aus diesem Grund lege ich auch großen Wert auf die Textanalyse als

³⁷Vgl. dazu beispielsweise das Kommunikationsmodell von Wolf Schmidt.

wichtigste Zugangsform zum Original. Besonders der Aspekt des Verstehens ist zentral für mich. Dabei geht es nicht nur um sprachliche und inhaltliche Dinge (wenngleich diese natürlich erste Priorität haben); subtilere Diskurse, die ein Text zudem transportieren kann (Intertextualität, genretypische Diskurse etc.), dürfen nicht unter den Tisch fallen. Das kann aber leicht passieren, wenn man nur „nach den Worten“ oder „nach dem Sinn“ geht. Um also genau diesen Fehler zu vermeiden, habe ich in Kap. 2.2 meinen Originaltext ausführlich analysiert, sodass es mir anschließend besser möglich war, alle Aspekte des Textes bei meiner Übersetzung zu erfassen und in die Zielsprache zu transportieren.

Ansonsten sei noch angemerkt, dass ich – aus dem Tod des Autors abgeleitet – ein recht *sichtbarer* Übersetzer sein möchte. So wie im frühen Campbell eine Menge Lovecraft steckt, so steckt auch im von mir ins Deutsche übersetzten Campbell eine ganze Menge Robert Roth. Und das ist gut so und bewusst intendiert. Für diesen Text ist eben Robert Roth die literarische Erzählinstanz, die Ramsey Campbell eine deutsche Stimme verleiht.

4.1.2 Zielsprachenorientierung

Ich habe in Kap. 2.3.4 versucht darzustellen, welche sprachlichen und literarischen Schwächen ich in Campbells Original sehe. Zu den zentralen Leitprinzipien meiner Übersetzung zähle ich auch, dass ich versuche, genau diese Schwächen auszugleichen oder zu glätten. Zielsprachenorientierung ist dabei für mich die oberste Prämisse. Der fertig übersetzte Text sollte aus meiner Sicht in erster Linie in einem möglichst schönen, guten und literarischen Deutsch geschrieben sein. Dieser Prämisse haben sich ggf. andere Aspekte unterzuordnen.

Dabei geht es mir nicht nur darum, die Sprache um des bloßen Aufwertens willen zu verbessern, mir ist es auch wichtig, meine eigene Handschrift sichtbar zu machen und meine – zugegeben subjektive – Vorstellung dessen, was gutes literarisches Deutsch ist, zu vermitteln.

Gute Beispiele für Passagen, bei denen ich stark in den Text eingegriffen und geglättet habe, sind die von mir schon mehrfach angesprochenen Wiederholungen, die ich stilistisch nicht gut finde und daher abändern möchte. Sowohl Campbells Original (vgl. Kap. 2.3.4) als auch Ambergs Festa-Übersetzung (vgl. Kap. 3.3.1) kranken leider etwas daran. Wie ich damit bei meiner eigenen Arbeit umgegangen bin, wird in Kap. 4.2.1 genauer dargestellt.

4.1.3 Zielgruppenorientierung

Ich habe im Verlauf dieser Arbeit mehrfach betont, wie wichtig mir die Frage danach ist, an wen sich die Übersetzung richtet und was sie bei der Leserschaft zu bewirken versucht.

Für meine Übersetzung möchte ich diese Frage wie folgt beantworten: Mein Text wendet sich an eine breite Leserschaft, also an möglichst alle – anders als die Festa-Übersetzung, von der ich denke, dass sie primär den*die typische*n Leser*in des Verlags ansprechen soll, und das sind Horrorliebhaber. Meine Übersetzung möchte sich aber eben nicht nur an Hardcorefans und Genrekenner wenden, jedenfalls nicht explizit. Ich möchte sie nicht absichtlich ausschließen, aber mir ist es wichtig, dass auch andere Leserschichten sich angesprochen fühlen.

Der Zweck meiner Übersetzung ist es, das für Außenstehende zugegebenermaßen eventuell verwirrend erscheinende Textuniversum des Cthulhu-Mythos zugänglich zu machen, gewissermaßen einsteigerfreundlicher und verständlicher zu sein.

Aus diesem Grund habe ich mich auch dazu entschlossen, die etwas unübliche Praxis von Fußnoten anzuwenden, die man normalerweise nur in wissenschaftlichen Texten oder Ausgaben vorfindet, jedoch nicht in literarischen Werken. Ich halte das aber unter dem Aspekt der Zielgruppenorientierung für hilfreich, nämlich in dem Sinne, dass neue Leser*innen, die mit dem Cthulhu-Mythos bislang wenig oder noch gar nicht in Kontakt geraten sind, dadurch intertextuelle Anspielungen verstehen und ggf. sogar selbst nachrecherchieren können, wenn das Interesse an Mehr geweckt wurde.

So enthalten meine Fußnoten zum Beispiel Verweise auf die Prätexte von H. P. Lovecraft, die Campbell, wie er ja selbst zugegeben hat, inspiriert haben, aber auch auf Topoi wie die Hexenthematik, bei denen Lovecraft selbst intertextuelle Vorbilder hatte (u. a. von Margaret Murray).

4.1.4 Genreorientierung

Ein weiteres Ziel meiner Übersetzung ist es, dem Cthulhu-Mythos gerecht zu werden. Als Kenner der Materie war es mir wichtig, auf bestimmte Genrekonventionen zu achten. Der Text soll sich nahtlos einfügen in die intertextuelle Gesamtheit des von Lovecraft angeregten Kosmos. Dabei hat der Träumer aus Providence gewisse Standards gesetzt und Konventionen etabliert, an denen ich mich mit meinem Text orientieren möchte.

Diese Genreorientierung ist mir aus zwei Gründen wichtig: einerseits, weil (der junge) Campbell, wie nun schon mehrfach erwähnt, sich sehr stark an Lovecraft als großes Vorbild angelehnt hat, und andererseits weil mir der

Zusammenhang mit der literarischen Tradition als essenziell erscheint. In meiner Einleitung (vgl. Kap. 1.1) habe ich dargelegt, dass Lovecraft in unserer Zeit einen gewissen Kultstatus erreicht und seine Texte den Grundstein gelegt haben für ein stetig wachsendes Gesamtkunstwerk, das dadurch nie an Aktualität verliert.

Gerade diese Zeitgenossenschaft aktueller Werke mit Lovecrafts Texten, die nun gut hundert Jahre alt sind, macht für mich u. a. den Reiz des Cthulhu-Mythos aus.

4.1.5 Aktuelle Sprache

Wie schon bei den kritischen Anmerkungen zu Ambergs Festa-Übersetzung angeschnitten (vgl. Kap. 3.1), halte ich es – aufgrund des stetigen Sprachwandels – für nötig, Texte immer wieder zu aktualisieren und für eine heutige Leserschaft in ein heutiges Deutsch zu übersetzen. Ich lasse mich bei meiner Übersetzungsarbeit von meinem Sprachgefühl als (relativ) junger Mensch leiten und halte es daher für vertretbar zu behaupten, dass mein Idiolekt den Zeitgeist und die Sprache von heute eher trifft als der eines alten Menschen. Ich bin mit Computern, Internet und einer globalisierten Welt großgeworden und aufgewachsen. Anglizismen und der nicht aufzuhaltende Einfluss und Sprachwandel durch das Englische sind für mich ein Alltagsphänomen, mit dem ich mich quasi täglich auseinandersetze, sei es auf Vereinsebene oder wenn ich in Foren mit englischsprachigen Menschen kommuniziere und mich austausche.

Anders als andere Sprachpuristen und all diejenigen, die nicht weniger als den „Untergang der deutschen Sprache“ heraufbeschwören wollen, stehe ich dieser Sprachveränderung positiv gegenüber, und das obwohl ich Germanist bin. Ich sehe Sprache als etwas Lebendiges, Wandelbares, aber auch als eine Art demokratisches Allgemeingut an, bei dem die Sprecherschaft über Konventionen verhandelt. Wenn diese veraltet und nicht mehr zeitgemäß oder praktikabel sind, dann werden sie sich auf Dauer nicht mehr erhalten und letztlich abgeschafft. Pragmatismus setzt sich bei sprachlichen Veränderungen oft durch, so z. B. auch bei den Lautverschiebungen, die das Deutsche in der Vergangenheit durchgemacht hat.

4.1.6 Illusion der Wirkungsäquivalenz

In diesem Unterkapitel möchte ich kurz auf ein Kommunikations- bzw. Diskursmodell eingehen, das aus meiner Sicht die Illusion von der Wirkungsäquivalenz beim Übersetzen entlarvt. Denn die wohl am häufigsten – neben der inhaltlichen Kongruenz von Original und Übersetzung – geforderte Sache

ist eben die sog. Wirkungsäquivalenz, also die Vorstellung davon, dass der übersetzte Text dieselbe Wirkung entfalten soll wie das ursprüngliche Werk.

Ich möchte dabei zunächst von einem einfachen Modell als Basis ausgehen und das in der Folge erweitern und vertiefen, wenn Übersetzungen dazu kommen. Beim einfachen Diskursmodell (vgl. Abb. 1 im Anhang) gehe ich von einem Dreieck aus, das die Verbindungen zwischen Autor*in, Leser*in und Werk darstellt. Demnach gibt es keine direkte Interaktion zwischen Autor*in und Leser*in, vielmehr treten die beiden nur indirekt, nämlich über den Umweg des Werkes, miteinander in Diskurs. Das Werk ist es also, das die Wirkung auf die Leserschaft entfaltet, nicht die von Autor*innen intendierte Wirkung beim Schreiben.

Wie gestaltet sich die Vorstellung davon aber, wenn es mehrere Autor*innen und Leser*innen gibt, wie etwa in dem Setting eines übersetzten Textes? Dann wird unser Modell komplexer, denn es muss um diverse Aspekte erweitert werden (vgl. Abb. 2 im Anhang). Es lässt sich damit aber aus meiner Sicht ganz gut zeigen, dass die Vorstellung von Wirkungsäquivalenz illusorisch und jedes Streben danach als Ziel einer Übersetzung automatisch zum Scheitern verurteilt ist. Warum das der Fall ist, möchte ich darlegen, indem ich mein Modell hier kurz erkläre:

Zunächst einmal schreibt ein*e Autor*in einen Originaltext in Sprache (a). Dieser hat, wie im einfachen Diskursmodell oben erwähnt, eine Wirkung (a) auf die Originalleserschaft. Dann rezipiere ich als Übersetzer im Zuge meiner Arbeit diesen Text. Die Wirkung, die er auf mich hat, ist aber eine andere als die auf die Originalleserschaft; denn einerseits lese ich als Übersetzer den Text mit anderen Augen und unter anderen Aspekten, und andererseits bin ich auch kein Muttersprachler, sodass ich ihn mir in einer für mich zunächst einmal fremden Sprache aneigne. Es ist also leicht ersichtlich, warum diese Wirkung (b), die der Originaltext auf mich als Übersetzer hat, eine etwas andere ist als die Wirkung (a) auf die Originalleserschaft.

Als Übersetzer schreibe ich den Text aber in meiner Muttersprache (b) neu oder um, wodurch die Übersetzung entsteht. Durch sie vermittele ich der deutschen Leserschaft stellvertretend für den oder die Originalautor*in das ursprüngliche Werk³⁸. Die Wirkung (c), die mein ins Deutsche übersetzter Text, auf die deutsche Leserschaft hat, ist aber eben nicht dieselbe wie Wirkung (a). Zum einen liegt das an den sprachlichen Unterschieden (in dem Fall von Englisch und Deutsch), sodass manche Wortspiele oder Eigenheiten – bei aller Kreativität von Übersetzenden – gar nicht hinübergerettet

³⁸Ich habe mich hier sehr leiten lassen von Frank Heiberts Gedanken. Heibert erklärt in „Der unsichtbare Dritte“ anschaulich das interessante Dreiecksverhältnis zwischen Autor*in, Übersetzer*in und Leser*in. Vgl. dazu Heibert (2015).

werden können, sie gehen eben „lost in translation“; zum anderen geschieht das, weil Leser*innen von Original und Übersetzung sich voneinander unterscheiden, denn auch jenseits von Sprache gibt es Differenzen z. B. zwischen einer Amerikanerin und einem Deutschen. Das fängt bei kulturellen Praktiken und Eigenheiten an, kann aber auch so alltägliche Dinge wie Maßeinheiten (metrisches vs. angloamerikanisches System, Celsius vs. Kelvin etc.) oder Uhrzeitangaben (12- vs. 24-Stunden-System) umfassen. Es geht jedoch viel weiter, der Alltag von Amerikaner*innen kann zum Beispiel auch ein anderer sein als für Europäer*innen, so ist das Besitzen von Waffen bzw. die ständige Allgegenwärtigkeit letzterer ein zutiefst US-amerikanisches Phänomen, über das die meisten Europäer*innen wohl nur den Kopf schütteln und umgekehrt. Vereinfacht gesagt will ich damit verdeutlichen, dass die Leserschaft von Original und Übersetzung quasi in extrem unterschiedlichen Welten lebt und die Wirkung (a) aus dem erweiterten Modell also niemals äquivalent sein kann zur Wirkung (c), ganz gleich wie sehr sich Übersetzende darum bemühen mögen.

Diesen Exkurs zu meine Vorstellungen von Diskurs und Kommunikationsstruktur bei übersetzten Texten habe ich deswegen unternommen, um ein Prinzip meiner Übersetzung in dieser Arbeit zu verdeutlichen, nämlich die Tatsache, dass ich gar nicht erst behaupte oder versuche, die m. E. n. illusorische Wirkungsäquivalenz herzustellen. Vielmehr konzentriere ich mich auf aus meiner Sicht sinnvollere Aspekte wie die Zielgruppen-, Zielspachen- und Genreorientierung, von der die deutsche Leserschaft mehr profitiert.

4.2 Übersetzungskommentar

In diesem Kapitel möchte ich ausgewählte Textstellen meiner Übersetzung präsentieren und ausführlicher diskutieren, um meine Gedankengänge beim Übersetzen offenzulegen und die Entscheidungen, die ich getroffen habe, zu begründen und zu rechtfertigen. Die gesamte Übersetzung findet sich im Anhang. Die Textstellen lassen sich grob nach folgenden Aspekten untergliedern:

- schwer verständliche Stellen und Schwächen des Originals,
- Stimmung in Goatswood,
- Beschreibung der Bewohner von Goatswood,
- Sprache der Bewohner von Goatswood (Hinterwäldler-Topos),
- Beschreibung der namensgebenden Apparatur (Mondlinse),
- Beschreibung der Kreatur (Shub-Niggurath?),

- Geschichte des „satanischen“ Kults,
- der unwirkliche Ort der Transformation und
- die „Auflösung“ am Ende (Dr. Linwoods Gestammel).

4.2.1 Schwächen des Originals und Verständnisprobleme

In Kap. 2.3.4 bin ich bereits auf die Schwächen von Campbells Original eingegangen, während wir in Kap. 3.3 gesehen haben, wie Amberg in seiner Übersetzung damit umgegangen ist. Hier möchte ich nun darlegen, wie ich verfahren bin. Dabei handle ich die Punkte in exakt derselben Reihenfolge ab, wie ich sie in Kap. 2.3.4 beschrieben habe.

Beginnen wir zunächst einmal mit den zahlreichen von mir genannten Wiederholungen. Ohne dass ich jetzt hier alle Beispiele konkret aufzähle, sei erwähnt, dass ich bewusst auf Sprachvarianz geachtet habe, um Wiederholungen zu vermeiden. Ich habe mich dabei meist für Synonyme entschieden, sodass nicht immer dasselbe Wort dasteht. Manchmal habe ich die Sätze auch freier übersetzt, sodass sie im Deutschen dann besser klingen, statt mich sklavisch strikt an Satzbau und Wortwahl des Originals zu halten. Insbesondere bei den Verba dicendi am Anfang war mir das Variieren wichtig, die Verbfolge bei mir ist: *sagte, gab, widersprach, bestätigte, sagte, wiederholte, bestand darauf, schlug vor, protestierte* (vgl. Anhang). Zudem habe ich bei der Beschreibung der Sprechersubjekte ebenfalls versucht, etwas Abwechslung zu schaffen, indem ich für Leakey auch *der andre, der Fremde, der Mann* oder *sein Gegenüber* (aus der Sicht von Dr. Linwood) gewählt habe, während der Doktor auch manchmal als *der Arzt* bezeichnet wird.

Die Stelle, an der der Kassierer sich fast verplappert und ihm (vermutlich) der Anfangsbuchstabe des Wortes *pylon* herausrutscht, habe ich dahingehend abgeändert, dass diese erzählerische Lücke bei mir noch größer ist. Der Kassierer stoppt sich rechtzeitig, bevor er den ersten Buchstaben verbalisiert, wodurch sich die Lücke ausweitete, weil es zu einer kompletten statt nur einer partiellen Auslassung kommt („’s is a Pladds mid oaner Insl inna Middn un’ oam ...“, vgl. Anhang). Ich habe hier bewusst auf den Buchstaben verzichtet, a) weil die Stelle für mich nicht ganz eindeutig im Original ist, und b) ich *pylon* als *Mast* oder *Fahnenmast* übersetzt habe, weswegen ich mich dann für ein M oder F hätte entscheiden müssen, was ich jedoch nicht wollte, damit ich sprachlich besser variieren kann zwischen den beiden Begriffen.

Die etwas unscharf beschriebene Stelle, an der Leakey von einem Bewohner angestarrt ist, während er fasziniert die Mondlinse betrachtet, habe ich vom Sinn ebenso ambivalent und etwas unklar belassen wie in Campbells Original, hier gibt es also wenig zu besprechen.

Der Part mit dem Hotelmanager und den Zahlen, die er Leakey nennt, habe ich ja bei Amberg schon stark kritisiert (vgl. Kap. 3.3.1). Meine Auslegung ist, wie dort erwähnt, dass dem Protagonisten ein Preis vorgeschlagen wird; entsprechend habe ich die Stelle übersetzt als: „Siebenundzwanzig sechs für das Zimmer mit Frühstück, passt Ihnen das?“.

Campbells „Then he throw up the window“³⁹ habe ich wie Amberg letztlich so interpretiert, dass Leakey das Fenster aufmacht und sich nicht übergibt, wenngleich ich die Formulierung wenig gelungen finde im Original, doch eine plötzliche Übelkeit hinzuzudichten, die dann auch so rasch wieder verfliegt, wie sie gekommen ist, schien mir an dieser Stelle unpassend, weswegen ich bei Campbells wenig zufriedenstellender Vorlage geblieben bin.

Ähnlich verfahren bin ich mit der unscharfen Stelle, wo es um die Fußspuren auf dem Pfad geht („There was a trail of faint marks on the road, but he could not make out any shape.“⁴⁰) Dazu heißt es bei mir dann: „Schwache Fußspuren waren auf ihr auszumachen, doch er konnte deren Formen nicht genau erkennen.“

Der Bewohner von Goatswood mit dem ausdruckslosen Gesicht („Leakey saw his expressionless face – and the surrepetitious movement of his hand.“⁴¹) wird bei mir dargestellt als „sah Leakey das ausdruckslose Gesicht und die verstohlene Handbewegung, die er dabei machte“, also auch ohne das Ganze weiter zu erklären oder zu spezifizieren, Campbells Unschärfe bleibt somit auch hier erhalten.

Bei der Szene, wo der Protagonist einfach einschläft („Suddenly he felt very tired, and sank back on the bed.“⁴²), habe ich tatsächlich noch einen kleinen Satz dazu gedichtet, sodass es glaubhafter wirkt, wenn Leakey aufgrund der Ermattung einschläft und nicht, weil der Plot das quasi jetzt gerade verlangt:

Minutenlang brachte er nochmals sämtliche Kraft auf und versuchte durch die Tür auszubrechen, doch es war vergeblich. Völlig erschöpft, fühlte er, wie die Müdigkeit ihn allmählich übermannte, und er sank aufs Bett zurück.

Die Ambivalenz, wenn der Hohepriester ruft: „*He is coming! She is coming!*“⁴³ habe ich unverändert beibehalten, weil sie für mich nicht aufzulösen und letztlich für den Plot auch irrelevant ist. Leakey versteht den Satz ver-

³⁹Campbell (1987), S. 193.

⁴⁰Ebd., S. 194.

⁴¹Ebd., S. 195.

⁴²Ebd., S. 196.

⁴³Ebd., S. 197, kursiv im Original.

mutlich ohnehin nicht, sodass wir als Lesende mit ihm mitraten müssen, was damit wohl gemeint sein könnte.

Der unzuverlässig erzählten Schlusspassage widme ich mit 4.2.9 sogar ein kurzes eigenes Unterkapitel, sodass ich damit zu allen in Kap. 2.3.4 erwähnten Schwächen Stellung bezogen und meinen Umgang damit erklärt habe.

4.2.2 Spannung und Stimmung

Ich habe Alexander Ambergs Fähigkeit gelobt, die in Goatswood herrschende Stimmung der Anspannung, gut ins Deutsche zu übertragen. Ich hoffe, dass mir dies auch gut gelungen ist, denn unsere Varianten unterscheiden sich an dieser Stelle nicht sehr stark. Bei Campbell heißt es im Original:

The impression he got from that first glimpse was of furtiveness. The close-set dull-red roofs, the narrow street, the encircling forests – all seemed somehow furtive.⁴⁴

Später wird noch beschrieben „everybody who went by had an expectant air“⁴⁵ bzw. es ist von „a strengthening of that expectancy“⁴⁶ die Rede. Daraus mache ich im Deutschen:

Der Ort machte unmittelbar einen Eindruck von Verstohlenheit auf ihn: engstehende mattrote Dächer, schmale Gassen, die Stadt umschlingende Wälder, all das strahlte irgendwie eine Aura der Verstohlenheit aus.

Hier habe ich mich, anders als Amberg, bewusst für eine Wiederholung entschieden, denn es scheint mir stilistisch von Campbell so intendiert zu sein, da die *furtiveness* eben betont werden soll als zentrales Spannungselement. Ich habe noch überlegt, ob ich bei der zweiten Nennung lieber eine *Aura der Hinterhältigkeit* schreiben sollte, mich aber letztlich aus genannten Gründen dagegen entschieden, und auch weil das von der Bedeutung her vielleicht schon etwas weiter wegführt vom Original.

Das *expectant air* ist schwer zu übersetzen, ich habe mich für *sah angespannt* aus entschieden, weil *Erwartungshaltung* mir sprachlich hier zu schwach war und nicht die nötige Spannung erzeugt hätte. Später habe ich nochmal *Gefühl der allgemeinen Anspannung* geschrieben.

Wie bereits erwähnt, gefällt mir aber Ambergs Variante bei diesem ganzen Aspekt der Spannung sehr gut, und ich muss im Nachhinein einräumen, dass ich ihn sogar teils besser gelungen finde als in meiner Version.

⁴⁴Ebd., S. 189f.

⁴⁵Ebd., S. 190.

⁴⁶Ebd., S. 191.

4.2.3 Deformierte Körper

In diesem kurzen Teil möchte ich darstellen, wie ich mit der Beschreibung der deformierten Körper der Shub-Niggurath-Kultisten umgegangen bin. Zunächst einmal sei das Original hier nochmals aufgeführt, und zwar die Stelle gleich zu Beginn, wo Leakey Dr. Linwoods Büro betritt:

The doctor felt somehow instinctively repelled; whether by the man's dirty, ridiculously baggy trousers and long raincoat, or by a faint reptilian odour which he caught, he could not say.⁴⁷

Diese nicht ganz leicht zu übersetzenden Stellen habe ich wie folgt gelöst:

Der Arzt fühlte sich von ihm sofort irgendwie instinktiv abgestoßen, doch konnte er nicht genau sagen warum. Lag es an der schmutzigen Kleidung, den Hosen und dem langen Regenmantel, die lächerlich breit und ausgeleiert waren, oder am schwachen Reptiliengeruch, den er von Seiten des Fremden her aufgeschnappt hatte?

Bei *repelled* habe ich mich für *abgestoßen* entschieden, weil *angewidert* zwar recht ähnlich ist, aber hier nicht ganz passt, für *baggy* halte ich *breit und ausgeleiert* als passendes Bild und den *faint reptilian odour* habe ich mit *schwachen Reptiliengeruch* übersetzt, weil *Gestank* mir zu extrem gewesen wäre. Leakeys Reaktion auf den Bahnhofsvorsteher ist eine ähnliche wie Linwoods auf ihn. Aus

The man who appeared repelled him at once; he wore a grotesquely voluminous uniform, and his face was revoltingly goat-like – resembling some medieval woodcut of a satyr, Leakey thought.⁴⁸

habe ich

Der Mann, der dahinter erschien, ekelte ihn sofort an. Er trug eine groteske, voluminöse Uniform, und sein Gesicht hatte etwas abstoßend Ziegenhaftes an sich. Er ähnelt, so dachte Leakey, einem mittelalterlichen Holzschnitt, der einen Satyr zeigt.

gemacht. Zwar wiederholt Campbell hier das Verb *to repel*, doch habe ich mich, gemäß meiner Prämisse, ein schöneres Deutsch ohne Wiederholungen zu schreiben, dann für ein anderes Wort (*ekelte ihn an*) entschieden; inhaltlich ändert sich dadurch kaum etwas, doch es liest sich besser. Für *satyr* habe ich

⁴⁷Ebd., S. 187.

⁴⁸Ebd., S. 190.

Satyr beibehalten, da es sich dabei ohnehin um ein griechisches Fabelwesen und Fremdwort handelt.

Die dritte Körperbeschreibung ist die des Kassierers und der anderen Gäste im Bahnhofscafé:

The faces of the other customers were too grotesque, and he felt under the bulky suits and long dresses might lie the most revolting deformities. More, for the first time he was served by a waiter wearing gloves – and by what he could make out of the hands under them Leakey thought they were deservedly worn.⁴⁹

Hier sind einige der grammatischen Konstruktionen interessant beim Übersetzen, da diese so nicht eins zu eins ins Deutsche übertragbar sind. Sowohl das *he felt ...* als auch *deservedly worn* müssen anders dargestellt werden. Ich habe mich entschieden für:

Die Gesichter der anderen Gäste waren äußerst grotesk, und er vermutete, dass unter den klobigen Anzügen und langen Kleidern die ekelhaftesten Missbildungen verborgen liegen mussten. Mehr noch, er war in jenem Café zum ersten Mal in seinem Leben von einem Kellner bedient worden, der Handschuhe trug – und nach dem zu urteilen, was er von den Händen ausmachen konnte, die sich darin befanden, dachte Leakey, dass der Kellner sie auch zurecht trug.

4.2.4 Sprache der Hinterwäldler

In Kap. 3.3.5 habe ich bereits dargelegt, dass Alexander Amberg sich für die unkreative Standardvariante beim Umgang mit Dialekt bzw. Umgangssprache entschieden hat. Auch habe ich den Hinterwäldlertopos angeführt und Argumente geliefert, warum im Cthulhu-Mythos der perverse Kultist von Lovecraft bewusst oft als degenerierter Idiot präsentiert wird. Daher halte ich es für gerechtfertigt, in meiner Übersetzungsvariante einen ganz anderen, vielleicht sprachlich gewagteren, Weg zu gehen und zwei der drei Figuren aus Goatswood, die mit Leakey reden (den Bahnhofsvorsteher und den Kassierer) der Lovecraftschen Vorlage entsprechend anders darzustellen. Beim Hohepriester habe ich mich für korrektes Englisch bzw. Hochdeutsch entschieden, da ich das Ganze als Tarnung ansehe und er vermutlich auch über höhere Bildung verfügt als die übrigen Bewohner.

Campbells Originalsätze erwähne ich hier nicht noch einmal explizit, denn es geht mir in diesem Unterkapitel nicht um Inhalte oder Wortwahl, sondern

⁴⁹Ebd., S. 191.

um Stil und (überzeichnete) Darstellung von stereotypen Figuren durch ihre Rede.

Als jemand, der selbst kein Dialektsprecher ist und niemals einen Dialekt systematisch von klein auf erlernt hat, fiel es mir nicht leicht, hier die richtige Wortwahl zu finden. Ich habe mich an der Sprache meiner Heimat Franken orientiert und dem, was ich von anderen Dialektsprechern auf der Straße manchmal höre. Es wurden zudem Einflüsse aus Bayern bzw. der Oberpfalz mit einbezogen, insbesondere, da ich in der oberpfälzer Gegend einige authentische Dialektsprecher als Kontakte aus der bäuerlichen Landbevölkerung habe, die mir gewissermaßen als idealtypische Vertreter*innen dienen konnten. Dabei habe ich mich an einer Art *Mimesis* versucht, wohlwissend, dass kein echter Franke oder Oberpfälzer tatsächlich in so einem Kauderwelsch sprechen würde. Wichtiger war mir aber die Wirkung, sodass ich hundertprozentige dialektale Akkuratheit gar nicht angestrebt habe.

In folgenden Sätzen habe ich die Sprache der Hinterwäldler von Goatswood zu verdeutlichen versucht. Der Bahnofsbeamte sagt:

Da Zuch kummd net innahalb da näggsdn Vüddlstund [...] 's wädd heid leida ka Zuch mea na' Eggsäm kumma [...] A Baam is' umgstüddsd un' had dei Gleis' vaspedd. [...] O, do gibbds fei leida bloaß ann am Doch, un' dea is fuur a holbn Stund' scho gform. [...] S' *kenna* nua oans dun, un' zwa de Nochd innam Hoddell inna Stodt vabringa.

Und den Kassierer lasse ich so reden:

's gibd nua oa gouds Hoddell inna Stodt [...] un' zwoa des om Sändräll Bleis. Naa, da wüddens net oafach sou hifinn. 's is a Pladds mid oaner Insl inna Middn un' oam ... – Jednfoals gengers dei Bleikdn Striet endlong ...

Neben den typischen Mündlichkeitsmarkern, die ich bei der Kritik von Ambergs Umgang mit der Stelle schon erwähnt habe und jetzt nicht erneut diskutieren möchte, habe ich vor allem versucht, lautmalerisch abzubilden, wie Dialektsprecher englische Namen (*Exham* als *Eggsäm*, *Central Place* als *Sändräll Bleis*, *Blakedon Street* als *Bleikdn Striet*) vermutlich aussprechen würden.

4.2.5 Die Mondlinse

Als das zentrale Objekt, das der Geschichte seinen Namen gibt und dafür verantwortlich ist, dass der Gott entfesselt durch die Stadt wandeln kann, kommt der Linse eine wichtige Plotrelevanz zu. An Ambergs meiner Ansicht

nach zu technischer Beschreibung der Linse habe ich mich schon abgearbeitet. Ihr will ich meine etwas einfacher formulierte Fassung entgegenstellen, die sich besser liest, ohne etwas von Campbells Original einzubüßen. In letzterem heißt es zunächst:

But his attention was immediately drawn to the metal pylon, fifty feet high, which rose from the centre of the square. At the top he saw a large convex lens surrounded by an arrangement of mirrors, and all hinged on a pivot attached to the ground by taut ropes.⁵⁰

Ich habe das wie folgt ins Deutsche übersetzt:

Seine Aufmerksamkeit wurde jedoch sofort von dem fast fünfzehn Meter hohen Metallmast auf sich gezogen, der in der Mitte des Platzes in die Höhe ragte. An der Spitze machte er eine konvexe Linse aus, die von zahlreichen Spiegeln umgeben war. Letztere waren an einer Achse angebracht, die man wiederum mittels straff gespannter Seile mit dem Boden verbunden hatte.

Zunächst einmal fällt natürlich die Umrechnung von *feet* in Meter auf. Ich habe lange überlegt, ob ich hier Amberg folge und das auch so mache wie er. Für eine deutsche Leserschaft ist nunmal das metrische System der Standard, weswegen ich mich letztlich auch fürs Umrechnen entschieden habe. Die Entscheidung fiel mir jedoch schwerer als das auf den ersten Blick erscheinen mag, denn in den Horrorgeschichten des Cthulhu-Mythos geht es oft um das Fremde, das ins Altgewohnte eindringt und es bedroht. Fremde Maßeinheiten könnten diesen Effekt also ggf. durchaus verstärken. Andererseits baut das eben auch eine Distanz zwischen der deutschen Leserschaft und dem Text auf, was aus der erzählten Welt herausreißen und Immersion und Spannungsaufbau stören kann, Elemente, die ich letztlich für das Genre als noch wichtiger erachte. Zudem habe ich im Zuge der Ausformulierung der Prinzipien meiner Übersetzung auch eine Zielsprachenorientierung proklamiert, der ein Beibehalten fremder Maße diametral entgegenlaufen würde.

Ansonsten sei noch erwähnt, dass ich den *pylon* als *Mast*, *Metallmast* oder *Fahnenmast* übersetzt habe, da mir das sprachliche Bild von der Säule bei Amberg nicht gefällt und ich es für irreführend halte. Auf den *Drehzapfen* habe ich absichtlich verzichtet, um die Beschreibung so einfach und verständlich wie möglich zu halten, denn letztlich sind die technischen Details doch völlig egal. Es muss lediglich deutlich werden, dass die Spiegel mittels Seilen vom Boden aus verstell- und bedienbar sind, sodass die Linse das Mondlicht kanalisieren kann, um die Kreatur aus dem Berg zu befreien.

⁵⁰Ebd., S. 192.

Weitere Ausführungen dazu halte ich für unnötigen verbalen Schnickschnack, der das Verständnis nicht nur nicht fördert, sondern teils gar hinderlich dafür sein kann, wenn man sich beispielsweise vergeblich etwas unter einem Drehzapfen vorzustellen versucht.

4.2.6 Die Kreatur

Die Kreatur, die der Hohepriester mittels der Mondlinse entfesselt, wird an zwei Stellen ausführlich beschrieben: das erste Mal, als Leakey die Fotografie betrachtet, und das zweite Mal, als sie aus dem Hügel tritt. Bei Campbell liest sich das wie folgt:

The thing in the picture was standing in a doorway. He could not believe it was alive – that pillar of white flesh supported on many-jointed bony legs tipped with great ciruclar pads could never move about, let alone think. It had no arms, merely three spines which dug into the ground. But the head was worst – formed of thick coils of white jelly, covered with grey watery eyes, and at the centre was a huge toothed beak.⁵¹

Warum diese Stelle schwer zu übersetzen bzw. interessant ist, wurde ja bereits erläutert (vgl. Kap. 2.3.2), ebenso wie Amberg damit umging (vgl. Kap. 3.3.3). Dem möchte ich nun meine Version entgegenstellen:

Auf dem Bild sah er ein Ding, das in einer Art Türöffnung stand. Es war kaum vorstellbar, dass so etwas lebendig sein konnte: eine Säule aus weißem Fleisch, getragen von vielgelenkigen knochigen Beinen mit großen kreisförmigen Ballen an den Enden würde sich niemals fortbewegen können, ganz zu schweigen davon, dass es zu denken im Stande gewesen wäre. Es hatte keine Arme, dafür aber drei Rückgrate, die sich in den Boden eingruben. Der Kopf jedoch war das Schlimmste, denn er bestand aus dicken Windungen einer Art weißen Gallertmasse, war übersät mit grauen, wässrigen Augen, und in der Mitte befand sich ein großer zahnbesetzter Schnabel.

Bei *that pillar of white flesh* bin ich noch recht nah am Original geblieben (*eine Säule aus weißem Fleisch*), die *many-jointed bony legs* habe ich mit *vielgelenkigen knochigen Beinen* übersetzt, während *tipped with great ciruclar pads* mir einige Schwierigkeiten bereitet hat, wo ich mich letztlich für *mit großen kreisförmigen Ballen* an den Enden entschieden habe. Übersetzt man

⁵¹Ebd., S. 193.

hier Wort für Wort oder bleibt zu nahe am Original, wird extrem sperriges Deutsch daraus, das weder von der Satzstruktur noch von der Lexik her schön ist. Daher ist es m. E. n. sinnvoll, hier sprachlich freier zu agieren, um die Lesbarkeit des deutschen Textes zu gewährleisten. Auch gefallen mir meine *Ballen* besser als Ambergs *Pfoten*. Für *spines* habe ich tatsächlich *Rückgrate* geschrieben, denn warum sollte sich eine fantastische Kreatur nicht genau damit fortbewegen, und es ist der eigentlich Wortsinn. Gallertmasse für *jelly* funktioniert, denke ich, auch sehr gut und bedarf wohl keiner großen Debatte. Bei den *coils* werden sich die Geister scheiden, meine Kritik an Ambergs *Tentakel*-Begriff habe ich schon formuliert, weswegen ich beim eigentlichen Wortsinn geblieben bin und *Windungen* das Wort meiner Wahl war.

An der späteren Stelle beschreibt Campbell das Wesen erneut, als es durch Goatswood wandelt⁵². Die entsprechende Stelle lautet bei mir so:

Etwas stand in der Türöffnung des Hügels. Es war das Ding auf der Fotografie, doch letztere war zu klein, um alle schrecklichen Details zu offenbaren, und das Wesen war darauf weder lebendig noch befand es sich in Bewegung. Der Kopf war das Schlimmste an all dem: die darin liegenden großen gelben Augen glotzten in verschiedene Richtungen, und die hervorquellenden gallertartigen Windungen schlängelten sich und zuckten umher, ja manchmal wurden sie gar transparent, sodass er in den Kopf hineinsehen konnte.

Das Ding verließ die Türöffnung. Die drei Rückgrate bewegten sich ruderartig und wuchteten so den Körper voran. Der Schnabel öffnete sich, und eine Stimme drang daraus hervor. Zischend und schrill sprach die Kreatur zu den Jüngern, die sich nun zu einem rituellen Gesang auf dem Platz hin und her wiegten.

Schließlich wird der Protagonist von dem Monster verschluckt und einverleibt⁵³, was ich wie folgt ins Deutsche übertragen habe:

Die Kreatur muss wohl zu enormer Geschwindigkeit fähig gewesen sein, denn Leakey hörte nur ein kurzes Schlittern und stürzte direkt auf die sich windende Gallertmasse ihres Kopfes.

Verzweifelt setzte er sich zur Wehr, doch die geleeartigen Windungen zogen ihn weiter hinab, bis sie ihn schließlich gänzlich umschlossen hatten. Leakey befand sich nun im Inneren der Kreatur, umgeben von durchsichtigen Wänden, die hin und her waberten

⁵²Ebd., S. 198.

⁵³Ebd., S. 199.

und ihn fest gepackt hielten, allerdings ohne ihn zu verletzen. Als er nach den Wänden kratzte, rutschten seine Finger nur an der Gallertmasse ab, und als er mit den Füßen dagegen trat, gaben sie kurz nach, schnellten dann aber sofort wieder in ihre alte Position zurück. Er konnte seinen Kopf bewegen, und mit Mühe gelang es ihm, nach oben zu blicken. Dadurch bemerkte er, dass er in einer Art Luftblase gefangen war, und Leakey hegte keinen Zweifel daran, dass perfides Kalkül dahintersteckte. Er sollte also noch nicht sterben; doch welches noch schlimmere Schicksal war dann für ihn vorgesehen?

Auffällig ist, dass die Augenfarbe der Kreatur wechselt, in der Anfangspassage ist sie noch grau (*grey watery eyes*), später dann gelb (*those great yellow eyes*). Ich habe diese Inkonsistenz beibehalten, da es sich entweder um einen Fehler im Original handelt, oder es womöglich durch die Fotografie bedingt ist, dass das Wesen darauf dann graue Augen hat (da sie schwarzweiß ist), als es aber lebensecht vor Leakey steht sieht er die eigentliche Farbe (Gelb).

4.2.7 Der Kult

Die Geschichte des Kults, die der Hohepriester Leakey beiläufig erzählt, bildet den eigentlichen Hintergrund zu den Geschehnissen in *The Moon-Lens* und knüpft intertextuell die Verbindung zum Lovecraftschen Cthulhu-Mythos sowie zu den Ideen von Margaret Murray über einen paganistischen Kult, der bis in die Neuzeit im Untergrund überlebt hat⁵⁴.

Campbell beschreibt das Ganze so:

Did you ever hear of the Goat of Mendes? [...] Do you know what used to appear at the witches' sabbaths? Do you know about the Land of the Goat in the Pyrenees, or the Great God Pan? What about the Protean God? *And the Black Goat of the Woods with a Thousand Young?*⁵⁵

Meine Version davon lautet:

⁵⁴Vgl. Murray (1921). Dieses unter Anthropologen kaum beachtete Werk stellte die wissenschaftlich nicht haltbare These auf, dass eine heidnische Urreligion noch lange nach der Christianisierung Europas überleben konnte und im Verborgenen praktiziert wurde. Autoritäten wie S. T. Joshi konnten nachweisen, dass viele von Lovecrafts Hexentopoi und -vorstellungen, die in seinen Geschichten verarbeitet werden, stark von Murrays Schriften beeinflusst waren. Ja, Lovecraft nennt *The Witch-Cult in Western Europe* in *The Horror at Red Hook* direkt und setzt dieses wissenschaftliche Buch auf eine Ebene mit verrufenen Werken okkulten Geheimwissens wie dem ikonischen *Necronomicon*.

⁵⁵Campbell (1987), S. 194f.

Haben Sie jemals vom Bock von Mendes gehört? [...] Wissen Sie was bei den Hexensabbats zu erscheinen pflegte? Haben Sie vom Land der Ziege in den Pyrenäen und vom Großen Gott Pan gehört? Oder vom Vielgestaltigen Gott? *Und von der Schwarzen Ziege der Wälder mit den Tausend Jungen?*

Auf S. 195f. geht es dann weiter bei Campbell mit einer langen Passage:

The goat's been there all through the ages, you know [...] The black goat which appeared in the circle of the sects in Spain – the Meadow of the Goat where the Basque magicians used to meet – and always the devil appears as a hybrid animal ... Why do you think the priests of Jupiter offered a white goat on the Ides? – but you wouldn't know of the cosmic complements ... And you've no idea of the basis of the Haitian goat-girl ritual, or what horror lies behind the myth of the Golden Fleece ...

[...] Oh, you won't understand it all yet – not yet ... All I'm trying to tell you is that he is here, very near at this moment – he has been here since before the human race ... Maybe he has always been here, or maybe he came from *out there*, but the Others – those from Glyu'uhō – imprisoned him within the star-signs, and only on nights of the moon can his body come out inside their boundary.

But he goes forth if you call through the reversed angles, though then he's only partly corporeal – that's what'd appear at the sabbaths.

They wouldn't tell all that happened at the Black Mass, of course. *He* came, but not in his real shape – that'd be too much even for the worshippers – but he re-tained certain portions of his real form. I suppose you've heard how they used to kiss his arse? Well, that wasn't just to be dirty – he's not built like a goat, and from there he puts things forth to draw off blood. But you'll know more about that tonight.

You may get a bit of a shock tonight when you see us naked, though. We've gone down below his *place*, to a region I won't describe to you, and to live longer we've had to ... to change. You've probably heard about it in a different way, though – the young of the Black Goat? *Gof'nn hupadgh Shub-Niggurath*? But the dryads and fauns and satyrs are a lot different from the classical descriptions, so don't think you're prepared –

Daraus mache ich:

Die Ziege war über alle Zeitalter hinweg schon immer da, wissen Sie? [...] Ich rede von der Schwarzen Ziege, die in den Zirkeln der spanischen Sekten erschien, in der Aue der Ziege, wo sich die baskischen Magier zu treffen pflegten. Der Teufel tritt stets als tierisches Mischwesen auf ... Warum glauben Sie haben die Priester des Jupiter an den Iden weiße Ziegen geopfert? Doch Sie verstehen nichts von kosmischen Gegensätzen ... Und Sie haben keine Vorstellung davon, worauf das haitianische Ritual der Ziegenfrau beruht oder welcher Schrecken in Wahrheit hinter dem Mythos des Goldenen Vlieses steckt ...

[...] Oh, Sie werden nicht gleich alles verstehen, noch nicht jedenfalls ... Ich versuche Ihnen lediglich mitzuteilen, dass er hier ist, dass er in diesem Augenblick sehr nahe ist. Er war schon vor der menschlichen Rasse da ... Vielleicht sogar schon immer. Oder vielleicht kam er auch von *da draußen*. Doch die anderen – jene aus Glyu’uho – kerkerten ihn innerhalb der sternförmigen Zeichen ein. Nur noch in Mondnächten vermag sein Körper es, diese Grenzen zu überschreiten.

Doch er kann umherwandeln, wenn man ihn durch umgekehrte Winkel hindurch anruft, wenngleich er dann nur teilweise körperliche Gestalt annimmt. Das ist es, was bei den Hexensabbats zu erscheinen pflegte.

Natürlich ist nicht alles überliefert, was sich bei so einer Schwarzen Masse ereignete, aber eines ist unstrittig: *Er* erschien. Er offenbarte sich jedoch nicht in seiner wahren Gestalt – denn das wäre selbst für seine Anhänger zu viel gewesen –, allerdings behielt er gewisse Teile seiner echten Form bei. Ich nehme an Sie haben davon gehört, dass sie stets seinen Hintern küssten? Nun, dabei ging es nicht nur um Schweinereien, denn er ist was das angeht nicht wie ein Bock bestückt; nein, er kann daraus Dinge hervorbringen, mit denen er Blut saugt. Doch Sie werden heute Nacht mehr darüber erfahren.

Sie mögen später etwas schockiert sein, wenn sie uns dann nackt sehen. Wir sind in sein Reich hinabgestiegen, an einen Ort, den ich Ihnen nicht zu beschreiben wage. Um länger zu leben, mussten wir ... wir mussten uns anpassen. Sie haben wahrscheinlich schon andere Namen, die man uns gibt, gehört – die Jungen der Schwarzen Ziege? *Gof’nn hupadgh Shub-Niggurath*? Die Dryaden,

Faune und Satyrn unterscheiden sich in Wahrheit sehr von den klassischen Beschreibungen, also glauben Sie nicht, dass Sie auf ihre Anblicke vorbereitet sind ...

Gegen Ende der Goatswood-Episode hört Leakey die Kultisten dann noch ihre Anrufungen herunterbeten:

Astarte – Ashtaroth – Magna Mater ... *Ia! Shub-Niggurath!* Gorgo, Mormo, thousand-faced moon, look favourably on our sacrifices ... Ram with a Thousand Ewes, fill us with thy seed that more may come to worship at thy shrine ... *Gof’nn hupadgh Shub-Niggurath* ...⁵⁶

Diesen Sprechgesang habe ich übersetzt als:

Astarte – Ashtaroth – Magna Mater ... *Iä! Shub-Niggurath!* Gorgo, Mormo, vielgesichtiger Mond, blicke gnädig auf unsere Opfergaben herab ... Bock mit den Tausend Zibben, fülle uns mit Deinem Samen, auf dass mehr noch kommen werden, um Dich an Deinem Schrein zu verehren ... *Gof’nn hupadgh Shub-Niggurath* ...

Das Ganze kulminiert schließlich in den Rufen des Priesters: „*Ia! Shub-Niggurath!* The Goat accepts our sacrifice!“⁵⁷, was ich als „*Iä! Shub-Niggurath!* Die Ziege nimmt euer Opfer an!“ ins Deutsche übersetzt habe.

Über die spezifischen Fachtermini, was diese Religion und die Bezeichnungen des Shub-Niggurath-Kults angeht, könnte man vermutlich ganze Aufsätze schreiben⁵⁸, was den Rahmen dieser Arbeit natürlich weit sprengen würde. Daher werde ich mir nur einige wenige Aspekte herausgreifen und kurz auf diese eingehen, insbesondere die aus Übersetzerischer Sicht interessanten.

Die Eigennamen habe ich allesamt beibehalten (*Mendes*, *Shub-Niggurath*, *Astarte* etc.), denn ich sah keinen Grund dafür, eine Eindeutschung zu versuchen. Zudem haben sie Wiedererkennungswert, handelt es sich dabei doch um Anspielungen auf antike Gottheiten (Astarte als Liebesgöttin der Ägypter, Magna Mater oder Kybele bei den Römern), die bei einem solchen Versuch gar verloren gehen könnten. Lediglich aus *Black Goat* habe ich *Schwarze Ziege* gemacht, weil das kein großer Eingriff ist und mir sprachlich geboten zu sein schien.

⁵⁶Ebd., S. 197.

⁵⁷Ebd., S. 199.

⁵⁸Das ist auch geschehen, vgl. u. a. Wood (2023).

Erwähnt sei auch die Beschwörungsformel *Ia!* vor dem Namen von Shub-Niggurath. Dies ist eine direkte Lovecraft-Referenz zu *The Shadow Over Innsmouth*, wo der Trinker Zadok eine Anrufung des großen Cthulhu vornimmt. Lovecraft selbst neigte zu archaischer Sprache und hat die Formel meist als *Iä!* geschrieben, daher auch meine entsprechende Übersetzung. Es handelt sich dabei mitnichten um einen deutschen Umlaut im Englischen, sondern vielmehr um eine phonetische Kennzeichnung (ein sog. *Trema*), die wohl anzeigen soll, dass die beiden Vokale nicht zusammen gesprochen werden sollen (ähnlich wie in frz. *Noël*).

Die Referenz auf Glyu'uhö ist vermutlich nur eingefleischten Mythosfans bekannt, handelt es sich dabei doch um Beteigeuze (engl. *Betelgeuse*, lat. *Alpha Orionis*) im Sternbild Orion. Nicht direkt bei Lovecraft selbst, aber bei seinem literarischen Nachlassverwalter August Derleth – wir erinnern uns, immerhin Campbells Verleger für *The Inhabitant of the Lake* – leben die sog. Älteren Götter (*Elder Gods*) in dessen Nähe⁵⁹. Vielleicht wollte Campbell mit dieser Referenz schlichtweg bei seinem Geldgeber punkten, oder es handelte sich um eine weitere intertextuelle Anspielung auf den Cthulhu-Mythos. In jedem Fall ist es hilfreich zu wissen, in welchen Kontext derartige Begriffe fallen, um sich beim Übersetzen nicht in etwas zu verrennen oder gar falschen Fährten zu folgen.

4.2.8 Der Tempel

Der Tempel ist der Ort der Transformation, an den die Jünger der Ziege nach Angaben des Hohepriesters gehen, um sich zu verwandeln und unsterblich zu werden. Bei Campbell ist er ab S. 200 beschrieben. Die entsprechende Stelle habe ich übersetzt als:

Als das Licht stärker zu werden begann und sie noch immer hinabstiegen, *wenngleich keine Stufen zu sehen waren*, hatte Leakey eine Ahnung davon, was für einem Ort sie sich näherten. Aus der Tiefe stiegen Furcht einflößende Geräusche empor – tiefes Trompeten und dumpfes Geheul –, doch ein flackernder Nebel verhüllte die untere Region für jeden Blick von oben.

Dann kamen sie auf festem Boden zum Stehen; zumindest fühlte es sich so an, aber Leakey erschien es als schwebten sie frei in der Luft. Der untere Bereich war ihm nicht länger verborgen, doch

⁵⁹Allerdings lässt sich über die zahlreichen Briefwechsel der beiden Autoren nachweisen, dass HPL Derleth vorschlug, den Namen Glyu'uhö zu verwenden, da sich die Götter, wenn sie von ihrer Heimstatt sprechen, ja wohl kaum englischer Termini bedienen würden.

das, was er dort sah, war alles andere als beruhigend. Entfernungen schienen unbeständig zu sein, und er konnte sich nie sicher sein, ob ein Gegenstand groß und weit entfernt oder klein und nahegelegen war. Bei einigen der besser erkenntlichen Objekte handelte es sich wohl um Körper von Lebewesen. Erschreckenderweise lösten sie sich in Fragmente auf, jedoch ohne dabei eine erkenntliche Form von Schaden zu erleiden; andere wiederum bestanden aus einzelnen Teilen, die ihm unterschiedlich vertraut vorkamen, und enthielten ganze Abschnitte, die überhaupt nicht zum übrigen Körper zu passen schienen.

Wie ich schon bei der Kritik von Ambergs Variante hiervon geschrieben habe, ist die Stelle auch im Original sehr diffus und daher nur schwer zu übersetzen. Es ist durch die Beschreibung nicht ganz klar, was hier passiert bzw. wie exakt sich der transformatorische Vorgang vollzieht. Natürlich liegt es auch in der Natur der Sache begründet, dass so etwas, was wir uns kaum vorstellen können, weil unsere Körper an die materiellen Gesetze der Physik gebunden sind, nur schwer in Worte zu fassen ist. Es verhält sich dabei also in etwa so wie mit der Unaussprechlichkeit des Schreckens (vgl. Kap. 2.3.2), denn derart eigenartige Begebenheiten sind ebenso topisch für das Horrorgenre wie Kreaturen von jenseits der Sterne oder düstere Szenerien in der Tiefe der Erde.

Für den Plot am relevantesten (wenn man Leakeys Erzählung für nicht völlig unzuverlässig hält) scheint mir die Rekombination von Körperteilen zu sein, die aber nur angedeutet wird. Es würde zumindest erklären, warum er wie die Bewohner von Goatswood geworden ist (oder sich langsam dahingehend verwandelt) und weswegen er Dr. Linwood um Euthanasie anfleht, bevor er unsterblich wird und für immer mit seiner neu gewonnenen monströsen Körpergestalt leben muss.

4.2.9 Wahnsinn und Gestammel

Dr. Linwood wird am Ende der Geschichte wahnsinnig⁶⁰, nachdem er vermutlich Roy Leakey untersucht hat. Was genau er dabei tatsächlich zu sehen bekommen hat, das wissen wir als Lesende nicht, doch sind genau die Andeutungen, die aus dem wirren Gestammel des Arztes hervorgehen, genug, um unsere Fantasie anzuregen. Neben der schon erwähnten Topik der Unsagbarkeit schwingt da auch die bei der Textanalyse (vgl. Kap. 2.2) konstatierte potenzielle Unzuverlässigkeit der Erzählung eine Rolle, wodurch wir

⁶⁰Vgl. Campbell (1987), S. 203.

als Übersetzende an solchen Stellen erneut vor Herausforderungen gestellt werden. In meinem Text wurde das Problem wie folgt sprachlich gelöst:

Als sie in Dr. Linwoods Büro kamen, lag er am Boden, die Hände vor die Augen gehalten. Er war allein, und es gab keine Anzeichen dafür, dass er angegriffen worden wäre. Erst nachdem man ihn sediert hatte, hörte er zu schreien auf, jedoch gab er nichts preis, was den Grund für seinen Wahnsinn hätte offenbaren können. Seine Gedanken schienen von etwas gequält zu sein, das sich in seinem Büro ereignet hatte, wenngleich es unklar blieb, was er sich zu sehen eingebildet hatte. Er konnte nur sagen, dass etwas an dem Patienten, den er untersucht hatte, „schrecklich verändert“ war. Letzterer war, dem auf Band aufgezeichneten Interview nach, ein gefährlicher Besessener, dem man noch nicht hatte habhaft werden können. Dr. Linwood faselte noch Worte wie „Verbindung mit dem Großen Gott Pan“, „Wiedergeburt in der Vagina von Shub-Niggurath“, „Gestaltwandlung“ und von irgendetwas, das „halb Dryade“ war. Es wird gemeinhin angenommen, dass ihn eine Art ansteckende Halluzination aus der Bahn geworfen hat, die durch die Belastungen seiner täglichen Arbeit und die anstrengenden Vorbereitungen einer Rede für die bald anstehende Tagung nur noch verstärkt wurde.

In der zitierten Passage stecken einige sprachlich knifflige Ausdrücke, die für sich genommen allesamt gar nicht so schwer zu lösen sind. Am meisten herausfordernd scheint mir dabei zu sein, die scheinbar wirren Aussagen des Arztes miteinander zu verknüpfen, sodass sie irgendwie halbwegs Sinn ergeben; denn wenngleich der Text uns suggerieren will, dass Linwoods Darstellungen fragwürdig sind, baut er mit Whitaker auch eine Gegenposition auf, die immerhin feststellt, dass es vermutlich einen realen Auslöser für den Anfall gab. Dr. Linwoods Ausführungen über Pan, Shub-Niggurath und Dryaden sind also nicht so einfach als zusammenhangloses Gebrabbel abzutun.

Der letzte Absatz, mit dem der Text schließt, ist übrigens auch interessant, weil wir hier eine zweite Perspektive auf Roy Leakey und seine Transformation angeboten bekommen, nämlich, wenn Dr. Whitaker feststellt:

Sie war schwarz, schwarz glänzend [...] runzlig und wie eine hölzerne Vogelklaue geformt. Genau genommen sah sie in keiner Weise wie eine menschliche Hand aus.

Hier finden wir nicht nur eine weitere angedeutete Beschreibung der Bewohner von Goatswood, sondern auch eine Anspielung auf das Ende von Lovecrafts *Dagon*.

5 Schlussbetrachtungen

Das folgende Kapitel möchte die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammenfassen und abschließend einen kurzen Ausblick auf Forschungsdesiderate und potenziell weitere interessante Übersetzungsprojekte geben.

Der Einstieg (Kap. 1) erfolgte unter dem plakativen Titel „The Age of Lovecraft“, um die Aktualität des von H. P. Lovecraft angestoßenen intertextuellen Gesamtkunstwerk, das auch als Cthulhu-Mythos bekannt ist, aufzuzeigen. Anschließend wurden Aufbau und Ziele der Arbeit erläutert.

Kapitel 2 widmete sich ausführlich dem Originaltext *The Moon-Lens* bzw. dessen Verfasser Ramsey Campbell. Nach Informationen zu Autor und Werk, folgten eine ausführliche Plotzusammenfassung und Textanalyse. Bei letzterer kam v. a. die Technik des *close readings* zum Einsatz, es wurden aber auch narratologische Fragen (Fokalisierung, Zuverlässigkeit der Erzählinstanzen) im Detail besprochen. Danach ging es um die übersetzerischen Herausforderungen von *The Moon-Lens*, die insbesondere unter den folgenden vier Gesichtspunkten besprochen wurden: Intertextualität, Unübersetzbarkeit von Horrorelementen, fehlende Sprachreife in Jugendwerken und generelle Schwächen des Originals bzw. Verständnisschwierigkeiten.

Kapitel 3 setzte sich mit der 2014 von Alexander Amberg für den Festa-Verlag angefertigten Übersetzung ins Deutsche auseinander. Dabei wurde zunächst der Frage nachgegangen, an wen sich die Übersetzung vermutlich wenden möchte, bevor ich gängige Modelle der akademischen Übersetzungskritik präsentiert habe, um darzulegen, nach welchen Maßstäben ich Ambergs Text bewerten möchte. Es folgten eine Detailbesprechung diverser Textstellen sowie ein Fazit mit Abschlusskritik.

In Kapitel 4 ging es dann im Sinne eines Kommentars ganz um meine eigene Übersetzung von Campbells *The Moon-Lens* ins Deutsche. Nach einer anfänglichen Darstellung der Prinzipien, denen ich bei meiner Arbeit gefolgt bin (Tod des Autors, Zielsprachen-, Zielgruppen- und Genreorientierung, aktuelle Sprache), habe ich anhand zweier Modelle versucht zu zeigen, dass Wirkungsäquivalenz beim Übersetzen meiner Ansicht nach illusorisch und nicht herstellbar ist. Den Hauptteil des Übersetzungskommentars bildete dann die Präsentation ausgewählter Textstellen, die mir interessant und diskussionswert erschienen.

Das vorliegende Kapitel 5 schließt die Arbeit mit einem Fazit ab, gefolgt vom Anhang, in dem sich zwei Abbildungen und der gesamte Text meiner Übersetzung finden, sowie dem Literaturverzeichnis.

Wie ließe sich nun im weiteren akademischen Kontext auf den Ergebnissen dieser Arbeit aufbauen?

Ich habe versucht zu zeigen, dass man auch entgegen des etablierten

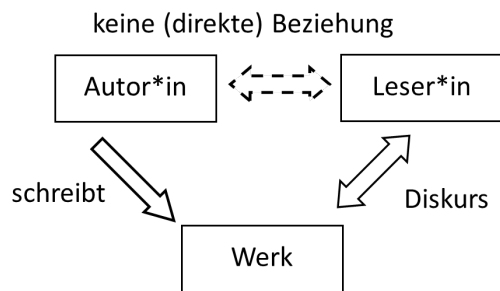
„Mainstreams“ übersetzen kann, indem ich ein sichtbarer Übersetzer sein wollte, der selbst kreativ als Schriftsteller in Erscheinung tritt und sich nicht hinter dem Originalautor zu verstecken braucht. Dieser unorthodoxe Zugang kann natürlich auch auf andere Texte oder Autor*innen ausgeweitet werden, wo dann unter ähnlichen Prämissen übersetzt wird. Anbieten würde sich dabei vor allem die von mir in dieser Arbeit vielfach behandelte Festa-Ausgabe von 2014, denn neben der *Mondlinse* enthält der Sammelband *Der Wahnsinn aus der Gruft* noch elf weitere Kurzgeschichten von Campbell.

Alternativ könnte man auch das Gesamtwerk des inzwischen sehr oft übersetzten H. P. Lovecraft unter diesen Gesichtspunkten neu herausgeben; ein Unterfangen, das ich meinem Verein, der Deutschen Lovecraft Gesellschaft, gerne vorschlagen werde.

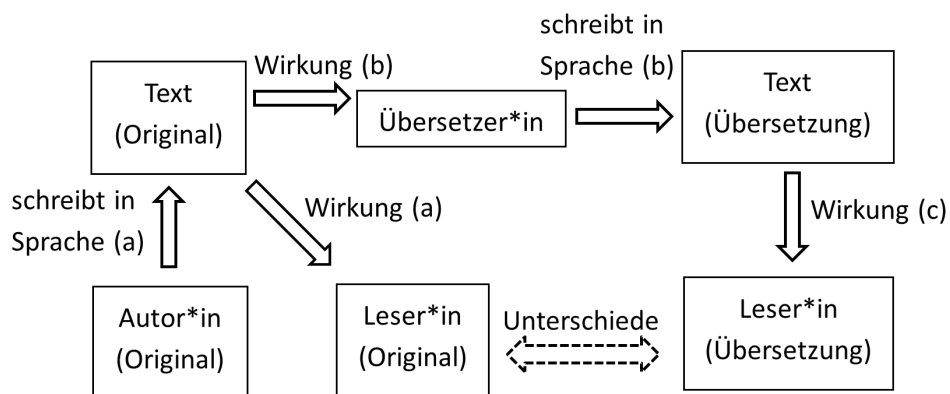
6 Anhang

6.1 Abbildungen

6.1.1 Abb. 1: Einfaches Diskursmodell



6.1.2 Abb. 2: Erweitertes Diskursmodell



6.2 *Die Mondlinse: Auszug aus Robert Roths Neuübersetzung*

Dr. James Linwood saß in seinem Büro im Mercy Hill Krankenhaus und las erneut die Schlagzeile: „Renommierter Chirurg aus Brixton spricht sich auf Tagung für Sterbehilfe aus.“

PORTFOLIOHINWEIS

Die vollständige Neuübersetzung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht öffentlich zugänglich. Sie ist als Portfolio-Arbeitsprobe auf Anfrage erhältlich.

7 Literaturverzeichnis

- Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hrsg.). 2007. *Metzler Lexikon Literatur*. 3., völlig neu bearb. Ausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Campbell, John Ramsey. 1964. *The Inhabitant of the Lake and Less Welcome Tenants*. Sauk City: Arkham House.
- Campbell, John Ramsey. 1987. *Cold Print*. London: Grafton.
- Campbell, John Ramsey. 2011. *The Inhabitant of the Lake and Other Unwelcome Tenants*. Hornsea: PS Publishing.
- Campbell, John Ramsey. 2014. *Der Wahnsinn aus der Gruft*. Leipzig: Festa.
- Genette, Gérard. 1998. *Die Erzählung*. München: Fink.
- Heibert, Frank. 2015. *Der unsichtbare Dritte*. Festvortrag zum Thementag Literaturübersetzen auf dem Internationalen Literaturfestival Berlin 2015. In: Tagesspiegel, 20.09.2015.
- Joshi, Sunand Tryambak. 2004. „S. T. Joshi Interview“. *The Temple of Dagon*. <https://templeofdagon.com/interviews/s-t-joshi/> (abgerufen 30.07.2024).
- Nevins, Jess. 2013. „Does H.P. Lovecraft belong in the canon?“. *Salon*. https://www.salon.com/2013/05/08/does_h_p_lovecraft_belong_in_the_canon_partner/ (abgerufen 30.07.2024).
- Martínez, Matías und Michael Scheffel. 2016. *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarbeitete und aktualisierte Ausgabe. München: C. H. Beck.
- Murray, Margaret Alice. 1921. *The Witch-Cult in Western Europe*. A Study in Anthropology. Oxford: Clarendon.
- Price, Robert McNair. 1990. *H. P. Lovecraft and the Cthulhu Mythos*. In: *Starmont Studies in Literary Criticism* #33. Mercer Island: Starmont.
- Reinart, Silvia. 2013. *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.

Sederholm, Carl H. und Jeffrey Andrew Weinstock (Hrsg.). 2016. *The Age of Lovecraft*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Wirtz, Markus. 2021. *Was geben uns ‚unaussprechliche Stimmungen‘ zu verstehen?*. In: Halász, Hajnalka und Csongor Lörincz (Hrsg.). *Sprachmodalitäten. Das gestimmte Wie des Sprachlichen*. Darmstadt: wbg. S. 243-260.

Wood, Andrew Paul. 2023. „*A Kind of Sophisticated Astarte*“: On the Nature of Shub-Niggurath. In: *Lovecraft Annual* No. 17 (2023). New York: Hippocampus. S. 141-162.