

**RAHEL KUNZ**

**WO BLEIBT DIE FRAU IN  
*WOMEN IN LOVE* ?**



**GENDERSPEZIFISCHER ÜBERSETZUNGSVERGLEICH  
DES WERKES “ WOMEN IN LOVE ”  
VON D.H. LAWRENCE**



**Mémoire présenté à l'École de Traduction et d'Interprétation de Genève  
pour l'obtention de la licence de traductrice**

**Directrice : Dr. H. Lee-Jahnke  
Jurée : Mme G. Perrin**

**Genève, Juin 2001**

# INHALT

<b>DANK</b>	4
<b>VORBEMERKUNG</b>	5
<b>I. EINLEITUNG</b>	6
<b>II. GENDER, GESCHLECHT UND ANDROGYNIE</b>	10
1. Gender und Geschlecht	10
2. Androgynie	12
3. D.H. Lawrence	16
<b>III. DAVID HERBERT LAWRENCE</b>	20
1. Leben und Werk	20
2. Charakter und Beziehungen	20
3. Psychoanalyse und Lebensphilosophie	25
<b>IV. WOMEN IN LOVE</b>	30
1. Hintergrund	30
2. Inhalt und Struktur	32
3. Kritik	35
<b>V. SPRACHE UND STIL</b>	38
1. Allgemeine Betrachtungen	38
2. "Feminine Sprache"	41
3. Sprache von D.H. Lawrence	45
A. Syntax	49
B. Lexik	53
<b>VI. LITERATURÜBERSETZUNG</b>	57
1. Der literarische Text	57
2. Die literarische Übersetzung	59
A. Definition und Funktion	59
B. Probleme	62
C. Anforderungen	64
<b>VII. ÜBERSETZUNGEN</b>	65
1. ÜbersetzerIn	65
2. Entstehung	66
3. Rezeption	68
<b>VIII. VORGEHEN BEIM VERGLEICH</b>	72
1. Ziel	72
2. Auswahlkriterien	73
3. Analyseverfahren	74

<b>IX. ÜBERSETZUNGSVERGLEICH</b>	<b>75</b>
1. Auslassungen	75
A. Kapitelauslassungen	82
B. Satz- und Wortauslassungen	87
2. You	109
3. Beschreibungen	120
<b>X. SCHLUSSFOLGERUNGEN</b>	<b>144</b>
<b>XI. AUSBLICK</b>	<b>148</b>
<b>XII. SCHLUSS</b>	<b>150</b>
<b>XIII. BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>151</b>
A. Texte	151
1. Original	151
2. Übersetzungen	151
Sekundärliteratur	151
<b>ANHANG I</b>	<b>159</b>
<b>ANHANG II</b>	<b>161</b>
<b>ANHANG III</b>	<b>165</b>
<b>ANHANG IV</b>	<b>166</b>

## Dank

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Hanna Lee-Jahnke, die mich bei der Entstehung dieser Arbeit begleitet hat. Ich danke ihr, dass sie mich die Bedeutung der Intuition erfahren lassen hat, wodurch ich meine eigenen Ideen entwickeln konnte.

Ein ebenso grosses Dankeschön geht an Frau Gunhilt Perrin. Sie hat mich fachkundig und mit Engelsgeduld bei meiner Arbeit unterstützt. Wir haben stundenweise über Textstellen gerätselt und dabei immer grossen Spass gehabt.

Ich danke aber auch Alain Rosenmund, der für das Korrekturlesen ein ganzes Wochenende hingegeben hat und dabei sogar die Gutenachtgeschichte verpasst haben soll.

Weiter schliesse ich alle in meinen Dank ein, die mir bei der Informations- und Materialbeschaffung behilflich waren, insbesondere Herr Eberhard Wesemann vom Suhrkamp Verlag in Weimar und Herr Marco Pinkus vom ABC-Antiquariat in Zürich.

Und schliesslich möchte ich mich auch bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken, die mich immer wieder aufgemuntert haben.

## Vorbemerkung

Ganz im Sinne des Werkes *Women in Love* werden in dieser Arbeit immer die Frauennamen zuerst genannt. Des weiteren wird jeweils die neutrale Form verwendet, zum Beispiel “Lesende”, oder die Doppelschreibweise für männliche und weibliche Formen, zum Beispiel “ProtagonistInnen” anstelle der einschliessenden maskulinen Form. Gewisse Thesen behaupten, dass das, was nicht explizit erwähnt werde, unsichtbar sei und vergessen würde. Dem wollen wir entgegenwirken, vor allem in dieser Arbeit.

Der Übersichtlichkeit und Einfachheit halber werden in dieser Arbeit folgende Abkürzungen verwendet:

- Ü1 für Übersetzung 1 von Therese Mutzenbecher
- Ü2 für Übersetzung 2 Herbert E. Herlitschka

Die Seitenzahlen der Stellen, welche in Kästchen dargestellt sind, beziehen sich immer auf die in der Bibliographie genannten Ausgaben des Originals und der beiden Übersetzungen.

## I. Einleitung

### *Im Anfang war die Frau?*

In dieser Arbeit geht es nicht nur um die Frau. Vielmehr geht es um “Gender” und “feminine Perspektive”. Deshalb handelt es sich auch nicht um einen “geschlechtsspezifischen” sondern um einen “genderspezifischen” Übersetzungsvergleich.

Alles begann damit, dass ich mich für “Frauensprache” zu interessieren begann. Ich stellte mir dazu folgende Fragen: Gibt es eine Männer- und eine Frauensprache? Sprechen und schreiben Frauen anders als Männer? Wenn ja, gibt es eine oder mehrere Frauensprache-n?

Ich wollte diesen Aspekt der Sprache mit der Übersetzung in Verbindung bringen, denn ich fragte mich: Übersetzen Männer anders als Frauen? Beeinflusst das Geschlecht der übersetzenden Person das Übersetzungsprodukt?

Bei meiner Lektüre zum Thema “Frauensprache” bemerkte ich, dass diese Sparte verschiedene Kategorien enthält. Einerseits wird untersucht, wie durch den Gebrauch von “fraueneinbindender Sprache” im Alltag die Frau in der Sprache sichtbar gemacht werden kann. Andererseits wird die Frage nach dem unterschiedlichen Sprachverhalten von Frauen und Männern gestellt. Diese beiden Bereiche schienen mir nicht relevant im Zusammenhang meiner Arbeit. Es wurde mir klar, dass ich etwas Anderes suchte, etwas, das sich irgendwo auf einer tieferen Ebene der Sprache abspielte. Darauf beschäftigte ich mich mit der Lektüre von übersetzungswissenschaftlichen Analysen zu diesem Thema.<sup>1</sup> Da stiess ich ebenfalls auf die These, dass Frauen und Männer je eine eigene Sprache hätten. Teilweise wird auch verlangt, dass deshalb feministische Literatur von Frauen übersetzt werden müsste. In diesem Zusammenhang sind Übersetzungsanalysen und –vergleiche vorgenommen worden, um zu untersuchen, ob die feministischen Komponenten in der Übersetzung beibehalten wurden.

---

<sup>1</sup> Wichtige Beiträge zur Forschung in diesem Bereich haben u.a. die beiden Übersetzerinnen Susanne De Lotbinière-Harwood und Luise von Flotow geleistet.

Bei einer Analyse der Übersetzung von Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* zum Beispiel stellte es sich heraus, dass beim Übersetzen ins Englische zahlreiche Veränderungen vorgenommen wurden. Der Übersetzer hat Stellen über die historischen Errungenschaften von Frauen und Ausschnitte über kulturelle Tabus wie Lesbenliebe ausgelassen. Zusätzlich schwächt er die Argumente von de Beauvoir teilweise ab oder formt sie um.<sup>2</sup>

Aufgrund meiner Lektüre in diesem Bereich kam ich zum Schluss, dass nicht das Geschlecht ausschlaggebend sein konnte für die Art und Weise, wie eine Person die Sprache gebraucht. Der Grund für diese Annahme liegt teilweise darin, dass viele Frauen sehr gute Übersetzungen von Männer-Werken angefertigt haben und umgekehrt. Deshalb kam die Vermutung auf, dass es vielmehr die "Gendereigenschaften" einer Person sind, die den Sprachgebrauch beeinflusst. Es muss jedoch angemerkt werden, dass "Gender" nicht der einzige Faktor ist, der den Sprachgebrauch bestimmt.

Diese übersetzungswissenschaftlichen Theorien führen die Unterscheidung zwischen Geschlecht und "Gender" ein. In meiner Arbeit habe ich versucht, einen Schritt weiterzugehen: weg von der "Frauensprache" zur "Gendersprache". Zusätzlich habe ich das Androgynie-Konzept herangezogen.

Meine erste Hypothese lautete folgendermassen: Es ist nicht das Geschlecht, sondern das "Gender", welches den Gebrauch der Sprache einer Person beeinflusst. Das würde heissen, dass für die Übersetzung nicht das Geschlecht der Übersetzerin, des Übersetzers mit dem der Autorin, des Autors übereinstimmen müsste, sondern dass ähnliche "Gendereigenschaften" von Bedeutung wären.

Um zu prüfen, ob sich meine Hypothese bestätigen liesse, beschloss ich, im Rahmen dieser Arbeit einen Übersetzungsvergleich vorzunehmen.

---

<sup>2</sup> nach: Flotow, Luise von. *Translation and Gender*. S.50.

Durch Zufall entdeckte ich D.H. Lawrence, dessen Werke mich faszinierten. Diverse Frauen, die über ihn geschrieben hatten, behaupteten, er "schreibe wie eine Frau". Diese Behauptungen schienen für meine Zwecke interessant zu sein, und deshalb entschied ich, eines seiner Werke für meinen Übersetzungsvergleich zu wählen. Zuerst fiel meine Wahl auf den Roman *Lady Chatterley's Lover*. Nach einigem Suchen fand ich heraus, dass Lawrence drei sehr unterschiedliche Versionen des Romans geschrieben hatte und dass im Deutschen nicht zweimal dieselbe Version in der gleichen Zeitspanne von einem Mann und einer Frau übersetzt worden war. Deshalb musste ich mich nach einem anderen Werk umsehen und wurde schliesslich fündig: Von *Women in Love* existieren zwei deutsche Übersetzungen, welche in der gleichen Epoche angefertigt wurden, eine von Therese Mutzenbecher und eine von Herbert E. Herlitschka.

Als ich das Werk zum ersten Mal las, fühlte ich mich sofort angesprochen und empfand die Sprache als sehr neuartig. Ich versuchte, Erklärungen und Bestätigungen für dieses Gefühl zu finden. Meine Suche führte mich in viele verschiedene Richtungen. Diese Richtungen spiegeln sich in den Kapiteln dieser Arbeit wider. Das Prinzip meiner Arbeit könnte mit dem Umschlagbild verglichen werden: Es setzt sich aus verschiedenen Farben zusammen, die erst in ihrer Gesamtheit – hoffentlich – einen Sinn ergeben.

Im folgenden soll eine kurze Kapitelübersicht gegeben werden, um die Funktion der einzelnen Kapitel im Gesamtkontext aufzuzeigen.

Kapitel II befasst sich mit Theorien über "Gender" und Androgynie. Dadurch soll klargestellt werden, aus welchem Gesichtspunkt der Übersetzungsvergleich vorgenommen wird und in welcher Beziehung "Gender" zu Sprache steht. Schliesslich werden die Theorien mit dem Charakter von Lawrence in Zusammenhang gebracht.

In Kapitel III werden einige Hintergrundinformationen zum Autor, seinem Charakter und seiner Lebensphilosophie, gegeben, die sein Werk beeinflussen. Dabei wird auf die Verwandtschaft der beiden Künste Dichten und Malen hingewiesen. Gleichzeitig wird ein kleiner Exkurs in die Psychoanalyse unternommen, die als Grundlage zum Verständnis von Lawrence's Werken gilt.

Im vierten Kapitel wird auf Entstehung, Inhalt und Struktur von *Women in Love* eingegangen. Die Reaktion der Kritiker des Werkes gilt als ein Ausgangspunkt für den Übersetzungsvergleich, da wir argumentieren, dass die Reaktion der Lesenden sich im Produkt niederschlägt: in der Kritik bzw. in der Übersetzung.

Zur Sprache kommen wir in Kapitel V, wobei wir nebst einigen allgemeinen Bemerkungen auf die "feminine Sprache" und die Sprache und den Stil von Lawrence eingehen, die für den Vergleich relevant sind.

Das sechste Kapitel befasst sich mit der Literaturübersetzung. Es wird auf die Besonderheiten und Schwierigkeiten der literarischen Übersetzung und die Anforderungen an die Übersetzenden hingewiesen.

Auf die Entstehung und Rezeption der beiden Übersetzungen wird in Kapitel VII eingegangen, um den Kontext des Übersetzungsvergleichs herzustellen.

In Kapitel VIII werden Vorgehen und Analyse Kriterien des Vergleichs erklärt, der in Kapitel IX vorgenommen wird. Dabei soll untersucht werden, wie die Übersetzenden mit der Sprache von Lawrence umgehen und ob und wie ihr Produkt durch ihr "Gender" beeinflusst wird.

In Kapitel X folgt eine Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse; in Kapitel XI weisen wir auf weitere Forschungsmöglichkeiten in diesem Gebiet hin.

## II. Gender, Geschlecht und Androgynie

*The opposites within*<sup>3</sup>

### 1. Gender und Geschlecht

Der Begriff "Geschlecht" wird im Deutschen sowohl für den *biologischen Merkmalskomplex eines Lebewesens*, der auch Sexus genannt wird, als auch für die *grammatische Kategorie*, den Genus, verwendet.<sup>4</sup> Dem Sexus werden die Adjektive "weiblich" und "männlich" zugeordnet; dem Genus "feminin" und "maskulin".

Im Englischen wird unterschieden zwischen *sex*, dem biologischen Geschlecht, und *gender*, das einerseits die grammatische Kategorie und andererseits auch eine *soziokulturelle Kategorie*<sup>5</sup> bezeichnet. Im Gegensatz zum Geschlecht, dem Sexus, ist *gender* keine natürliche und angeborene, sondern eine erworbene Eigenschaft, ein soziales Konstrukt. Da im Deutschen noch kein Begriff dafür existiert, wird in dieser Arbeit der eingedeutschte Terminus gewählt: Das Gender.

Der Begriff Gender umfasst die Gesamtheit der innerhalb einer gegebenen Kultur für das jeweilige Geschlecht typischen sozialen Rollen, Tätigkeiten, Denk- und Verhaltensweisen, Eigenschaften, Einstellungen, Empfindungen und Erfahrungen.<sup>6</sup> Dabei wird das Gender von mehreren Faktoren beeinflusst, wie aus der folgenden Definition von Luise von Flotow hervorgeht:

*[...] socio-cultural attitudes, that are acquired as girls and boys grow up [...] and vary according to the historical moment, the place, the ethnic group, religious beliefs, and social class the child is born into.*<sup>7</sup>

Das berühmte Zitat von Simone de Beauvoir: *On ne naît pas femme, on le devient*<sup>8</sup> bringt genau diese Überzeugung zum Ausdruck, dass eben "Frau-Sein" und "Mann-Sein", oder Gender, nicht angeboren ist, sondern erworben wird.

---

<sup>3</sup> Singer, June. *Androgyny: the opposites within*.

<sup>4</sup> Kiethe, Ulrich. *Nichtdiskriminierende Sprache*. S.59.

<sup>5</sup> *ibid.* S.60.

<sup>6</sup> *ibid.* S.60.

<sup>7</sup> Flotow, Luise von. *Translation and Gender*. S.100.

<sup>8</sup> Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. zitiert in: Flotow, Luise von. *op.cit.* S.5.

Diese Bedeutung des Begriffs *gender* stammt aus dem feministischen Diskurs.\* Feministinnen wehren sich gegen die Annahme, dass Gender angeboren sei und vom biologischen Geschlecht einer Person bestimmt werde. Gleichzeitig kämpfen sie gegen die Tatsache, dass *die ‚typisch männlichen‘ Fähigkeiten und Eigenschaften von der patriarchalischen Gesellschaft höher bewertet werden und dass daraus eine soziale Hierarchie der Geschlechter mit vorgegebenen Rollen abgeleitet wird.*<sup>9</sup>

Solche “typisch männlichen” Eigenschaften sind zum Beispiel Mut, Machtbegierde, Dominieren, Rationalität, Unabhängigkeit. “Typisch weibliche” Eigenschaften hingegen sind: Emotionalität, Schutzbedürfnis, Sensibilität, Mitgefühl, Naivität, Glauben, Intuition. Bei näherer Betrachtung dieser unvollständigen Aufzählung von Stereotypen sehen wir, dass mit dem Grossteil der “typisch weiblichen” Eigenschaften eher negative Assoziationen verbunden werden, während die “typische männlichen” Eigenschaften eher positive Assoziationen hervorrufen. Dieses Wertesystem ist in unserer patriarchalischen Gesellschaft verankert.

Feministinnen argumentieren, dass die Rechtfertigung von geschlechtsspezifischen Rollenbildern aufgrund biologischer Ursprünge der Aufrechterhaltung dieser patriarchalischen Gesellschaft diene. Um ihre Vormacht über die Frauen zu schützen, hätten die Männer ein System geschaffen, das auf der Geschlechterhierarchie basiere und männliche Werte über weibliche stelle. Die Unterlegenheit der Frau sei also keineswegs biologisch bedingt, sondern ein rein gesellschaftliches Konstrukt, das, so die feministische Theorie, dazu diene, die Frauen zu unterdrücken.

---

\* An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass es “Die feministische Theorie” nicht gibt, sondern eine Vielzahl von Theorien und Strömungen, die jedoch einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Es ist weder notwendig noch sinnvoll im Rahmen dieser Arbeit näher auf die einzelnen Theorien einzugehen. Deshalb beziehen sich die Aussagen, nicht zuletzt der Einfachheit halber, auf “feministische Theorien” im Allgemeinen, es sei denn, es werden explizit nähere Angaben gemacht.

<sup>9</sup> Kiethe, Ulrich. op.cit. S.60.

Auch wenn wir nicht ganz so weit gehen wie einige Feministinnen, ist es doch auffallend, wie unterschiedlich gewisse Eigenschaften bewertet werden, und es stellt sich die Frage nach der Herkunft und der Absicht dieses Wertesystems.

Das Konzept des Genders hat in den letzten Jahren zunehmend an wissenschaftlicher Bedeutung gewonnen und auch Einzug in die Universitäten gehalten, da es für alle Bereiche der Wissenschaft relevant ist.

## 2. Androgynie

Das Prinzip der Androgynie beruht auf demjenigen des Genders. Der Terminus kommt aus dem Griechischen und ist zusammengesetzt aus "männlich": andro- und "weiblich": gyne. Das Androgynie-Prinzip hat seinen Ursprung in der griechischen Mythologie. Der Körper von Hermaphroditus, dem Sohn von Hermes und Aphrodite, wurde beim Baden mit dem Körper der Nymphe Salmacis vereint. Dadurch entstand ein Wesen halb Mann, halb Frau.

Ein Hermaphrodit im medizinischen Sinn bezeichnet heute *a person biologically intermediate between male and female, with ambiguous gonads*.<sup>10</sup> Im Gegensatz dazu bezieht sich Androgynie nicht auf das biologische **Geschlecht**, sondern auf das **Gender** einer Person.

Auch C.G. Jung hat sich bereits mit der Beziehung von maskulinen und femininen Komponenten der Psyche beschäftigt. Er spricht von einer *angeborenen psychischen Struktur*, welche die wechselseitige Ergänzungsbedürftigkeit von Mann und Frau in körperlicher wie in geistiger Hinsicht signalisiert:

*Der Mann trägt in seinem Unbewussten ein Bild von der Frau, ‚Anima‘ genannt, und die Frau ist in ihrer Einstellung zum Manne durch ein unbewusstes Bild, den ‚Animus‘, bestimmt. Anima kompensiert das männliche Bewusstsein, Animus das weibliche.*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> [www.britannica.com](http://www.britannica.com), unter: "Hermaphrodite".

<sup>11</sup> Wehr, Gerhard. *C.G. Jung*. S.47.

Auf diesem Grundprinzip bauen die Theorien der Androgynie auf, die in den Siebziger Jahren entstanden. Es gibt verschiedene Konzepte von Androgynie, da die Theorien immer wieder in Frage gestellt und überarbeitet worden sind. Gemeinsam ist jedoch allen Theorien, dass eine androgyne Person *a healthy personality with a balance of masculine and feminine attributes*<sup>12</sup> ist, also ein Mensch mit einer Mischung aus femininen und maskulinen Eigenschaften. Es lassen sich drei Generationen von Theorien der Androgynie unterscheiden:

Die ersten Theorien gründen auf der Annahme, dass es feminine, maskuline und androgyne Menschen gibt, wobei androgyne Menschen eine Kombination von femininen und maskulinen Gender-Attributen besitzen.

Einige Theorien gehen einen Schritt weiter und behaupten, dass alle Menschen androgyn seien, und somit jede Person maskuline und feminine Eigenschaften besitze.

Eine dritte Generation von Androgynie-Theorien kritisiert die Bipolarität und Ausschliesslichkeit der Gender-Attribute.

*They questioned whether these gender attributes really are bipolar and mutually exclusive, whether assigned biological sex is somehow the determinant of appropriate gender traits, and whether identity between biological sex and gender characteristics is necessary for psychological adjustment.*<sup>13</sup>

Gleichzeitig unterstreichen diese Theorien die Tatsache, dass das Gender-System, eine vom Mensch geschaffene Taxonomie, auf gewissen Wertvorstellungen basiere, die sexistisch seien, da sie maskuline Eigenschaften über feminine stellen. Die Annahme, dass es zwei gegensätzliche Pole gibt – die beiden Geschlechter “männlich” und “weiblich” – und dass diese das Gender einer Person bestimmen – Männer sind maskulin, Frauen feminin – wird in Frage gestellt. Der Grund dafür ist, dass “maskuline Frauen” und “feminine Männer” nicht der Norm entsprechen würden und mit Identitätsproblemen konfrontiert werden könnten.

---

<sup>12</sup> Singer, June. *Androgyny*. S.vii.

<sup>13</sup> Morawski, J.G. „Toward the Unimagined: Feminism and Epistemology in Psychology“. in: Hare-Mustin, R.T., Maredek, J. *Making a difference*. S.153.

Dieser Dualismus, "feminin" und "maskulin" soll eliminiert, die Normen abgeschafft und die Beziehung zwischen Geschlecht und Gender aufgehoben werden, mit dem Ziel, eine *non-gender-structure*, ein "Gender-freies System" zu schaffen.

Die Theorien der Androgynie haben grundlegend dazu beigetragen, dass sich die Wissenschaft mit den einer Theorie zugrundeliegenden Wertesystemen und mit ihren Einflüssen auf die durch die Theorie gewonnenen Erkenntnisse auseinanderzusetzen begann. Nach dem Prinzip der Androgynie besitzen alle Menschen gleichzeitig feminine und maskuline Eigenschaften, die sich nicht gegenseitig ausschliessen. [...] *femininity and masculinity are not mutually exclusive, opposite poles on a single continuum, they should be defined as independent of each other.*<sup>14</sup> Eher "maskulin" heisst demnach nicht weniger "feminin", sondern die Eigenschaften können sich überlappen. Je nach Umfeld und Einfluss der Gesellschaft entwickelt das Individuum jedoch gewisse Eigenschaften stärker als andere.

Die Schwäche des Androgynie-Konzepts ergibt sich aus der Tatsache, dass das konventionelle System von feminin und maskulin schlussendlich beibehalten wird und damit auch der angeprangerte Dualismus. Dies ist ein generelles Problem unserer Wissenschaften: WissenschaftlerInnen, die aus dem System der Dichotomie ausbrechen wollen, treffen auf erhebliche Schwierigkeiten und grossen Widerstand, da unsere westliche Tradition auf dichotomem Denken aufgebaut ist:

*The basic categories of modern thought have taken shape as a series of dualities: reason has been opposed to feeling, science to belief, the public to the private [...].*<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Lott, Bernice. „Dual Natures or Learned Behavior“. in: Hare-Mustin, R.T., Maredek, J. op.cit. S.72.

<sup>15</sup> *ibid.* S.88.

Die feministische Wissenschaft versucht, Alternativen zu diesen Dichotomien zu finden und neue Arten der Wissensbeschaffung zu kreieren. Dies ist kein leichtes Unterfangen, da die empirische Forschungstechnik unserer Wissenschaft seit langem praktiziert wird und als die wissenschaftliche Methode gilt:

*Researchers who attempt to expand the categorical structures of reality or transform the underlying dualisms encounter difficulties; empiricist reality is deeply structured by such dichotomies.*<sup>16</sup>

Es gibt bereits Versuche in dieser Richtung: sogenannte postmoderne Theorien. Unserer Meinung nach könnte man dieses Vorhaben mit der Suche nach dem "Dritten Weg" vergleichen. Es gibt sehr unterschiedliche Definitionen für die Idee des Dritten Wegs, deren Ursprung im 19. Jahrhundert bei Papst Pius dem XII zu finden ist, der dazu aufgerufen hat, einen dritten Weg zwischen Kapitalismus und Sozialismus zu finden. Der Begriff erscheint in den unterschiedlichsten Kontexten – von der Politik über die Wirtschaft bis zur Soziologie – und wird oft und gerne von Politikern wie Tony Blair oder Bill Clinton zitiert. Gemeinsam ist allen Definitionen des Dritten Wegs, dass sie voraussetzen, dass zwei Alternativen existieren. Das Konzept des Dritten Wegs kann allgemein als ein Bestreben bezeichnet werden, aus dem System des Dualismus auszubrechen und Alternativen zu suchen, da offensichtlich das dichotome Denken der heutigen Welt nicht mehr gerecht wird. Wie es der Begriff schon sagt, handelt es sich bei diesem Konzept um einen Weg und nicht um ein Ziel und wahrscheinlich sind wir erst ganz am Anfang dieses Wegs.

Die Gefahr beim Dritten Weg besteht darin, dass einfach die beiden Komponenten eines dualistischen Konzepts addiert werden und dabei nichts Neues, sondern nur etwas Zusammengeführtes entsteht und nicht aus dem dichotomen Denken ausgebrochen wird.

Auch Lawrence ist auf der Suche nach einem Dritten Weg, wie im Kapitel zu den Auslassungen aufgezeigt wird.

---

<sup>16</sup> Morawski, J.G. op.cit. in: Hare-Mustin, R.T., Maredek, J. op.cit. S.165.

### 3. D.H. Lawrence

Aufgrund dieser Theorien von Gender und Androgynie soll nun D.H. Lawrence's Charakter genauer untersucht werden. Das Problem ist, die "richtige" Bezeichnungsart dafür zu bestimmen. Da bis zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit noch keine alternativen Begriffe oder Taxonomien entwickelt worden sind, werden wir das traditionelle Begriffspaar "feminin" und "maskulin" verwenden. Damit wollen wir eine Verbindung herstellen zur geschlechtsspezifischen Sprache und uns davon abgrenzen.

Das Androgynie-Konzept, welches in dieser Arbeit zum Zuge kommt, basiert auf der Annahme, dass jeder Mensch androgyn sei und somit gleichzeitig "feminine" und "maskuline" Eigenschaften besitze, die sich nicht gegenseitig ausschliessen, sondern Teile eines Ganzen sind.

Einen weiteren Grund für den Entscheid, die traditionelle Taxonomie zu verwenden, findet sich bei Lawrence selbst: Seine Philosophie ist geprägt vom Dualismus: *Toute la philosophie de Lawrence tourne autour de sa théorie du dualisme.*<sup>17</sup> Auch der Dualismus "feminin/maskulin" ist ein wichtiger Teil seiner Philosophie, wobei Lawrence den Dualismus **zwischen** den Individuen von demjenigen **innerhalb** des Individuums unterscheidet.

Wie auch immer wir Gender-Eigenschaften benennen und welches Konzept auch immer wir anwenden: Das Gender einer Person wirkt sich auf ihr Verhalten aus und somit auch auf die Art und Weise, wie sie sprachlich handelt. Aus diesem Grund ist es wichtig, den Charakter von Lawrence näher zu betrachten, um seine Sprache verstehen zu können.

Wir können uns am besten ein Bild von Lawrence machen, wenn wir zeitgenössische Berichte anschauen. Dabei fällt auf, dass es viele Frauen und Männer gibt, die behaupten, dass Lawrence wie eine Frau gedacht, gefühlt und geschrieben habe. Hier wird nur eine Auswahl von Zitaten wiedergegeben; weitere Beispiele sind in Anhang I zu finden. Zusätzliche Informationen zum Charakter von Lawrence finden sich im Kapitel über den Autor.

---

<sup>17</sup> Lee-Jahnke, Hanna. *David Herbert Lawrence et la psychanalyse*. S.102.

Virginia Woolf sah in Lawrence einen androgynen Menschen:

[...] *the best novelists (Hardy, Lawrence) had androgynous minds, while the poor writers (Kipling, Galsworthy, Bennett) had masculine mentalities.*<sup>18</sup>

Anaïs Nin vertrat folgende Meinung:

*He was more authentically feminine, fundamentally intuitive as women are alleged to be, and sensitive in a woman's way to the world about him – feeling, that is, before comprehending. [...]Very often he [Lawrence] wrote as a woman might write.*<sup>19</sup>

Ronald Draper schliesslich sagte:

*[Lawrence] possessed a markedly 'feminine temperament'.*<sup>20</sup>

Das Gender einer Person spielt natürlich auch für die Tätigkeit des Übersetzens eine wichtige Rolle. Sollte sich zeigen, dass Lawrence gewisse Textstellen in "femininer Sprache" verfasst hat, so ist es wichtig, dass die übersetzende Person diesen Stil erkennt und auch wiedergeben kann. Es fragt sich nun, ob dazu bestimmte feminine Eigenschaften notwendig sind.

Gemäss mancher Übersetzungstheorien kann ein feministisches Werk nur von einer feministischen Übersetzerin übersetzt werden.

Susanne de Lotbinière-Harwood zum Beispiel unterscheidet zwischen zwei Sprachen oder *Codes*: Einen *code masculin*, die dominante Sprache des öffentlichen Bereichs und einen *code féminin*, die *langue muettée*, zum Schweigen gebrachte Sprache des Privaten.<sup>21</sup> Ihrer Meinung nach verstehen und sprechen alle Frauen beide Sprachen und werden im Alltag laufend mit der Übersetzung vom *code masculin* in den *code féminin* konfrontiert, da ihre Erlebnisse und ihr Empfinden nur mit dem *code féminin* ausgedrückt werden können. Dies sei nicht der Fall für Männer, die nur den *code dominant masculin* beherrschten. Wenn eine Frau nun in einem Text den *code féminin* verwende, so müsse der Text von einer Frau übersetzt werden:

<sup>18</sup> Woolf, Virginia. zitiert in: Hamalian, Leo. *D.H. Lawrence and Nine Women Writers*. S.151.

<sup>19</sup> Nin, Anaïs. *D.H. Lawrence: An unprofessional study*. S.57.

<sup>20</sup> Draper, Ronald. zitiert in: Hamalian, Leo. op.cit. S.27, 151.

<sup>21</sup> De Lotbinière-Harwood, Susanne. *Ré-belle et infidèle*. S.13.

*Quand on me demande si les oeuvres écrites par des femmes doivent être traduites seulement par des femmes, je réponds : oui! [...] Quant aux textes de femmes [...] qui utilisent le code prescrit par le dominant, elles peuvent sans doute être traduites indifféremment par un traducteur ou une traductrice.*<sup>22</sup>

Diese Theorie basiert auf dem Prinzip, dass Übersetzung grundsätzlich nie “neutral” ist, sondern dass dabei immer die Eigenschaften der übersetzenden Person eine Rolle spielen und durchschimmern.

Unserer Meinung nach müsste die Unterscheidung zwischen den *codes* nicht dem Geschlecht, sondern dem Gender nach vorgenommen werden. Das heisst, dass es nicht eine Frauensprache und eine Männersprache gibt, sondern eine “feminine” und eine “maskuline” Sprache. Deshalb können Männer die “feminine Sprache” benutzen, wenn sie sie beherrschen, und Frauen die “maskuline” und eine Person kann auch gleichzeitig beide Sprachen beherrschen. Somit müssten Werke von Frauen in “femininer Sprache” nicht obligatorisch von Frauen übersetzt werden, sondern könnten auch von Männern, welche der “femininen Sprache” mächtig sind, übertragen werden.

Ein guter Beweis dafür, dass auch Männer die “feminine Sprache” beherrschen können, ist Rainer Maria Rilke. Er hat Literatur von Frauen in “femininer Sprache”, wie zum Beispiel Louise Labbé oder Bettina Brentano, vermittelt und “übertragen”, wie er die Tätigkeit des Übersetzens nennt. Rilke gleicht Lawrence in mancher Hinsicht: Beide hatten ein tiefes Verständnis für Frauen, das teilweise sicher auf ihre *Freundschaften und Kontakte mit schöpferisch tätigen Frauen zurückzuführen ist*<sup>23</sup>, und beherrschten die “feminine Sprache”. Rilkes Übertragungen von Frauengedichten in “femininer Sprache” waren sehr erfolgreich und ein Kritiker meinte sogar, seine Übertragung sei besser als das Original. Dies ist unserer Ansicht nach eine unsinnige Aussage, da es sich um zwei eigenständige Werke handelt und poetische oder literarische Übersetzungen nie besser sein können als das Original, sondern eben nur anders.

---

<sup>22</sup> De Lotbinière-Harwood, Susanne. op.cit. S.55.

<sup>23</sup> Catling, Jo. „Rilke und die Frauenliteratur“. in: *Hieronymus*. S.41.

Dennoch zeigt uns diese Aussage, dass Rilke die “feminine Sprache” beherrschte und fähig war, sie ins Deutsche zu übertragen.

Die Lebensphilosophien von Rilke und Lawrence weisen erstaunliche Ähnlichkeiten auf. Rilke hatte folgendes Ziel vor Augen: *Das Ziel, das über die geschlechtliche Trennung hinausgeht, irgendwie im weitesten Sinne Mensch zu werden.*<sup>24</sup> Wie im Kapitel über Lawrence aufgezeigt wird, strebt auch er einen Prozess der Selbstwerdung an.

---

<sup>24</sup> Catling, Jo. op.cit. S.42.

## III. David Herbert Lawrence

*Instead of chopping yourself down to fit the world,*

*chop the world down to fit yourself.*<sup>25</sup>

### 1. Leben und Werk

David Herbert Lawrence wird 1885 in Eastwood, Nottinghamshire, als Kind einer Bergarbeiterfamilie geboren. Er besucht die Schule und später die Universität in Nottingham und lässt sich zum Lehrer ausbilden. Ab 1908 arbeitet er als Primarlehrer, kann dann drei Jahre später den Lehrerberuf nicht weiter ausüben, wegen seiner schweren Krankheit (Pneumonie). Lawrence hat zahlreiche Affären und verlobt sich schliesslich. Als er jedoch 1912 Frieda Von Richthofen-Weekley kennenlernt, löst er seine Verlobung auf und reist mit ihr nach Deutschland. Sie entscheidet sich dann nach längerem Ringen, ihren Mann und ihre Kinder zu verlassen, um sich 1914 mit Lawrence zu verheiraten.

Während seiner Zeit als Lehrer beginnt Lawrence, Gedichte und Geschichten zu schreiben. 1911 wird sein erster Roman *The White Peacock* und zwei Jahre später *Sons and Lovers* publiziert. *The Rainbow* wird 1915, kurz nach seiner Publikation verboten und Lawrence kann während drei Jahren keinen Herausgeber für sein nächstes Buch *Women in Love* finden.

Nach dem Krieg verbringen er und Frieda längere Zeit im Ausland, unter anderem in Italien, Australien, Mexiko, Sri Lanka und den USA, auf der Suche nach einem besseren Leben, einer besseren Welt. Schliesslich kehren sie 1925 wieder nach Europa zurück und Lawrence beginnt seinen letzten Roman, *Lady Chatterley's Lover* (1928), zu schreiben, der dann ebenfalls in England und in Amerika auf den Index gesetzt wird. Weitere berühmte Werke von Lawrence sind: *Aaron's Rod* (1921), *Psychoanalysis and the Unconscious* (1921), *Kangaroo* (1923).

Lawrence ist an Tuberkulose erkrankt, und die Krankheit verschlimmert sich zunehmend. In den letzten Jahren lebt er im ständigen Bewusstsein des nahen Todes. Er stirbt Anfangs März 1930.

### 2. Charakter und Beziehungen

Lawrence war ein Mann von grossen Gegensätzen. Eine Bekannte von ihm bezeichnete ihn als *the gentlest, kindest person in all human relations that anyone could be on this earth.*<sup>26</sup> Er war also liebenswürdig und zärtlich, gleichzeitig aber konnte er aufbrausend und streitsüchtig sein, was vielleicht ein Ausdruck des Kampfes ist, den er in seinem Inneren austrug.

Das wichtigste jedoch war für ihn, immer er selbst zu sein, ganz egal, was die Leute von ihm

<sup>25</sup> D.H. Lawrence. *Women in Love*. S.205.

<sup>26</sup> zitiert in: Lee-Jahnke, Hanna. *David Herbert Lawrence et la psychanalyse*. S.89.

dachten: *He had to be himself every minute without concessions, without compromise*<sup>27</sup>, schreibt Frieda Von Richthofen-Weekley. Lawrence hatte eine unheimliche Lebensfreude, und er konnte sich an kleinen, einfachen Dingen erfreuen: *He had immense capacities for the enjoyment of simple things.*<sup>28</sup> Dieser Freude gibt Lawrence oft in seinen Werken Ausdruck, indem er seine Charaktere in laute Freudrufe ausbrechen lässt über eine kleine Blume oder ein Tier. In *Women in Love* zum Beispiel ist Ursula ganz ausser sich vor Freude über eine Wiese mit Gänseblümchen. Lawrence war ein Aussenseiter der Gesellschaft. Er stammte aus einer Bergarbeiterfamilie, was ihn von seinen Schriftstellerkollegen unterschied:

*Lawrence's contemporaries, mostly men, were members of the cultural Establishment, assured of 'middle-class art and expensive education' while the English Establishment still counted as a world power. Lawrence knew the extent of that power, being excluded from it by class, (as [Virginia] Woolf was by her sex). Precisely because he was an outsider (he echoes nobody, continues no tradition) he was positioned to perceive his country's situation with ruthless lucidity.*<sup>29</sup>

Diese Rolle als Aussenseiter war für ihn zwar bedrückend, aber mit der Zeit wollte er gar nicht mehr Teil der Gesellschaft sein. Zugleich verlieh ihm seine Position die Möglichkeit, die Gesellschaft "von Aussen" zu betrachten und zu kritisieren.

---

<sup>27</sup> *ibid.* S.90.

<sup>28</sup> *ibid.* S.93.

<sup>29</sup> Hamalian, Leo. *DHL and Nine Women Writers*. S.26.

Vor allem während des Krieges wurde ihm seine Rolle immer stärker bewusst, da er nicht nur wegen seiner Abstammung, sondern auch wegen seiner Werke – nach dem Verbot von *The Rainbow* – ausgestossen und geächtet wurde. Hinzu kam, dass er finanzielle Schwierigkeiten hatte, weil er für seine Werke keinen Herausgeber finden konnte. Schliesslich war Lawrence schwer krank, was ihn einmal mehr von den “Gesunden der Gesellschaft” unterschied.

Lawrence war auf der Flucht vor der Welt. Er wollte ausbrechen aus der Gesellschaft und dieser Welt der Zwänge, der falschen Höflichkeiten und der Gewalt. Er wollte in einer Welt leben, in der er ganz er selbst sein konnte, in Freiheit. Als er mit Frieda zusammenlebte, schrieb er: *I don't want to go back to town and civilization. I want to rough it and scramble through, free, free.*<sup>30</sup> Aus diesem Grund wollte er auch sein RANANIM schaffen, eine Ideal-Insel, eine kleine Gemeinschaft von Auserlesenen, aufgebaut auf der Annahme, dass der Mensch von Grund auf gut und nicht böse sei:

*[...] an Isle of the Best, here on earth. But the first thing is to cut clear of the old world – burn one's boats: if only we could.*<sup>31</sup>

Leider wurde aus diesem Plan nichts. Deshalb schuf Lawrence die Welt seiner Bücher, um der Realität zu entfliehen und seine Identität weiter zu entwickeln. Diese Tendenz ist auch bei vielen Frauen seiner Zeit zu finden, welche den Wunsch äusserten, aus dieser Welt auszubrechen und eine eigene Welt zu schaffen, die durch “feminine” Empfindungen und Gedanken bestimmt würde.

Zu Frauen hatte Lawrence sehr zwiespältige Beziehungen: Entweder waren sie platonischer Art – Beziehungen mit Frauen, denen sich Lawrence ebenbürtig oder unterlegen fühlte, mit denen er deshalb keine sexuelle Beziehung aufbauen konnte – oder es waren Beziehungen sexueller Art, mit Frauen, die ihm – intellektuell – unterlegen waren:

*Lawrence found with every woman the same split: he was incapable to love those he respected and to respect those he dared desire.*<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> zitiert in: Lee-Jahnke, Hanna. op.cit. S.91.

<sup>31</sup> ibid. S.151.

<sup>32</sup> Delavenay, Emile. *D.H. Lawrence: The man and his work*. S.285.

Seine Beziehung mit Frieda jedoch war von besonderer Art, wenn auch nicht immer ohne Spannungen:

*[...] il avait trouvé en elle une femme de laquelle il pouvait obtenir la soumission qu'il désirait sans pour autant l'écraser dans sa féminité.*<sup>33</sup>

Die enge Beziehung zwischen Lawrence und Frieda ist sicher ein Grund für die Fähigkeit von Lawrence, die Welt mit den Augen der Frauen zu sehen. *Elle était source d'inspiration pour [...] Lawrence.*<sup>34</sup> Darauf beruht eben seine Fähigkeit, sich in der "femininen" Sprache auszudrücken, ein Umstand, der für diese Arbeit von zentraler Bedeutung ist.

*Lawrence's relationship with women in his life made him 'see the world through their eyes'. He was open to advice of women of every class, they contributed to Lawrence's cultural and intellectual development and possibly to his style.*<sup>35</sup>

Die Sexualität umfasst gemäss Lawrence mehr als nur ein physischer Akt: *La sexualité était quelque chose qui allait bien au-delà de l'acte purement physique.*<sup>36</sup> Seiner Meinung nach sind Sexualität und Liebe mehr als nur körperliche Anziehung, es entsteht dabei eine stärkere Verbindung als nur die körperliche: *[...] qu'il y ait une attraction mutuelle sur tous les plans et non pas uniquement au plan de la chair.*<sup>37</sup>

Diese Überzeugung kommt in den Vorstellungen von Liebe zum Ausdruck, die Birkin im Roman vertritt, und die er nur mit grossen Schwierigkeiten in Worte fassen kann. Die Liebesszenen zwischen Ursula und Birkin, zum Beispiel in Kapitel 13, sind deshalb auch in magischen, bildhaften, unpräzisen, fast unkörperlichen Worten gefasst und fordern die Vorstellungskraft der LeserInnen.

Lawrence war bisexuell. *La relation homme-femme n'était pas suffisante pour Lawrence; il lui fallait une relation complémentaire avec un homme.*<sup>38</sup> Er wollte also eine intime Beziehung, sowohl mit einer Frau, als auch mit einem Mann.

---

<sup>33</sup> Lee-Jahnke, Hanna. op.cit. S.135.

<sup>34</sup> ibid. S.9.

<sup>35</sup> Hamalian, Leo. op.cit. S.31.

<sup>36</sup> Lee-Jahnke, Hanna. op.cit. S.97.

<sup>37</sup> ibid. S.98.

<sup>38</sup> ibid. S.138.

Seine Überzeugungen in dieser Hinsicht kommen in *Women in Love* stark zum Ausdruck, in der Beziehung zwischen Birkin und Gerald, zum Beispiel in Kapitel 20 oder im Schlusssdialog, als Birkin Ursula seine Liebe zu Gerald gesteht.

Lawrence war auch Maler. Er malte leidenschaftlich gerne und konnte dadurch seinen Gefühlen Ausdruck verleihen.

Allgemein stehen die beiden Künste Malen und Schreiben in enger Beziehung zueinander. Wie der Maler die Farben, verwendet der Schriftsteller die Worte, um bei den LeserInnen Gefühle und Reaktionen hervorzurufen. Dies kommt bei Lawrence sehr gut zum Ausdruck:

Er schafft es, seine malerischen Fähigkeiten auf die Sprache zu übertragen:

*He is a painter; he has a keen faculty for distinguishing colors, their composition and alteration. The quality of color in Lawrence's writing is very pronounced and subtly developed. He does a real painting of nature, animals, clothes, surroundings. Color never fails to appear.*<sup>39</sup>

Der moderne Maler Mark Rothko (1903-1970) hat dazu einmal gesagt:

*I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. [...] Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin as an unknown adventure in an unknown space.*<sup>40</sup>

Die beiden Künstler Rothko und Lawrence haben viele Gemeinsamkeiten, was ihr Schaffen angeht. Ihre Werke werden erst durch den Kontakt mit der empfangenden Person zum Leben erweckt, es ist, als ob eine Beziehung zwischen der sendenden und der empfangenden Person entsteht. Ihre Werke entfalten sich für jede Person in einer ganz individuellen Form, und es gibt nicht nur eine mögliche Rezeption und Interpretation, sondern unzählige.

*The explanation [of the painting] must come out of a consummated experience between picture and onlooker. The appreciation of art is a true marriage of minds. And in art, as in marriage, lack of consummation is ground for annulment.*<sup>41</sup>

Wie das Bild von Rothko entsteht auch *Women in Love* erst dadurch, dass wir Lesende etwas daraus machen, indem sich die gelesenen Worte mit unseren Assoziationen, Emotionen und Vorstellungen vermählen und so unsere individuelle Version des Werkes entstehen lassen.

Diese Aussage könnte vielleicht auf Kunstwerke allgemein angewendet werden.

<sup>39</sup> Nin, Anaï s. *D.H. Lawrence: An unprofessional study*. S.62.

<sup>40</sup> Rothko, Mark. „Possibilities“. Nr.1, Winter 1947/48. S.84. zitiert in: *Die Weltwoche*. Nr.11, März 2001

<sup>41</sup> Rothko, Mark. Brief an Edward Alden Jewell von der New York Times, 7. Juni 1943. zitiert in: *ibid.*

### 3. Psychoanalyse und Lebensphilosophie

Um die Werke von D.H. Lawrence zu “verstehen”<sup>\*</sup> und zu lieben ist es notwendig, die psychoanalytischen Hintergründe und seine persönlichen Theorien zu kennen.

Intuitiv spürte Lawrence, dass jeder Mensch einen Prozess der Selbstwerdung durchmacht. Er hat diesen Prozess zu seinem Lebensziel gemacht. *C'est l'accomplissement de l'être qu'il a recherché à travers son oeuvre et dans sa vie.*<sup>42</sup>

Aus diesem Grund hat sich Lawrence eingehend mit der Psychoanalyse befasst, die zu seinen Lebzeiten in England an Bedeutung gewann. In die Theorien von Freud wurde Lawrence durch seine Frau Frieda eingeführt, die in Kontakt mit Otto Gross stand, einem Schüler Freuds.

*Le contact qu'a eu Lawrence avec la pensée freudienne s'est fait par personne interposée.*

*C'est au travers de Frieda, que Lawrence recueillait ses informations.*<sup>43</sup>

Aus seinen Briefen entnehmen wir, dass Lawrence viel über die Psychoanalyse gelesen, kritisch dazu Stellung genommen und schliesslich seine eigene Theorie aufgestellt hat. Seine Lektüre umfasste unter anderem Werke von Sigmund Freud, C.G. Jung und Otto Gross.

Um das Konzept der Psychoanalyse zu verstehen ist es notwendig, einige der grundlegendsten Ideen Freuds zu kennen. Sigmund Freud (1856-1939) unterschied drei Ebenen der Persönlichkeit des Menschen: Das Bewusstsein, das Vorbewusstsein und das Unbewusste. Bewusste Vorgänge werden von uns gesteuert, wie zum Beispiel das Einprägen eines Datums. Bei vorbewussten Vorgängen prägen wir uns Sachen ein, an die wir uns später erinnern, die wir aber nicht willentlich memoriert haben.

---

\* Das Verb verstehen wird hier in Anführungszeichen gesetzt, weil es unserer Meinung nach nicht ausreicht, die Sprache von Lawrence mit dem Verstand zu erfassen, sondern das Empfinden eine wichtige Rolle spielt. Es soll also mehr ausgedrückt werden damit. In der Folge impliziert dieses Wort im Zusammenhang mit der Sprache von Lawrence immer ein verstehen in Anführungszeichen, obwohl sie aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht mehr gesetzt werden.

<sup>42</sup> Lee-Jahnke, Hanna. op.cit. S.103.

<sup>43</sup> ibid. S.4.

Unbewusste Vorgänge gehen in uns vor sich, ohne dass wir sie wahrnehmen: *mental activities within an individual that proceed without their awareness.*<sup>44</sup>

Es ist schwierig, wenn nicht unmöglich, unbewusste Vorgänge aufzuzeigen oder in Worte zu fassen, da sie nicht mehr unbewusst sind, wenn wir versuchen, sie mit unserem Intellekt zu verstehen. Was wir analysieren können, sind die Folgen dieser Vorgänge, die sich in der Art und Weise äussern, wie ein Individuum denkt, spricht und sich verhält. Auf diesem Prinzip beruht die Technik der Psychoanalyse.

Der Begriff der Psychoanalyse, auch Tiefenpsychologie genannt, wurde von Freud geprägt und bezeichnet sowohl das *psychotherapeutische Verfahren*, als auch die *Metatheorie*.<sup>45</sup> Bei der Psychoanalyse geht es darum, den Ursprung und die Bedeutung unbewusster Vorgänge zu analysieren und zu interpretieren. Mit der psychoanalytischen Therapie soll durch den Vorgang der Bewusstwerdung von unbewussten Vorgängen die Heilung von Neurose-Patienten erreicht werden. In diesem Sinne ist Psychoanalyse *a highly influential method of treating mental disorders, shaped by psychoanalytic theory, which emphasizes unconscious mental processes*.<sup>46</sup> Die Metatheorie der Psychoanalyse befasst sich mit *allgemeinen Theorien des [normalen und gestörten] menschlichen Seelenlebens und dessen Entstehung*.<sup>47</sup>

Die Psychoanalyse und die Werke von Freud und von Jung haben Leben und Werk von Lawrence grundlegend beeinflusst. Durch Intuition hat Lawrence seine eigene Theorie und Therapie entwickelt. Für ihn war Schreiben Heilen. Er hat Bekannte, Freunde und Feinde, als Modell für seine ProtagonistInnen verwendet. Auch er selbst spiegelt sich oft in einzelnen Charakteren seiner Werke wider, so gilt *Sons and Lovers* zum Beispiel als Autobiographie von Lawrence.

---

<sup>44</sup> [www.britannica.com](http://www.britannica.com), unter: "Psychoanalysis".

<sup>45</sup> Brockhaus Enzyklopädie, unter: "Psychoanalyse".

<sup>46</sup> [www.britannica.com](http://www.britannica.com), unter: "Unconscious".

<sup>47</sup> Brockhaus Enzyklopädie, unter: *ibid.*

In *Women in Love* gleicht Birkin stark der Persönlichkeit von Lawrence, Ursula verkörpert Frieda, Gudrun entstand nach dem Modell von Katherine Mansfield, damalige Freundin von J.M. Murry, Gerald nach dem von J.M. Murry und Hermione nach der Vorlage von Lady Ottoline. Durch diese ProtagonistInnen konnte Lawrence in seinem persönlichen Individuationsprozess weiterkommen; er therapierte sich sozusagen selbst durch sein Schreiben. Diese Tatsache spiegelt sich in Lawrence's besonderem Sprachgebrauch wider, der im Kapitel über die Sprache von Lawrence näher analysiert wird.

Freud verwendete in seiner Psychotherapie das Konzept der "freien Assoziationen": Er ermunterte seine Patienten, spontan alles zu äussern, was ihnen durch den Kopf ging, ohne Rücksicht auf Zusammenhänge. Beim Vorgang der freien Assoziationen kann der *Geist von Gedanken zu Gedanken, von Empfindung zu Empfindung* schweifen, wobei *analoge, scheinbar zusammenhangslose Gedanken und Eindrücke aufgenommen und zu wechselnden Kombinationen zusammengestellt werden, bis sich neue Beziehungen und Muster abzeichnen*.<sup>48</sup> Dies ist der Ursprung von Neukombinationen und Erfindungen, darauf gründet sich die künstlerische Betätigung.

*Durch freie Assoziationen vermag der Geist gleichsam aus dem ausgefahrenen Geleise zu springen [...], den ausgetretenen Pfad zu verlassen und unsicheren Schrittes auf neue Zusammenhänge zuzugehen.*<sup>49</sup>

Auch hier stellt sich wiederum die Frage, ob es überhaupt möglich ist, alle unbewussten Vorgänge durch freie Assoziationen zu äussern und ob nicht durch den Verbalisierungsvorgang eine gewisse Kontrolle ausgeübt wird.

Die Idee der freien Assoziationen kann als Hilfe dienen, um den Stil und die Sprache von Lawrence besser zu verstehen und in Worte zu fassen. Der Stil von Lawrence gleicht gelegentlich dem Strom freier Assoziationen, beispielsweise in Form von inneren Monologen oder erlebter Rede.

---

<sup>48</sup> Kubie, Lawrence S. *Die Wechselwirkungen zwischen schöpferischen und neurotogenen Vorgängen*. S.1.

<sup>49</sup> *ibid.* S.1.

Eine solche Stelle findet sich in Kapitel 31, als Gudrun sich mit Gerald's Persönlichkeit und ihrer Beziehung auseinandersetzt. Sie versucht, mit sich und ihrem Leben ins Reine zu kommen, und es wird ihr bewusst, wie eintönig, langweilig und maschinell ihr Leben, die Person von Gerald und ihre Beziehung mit ihm doch sind. Dabei lässt sie ihren Gedanken und Empfindungen freien Lauf. Diese drehen sich im Kreise, wiederholen sich, ergeben keinen ersichtlichen "Sinn". Eine genauere Analyse dieser Stelle findet sich im Kapitel zu den Auslassungen.

Lawrence hat sich auch eingehend mit den Theorien von C.G. Jung befasst. Die Idee vom *Prozess der Selbstwerdung* oder von der *Individuation* entspricht seiner Idee des Individuationsprozesses. Dies bedeutet, dass ein Mensch *zum Einzelwesen wird, und, insofern wir unter Individualität unsere innerste, letzte und unvergleichbare Einzigartigkeit verstehen, zum eigenen Selbst wird*. Dieser Entwicklungsvorgang ist nötig, damit wir uns von den *falschen Hüllen und Masken* befreien, die uns durch die Gesellschaft aufgesetzt werden.<sup>50</sup> Dieser Prozess ist der eigentliche Sinn des Lebens, wodurch der Mensch frei wird. Genau dies strebt Lawrence an:

*The deepest impulse behind his work [...] was a desire for the liberation of man from all chains, whether imposed by society or by the mind.*<sup>51</sup>

Die ProtagonistInnen in *Women in Love* befinden sich ebenfalls in einem Individuationsprozess und werden deshalb auch auf diese dynamische Art und Weise charakterisiert, wie im Kapitel *Women in Love* näher aufgezeigt wird.

Lawrence wurde beeinflusst durch die grossen Psychologen seiner Zeit, er war ihren Theorien gegenüber jedoch auch sehr kritisch. Obwohl er die Psychoanalyse als deskriptive Wissenschaft anerkannte und schätzte, wehrte er sich gegen *la soumission complète du patient au médecin [...] au cours d'une analyse*<sup>52</sup> und befürchtete, dass die Psychoanalyse nur ein weiterer Versuch seiner Zeit sei, *de mécaniser la vie*<sup>53</sup>. Die "Maschinisierung" des Lebens war für Lawrence der Inbegriff des Übels seiner Zeit.

<sup>50</sup> C.G. Jung, zitiert in: Wehr, Gerhard. *C.G. Jung*. S.40.

<sup>51</sup> Sanders, Scott. *D.H. Lawrence: The world of the major novels*. S.17.

<sup>52</sup> Lee-Jahnke, Hanna. op.cit. S.72.

<sup>53</sup> zitiert in: ibid. S.72.

In *Women in Love* verkörpert Gerald den *Gott der Maschine*, und Lawrence beschreibt den Vorgang der „Maschinisierung“ in den inneren Monologen von Gerald, wie zum Beispiel in Kapitel 17.

Lawrence stimmte mit der Überzeugung Jungs und Freuds überein, dass das Unbewusste *source de toute expérience intérieure sur laquelle nous n'avons aucun pouvoir*<sup>54</sup> sei und damit unsere Handlungen und unser ganzes Leben beeinflusse. Während Freud aber Angst vor dem Unbewussten hatte und glaubte, dadurch getäuscht zu werden, meinte Lawrence, dass nur die Gedanken den Menschen täuschen könnten. Lawrence war auch nicht einverstanden mit der Art, wie Freud sich mit dem Unbewussten auseinandersetzte. Freud plädierte für eine intellektuelle Methode, während für Lawrence nur Intuition in Frage kam: *Lawrence approche l'inconscient par le biais de l'intuition (awareness) [...] et non de l'intellect.*<sup>55</sup> Diese Haltung von Lawrence, dieses tiefe Vertrauen in seine Intuition, in die unbewussten Vorgänge seines Inneren, spiegelt sich ebenfalls in seiner Sprache wieder. Er benutzt die Sprache schonungs- und hemmungslos, um die unbewussten Vorgänge seines Inneren in Worte zu fassen oder widerzuspiegeln und kümmert sich nicht um Sprachnormen und -gewohnheiten. Er wagt es, seitenlange innere Monologe, Repetitionsstellen und minutiöse Beschreibungen einzubauen, die scheinbar keiner Logik gehorchen, als ob der Strom seines Unbewussten – *blood-consciousness*, wie er es zu nennen pflegt – direkt in die Tinte geflossen wäre, die Kontrolle des Bewusstseins geschickt umgehend.

Deshalb sind es in seinen Romanen auch nicht Taten, Aktionen und äusserliche Ereignisse, welche die Handlung vorantreiben. Bewusste und unbewusste Gedanken und Gefühle sind ausschlaggebend für die Weiterentwicklung der Handlung und damit der Persönlichkeit der ProtagonistInnen.

---

<sup>54</sup> Lee-Jahnke, Hanna. op.cit. S.316.

<sup>55</sup> ibid. S.318.

## IV. Women in Love

*I am more keen on ‚Women in Love‘ than on any of my books.*<sup>56</sup>

### 1. Hintergrund

Während des ersten Weltkriegs arbeitete Lawrence an einem umfangreichen Roman, der den Titel *The Sisters* erhalten sollte. Nach unzähligen Revisionen entstanden daraus zwei Romane: *The Rainbow* und sein Folgeroman *Women in Love*. *The Rainbow* erschien 1915, worauf er umgehend wegen „Obszönität“ verboten wurde. Als Lawrence 1916 *Women in Love* fertiggestellt hatte, konnte er deshalb während vier Jahren keinen Herausgeber finden und der Roman erschien erst 1920, dank eines privaten amerikanischen Herausgebers. Die beiden Romane unterscheiden sich voneinander in Bezug auf Inhalt und Stil.

Die Tatsache, dass *Women in Love* während des ersten Weltkriegs geschrieben worden ist, prägt das Werk sehr stark:

*Only the extreme inhumanities of the war can account for the novel’s profound bitterness, or for its pervading atmosphere of violence.*<sup>57</sup>

Lawrence schrieb diesen Roman in einer Zeit, in der in Europa nie dagewesene Zerstörung und Gewalt herrscht und in der soziale und kulturelle Werte zerfallen, ohne Aussicht auf Erneuerung. Die bedrückende Hoffungslosigkeit und Weltuntergangsstimmung drückt Lawrence in einem Brief von 1915 aus:

*I think there is no future for England, only a decline and fall. That is the dreadful and unbearable part of it: to have been born into a decadent era, a decline of life, a collapsing civilization.*<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> D.H. Lawrence. Brief vom 10 Feb. 1920. zitiert in: Coombes, H. *D.H. Lawrence*: S.126.

<sup>57</sup> Sanders, Scott. *D.H. Lawrence: The world of the major novels*. S.105-106.

<sup>58</sup> zitiert in: *ibid.* S.94. (aus einem Brief an Constance Garnett vom 17. November 1915)

Deshalb ist in *Women in Love* die Gewalt besonders stark präsent. Obwohl die Gesellschaft im Roman scheinbar in Frieden lebt, herrscht Krieg unter der Oberfläche, zwischen den ProtagonistInnen und in ihrem Inneren.

*Uncovered in the depths of all the characters is violence, threatening to destroy the self and others, and this is because the novel was written at a time when all over Europe people had thrown themselves - at first with enthusiasm - into the First World War [...]*<sup>59</sup>

Was auffällt, ist der Kontrast zwischen den schon fast banalen Worten, welche die ProtagonistInnen austauschen und der unglaublichen Gewalt, die unter der Oberfläche herrscht. *This extreme contrast between the ‚banalities‘ exchanged on the surface and the play of violent forces beneath recurs throughout the novel.*<sup>60</sup> Dies kommt beispielsweise in den Dialogszenen zwischen Gerald und Pussum im Kapitel *Crème de Menthe* oder in der Beziehung von Hermione und Birkin zum Ausdruck. Aber auch die anderen ProtagonistInnen werden von Zeit zu Zeit von solchen zerstörerischen Gewaltanfällen gepackt, die Lawrence mit kraftvoller und bildhafter Sprache ausdrückt, wie im Kapitel „Sprache und Stil“ aufgezeigt wird.

*This book frightens me, it is so end-of-the-world*<sup>61</sup>, schreibt Lawrence über *Women in Love* und beschreibt damit die allgemeine Stimmung zur Entstehungszeit des Werkes. Er war sich also der Gewalt im Buch und deren Wirkung auf die Leserschaft bewusst: *I think everybody else will hate it [Women in Love]. But this cannot be helped. I know it is true, the book.*<sup>62</sup>

Und doch liebte Lawrence sein Werk. Die Welt des Romans erlaubte es Lawrence, der Hoffnungslosigkeit seiner Zeit zu entfliehen und sich davor zu schützen, indem er sich eben in die Welt flüchtete, die er selbst geschaffen hatte.

*And it is another world, in which I can live apart from this foul world which I will not accept or acknowledge or even enter. The world of my novel is big and fearless – yes, I love it, and love it passionately... But everybody will hate it, save me – most people won't even be able to read it.*<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Kinkead-weekes, Mark. *Introduction to Women in love*. S.xv.

<sup>60</sup> Sanders, Scott. op.cit. S.98.

<sup>61</sup> zitiert in: ibid. S.95. (Brief an Catherine Carswell von 1916)

<sup>62</sup> The Collected Letters of D.H. Lawrence. Zitiert in: Sagar, Keith. *The art of DHL*. S.74.

<sup>63</sup> ibid. S.74.

Es stimmt, dass die Zeitgenossen von Lawrence das Werk grösstenteils verurteilten, weil sie den Stil und die Absicht von Lawrence nicht verstanden, oder weil sie mit dem Inhalt nicht einverstanden waren, den sie als "obszön" abstempelten. Es stimmt ebenfalls, dass wir bis heute versuchen, den Roman zu verstehen und dass sich die Kritiker noch immer über dessen Interpretation streiten.

## 2. Inhalt und Struktur

Der Titel *Women in Love* verrät uns einerseits das Thema des Werkes, nämlich Frauen, die nach Liebe und Beziehungen mit Männern suchen. Gleichzeitig macht Lawrence eine Anspielung auf die Perspektive, in welcher der Roman geschrieben ist: Er wurde mit den "Augen einer Frau" verfasst, oder, wie wir bei einer genaueren Analyse feststellen werden, in einer "femininen" Perspektive.

Obwohl *Women in Love* ein Folgeroman von *The Rainbow* ist, kann er problemlos als eigenständiges Werk gelesen und verstanden werden, da er in sich abgeschlossen ist. Der Vollständigkeit halber soll an dieser Stelle jedoch kurz auf den Inhalt von *The Rainbow* eingegangen werden.

Der Roman umspannt das Leben dreier Generationen der Familie Brangwen. In der ersten Generation entwickelt sich zwischen Lydia und Tom eine harmonische Beziehung. Die Beziehungen zwischen Anna und Will, der zweiten Generation, und Ursula und Anton Skrebensky, der dritten Generation, scheitern jedoch, da die Menschen die Verbundenheit mit der Natur nicht mehr besitzen und von der Industrialisierung verändert worden sind. Diese "Maschinisierung" des Lebens wird auch in *Women in Love* zum Thema.

Am Ende des Romans bleibt Ursula, nach ihrer Ablösung von Anton, als einzige Hoffnungsträgerin offen für eine neue, positivere Beziehung.

In *Women in Love* führt Lawrence die Geschichte fort, jedoch in einer veränderten Atmosphäre, vom Krieg beeinflusst. Die beiden Schwestern Ursula und Gudrun, die Protagonistinnen des Romans, sind moderne, selbständige Frauen. Im Laufe der Geschichte verliebt sich Ursula in Birkin und Gudrun in Gerald.

Es entstehen zwei sehr gegensätzliche Beziehungen: Ursula und Birkin versuchen in einem “star-equilibrium” das Gleichgewicht zwischen zwei gleichwertigen Partnern zu finden, um eine erfüllende, positive Beziehung mit vollkommener Vereinigung zu schaffen, in der jedoch weder die Frau noch der Mann die eigene Persönlichkeit aufgeben müssen, sondern sich individuell weiterentwickeln, parallel zur wachsenden Beziehung. Ursula und Birkin gelingt dies schliesslich und sie heiraten. Dies ist sozusagen die Form von Beziehung, die laut Lawrence angestrebt werden muss:

*Lawrence suggests a connection between man and woman based on an admission of two integrities, a recognition of ultimate independence.*<sup>64</sup>

Die Beziehung zwischen Gudrun und Gerald ist auf gegenseitige Zerstörung und Abhängigkeit angelegt. Die beiden wollen sich gegenseitig dominieren und verfallen dem Machttrieb, der die innere Leere der beiden Menschen überdeckt. Die Beziehung endet in tödlichem Hass: Gerald versucht Gudrun umzubringen, flieht dann aber in die Schneeberge und erfriert.

Der Roman weist eine streng symmetrische Figurenstruktur auf, innerhalb derer jede Gestalt durch einen *spiegelbildlich konzipierten Gegenpart beleuchtet, kommentiert und in ihrem Handeln beeinflusst wird.*<sup>65</sup> Dem Paar Ursula und Birkin steht das Paar Gudrun und Gerald gegenüber. Birkin, der als *thin, pale, ill-looking, thin bones, intangible, clever nature but ridiculousness in appearance* beschrieben wird, steht Gerald gegenüber, der mit Adjektiven wie *fair, sun-tanned, well-made, nothern kind of beauty, beautiful plastic form* charakterisiert wird. Beide Männer lösen sich im Verlauf der Handlung aus einer Bindung: Birkin von Hermione und Gerald von Pussum.

Ursula, die eine unglückliche Affäre mit Anton Skrebensky hinter sich hat, steht Gudrun gegenüber, die eine pervertierte Beziehung mit Loerke vor sich hat. Die Schwestern Ursula und Gudrun verbindet die Verwandtschaft, Birkin und Gerald sind durch eine intime “Blutsbrüderschaft” verbunden.

---

<sup>64</sup> Nin, Anaï s. *An unprofessional study of DHL*. S.52.

<sup>65</sup> Kindler’s Literaturlexikon. unter: *D.H.Lawrence: Women in Love*.

Das zentrale Motiv des Romans ist der Individuationsprozess der ProtagonistInnen. Sie sind auf dem Weg der Selbstfindung, entdecken und verändern sich im Verlaufe der Handlung, durch sich selbst und durch den Einfluss der anderen Figuren des Romans. Deshalb sind die ProtagonistInnen in diesem Roman nicht konstante, statische Charaktere, sondern sie verändern sich in ständiger Dynamik hin zum Ziel der Selbstfindung.

*Lawrence wanted also to get rid of the idea of a stable ego, the belief that personality is constant, and find ways, instead, of showing human beings as fluctuating and changeable – like water which can be ice, steam or liquid, and yet is always the same substance.*<sup>66</sup>

Die Kapitel des Romans folgen den einzelnen Stationen auf dem Weg der emotionalen Entwicklung der ProtagonistInnen. Lawrence meinte, dass Menschen, die diesen Weg gehen, schliesslich auch eine positive Liebesbeziehung eingehen können, wie er sie beschrieben hat.

---

<sup>66</sup> Kinkead-Weekes, Mark. op.cit. S.xiv.

### 3. Kritik

Es scheint nur allzu verständlich, dass die Literaturkritik Mühe hat, die Werke von Lawrence zu beschreiben, da er eine "neue" Sprache erfunden hat.

*Even those who admired [Lawrence] could not formulate their approval in coherent critical terms. The old terminology was useless, for they were confronted with something quite new.*<sup>67</sup>

Wie Lawrence prophezeit hat – *everybody will hate it, [...] most people won't even be able to read it*<sup>68</sup> – löst *Women in Love* bei den zeitgenössischen LeserInnen und LiteraturkritikerInnen vorwiegend negative Reaktionen, Empörung und sogar Hass aus: *Both Middleton Murry and T.S. Eliot were deeply disturbed by Lawrence [...], and they both responded with passionate moral censure of him.*<sup>69</sup>

Wie schon mit *The Rainbow* erntet Lawrence auch mit *Women in Love* zahlreiche heftige Kritik. An dieser Stelle sollen zwei Kritiker näher betrachtet werden: J.M. Murry und W. Charles Pilley: J.M. Murry ist sich bewusst, dass es sich bei *Women in Love* um ein spezielles, neuartiges Werk handelt, und hat ansatzweise die Intention von Lawrence erkannt, obwohl er sie als nicht gelungen beurteilt:

*'Women in Love' is five hundred pages of passionate vehemence, wave after wave of turgid, exasperated writing impelled towards some distant and invisible end; the persistent underground beating of some dark and inaccessible sea in an underworld whose inhabitants are known by this alone, that they writhe continually, like the damned, in a frenzy of sexual awareness of one another. [...] To him [the writhings] are utterly and profoundly different; to us they are all the same. And yet Mr Lawrence has invented a language, as we are forced to believe he has discovered a perception for them.*<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Sagar, Keith. *The Art of D.H. Lawrence*. S.1.

<sup>68</sup> The Collected Letters of D.H. Lawrence. Zitiert in: Sagar, Keith. op.cit. S.74.

<sup>69</sup> Coombes, H. op.cit. S.42.

<sup>70</sup> Murry, J.M. „Review of *Women in Love*“. in: Coombes, H. op.cit. S.138-139.

Murry fragt sich nicht, ob es vielleicht an ihm liegen könnte, dass er die "neue" Sprache und Intention von Lawrence nicht versteht. Es ist erstaunlich, dass er Stil und Absicht von Lawrence eigentlich sehr gut beschreibt, aber gleichzeitig sehr starken Widerstand dagegen äussert. Weshalb wohl? Vielleicht, weil er selbst als Modell für Gerald im Buch auf eine Art und Weise präsent ist und sich gegen dieses Spiegelbild wehrt, das Lawrence ihm vor Augen führt.

Ein weiterer Kritiker, W.Charles Pilley, reagiert noch viel heftiger auf den Roman und plädiert sogar für seine Zensurierung: *A book the police should ban: loathsome study of sex depravity – misleading youth to unspeakable disaster.*<sup>71</sup>

Er scheint weder die Besonderheit von Lawrence's Sprache, noch die Absicht des Romans erkannt zu haben. Er zeigt sich einzig geschockt ob der "Obszönität" und findet, dass die ProtagonistInnen in ein Irrenhaus gehören.

Die Vermutung liegt nahe, dass beide Kritiker das Werk verurteilen, weil sie durch das Buch überfordert sind und es nicht verstehen, sozusagen aus Angst vor diesem Neuen, Unbekannten, Magischen. So schreibt Virginia Woolf in einer Kritik zu *The Lost Girl*:

*[...] we always dread originality, yet with the sense that once the shock was received we should rise braced and purified.*<sup>72</sup>

Es ist als ob die beiden Kritiker von Lawrence sich dagegen wehren, von der "Neuheit" dieser Sprache gefangengenommen zu werden, ihren Gefühlen und Assoziationen freien Lauf zu lassen und "erneuert" zu werden. Sie klammern sich an die herkömmlichen Formen des Sprachgebrauchs und der Wahrnehmung:

*No doubt Mr Lawrence intends to bring us to a new conception of individuality; but in the interim we must use the conceptions and the senses that we have.*<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Pilley, W.Charles. op.cit. in: Coombes, H. op.cit. S.143.

<sup>72</sup> Woolf, Virginia. „Review of *The lost Girl*“. in. ibid. S.135.

<sup>73</sup> Murry, J.M. op.cit. in: ibid. S.140.

Dieser Widerstand gegen das Werk, die Heftigkeit der Kritik und der Hass, dem Lawrence begegnet, sind doch sehr eigenartig. Unsere Hypothese ist folgende: Die starken Reaktionen könnten darauf hinweisen, dass diese Männer sich vor Lawrence fürchten. Sie haben Angst, dass die Ideen und Theorien, die Lawrence vertritt, ihr patriarchalisches System ins Wanken bringen könnten: die Konzeption der Liebesbeziehungen und der Sexualität von Lawrence, die auf Gleichberechtigung und Sinneserfahrung aufbaut und die weltanschaulichen Thesen, die er vertritt. Dieser Tatbestand wird im Kapitel zu den Auslassungen ausführlicher besprochen.

Unsere Hauptthese nimmt an, dass die Rezeption des Werkes vom Gender der Person abhängt. Dies würde bedeuten, dass nur Menschen, welche mit der "femininen" Sprache vertraut sind, den Stil und die Intention von Lawrence verstehen können und damit in der Lage wären, eine Übersetzung des Werkes anzufertigen. Von einer anderen Perspektive betrachtet, könnte man sagen, dass es sich im Translat herausstellt, ob die übersetzende Person die "feminine" Sprache beherrscht.

Die Interpretation der Reaktionen auf das Werk kann analog dem Übersetzungsvergleich zu Grunde gelegt werden. Das Produkt des Übersetzungsvorgangs kann verglichen werden mit einer Kritik: In beiden spiegelt sich die Rezeption des Werkes wider, bei der Übersetzung implizit, bei der Kritik explizit.

## V. Sprache und Stil

*Lesen ist Übersetzen.*<sup>74</sup>

### 1. Allgemeine Betrachtungen

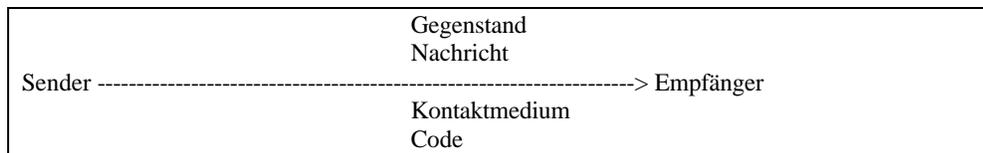
*Language is a paradox for human beings: it is both a creative and an inhibiting vehicle.*<sup>75</sup>

Die Sprache ist ein seltsames Phänomen. Einerseits ist sie das wichtigste Kommunikationsinstrument für uns Menschen. Mit Hilfe der Sprache können wir ausdrücken, was wir denken und fühlen. Durch sie können wir uns eine Identität verschaffen; durch sie können wir die Welt erfassen.

*[...] language is the means of ordering and structuring experiences, knowledge, expectations, and inner states.*<sup>76</sup>

Gleichzeitig aber ist die Sprache in einem gewissen Sinne einschränkend: Wir können nur diejenigen Phänomene, Gefühle, und Gedanken zum Ausdruck bringen, für welche die Sprache Ausdrucksmittel vorsieht.

Die Sprache ist jedoch nicht der einzige Faktor, der eine sprachliche Äusserung in einer Kommunikationssituation bestimmt. Es kommen verschiedene Faktoren hinzu. Jakobson definiert diese Faktoren in seinem Modell der Sprachfunktionen. Gemäss seiner Theorie gibt es sechs Faktoren, welche eine Kommunikationssituation beeinflussen: Der Sender, der Empfänger, der Gegenstand, die Nachricht, das Kontaktmedium und der Code, wobei mit Gegenstand der aussersprachliche Kontext und mit Code die Sprache gemeint ist. Jakobson stellt sein Modell folgendermassen dar<sup>77</sup>:



<sup>74</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Lesen ist Übersetzen*. S.17.

<sup>75</sup> Spender, Dale. „Extracts from Man Made Language“. in: Cameron, Deborah. *The Feminist Critique of Language*. S.105.

<sup>76</sup> *ibid.* S.105.

<sup>77</sup> nach: Pelz, Heidrun. *Linguistik für Anfänger*. S.28.

Alle sechs Faktoren beeinflussen eine sprachliche Äußerung, und durch jeden Faktor wird eine Funktion von Sprache bestimmt. Es ist jedoch anzumerken, dass eine sprachliche Äußerung oft nicht nur eine Funktion erfüllt, sondern mehrere zugleich, wobei eine Funktion als Hauptfunktion hervorsticht.

Im Zusammenhang dieser Arbeit sind vor allem die beiden Funktionen von Bedeutung, die auf den Sender bzw. auf den Empfänger bezogen sind: da expressive oder emotive bzw. die konative oder appellative Funktion. Bei der ersten will der Sender seine Haltung gegenüber dem Gegenstand oder seine Stimmung und Gefühle zum Ausdruck bringen. Die zweite Funktion ist auf den Empfänger ausgerichtet. Durch die Sprache soll beim Empfänger eine Reaktion, ein Verhalten oder eine Gefühlsregung bewirkt werden. Lawrence arbeitet vor allem mit diesen zwei Funktionen der Sprache, wie aus der Analyse des Ausgangstext hervorgeht.

Die Sprache spielt aber nicht nur in der Kommunikation eine wichtige Rolle. Sie steht auch in enger Beziehung mit dem menschlichen Verhalten, Denken und der Wirklichkeit. Dabei stellt sich die Frage nach *dem Anteil der Sprache am Erkenntnisprozess und an der Wirklichkeitsinterpretation*.<sup>78</sup> Welche Rolle spielt die Sprache in unserer Wahrnehmung der "Realität"? Bestimmt die Sprache, wie wir die Wirklichkeit erfahren, oder wird die Sprache durch die "Wirklichkeit" bestimmt?

Im Prozess der Auseinandersetzung mit der "Wirklichkeit" entwickelt der Mensch Modelle der *Wirklichkeitsinterpretation*.<sup>79</sup> Mit der Sprache sprechen wir über die "Wirklichkeit" bzw. über unsere Art der Wirklichkeitsinterpretation. Unsere Art, die Welt zu interpretieren schlägt sich deshalb in unserer Sprache nieder. Gleichzeitig aber ist unsere Art der Interpretation bedingt durch unsere Sprache, welche eine Komponente des Interpretationsmodell ist: Die Sprache beeinflusst folglich in gewissem Mass unser Weltbild.

---

<sup>78</sup> Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. S.162.

<sup>79</sup> *ibid.*

Sprache ist also nicht “neutral”, sondern sie ist vom Menschen “geschaffen”:

*Language is not neutral. It is not merely a vehicle which carries ideas. It is itself a shaper of ideas, it is the programme for mental activity.*<sup>80</sup>

Oft werden wir verleitet anzunehmen, dass Sprache objektiv sei; dass wir mit Worten Objekte der “realen Welt” benennen, so wie sie in “Wirklichkeit” sind. Dem ist aber nicht so. Die Namen, welche wir den Objekten geben, sind immer Ausdruck unserer Wahrnehmung und somit subjektiv. Wir können eigentlich nicht wissen, wie die Objekte in der realen Welt sind, ja, ob es überhaupt eine reale Welt gibt. Alles was wir “wissen”, ist das Resultat unserer Wahrnehmung, deshalb sind wir auf unsere Sinne angewiesen. Unser Gehirn nimmt nicht die Objekte der realen Welt auf, sondern empfängt Reize, die in der Folge interpretiert werden müssen, mit Hilfe der sprachlichen Regeln und Logik.

*The brain too, has to interpret: it too can only deal in symbols and never know the ‘real thing’. And the programme for encoding and decoding those symbols, for translating and calculating, is set up by the language which we possess.*<sup>81</sup>

Die Sprache spielt folglich eine wichtige Rolle bei der Wissensbeschaffung, wobei jedoch zusätzliche aussersprachliche Komponenten dazukommen:

*[...] what observers see when they view an object or event is not determined solely by the images on their retinas but depends also on the experience, knowledge, expectations and general inner state of the observer, which may very often be culturally specific.*<sup>82</sup>

Wenn wir eine Sprache lernen, so werden wir mit der Wirklichkeitsauffassung dieser Sprache und ihrer Kultur konfrontiert.

Diese allgemeinen Bemerkungen zur Sprache spielen eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit der Frage der Übersetzbarkeit, welche im Kapitel zur Literaturübersetzung angesprochen wird.

---

<sup>80</sup> Whorf, B.L. „Language, Thought and Reality“: Zitiert in: Cameron, Deborah. op.cit. S.103.

<sup>81</sup> Spender, Dale. op.cit. S.104.

<sup>82</sup> Chalmers, Alan. „What is this thing called science?“ zitiert in: Spender, Dale. op.cit. S.104.

## 2. “Feminine Sprache”

Die Sprache – und diejenigen, die sich ihrer zu bedienen wissen – hat also eine unglaubliche Macht und prägt in grossem Mass unsere Art zu denken und die Welt zu erleben.

*Given that language is such an influential force in shaping our world, it is obvious that those who have the power to make the symbols and their meanings are in a privileged and highly advantageous position. They have, at least, the potential to order the world to suit their own ends, the potential to construct a language, a reality, a body of knowledge in which they are the central figures, the potential to legitimate their own primacy, and to create a system of beliefs which is beyond challenge.*<sup>83</sup>

AutorInnen und Feministinnen haben diese Macht der Sprache aufgedeckt und kritisieren den Gebrauch, den die Männer davon machen. Gemäss ihren Theorien haben in unserem patriarchalischen Weltsystem die Männer das Potential und die Macht, die Sprache und damit unser Weltbild zu einem grossen Teil zu bestimmen.

*[...] language is not universal, or neutral with regard to the differences between sexes. In the face of language constructed and maintained by men only, I raise the question of the specificity of a feminine language: of a language which would be adequate for the body, sex and the imagination of the woman.*<sup>84</sup>

Viele Autorinnen und auch einige Autoren haben deshalb Unbehagen ausgedrückt, was die Sprache anbelangt. Die “traditionelle” Sprache sei nicht geeignet, um ihre Erfahrungen, Gedanken und Gefühle in Worte zu fassen:

*I have the feelings of a woman, but I have only the language of men.*<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Spender, Dale. op.cit. S.106.

<sup>84</sup> Irigaray, Luce. „Women’s exile“. in: Cameron, Deborah. op.cit. S.80.

<sup>85</sup> zitiert in: Henitiuk, Valerie. *Translating Women: Reading the Female Through the Male*. S.469.

Deshalb haben diese AutorInnen nach Wegen gesucht, um eine "neue" Sprache zu schaffen oder die herkömmliche Sprache an ihre Welt anzupassen, sie zu erweitern und zu verändern, um ihre Erfahrungen und Wahrnehmungen verbalisieren zu können. Gleichzeitig soll durch diese "neue" oder erweiterte Sprache auch das Denken verändert werden, das, wie im vorangehenden Kapitel aufgezeigt wurde, durch die Sprache bestimmt wird.

Diese "neue" Sprache wird im Englischen "feminine language" genannt. In dieser Arbeit soll der Begriff "feminine Sprache" verwendet werden.

Es stellt sich in diesem Kontext ganz besonders das Problem der Definition. Zuerst soll aufgezeigt werden, was die "feminine Sprache" NICHT ist. Sie ist NICHT eine "Frauensprache" und kann gleichermaßen von Frauen und von Männern gebraucht werden, obwohl sie grösstenteils von Frauen geschaffen und gebraucht wird. Dieser Umstand basiert auf dem im Kapitel über Gender und Androgynie ausgearbeiteten Konzept von Androgynie. Danach hängt die Sprache nicht vom Geschlecht einer Person, sondern von ihrem Gender oder vielmehr von ihren Gender-Eigenschaften ab.

Mit "femininer Sprache" ist nicht EINE bestimmte Sprache gemeint, da es keine einheitliche "feminine Sprache" gibt, sondern eine Vielzahl von "femininen Sprachen". Diese werden unter dem Begriff "feminine Sprache" zusammengefasst, da sie einige wichtige Gemeinsamkeiten aufweisen.

Gemeinsam ist den "femininen Sprachen", dass sie, bedingt durch ihre Entstehung, dort ansetzen, wo ihrer Meinung nach die traditionelle, "maskuline" Sprache Lücken und Unzulänglichkeiten aufweist. Dies ist der Fall im Bereich der Gefühlswelt, des Unbewussten, der Träume etc. Es fällt auf, dass es genau die Bereiche betrifft, die in der Gesellschaft als Charakteristiken von eher "femininen" Menschen gelten. Feministische Theorien behaupten, dass die Männer, die unsere Sprache dominieren, den "femininen" Bereichen keine Ausdrucksformen zukommen liessen, da sie diese als weniger wichtig oder als gefährlich angesehen hätten.

Bei der "femininen Sprache" handelt es sich also um eine Sprache und einen Sprachgebrauch, bei dem alte Regeln aufgehoben und "neue" Konzepte eingeführt werden. Dies kommt sowohl in der Grammatik als auch in der Wortwahl und Syntax zum Ausdruck. In der Wahl der Mittel, die das bisher Unausdrückbare in Worte fassen können, unterscheiden sich die "femininen Sprachen" sehr stark.

Allgemein scheint es sehr schwierig, diese "feminine Sprache" zu beschreiben und zu "verstehen", welche Methoden jeweils genau eingesetzt werden. Virginia Woolf sagt zum Beispiel in ihrer Kritik des Buches *The Tunnel* von Dorothy Richardson, dass diese sich ebenfalls mit dem Problem konfrontiert sieht, dass die traditionelle Sprache, die sie zur Verfügung hat, nicht ausreicht, um auszudrücken, was sie möchte: *[There] is a discrepancy between what she has to say and the form provided by tradition for her to say it in.*<sup>86</sup>

Die Technik der Autorin beschreibt sie folgendermassen:

*The method [...] should make us feel ourselves seated at the centre of another mind, and [...] we should perceive in the helter-skelter of flying fragments some unity, significance, or design. [This language] can achieve a sense of reality far greater than that produced by the ordinary means. [...] but which reality is it, the superficial or the profound?*<sup>87</sup>

Die neue Wirklichkeit ergibt sich durch eine neue Perspektive und das Zusammenspiel vieler verschiedener Eindrücke und Gedanken, die uns gleichzeitig "befallen".

---

<sup>86</sup> Woolf, Virginia. „Dorothy Richardson and the women's sentence“. in: Cameron, Deborah. op.cit. S.70.

<sup>87</sup> ibid. S.71.

Die "neue" Sprache, welche die Autorin verwendet, beschreibt Woolf an einer anderen Stelle folgendermassen:

*[This language is] concerned with states of being and not with states of doing. [The protagonist] is aware of 'life itself'; of the atmosphere of the table rather than of the table; of the silence rather than of the sound.*

*She has invented [...] a sentence which we might call the psychological sentence of the feminine gender. It's a women's sentence, but only in the sense that it is used to describe a woman's mind [...].*<sup>88</sup>

Diese Beschreibung könnte als Definitionsansatz für die "feminine Sprache" gelten. An dieser Stelle sollen die konkreten Methoden der "femininen Sprache" nicht im Einzelnen, sondern nur in Verbindung mit dem Stil von Lawrence aufgezeigt werden.

AutorInnen, die diese "neue" Sprache verwenden, werden oft kritisiert und man wirft ihnen vor, ihre Werke seien ohne Plot, an den falschen Stellen ausschweifend und allzu emotional:

*[...] pointless, plotless narratives stuffed with strange minutiae, and not obeying the accepted laws of dramatic development, lyrical in the wrong places, condensed in the wrong places, overly emotional, obsessed with things we do not understand, perhaps even grotesque.*<sup>89</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit soll zur Vereinfachung die Unterscheidung zwischen der herkömmlichen, "maskulinen" Sprache und der "neuen", "femininen Sprache" gemacht werden.

---

<sup>88</sup> Woolf, Virginia. op.cit. S.73.

<sup>89</sup> Russ, Joanna. *To write like a woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. S.89.

### 3. Sprache von D.H. Lawrence

*For thought is a bird of space, that in a cage of words may indeed unfold its wings but cannot fly.*<sup>90</sup>

Die einschränkende Wirkung der Sprache, von der im ersten Teil dieses Kapitels die Rede ist, hat Lawrence stark beschäftigt und bedrückt. Lawrence verspürte das Bedürfnis – ähnlich wie viele Autorinnen – die Sprache und deren Gebrauch zu erneuern, um seine Sichtweise des Lebens, seine Gefühle und seine Art der Wahrnehmung in Worte zu fassen. Er sah sich folgendem Problem gegenüber: Er hatte gewisse Gefühle – bewusste und unbewusste – und wollte diese in Worten ausdrücken. Für ihn war es, als ob er eine riesige Masse, ein riesiges Objekt durch die enge Tür der Sprache hindurch quetschen müsste, wobei unweigerlich ein Teil des Objekts verloren gehen, Schaden nehmen oder die ursprüngliche Form verlieren würde. *Any attempt to reconstruct this inner experience through the use of symbols would inevitably distort the reality.*<sup>91</sup>

Die herkömmliche Sprache war nicht geeignet, um die Erfahrungen und Wahrnehmungen von Lawrence auszudrücken. Das war besonders schlimm für Lawrence, weil er ein starkes Bedürfnis hatte, seiner inneren Welt Ausdruck zu verschaffen, seine inneren Kämpfe in seinen Werken zu “verarbeiten”:

*Peut-être faut-il considérer toute l'oeuvre de Lawrence - cette façon souvent nonchalante de déverser ses sentiments sur les pages - comme une décharge de son âme.*<sup>92</sup>

Dies ist sicher einer der Gründe, warum sich Lawrence als Aussenseiter fühlte: Aussenseiter der Gesellschaft und der Sprache. Der gesellschaftliche Aussenseiter Lawrence hat vieles gemeinsam mit den Autorinnen seiner Zeit und den “femininen AutorInnen” von heute:

---

<sup>90</sup> Gibran, Khalil. *The Prophet*. S.23.

<sup>91</sup> Sanders, Scott. D.H. Lawrence: *The world of the major novels*. S.16.

<sup>92</sup> Lee-Jahnke, Hanna. op.cit. S.124.

*The problem of 'outsider' artists is the whole problem of what to do with unlabeled, disallowed, disavowed, not-even-consciously-perceived experience; experience which cannot be spoken about because it has no embodiment in existing art. Is one to create new forms wholesale – which is practically impossible... - or turn to old ones [...]?*<sup>93</sup>

Lawrence hat deshalb eine ganz besondere Art und Weise entwickelt, mit Sprache umzugehen, und sie für seine Zwecke zu gebrauchen.

*His whole effort was directed towards translating the mutest of physical experiences into the alien realm of language. [...] Lawrence wrote volumes in defense of the inarticulate.*<sup>94</sup>

Er will in seinen Werken mehr zum Ausdruck bringen als nur Handlung, Aktion und Äusserlichkeiten. Er will das "tiefste Sein" der Charaktere darstellen. *Lawrence's vision strips away appearances, even personalities, and penetrates to being.*<sup>95</sup> Oder, mit anderen Worten ausgedrückt:

*He wanted to go deeper. Instead of portraying human beings as consciously analysable personalities, as nineteenth-century novels had done, he wanted to get at what we have learned to call the subconscious, the four-fifths of the iceberg hidden below the ego and the surface of our knowing. That deeper 'being' had somehow to be made visible, like the patterns produced acoustically in fine sand by invisible sound, patterns which moreover change as soon as the note does.*<sup>96</sup>

Lawrence hat eine besondere Schreibtechnik entwickelt, die von Anais Nin als *Consciousness of planes* bezeichnet wird. Sie beschreibt diese Technik folgendermassen: Lawrence's Romane bestehen aus drei verschiedenen Ebenen und Schichten.

---

<sup>93</sup> Russ, Joanna. op.cit. S.90.

<sup>94</sup> Sanders, Scott. op.cit. S.16.

<sup>95</sup> Sagar, Keith. *The Art of D.H. Lawrence*. S.1.

<sup>96</sup> Kinkead-Weekes, Mark. „Introduction to *Women in Love*“. S.xiv.

Die obere Ebene, die den Bereich des Gehirns, des Bewusstseins versinnbildlicht, besteht ihrerseits aus zwei Schichten: Einerseits die sichtbare Welt und andererseits die Gedanken, welche die Signale der sichtbaren Welt aufnehmen und interpretieren:

*[...] there is the plane of the visible universe, nature, houses, collieries [...]; there is the plane of corresponding thought perpetually at work at its task of understanding and transforming. This is all an upper plane, in the head, the brain.*<sup>97</sup>

Die tiefere Ebene symbolisiert den Bereich des "Unbewussten": das Bewusstsein der Seele sozusagen. Diese Ebene besitzt ihre eigene Weisheit und Regeln:

*Then there is the plane of subconscious life in continuous flow and movement, with its own wisdom and its own impulses.*<sup>98</sup>

Im *Women in Love* arbeitet Lawrence sehr stark mit dieser Technik. Er erzählt auf verschiedenen Ebenen und spielt bewusst mit dem abrupten Wechsel zwischen den Ebenen. Zeitweise drückt er in seiner Erzählung gleichzeitig drei Ebenen aus: Ein äusserliches Geschehen, die Gedanken und Gefühle der Protagonistinnen zu diesem Geschehen und wie er persönlich darauf reagiert und was er dabei empfindet.

*Lawrence's language makes a physical impression because he projected his physical response into the thing he observed.*<sup>99</sup>

Im Vergleich zu James Joyce, Marcel Proust oder Virginia Woolf, die ebenfalls das alte "stabile Ego" der Protagonisten auflösten, sich aber immer noch an der Oberfläche des Bewusstseins bewegten und Gedanken, Assoziationen und Wahrnehmungen erforschten, hat sich Lawrence tiefer hinab gewagt.

*While Joyce, Proust and the others explored the stream of consciousness, a comparatively placid medium littered with the debris of western civilization, Lawrence was exploring the unconscious, a turbulent medium harboring strange fishes.*<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Nin, Anaï s. *An unprofessional study of DHL*. S.15.

<sup>98</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.15.

<sup>99</sup> ibid. S.60.

<sup>100</sup> Sanders, Scott. op.cit. S.17.

Man könnte sagen, Lawrence habe die Technik des “stream of consciousness” durch die des “stream of unconsciousness” ersetzt: [...] *he materialized the instinctual life of the deepest layers of the mind.*<sup>101</sup> Diese *layers* entsprechen den von Anaï s Nin beschriebenen Ebenen des Bewusstseins und des Unbewussten.

Der Roman *Women in Love* ist während des Kriegs entstanden, wie im Kapitel zum Werk bereits erwähnt worden ist. Lawrence wollte diese Stimmung der Zerstörung und der Auflösung zum Ausdruck bringen, da dies für ihn eine Möglichkeit war, den Horror des Krieges mit seinen Auswirkungen auf den Menschen zu verarbeiten. Er musste also nach Möglichkeiten suchen, um diese Stimmung in Sprache umzusetzen. Deshalb kommt in der Handhabung der Sprache in *Women in Love* die Gewalt sehr stark zum Ausdruck.

Man könnte sagen, dass Lawrence der Sprache “Gewalt antut”, indem er sie für seine Zwecke “miss-braucht” sie in alle Richtungen ausdehnt, bis sie zuletzt nicht mehr durch den Inhalt wirkt, sondern durch die vorgenommenen Ausdehnungen.

[...] *the tormented, inchoate opposition of words in Women in Love [...]: he tormented words to catch the mobility of things, and sometimes their essence, the quintessence of what they suggest.*<sup>102</sup>

In der Folge sollen nun einige Stilmerkmale von Lawrence’s Sprache genauer analysiert werden, um herauszufinden, wie es ihm gelingt, diese unaussprechbaren Dinge in Worte zu fassen.

An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, dass die Werke von Lawrence nicht ausschliesslich in “feminine language” verfasst sind. Auch in *Women in Love* werden verschiedene Stile oder Sprachen verwendet und es gibt sowohl Stellen in “traditioneller” als auch solche in “neuer” Sprache. Im Rahmen dieses Kapitels und der Arbeit im Allgemeinen ist vor allem die “neue” Sprache von Interesse, da sich hier die Besonderheit von Lawrence’s Stil äussert.

Die Analyse wird nach zwei Hauptkategorien vorgenommen: Syntax und Wortwahl.

---

<sup>101</sup> zitiert in: Sanders, Scott. op.cit. S.101.

<sup>102</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.61.

## A. Syntax

Eine Charakteristik von Lawrence's Stil ist der häufige Gebrauch von Attributen, mit denen er die Nominalgruppen erweitert. Die Attribute schaffen den nötigen Spielraum, welcher es ihm erlaubt, diese neue Sprache zu bilden.

Lawrence arbeitet auch oft mit unvollständigen Sätzen, mit Satzabbrüchen. Dadurch kann er bestimmte Effekte erzielen, weil ein Leerraum entsteht. Die Erwartung der Leserschaft nach einem kompletten Satz wird nicht erfüllt, sie muss selber weiterdenken und es entsteht eine gewisse Spannung.

Eine weitere Charakteristik von Lawrence's Stil ist der Rhythmus:

*The working out of Lawrence's prose rhythms depends both upon the alternation of long and short sentences, and the variety of clauses and phrases achieved within the sentences.*<sup>103</sup>

Dieser Rhythmus kommt einerseits durch den regelmässigen Wechsel und andererseits durch Wiederholungen und Aufzählungen zu Stande:

*The continual, slightly modified repetition is natural to the author: [...] every natural crisis in emotion or passion or understanding comes from this pulsing, frictional to-and-fro, which works up to culmination.*<sup>104</sup>

Die Wiederholungen, welche Lawrence verwendet, lassen sich in vier verschiedene Ebenen einteilen: Die textliche, syntaktische, lexikalische und morphologische Ebene.

Auf textlicher Ebene lässt Lawrence kurze und lange Sätze rhythmisch aufeinanderfolgen. Manchmal wiederholt er auch ganze Sätze. Auf diese Charakteristik wird im Übersetzungsvergleich näher eingegangen.

Auf syntaktischer Ebene verwendet Lawrence häufig parallele Strukturen und Wiederholungen. Er wiederholt Satzglieder oder macht syntaktische Reihungen oder Aufzählungen, die durch Kommata getrennt werden.

---

<sup>103</sup> Ingram, Allan. *The language of D.H. Lawrence*. S.64.

<sup>104</sup> *ibid.* S.54.

Solche Repetitionen finden wir oft in Gedankenassoziationen, wie zum Beispiel bei Gerald, der darüber nachsinnt, wie er sich die Materie, die Bergarbeiter – und schliesslich Gudrun – untertan machen kann.\*

*And between these he could establish the very **expression of his will**, the **incarnation of his power**, a great and perfect machine, a system, an activity of pure order, pure mechanical repetition, repetition ad infinitum, hence eternal and infinite. He found his eternal and his infinite in the pure machine-principle of perfect co-ordination into one pure, complex, infinitely repeated motion, like the spinning of a wheel; but a productive spinning, as the revolving of the universe may be called a productive spinning, a productive repetition through eternity, to infinity. And this is the God-motion, this productive repetition ad infinitum. And Gerald was the God of the Machine, Deus ex Machina.<sup>105</sup>*

Im ersten Satz wird zum Beispiel die syntaktische Struktur mit derselben Präposition wiederholt: *the expression of his will* und *the incarnation of his power*.

Auf lexikalischer Ebene kommen häufig Wortwiederholungen und Aufzählungen vor. Bestimmte Wörter werden einzeln oder in variierteter Kombination wiederholt. In dieser Stelle werden zum Beispiel die Worte *pure*, *repetition*, *infinite*, *eternal*, *spinning* und *productive* wiederholt. Die Aufzählungen von *will*, *power*, *machine*, *system*, *order* verleihen der Stelle einen monotonen, maschinellen Rhythmus. Auch die Steigerungen, in sich steigernder Ordnung aneinander gereihete Glieder, tragen zur rhythmischen Struktur bei.

Inhaltlich soll dadurch das innere Leben von Gerald zum Ausdruck gebracht werden: Er funktioniert wie eine Maschine, perfekt, in ewiger Wiederholung, im gleichen Takt, weiter und weiter. Diese Stelle erinnert an die Komposition eines Musikstückes, wobei die Worte wie Töne sind, deren kunstvolle Zusammenstellung erst ein sinnvolles Ganzes, ein "Kunstwerk" ergeben.

---

\* Die Markierungen in den folgenden Textstellen sind von uns vorgenommen worden.

<sup>105</sup> D.H. Lawrence. *Women in Love*. S.228.

Solche Stellen machen die Magie der Sprache von Lawrence aus:

*[...] die fast monotonen Wiederholungen im syntaktischen Rhythmus, die der Sprache aber zugleich eine magische Wirkung verleihen [...].*<sup>106</sup>

Auf morphologischer Ebene wird der Rhythmus dadurch verstärkt, dass Lawrence häufigen Gebrauch von den Konsonanten s, t, c und p macht, Frikative und Plosive, die kurz, prägnant und hart sind. Sie verleihen der Textstelle Härte, und Rhythmus und bringen zum Ausdruck, dass die Maschine wie die Zeit grausam im Takt geht und nicht auf den Menschen wartet, sondern dass sich der Mensch anpassen muss.

Die Repetitionen, Aufzählungen und Steigerungen vermitteln den Lesenden zeitweise auch ein Gefühl des "Dahinfließens". Dieser "Flux", der Sprachfluss, kann als ein besonderes Stilmittel oder eine spezielle Technik von Lawrence beschrieben werden, ist aber gleichzeitig auch ein Element seiner Philosophie. Er definiert den Ausdruck folgendermassen:

*[Human beings] are unstable and governed by subterranean impulse, [...] flux is a principle of life.*<sup>107</sup>

Lawrence verwendet diese fließende, dynamische Sprache, um die Instabilität und den ständigen Wandel der Persönlichkeit auszudrücken. Das Gefühl des "Flux" kommt vor allem durch Wiederholungen auf morphologischer Ebene zu Stande durch den häufigen Gebrauch von:

- ❖ Adverbien, die auf -ly enden: beautifully, horribly, quietly.
- ❖ Adjektiven auf -al, wie natural, brutal, eternal.
- ❖ Verbformen, die auf -ing enden: playing oder flying. Meistens handelt es sich um Partizip Präsens oder present continuous Formen, die Handlungen ausdrücken, welche dynamisch sind und auch im Moment des Sprechaktes andauern.
- ❖ Substantiven auf -y, zum Beispiel sympathy, reality, rigidity.

<sup>106</sup> Kindler's Literaturlexikon. unter: "Women in Love". S.91.

<sup>107</sup> Kinkead-Weekes, Mark. op.cit. S.xiv.

Diese Stellen geben uns das Gefühl von Fließen, Fliegen, Harmonie, und Erholung, können aber auch eingesetzt werden um eine quälende Länge und Schwere auszudrücken.

Im folgenden sollen zwei Beispiele aus *Women in Love* zitiert werden:

*Her warm breath playing, flying rhythmically over his ear, seemed to relax the tension. She could feel his body gradually relaxing a little, losing its terrifying, unnatural rigidity.*<sup>108</sup>

Diese Stelle vermittelt der Leserschaft ein Bild von ruhigem Dahinfließen, ein Gefühl von dynamischer Harmonie.

*Thomas Crich died slowly, terribly slowly.*<sup>109</sup>

Die Qual des langsamen, schmerzvollen Todes wird durch das Fließen der Sprache ausgedrückt, das den scheinbar endlosen Prozess versinnbildlicht.

Weiter fällt auf, dass Lawrence oft Sätze und Abschnitte kreierte, die mehr bedeuten als ihre einzelnen Bestandteile. Es wird mehr ausgesagt, als die Summe der Aussagen der einzelnen Worte und Sätze. Die Worte allein reichen nicht aus, nur die Gesamtheit der Stelle ergibt einen "Sinn" und löst bei den Lesenden die von Lawrence intendierten Gefühle aus.

*The words almost cease to have a meaning; they have a cadence, a flow, and Lawrence gives in to the cadence. That is why there are so many "ands" and enchainements, repetitions like choruses, words that are meant to suggest more than their own determinate, formal significance.*<sup>110</sup>

Ein konkretes Beispiel dazu sind die im Kapitel zu den Auslassungen analysierten gleitenden Übergänge von Erzählerbericht zur erlebten Rede oder zum innerem Monolog. Auch hier wird mehr ausgesagt, als die Aussagen der einzelnen Sätze vermuten lassen: Die Bedeutung etabliert sich über die Grenzen der Sätze hinaus.

Wie im Übersetzungsvergleich zum Ausdruck kommt, kann die Syntax von Lawrence bei der Übersetzung gewisse Probleme bereiten. Die Person, die solche Sätze in eine andere Sprache zu übertragen versucht, muss sich überlegen, welche Mittel die Zielsprache besitzt, um denselben oder wenigstens einen annähernd gleichen Effekt bei der Leserschaft hervorzurufen.

---

<sup>108</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.444.

<sup>109</sup> ibid. S.321.

<sup>110</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.61.

## B. Lexik

Lawrence verwendet ein Vokabular von sehr grosser Spannweite: Von philosophischem über dialektalen bis zu umgangssprachlichem Wortschatz. Gewisse Worte kommen immer wieder vor, wie *sensuousness*, *sensuality*, oder *tenderness*. Diese Worte sind oft Teil des philosophischen Vokabulars von Lawrence; er bildet sozusagen seine eigene Terminologie, um seine philosophischen Ideen mitzuteilen.

Um seine Gefühle und Gedanken auszudrücken, für welche in der herkömmlichen Sprache keine Worte existieren, hat er sich zum Teil auf alte Termini bezogen und ihnen eine neue Bedeutung zugeteilt. Manche alten Begriffe hat er jedoch auch von sich gewiesen und an ihrer Stelle neue kreiert. Mit dieser Methode des Verneinens von Altem kann er wiederum seine neuen Ideen ausdrücken.

*He had repudiated many old symbolic terms and had to create his own vocabulary. But when the old symbol corresponds to his thought he does use it, as he uses the worn phrases of the Bible.*<sup>111</sup>

Lawrence hat zum Beispiel Farbennamen geschaffen, die ihm nuancierte Beschreibungen ermöglichten:

*D.H. Lawrence's vocabulary exceeds the range of standard colors and allows subtle distinctions and variations.*<sup>112</sup>

Sein Vokabular variiert je nach Inhalt sehr stark, und er verwendet bewusst unterschiedliche Register, um die Charaktere der Personen auszudrücken.

*And then out he comes with slang, curses, trite phrases. He is full of surprises, of mischief; sometimes he shows bad taste.*<sup>113</sup>

Die Sprache von Lawrence ist stark symbolhaltig. Die Symbolik ist ein weiteres Mittel, um Dinge auszudrücken, die bisher nicht in Worte gefasst werden konnten.

*He is at work on such a vast, almost impersonal comprehension, that realities are not sufficient; he must use symbols.*<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.62.

<sup>112</sup> Gross, Anna. *Die Farbadjektive in den Romanen und Kurzgeschichten von D.H. Lawrence.* zitiert in: Cowan, James.D. *D.H. Lawrence: An Annotated Bibliography of Writings about him.*

<sup>113</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.62.

<sup>114</sup> *ibid.* S.16

Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht auf die Bedeutung aller Symbole eingegangen werden, da dieser Aspekt alleine ganze Bücher füllen würde. Wir werden uns deshalb auf einige grundlegende Bemerkungen und die für unsere Zwecke unerlässlichen Symbole beschränken.

In *Women in Love* erscheinen zahlreiche Symbole, die in keinem sichtbaren Zusammenhang zu stehen scheinen: von der afrikanischen Kunst über den Mond hin zu den Blumen und Schmetterlingen. Die Natur wird als Symbolträger eingesetzt und spielt eine zentrale Rolle, wie in allen anderen Werken von Lawrence auch. Gewisse Symbole tauchen wiederholt auf im Werk. Häufig werden auch Tiere als Symbole verwendet, wie zum Beispiel die Stute, die Gerald mit Gewalt zu zähmen versucht, das gewalttätige Kaninchen, oder die Katzen im Kapitel *Mino*:

*Animals are brought in to make contrasts, or to help the visual image.*<sup>115</sup>

Lawrence spielt oft mit der Symbolik der Allotropie. Dieser Begriff bezeichnet das Vorkommen gleicher chemischer Elemente in verschiedenen Zustandsformen. So verwendet er in *Women in Love* zum Beispiel das Element Wasser in gasförmigem, flüssigem und festem Aggregatzustand.

Das Element Wasser, welches in der Antiken Philosophie als einziges Element beschrieben wurde, aus dem alle anderen Körper entstehen, steht in *Women in Love* für Ursprung und Ende allen Lebens. Dies kommt im Kapitel *Water-Party* zum Ausdruck, als Gerald vergeblich nach den beiden Ertrunkenen sucht und danach sagt, dass er sich im Wasser wohlfühlt hat und fast ebenfalls unten in der Tiefe geblieben wäre, da er dort unendlich viel Platz und Geborgenheit gefunden habe. Gleichzeitig steht "Wasser" bei Lawrence aber auch für Verflüchtigung, Anpassungsfähigkeit oder Härte, je nach Aggregatzustand.

Das Eis, durch welches Gerald seinen Tod findet, ist gleichzeitig Symbol für die "gefrorene" und "erstarrte" Beziehung zwischen Gudrun und Gerald.

*Gerald and Gudrun resolve back towards inanimate matter, symbolised in the novel by ice and snow.*<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.61.

<sup>116</sup> Sagar, Keith. op.cit. S.78.

Durch die Allotropie gibt uns Lawrence ein Symbol für sein Verständnis von Charakter und Identität. Für ihn besteht eine Person aus einem Element, erscheint aber jeweils in unterschiedlichen Zustandsformen.

*There is a 'deeper' kind of consistency, or 'stability', which underlies the variations ('the allotropic states') that the basic substance of character goes through.*<sup>117</sup>

Dies ist im Zusammenhang mit seiner Vorstellung vom "instable ego" zu verstehen. Oft verwendet Lawrence die allotropischen Formen des Elements Kohlenstoff für diesen Zweck. Die ProtagonistInnen durchlaufen die verschiedenen allotropischen Formen des Elements und nähern sich dabei immer mehr ihrem "wahren Ich".

In den Werken von Lawrence übernimmt die Symbolik gleichzeitig die Aufgabe, das Geschehen voranzutreiben und die Atmosphäre zu beschreiben:

*The symbols both advance the action and evoke an atmosphere in which the whole paradoxically integrates itself in the part that is.*<sup>118</sup>

Die Wortwahl war für Lawrence also sehr wichtig, und er liess dabei grosse Sorgfalt walten. Seine Kritiker sind sich dessen bewusst:

*In most cases another word, or way of using the word, cannot be found. It corresponds perfectly to his own imagery, the fantastic mobility of his thought.*<sup>119</sup>

Gleichzeitig stellt diese Tatsache eine Art Legitimierung für einen minutiösen Übersetzungsvergleich dar. Wenn Lawrence die Worte mit so viel Sorgfalt gewählt hat, muss sich die übersetzende Person genaustens überlegen, welche expliziten und impliziten Informationen und Intentionen in einem Wort stecken.

---

<sup>117</sup> Ingram, Allan. op.cit. S.98.

<sup>118</sup> Bertolucci, Angelo. „Symbolism in the Work of D.H. Lawrence“. zitiert in: Cowan, James.D. op.cit.

<sup>119</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.64.

Lawrence selbst drückt die Wichtigkeit der Wortwahl folgendermassen aus:

*When it comes to the meaning of anything, even the simplest word, then you must pause. Because there are two great categories of meaning, forever separate. There is mobmeaning and there is individual meaning. The word will take the individual off on his own meaning, based on his own genuine imaginative reaction.*<sup>120</sup>

Lawrence's Werke allgemein und *Women in Love* im speziellen müssen also mit grösster Sorgfalt übersetzt werden; die Sprache und der Stil von Lawrence sollten möglichst funktionsgleich übertragen werden. Dies ist eine schwierige Aufgabe:

*A new language and life must be given to [it] and as much semantic territory as possible provided at the same time for the complex ,otherness' of the present work.*<sup>121</sup>

Da *Women in Love* eine solch "neue" Sprache, solch "neue" Stilmittel enthält, müssen auch in der Zielsprache "neue" Formen entdeckt oder geschaffen werden, um dem Original gerecht zu werden. Dieses Vorgehen entspricht dem Vorgehen der poetischen Übersetzung:

*The translator's task is not simply the ,transfer' of a poet's text to another medium, but the establishment of a new literary paradigm.*<sup>122</sup>

Aufgrund der bisherigen Feststellungen zu Sprache und Stil von Lawrence lautet unsere Hypothese folgendermassen: Lawrence bedient sich teilweise der "femininen Sprache" in seinen Werken und speziell in *Women in Love*. Diese Hypothese teilt auch Anaï s Nin, die behauptet, Lawrence besitze die Fähigkeit des "femininen Schreibens". Sie zitiert eine Stelle aus *Women in Love*, die ihrer Meinung nach in "femininer Sprache" verfasst sei:

*[...] description of a young man: "a soft, rather degenerate face... Its very softness was an attraction; it was a soft, warm nature, into which one might plunge with gratification." (A feminine feeling)*<sup>123</sup>

<sup>120</sup> D.H. Lawrence. zitiert in: Nin, Anaï s. op.cit. S.66.

<sup>121</sup> Schulte, Hans. *Art and Critique: The Theory and the Practice of Literary Translation*. S.8.

<sup>122</sup> ibid. S.6.

<sup>123</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.58.

## VI. Literaturübersetzung

*Übersetzen ist Lesen.*<sup>124</sup>

### 1. Der literarische Text

Nach der Texttypologie von Katharina Reiss sind literarische Texte formbetonte Texte, d.h. die sprachliche Form bildet die dominierende Komponente im Text.<sup>125</sup> Literarische Texte sind also Texte, deren Charakter durch ästhetische Formen wie Rhythmus, Klang, Metaphorik, Wortspiele, Wortschöpfungen, Normabweichungen bestimmt wird.

*[...] a literary text is not mainly concerned with context or information; it is actually concerned with explicit and implicit meanings. For example, tone, melody, and sequence are essential components of any literary text. These represent the internal image and essential components of the literary message.*<sup>126</sup>

Ein Text ist nicht ein neutraler Behälter, der mit Information gefüllt wird, sondern hat grundsätzlich eine bestimmte kommunikative Funktion zu erfüllen, die je nach Textsorte unterschiedlich ist. In literarischen Texten spielen Konnotationen und Assoziationen eine wichtige Rolle. Die Worte, welche vom Autor gewählt werden, um seine Gedanken und Gefühle auszudrücken, haben einen ganz bestimmten Assoziationskreis. Das Adjektiv "weiss" zum Beispiel löst Assoziationen aus vom Typ "Unschuld", "neu", "Leben", "Frieden", oder "Schnee".

*Words, and especially the words a poet turns to, are infinitely connotative; to him, this aura is more essential to the texture of his work than the conceptual content.*<sup>127</sup>

<sup>124</sup> nach: Gadamer, Hans-Georg. *Lesen ist Übersetzen*. S.17.

<sup>125</sup> nach: Stolze, Radegundis. *Übersetzungstheorien*. S.122ff.

<sup>126</sup> El-Shiyab, Said. *The difficulty of Translating Literary Texts*. S.208.

<sup>127</sup> Schulte, Hans. *Art and Critique. The Theory and the Practice of Literary Translation*. S.7.

Die Funktion der Worte ist es, beim Leser Gedanken, Gefühle und Reaktionen auszulösen. Die Worte werden also vom Autor ganz bewusst gewählt, kombiniert und in Zusammenhang gebracht, um mehr als nur den Wortinhalt auszudrücken. Oft werden die Worte auch auf ungewohnte Art und Weise kombiniert, was die Neuheit und Eigenheit des Autorenstils ausmacht.

*[...] literary texts contain words that are often unusual in some way and used to create a special effect on the reader.*<sup>128</sup>

Der Autor kann mit einem Maler verglichen werden, der die Macht der Farben kennt und genau weiss, welche Reaktionen sie auslösen und dementsprechend seine Bilder gestaltet: *[Writing] is the art of employing words in such a manner as to produce an illusion on the senses: the art of doing by means of words what the painter does by means of colors.*<sup>129</sup> Dieser Vergleich ist passend, da ja Lawrence ebenfalls malte, wie im Kapitel über den Autor aufgezeigt wird.

Der – literarische – Text steht also nicht für sich alleine da, ja man könnte sogar sagen, dass er alleine gar nicht existiert. Wie ein Gemälde einen Betrachter, so braucht der – literarische – Text einen Leser, damit er seine Funktion erfüllen kann. *[...] a text simply does not exist without a reader.*<sup>130</sup> Beim Lesen spielt sich also eine dynamische Interaktion zwischen dem Text und den Lesenden ab. Die Gefühle und Reaktionen, welche der Text bei uns hervorruft, hängen nicht nur vom Text selber, sondern auch uns ab. Wie im Kapitel “Sprache und Stil” aufgezeigt wird, bestimmen Faktoren wie momentane Stimmung, Ideologie, Erwartung, Erfahrung, Gender wie wir einen Text interpretieren und darauf reagieren.

Deshalb kann der Autor eines literarischen Textes nur zu einem gewissen Grade die Rezeption seines Textes beeinflussen:

*[T]he recipient of a literary text does not, at least not always, respond to a particular text in the manner intended by the text sender.*<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> El-Shiyab, Said. op.cit. S.205.

<sup>129</sup> Savory, Theodore. *The Art of Translation*. Zitiert in: El-Shiyab, Said. op.cit. S.212.

<sup>130</sup> Willss, Wolfram. *Translation Studies: The State of the Art*. S.27.

<sup>131</sup> *ibid.* S.43.

## 2. Die literarische Übersetzung

### A. Definition und Funktion

Wie so oft in der Wissenschaft, ist man sich auch in der Übersetzungswissenschaft nicht einig über die Definition von grundlegenden Konzepten. Jede übersetzungswissenschaftliche Theorie hat ihre eigene Definition von "Übersetzung", sowohl als Vorgang wie auch als Produkt, und auch für die literarische Übersetzung gibt es deshalb unzählige Definitionsansätze.

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass es übersetzungswissenschaftliche Theorien gibt, die behaupten, dass literarische Übersetzung nicht möglich sei, oder dass die Verluste bei der Übertragung derart gross seien, dass man nicht mehr von einer Übersetzung sprechen könne. In Anbetracht der Vielzahl an literarischen Übersetzungen, die täglich angefertigt werden, wird im Rahmen dieser Arbeit nicht näher auf diesen Theorien eingegangen. Die Frage nach der Übersetzbarkeit von literarischen Texten ist jedoch berechtigt und relevant. Sie wird sich auch für die Werke von Lawrence stellen, insbesondere für den Übersetzungsvergleich von *Women in Love*. Unserer Meinung nach muss unterschieden werden zwischen "totaler Übersetzbarkeit" und "teilweiser Übersetzbarkeit". So lässt sich auch erklären, warum viele literarische Werke übersetzt werden, es aber dennoch viele Werke gibt, die nicht, nur teilweise oder schlecht übersetzt sind.

*Translation is like an exciting journey, [...] it is about wanting to cross boundaries and enter into new territory [...].*<sup>132</sup>

Diese schöne Definition der Übersetzung, beschreibt unserer Meinung nach den Vorgang des literarischen Übersetzens sehr zutreffend.

---

<sup>132</sup> Bassnett, Susan. *Intricate Pathways: Observations on Translation and Literature*. S. 11.

Weniger bildhaft, dafür mehr benutzerorientiert, ist die Theorie von Katharina Reiss, nach welcher formbetonte Texte "autorgerecht" übersetzt werden sollen, d.h. die Sprachkunst und die Besonderheiten des Originals sollen dem Zielpublikum zugänglich gemacht werden. Zusätzlich muss beachtet werden, dass die Übersetzung den gleichen oder äquivalenten Effekt auf das Zielpublikum haben soll, wie das Original auf das Originalpublikum. Die Funktion des Textes muss also bewahrt werden. *Literary translation is mainly concerned with text functions, manifested in the text's characteristics.*<sup>133</sup> Es erscheint mir naheliegend, dass die erste Bedingung das Instrument zur Erfüllung der zweiten ist: Indem bei der Übersetzung die sprachlichen Eigenheiten des Originals beibehalten oder in äquivalenter Weise wiedergegeben werden, gelingt es der übersetzenden Person, die Funktion des Originals in den Zieltext zu übertragen.

Wie schon erwähnt, beinhaltet das Lesen eines Werks immer eine Interpretation. Der erste Schritt einer Übersetzung ist das Lesen und Interpretieren des Ausgangstexts. In einem zweiten Schritt wird dann das Interpretierte in die Zielsprache übertragen. Jeder Übersetzung geht also eine Lektüre des Originals, und somit eine Interpretation voran. *Literatur übersetzen heisst, eine Interpretation eines literarischen Werks übersetzen.*<sup>134</sup> Oder mit anderen Worten: *Any translation necessarily offers a partial and subjective interpretation of a piece of literature.*<sup>135</sup> Es gibt also nicht eine einzige "richtige" Übersetzung eines literarischen Textes, sondern viele verschiedene. Diese können verglichen werden, indem man die Wirkung betrachtet, die sie auf das Zielpublikum haben. Stimmt die Wirkung der Übersetzung mit der Wirkung des Originals überein, so ist die Funktion des Textes bewahrt und erfolgreich in die Zielsprache übertragen worden.\*

---

<sup>133</sup> El-Shiyab, Said. op.cit. S.207.

<sup>134</sup> Frank, Armin Paul. *Die literarische Übersetzung*. zitiert in: Stolze, Radegundis. op.cit. S.160. [unsere Hervorhebung]

<sup>135</sup> Henitiuk, Valerie. *Translating Women: Reading the Female Through the Male*. S.470.

\* Zu diesem Thema müssten weitere Forschungen unternommen werden, um abzuklären, ob in der Übersetzungswissenschaft schon Methoden zur Messung der Wirkung eines Texts auf das Publikum existieren, oder ob eventuell Theorien entwickelt werden könnten. Dieses Unterfangen dürfte sich jedoch als schwierig erweisen.

*Es gilt die Grundauffassung, dass es keine ‚Musterübersetzung‘ eines literarischen Textes gibt, und dass die Interpretation der Übersetzung daher auf dem Vergleich der ‚Funktion‘ des Textes als Original und als Übersetzung gründen müsse.<sup>136</sup>*

Bei der Textinterpretation spielen obengenannte Faktoren wie momentane Stimmung, Ideologie, Erwartung, Erfahrung und Gender eine wichtige Rolle. Sie beeinflussen auch den Übersetzungsvorgang und dessen Produkt. [...] *the translator, like a writer, expresses his own vision of the world; he gives his own realization of a specific reality he wishes to express.*<sup>137</sup> Oder, wie es Said El-Shiyab ausdrückt:

*Literary translation tends to be subjective; that is, it evolves around the reader's won perception, linguistic sensitivity, and above all, his knowledge. [...] The attitude of the literary translator is also of considerable importance.*<sup>138</sup>

Die Intention der übersetzenden Person und ihre Haltung gegenüber dem Ausgangstext spielt also auch eine wichtige Rolle beim Übersetzungsvorgang und muss im Zusammenhang eines Übersetzungsvergleichs berücksichtigt werden.

Dieser Umstand bedeutet, dass das Produkt der Interpretation, das Translat, Rückschlüsse zulässt auf Erfahrung, Vorwissen, Erwartungen, Ideologie, Gender der Übersetzenden.

Bei unserem Übersetzungsvergleich wenden wir genau diese Tatsache an: Es wird von der Übersetzung auf die Person, welche die Übersetzung angefertigt hat, geschlossen. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass die Interpretation einer Übersetzung ebenfalls subjektiv ist und ebenfalls von den oben genannten Faktoren abhängt. Der Vergleich ist also ebenfalls beeinflusst von der Perspektive der Person, welche den Übersetzungsvergleich vornimmt.

Deshalb soll unsere Interpretation auf Meinungen zahlreicher AutorInnen gestützt werden, um eine breite Basis der Begründung aufzubauen und den Vergleich weniger subjektiv erscheinen zu lassen.

---

<sup>136</sup> Stolze, Radegundis. op.cit. S.153.

<sup>137</sup> Neubert, Albrecht. *Text and Translation*. zitiert in: El-Shiyab, Said. op.cit. S.207.

<sup>138</sup> El-Shiyab, Said. op.cit. S.208, 214.

## B. Probleme

Die Probleme, mit denen LiteraturübersetzerInnen konfrontiert werden, sind zahlreich. Wie schon erwähnt, ist es nicht immer möglich, alle diese Probleme zu lösen. Man stösst an die Grenzen der Übersetzbarkeit. Wie wir in der Definition des literarischen Textes gesehen haben, enthält dieser typischerweise Metaphern, Wortspiele und dergleichen:

*Translating literature is problematical simply because it involves translating the metaphorical or figurative meanings of texts. The spirit and the text's artistic qualities play an important role in the make up of what is called a literary text.*<sup>139</sup>

Es muss also der "Geist" des Originaltextes, seine formalen Eigenheiten, seine Färbungen und seine Melodie übertragen werden. Dies ist besonders schwierig und manchmal sogar unmöglich.

*[...] sounds, words, imagery expressions, and sentences [...] should be conveyed carefully, conforming to the writer's original work.*<sup>140</sup>

Bei der literarischen Übersetzung muss deshalb unserer Meinung nach mit "Verlusten" gerechnet werden, trotz der Möglichkeit der Kompensation. Nur schon der Klang eines jeden Wortes hat einen gewissen Effekt auf den Leser. Es ist in den wenigsten Fällen möglich, diesen beizubehalten.

*The very sound of the word is an integral part of its impact. An equivalent does not exist [...].*<sup>141</sup>

Die Übersetzung ist dann besonders schwierig, wenn es sich um Stellen handelt, welche implizite Informationen durch Wort-Assoziationen vermitteln. Meistens erwecken Worte der Ausgangssprache beim Originalpublikum nicht die gleichen Assoziationen wie Worte der Zielsprache beim Zielpublikum. Die übersetzende Person muss nun entscheiden, auf welche Assoziationen sie verzichten kann oder will, ohne dadurch die Harmonie des Textes zu gefährden. Dasselbe Problem kann auftauchen, wenn im Original gewisse Wortklänge einen gewissen Textinhalt zum Ausdruck bringen oder unterstützen.

---

<sup>139</sup> El-Shiyab, Said. op.cit. S.205.

<sup>140</sup> ibid. S.209.

<sup>141</sup> Schulte, Hans. op.cit. S.7.

*[...] the loss that may occur is when the original words contain something that is not explicitly stated. This 'something' may manifest itself in the harmony between sense and sound.*<sup>142</sup>

Es gibt unzählige Probleme, denen Literaturübersetzende begegnen. Vielfach können Übersetzungsprobleme, durch Kompensationen “wieder gut gemacht werden”, um den Stil und die Intention des Autor trotzdem wiederzugeben.

Dieses Übersetzungsverfahren wird im Kapitel “Auslassungen” näher analysiert.

---

<sup>142</sup> El-Shiyab, Said. op.cit. S.208.

### C. Anforderungen

Die Anforderungen an Personen, die literarische Texte übersetzen sind entsprechend hoch.

*[...] translating literary texts requires understanding paralinguistic features. Translators should possess the capability of analyzing, sensing and feeling the literary text.*<sup>143</sup>

Es ist wichtig, dass Literaturübersetzende solide textanalytische und kreative Schreibfähigkeiten besitzen. Bei der Textanalyse geht es nicht nur darum, die äusserlichen Strukturen und Formen des Textes zu erkennen, sondern es muss auch das Gefühl für den Text und seine impliziten Informationen entwickelt werden. Die übersetzende Person muss versuchen, die Gefühle und Gedanken, die das Original in ihr auslöst, in die Zielsprache zu übertragen, um beim Zielpublikum die gleichen Effekte zu erreichen. Sie muss den Text verstehen und sich in ihn hinein fühlen, mit allen Sinnen. *The literary [translator] should be very sensitive to sights, sounds, and sensations of the world around him, to the behaviour of people, their follies, sufferings, and their nobility.*<sup>144</sup> Es muss sich eine Beziehung zwischen ihr und dem Text entwickeln. Dieses Gefühl braucht Zeit, um sich voll entfalten zu können.

*The translator must have experienced the impact of the original long before beginning to translate it, so that the eventual product may justly be said to be the fruit and historical consequence of the translator's relationship with the original.*<sup>145</sup>

Unserer Meinung nach muss eine Person, die Literatur übersetzen will, fähig sein, selbst literarische Texte zu verfassen und eine gewisse Kreativität besitzen.

---

<sup>143</sup> El-Shiyab, Said. op.cit. S.211.

<sup>144</sup> ibid. S.214.

<sup>145</sup> Bassnett, Susan.op.cit. S. 2.

## VII. Übersetzungen

*It is the translator who ultimately assures the survival of the text.*<sup>146</sup>

### 1. ÜbersetzerIn

Um das Ansehen der ÜbersetzerInnen war es noch nie sehr gut bestellt. In früheren Zeiten wurden sie als *traditore*, also “Betrüger” hingestellt und erlitten teilweise schlimme Schicksale.<sup>147</sup> ÜbersetzerInnen bleiben meistens unsichtbar und geniessen bis heute nur teilweise den Status der Fachfrau, des Fachmanns. ÜbersetzerInnen eines literarischen Werks werden noch immer meistens nur in einer kleingedruckten Anmerkung erwähnt. Sie werden nicht als “kreative MitautorInnen” angesehen.

In den letzten Jahren sind zahlreiche Bemühungen unternommen worden, um die Situation der ÜbersetzerInnen zu verbessern. Im Bereich der Fachübersetzung konnte Einiges erreicht werden. Für die Literaturübersetzer ist die Situation jedoch immer noch ziemlich unbefriedigend. Manchmal erhalten sie aber Platz für eine Anmerkung oder einige einleitenden Worte, in welchen sie auf ihr Vorgehen und eventuelle Schwierigkeiten, denen sie beim Übersetzen begegnet sind, hinweisen, oder zusätzliche Erklärungen anfügen können. Dieser Umstand steht symbolisch für die sich wandelnde Mentalität, welche den ÜbersetzerInnen zunehmend einen Platz in der Entstehung einer Übersetzung einräumt und nicht mehr den Anspruch der Unsichtbarkeit stellt:

*The perfectly transparent translation is impossible because each translator will give greater or lesser emphasis, subconsciously or otherwise, to different kinds of values, character traits, and impressions.*<sup>148</sup>

<sup>146</sup> Bassnett, Susan. *Intricate Pathways: Observations on Translation and Literature*. S. 13.

<sup>147</sup> Hier wird auf das Schicksal von Etienne Dolet angespielt, der im 14. Jahrhundert wegen seiner Übersetzung zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt wurde.

<sup>148</sup> Henitiuk, Valerie. *Translating Women: Reading the Female Through the Male*. S.470.

Zur Zeit, als die Übersetzungen von Therese Mutzenbecher und Herbert E. Herlitschka von *Women in Love* entstanden, war dafür noch kein Platz. Man glaubte, die perfekte Übersetzung sei diejenige, in welcher die übersetzende Person unsichtbar bleibe. Deshalb ist es auch nicht erstaunlich, dass weder Fussnoten, Anmerkungen oder dergleichen in den beiden Übersetzungen zu finden sind, noch Informationen über ihr Leben und Werk veröffentlicht wurden. Wir müssen alle Informationen über sie aus ihren Übersetzungen entnehmen, die uns etwas über ihre Persönlichkeit verraten, wie in dieser Arbeit argumentiert wird und durch den Übersetzungsvergleich zum Ausdruck gebracht werden soll.

## 2. Entstehung

Der Roman *Women in Love* ist 1920 erschienen und zweimal innerhalb von fünf Jahren ins Deutsche übertragen worden. Die erste Übersetzung wurde von Therese Mutzenbecher angefertigt und erschien 1927 im Insel-Verlag als *Liebende Frauen*. Fünf Jahre später, 1932, machte Herbert E. Herlitschka eine Neuübersetzung des Werkes, die unter dem gleichen Titel ebenfalls im Insel-Verlag erschien. Heute ist nur noch die Version von Therese Mutzenbecher erhältlich und zwar im Rowohlt Verlag, die zweite Übersetzung muss in Antiquariaten oder Bibliotheken gesucht werden. Diese Neuübersetzung innerhalb kurzer Zeit ist, wie das Zitat zu Beginn dieses Kapitels verrät, eine Art der Kritik an der ersten Übersetzung.

In Anbetracht dieser Tatsachen stellen sich die folgenden Fragen:

- Weshalb erschienen im gleichen Verlag innerhalb von nur fünf Jahren zwei Übersetzungen von *Women in Love* ?
- Weshalb ist heute nur noch die erste Übersetzung von Mutzenbecher erhältlich?
- Weshalb wurde für die erste Übersetzung eine Frau und für die zweite ein Mann gewählt?
- Weshalb hat Mutzenbecher nur dieses eine Werk von Lawrence übersetzt während Herlitschka in der Folge mit der Übersetzung von zusätzlichen Lawrence Werken beauftragt wurde?

- Wurden Herlitschka irgendwelche Vorlagen für seine Übersetzung gemacht? Hatte er vielleicht die Aufgabe, eine "gesäuberte" Übersetzung anzufertigen, oder war es seine Angewohnheit, bei Übersetzungen zensurierend einzugreifen?

Es ist anzufügen, dass die Übersetzung eines Werkes mit hohen Kosten verbunden ist. Nach Angaben von Herrn Eberhard Wesemann, Cheflektor des Suhrkamp Verlags, welcher aus dem damaligen Insel Verlag hervorging, scheint diese Neuübersetzung deshalb unmotiviert. Er kannte den damaligen Verleger, Dr. Anton Kippenberg und meint dazu:\*

*Es ist völlig untypisch für unseren damaligen Verleger, Dr. Anton Kippenberg, der jedes Buch genau kalkulierte, es aber besonders – wie alle in Deutschland – in den finanzschwachen Jahren 1929 – 1932 musste, eine Neuübersetzung innerhalb kurzer Zeit in Auftrag zu geben. Neuübersetzung bedeutete ja nicht nur neue Honorarkosten, sondern auch neue Herstellungskosten. Überdies, Therese Mutzenbecher war ja auch eine Art Hausübersetzerin, allerdings zumeist von französischer Literatur.<sup>149</sup>*

Die Neuübersetzung erscheint umso unmotivierter in Anbetracht der Tatsache, dass Therese Mutzenbecher zahlreiche Werke für den Insel Verlag übersetzt hatte.

Es muss also einen triftigen Grund geben, für eine Neuübersetzung in so kurzer Zeit. Dazu haben wir verschiedene Hypothesen aufgestellt. Herr Wesemann hat dazu folgende Hypothese geäußert:

*Spekulativ wäre, dass Kippenberg den Anglisten Herlitschka, den er 1930/31 fünf Romane von Aldous Huxley übersetzen liess, für kompetenter als Frau Mutzenbecher hielt.<sup>150</sup>*

---

\* Auszüge aus meiner Korrespondenz mit Herrn Wesemann sind in Anhang II vorzufinden.

<sup>149</sup> zitiert aus meiner Korrespondenz mit Herrn Wesemann vom 10. Mai 2001.

<sup>150</sup> *ibid.*

Es ist möglich, dass die erste Übersetzung nicht den erhofften Erfolg hatte oder vom Verleger und vom deutschsprachigen Publikum als zu obszön und unmoralisch empfunden wurde. Deshalb liess der Verleger das Buch noch einmal übersetzen und gab diesmal den Auftrag, bei der Übersetzung solche Stellen zu zensurieren. Später hat man sich dann entschieden, doch die vollständige, unzensurierte Version von Mutzenbecher beizubehalten, die auch heute noch erhältlich ist.

Im Kontext unseres Übersetzungsvergleichs ist es von Bedeutung, dass beide Übersetzungen in der gleichen Epoche angefertigt wurden. Wäre eine Version vor und die andere nach der Zeit der Frauenbewegung der Sechzigerjahre entstanden, so hätten zusätzliche Faktoren die Übersetzung beeinflusst, und ein Übersetzungsvergleich wäre nur bedingt möglich gewesen.

Zusätzlich wurden auch beide Übersetzungen für den gleichen Verlag und den gleichen Verleger angefertigt, was ebenfalls eine gewisse Übereinstimmung des Kontexts garantiert.

### 3. Rezeption

Schlimmer noch als in England, war die Situation in Deutschland zur Zeit der Übersetzung von *Women in Love* geprägt durch starke Prüderie und einen ungebrochenen Autoritätsglauben; eine *Zeit ohne Grösse, ohne Ideen, ohne Ziel*<sup>151</sup>:

*Sexuelle Triebe mussten unbedingt unterdrückt werden.[...]*

*Respekt vor dem Adel, Respekt vor der Obrigkeit, Respekt vor jeglicher Autorität, dies war für den Deutschen nicht nur ein Gebot, es war für ihn selbstverständlich.*<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> zitiert in: Gerhard Schlup. „Übersetzungsprobleme im *Liebesroman* des 19. Jahrhunderts“. S.80.

<sup>152</sup> Gerhard Schlup. op.cit. S.81.

Im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts mussten die ÜbersetzerInnen oft den Ausgangstext an die Sitten und Erwartungen der Zielkultur anpassen:

*[...]ein Übersetzer des 19. Jahrhunderts [musste] den damaligen sittlichen Bräuchen seines Landes Rechnung tragen. Er konnte oft nicht einfach übersetzen, er musste den Roman 'bearbeiten', d.h. umarbeiten und alles Anstössige ausmerzen. Doch auch das Gegenteil mochte ausnahmsweise geschehen, d.h. der Übersetzer fügte einiges hinzu, um ihm banal erscheinende Stellen interessanter zu gestalten[...]. Interessant ist auch zu sehen, wann es für einen Übersetzer möglich wurde, alles zu übersetzen, oder wie plötzlich, je nach der Zeitsrömung, alte Tabus wieder auftauchten.<sup>153</sup>*

Über die Rezeption der deutschen Übersetzungen der Werke von Lawrence ist in den Zeitschriften der Zwanziger- und Dreissigerjahre wenig Literatur zu finden. Es scheint, dass Lawrence's Werke in Deutschland und in der Schweiz zu Beginn nicht sehr bekannt waren. Nur wenige erkannten die Genialität von Lawrence's Werken und verstanden seine Intentionen.

Einem Artikel von 1928 entnehmen wir folgende Aussage:

*Es ist gleichermassen beschämend für Lesepublikum wie Kritik, dass ein Autor vom Range des englischen Dichters David Herbert Lawrence in Deutschland noch immer nicht die ihm gebührende Geltung hat erobern können. Und dies, obwohl wesentliche seiner Bücher schon seit einigen Jahren in guten, teilweise sogar hervorragenden Übersetzungen zugänglich sind! Gewiss werden und können diese Bücher, die Ansprüche an den Leser stellen und noch obendrein nicht hinter dem Berge halten mit beunruhigenden Erkenntnissen, niemals die Auflagenhöhe etwa der Bände des weit überschätzten Galsworth erschwingen.<sup>154</sup>*

---

<sup>153</sup> *ibid.*, S.77.

<sup>154</sup> Einsiedel, Wolfgang von. „D.H. Lawrence“. in: *Die Tat*. S.354.

Im Jahr 1931 erscheint ein weiterer Artikel über Lawrence. Der Autor bezeichnet Lawrence als Genie und bedauert, dass bisher nur wenige seiner Werke ins Deutsche übersetzt worden sind:

*In Deutschland sind bisher nur einige der wichtigsten Bücher [...] erschienen. Es ist zu hoffen, dass der Insel-Verlag bald auch die weiteren Bände folgen lässt [...]*<sup>155</sup>

Auch die beiden Übersetzungen von *Women in Love* haben anscheinend kein grosses Echo ausgelöst, da in deutschen Zeitschriften der Epoche keinerlei Rezensionen oder Übersetzungskritiken zu finden sind.

Erst etwa um 1933 scheint sich in Deutschland so etwas wie ein deutschsprachiges Lawrence-Publikum zu entwickeln:

*Der Insel-Verlag, der sich um die Kenntnis dieses englischen Dichters in Deutschland verdient gemacht hat, veröffentlichte inzwischen einzelne der Novellen in der billigen Inselbücherei und zog, da sich die Lawrence-Gemeinde in Deutschland schnell vergrösserte, weitere Werke des Dichters zur Veröffentlichung heran. Lediglich die ominöse 'Lady Chatterley' und einen merkwürdigen psychologischen Exkurs überliess er anderen Verlagen.*<sup>156</sup>

Die letzte Information führt uns nun einen Schritt weiter. Die erste Übersetzung von *Lady Chatterley's Lover* wurde also nicht vom Insel Verlag in Auftrag gegeben, da dieses Werk allzu obszön schien. Das deutschsprachige Publikum verlangte jedoch ungeduldsich nach einer Übersetzung und so erschien die erste Übersetzung der zweiten Originalversion von *Lady Chatterley's Lover* 1930 im E.P Tal Verlag mit dem Titel *Lady Chatterley und ihr Liebhaber*. Sie war nur auf Subskription erhältlich, zu welcher lediglich Bibliotheken und Wissenschaftler zugelassen waren, wobei auf der ersten Umschlagseite ausdrücklich stand: *Das Verleihen dieser Ausgabe ist verboten*.

Es handelt sich dabei um eine Übersetzung von Herbert E. Herlitschka, die bei einem Übersetzungsvergleich stark zensuriert erscheint und auch von einem Literaturkritiker so beschrieben wurde:

---

<sup>155</sup> Schoenberner, Franz. „D.H. Lawrence“. in: *Neue Schweizer Rundschau*. S. 32.

<sup>156</sup> Friedrich, Hans E. „David Herbert Lawrence“. in: *Die Christliche Welt*. S.1083.

[...] die 'Lady Chatterley', die in einer gekürzten und 'gesäuberten' allgemeinen Ausgabe [...] erschienen ist [...]<sup>157</sup>

Dies ist die erste Übersetzung eines Werkes von Lawrence, die Herlitschka angefertigt hat. In der Folge wird er vom Insel Verlag angestellt und übersetzt 1931 *A Propos Lady Chatterley*, *The Woman Who Rode Away* und *St.Mawr*. Ein Jahr später wird er dann, wie schon erwähnt, mit der Übertragung von *Women in Love* beauftragt.

Wir vermuten, dass Herlitschka mit Vorliebe Werke übersetzte, bei denen er zensurierend eingreifen konnte. Wahrscheinlich geschah dies auf ausdrücklichen Wunsch der Verleger und scheinbar waren seine Übersetzungen damals auch ziemlich beliebt. Nach der zensurierten Übersetzung von *Lady Chatterley's Lover* wollte der Insel Verlag Herlitschka ebenfalls für Übersetzungen von Lawrence anstellen.

Demnach haftet den Übersetzungen von Herbert E. Herlitschka und auch denjenigen, welche er zusammen mit seiner Frau Marlys anfertigte, der Ruf der Zensurierung an. Anlässlich einer Neuübersetzung von Virginia Woolfs Werken suchte ein Journalist Gründe für die schlechte Rezeption der damaligen Übersetzungen:

*Zum [...] mässigen Publikumserfolg trugen allerdings auch die in der Nachkriegszeit verbreiteten Übersetzungen von Herbert und Marlys Herlitschka bei, denn dort kommen die Texte weitaus konventioneller daher als sie es im Original tatsächlich sind.*<sup>158</sup>

Der Autor bemerkt weiter, dass die Originaltexte an Witz einbüßen und gewisse Register verloren gehen. In diesem Fall scheint es jedoch unverständlich, weshalb nicht die erste Übersetzung beibehalten wurde.

In diesem Zusammenhang wollen wir versuchen, durch unseren Übersetzungsvergleich Antworten auf die vorangehenden Fragen und Bestätigungen oder Widerlegungen unserer Hypothesen zu erhalten.

---

<sup>157</sup> Friedrich, Hans E. op.cit. S.1083.

<sup>158</sup> Nickel, Gunther. „Immer noch Angst vor Virginia Woolf?“. S.1.

## VIII. Vorgehen beim Vergleich

*Une retraduction est une forme de la critique des traductions antérieures.*<sup>159</sup>

### 1. Ziel

Wir verfolgen mit unserem Übersetzungsvergleich folgendes Hauptziel: Wir wollen herausfinden, ob die Gendereigenschaften der Übersetzenden das Produkt der Übersetzung beeinflussen. Wir gehen dabei vom Translat aus, um daraus Schlüsse auf die Persönlichkeit und speziell auf das Gender der Übersetzenden zu ziehen.

Dabei gehen wir in folgenden Schritten vor:

Erstens soll in einer deskriptiven Phase ganz allgemein untersucht werden, wie die beiden Übersetzenden mit der Sprache und dem Inhalt von Lawrence's Werk umgehen.

Zweitens sollen die Unterschiede zwischen den Übersetzungen aufgezeigt und dabei jeweils die Vor- und Nachteile der beiden Versionen diskutiert werden.

Drittens soll in einer Interpretationsphase nach Gründen für die Wahl bestimmter Übertragungen gesucht und deren Auswirkungen auf die Rezeption der Übersetzung untersucht werden.

Schliesslich werden wir versuchen, die Ergebnisse der analysierten Textstellen auf das gesamten Werk zu übertragen und uns zu fragen, welchen Eindruck die Übersetzungen beim Zielpublikum hinterlassen. Wir sind uns bewusst, dass dies nur in beschränktem Masse möglich ist und des weiteren durch zusätzliche Beweise gefestigt werden müsste. Wir werden uns deshalb auf Hypothesen beschränken.

---

<sup>159</sup> Bermann, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain*. zitiert in: Lee-Jahnke, Hanna. „Eleanor Marx: Traductrice militante et Miroir d'Emma Bovary.“ in: *Portraits de Traductrices*.

## 2. Auswahlkriterien

Wir haben entsprechend den Hypothesen, die wir in den vorangehenden Kapiteln aufgestellt haben verschiedene Textausschnitte gewählt. Einerseits handelt es sich um Stellen, welche die Besonderheit der Sprache deutlich machen, die Lawrence verwendet. Dazu gehören vor allem Beschreibungen und Gedankenassoziationen. Andererseits haben wir Ausschnitte gewählt, die aufzeigen sollen, wie die Übersetzenden mit der "femininen Perspektive" umgehen und welche Übersetzungsverfahren sie dabei anwenden. Schliesslich haben wir Stellen ausgesucht, bei denen Techniken der femininen Sprache im Deutschen angewandt wurden, wie das beim Wechsel zwischen Duzen und Siezen der Fall ist. Zusätzlich haben wir einige Stellen mit politisch oder moralische heiklem Inhalt analysiert.

Wir haben die ausgewählten Textstellen in folgende Kategorien eingeteilt:

1. Auslassungen: Wobei zusätzlich zwischen Kapitel- einerseits und Satz- und Wortauslassungen andererseits unterschieden wird.
2. You
3. Beschreibungen

### 3. Analysekriterien

Bei der Analyse und dem Übersetzungsvergleich sollen jeweils folgende strukturellen und inhaltlichen Aspekte berücksichtigt werden:

#### A. Lexik

- ❖ Denotation: Aus welchem Bereich stammen die Worte? z.B. Farben und Materialien in Beschreibungen
- ❖ Konnotation: Welche allgemeinen Assoziationen lösen die gewählten Worte aus? Sind diese eher positiv oder negativ? Auf welche Stereotypen sind sie zurückzuführen?
- ❖ Welches ist die symbolische Aufgabe der Worte?
- ❖ Welches ist die Beziehung der Worte zueinander im Satzgefüge?

#### B. Syntax

- ❖ Länge der Sätze, syntaktische Struktur: Satzreihe, -verbindung, -gefüge oder -fragmente
- ❖ Anschluss und Wiederaufnahme
- ❖ Wiederholungen und Aufzählungen

#### C. Phonologie und Morphologie

- ❖ Lautwiederholungen, Alliteration
- ❖ Wortbildung: zusammengesetzte Wörter, Wortschöpfungen

#### D. Stil

- ❖ Stilfiguren
- ❖ "Flow" der Sprache

#### E. Inhalt

- ❖ Welche Perspektive wird gewählt?
- ❖ Welche Sinne werden angesprochen?
- ❖ Welche Gefühle lösen die Textstellen aus? Welche Bilder entstehen dabei?

## IX. Übersetzungsvergleich

### 1. Auslassungen

In *Terminologie der Übersetzung* wird der Begriff “Auslassung” folgendermassen definiert:

*Übersetzungsfehler, bei dem ein sinntragendes Element des Ausgangstextes ohne erkennbaren Grund im Zieltext weder explizit noch implizit wiedergegeben wird.*<sup>160</sup>

Von der Auslassung muss der Begriff “Verknappung” unterschieden werden:

*Übersetzungsverfahren, bei dem bestimmte, im Ausgangstext gegebene Informationen in Zieltext nicht explizit wiedergegeben werden, da sie sich aus dem Kontext, der beschriebenen Situation oder den textexternen Präsuppositionen ergeben.*<sup>161</sup>

Während die Auslassung ein “Übersetzungsfehler”<sup>\*</sup> ist, der das Original entstellt, handelt es sich bei der Verknappung um ein sinnvolles “Übersetzungsverfahren”<sup>\*\*</sup>, das dem Zielpublikum entgegenkommt. Somit sind nicht alle unübersetzten Stellen einer Übersetzung “Übersetzungsfehler” und textinhaltliche Eingriffe nicht grundsätzlich abzulehnen.

---

<sup>160</sup> Delisle, Jean. Lee-Jahnke, Hannelore. Cormier, Monique, C. *Terminologie der Übersetzung*. S.341.

<sup>161</sup> *ibid.* S.411.

<sup>\*</sup> Der Begriff “Übersetzungsfehler” wird in *Terminologie der Übersetzung* folgendermassen definiert: Fehler beim Übersetzen, der auf eine der folgenden Ursachen zurückgeht: mangelnde Kenntnis oder falsche Anwendung von Übersetzungsprinzipien, -regeln oder -verfahren; fehlerhafte Interpretation eines Teils des Ausgangstextes; Methodenschwäche. (*ibid.* S.404) Die Kategorie der Übersetzungsfehler wird in Anhang III schematisch dargestellt.

<sup>\*\*</sup> Der Begriff “Übersetzungsverfahren” wird in *Terminologie der Übersetzung* folgendermassen definiert: Bei der Herstellung von Äquivalenzen angewandte Methode des Übersetzers zur Übertragung von Sinnelementen eines Ausgangstextes in eine andere Sprache. Zu den Übersetzungsverfahren gehören u.a.: Adaptation, Lehnprägung, Kompensation, Entlehnung, Periphrase, Umformulierung, Verknappung. (*ibid.* S.408.)

In folgenden Fällen ist es zum Beispiel entweder unmöglich, eine adäquate Übersetzung zu finden, oder nicht sinnvoll, eine Stelle zu übertragen:

1. Wenn für ein Übersetzungsproblem keine alternative Lösungsstrategie gefunden werden kann, zum Beispiel bei einem Wortspiel, bei Dialektstellen oder bei *Lücken im lexikalischen System*<sup>162</sup> der Zielsprache.
2. Wenn eine Stelle des Ausgangstextes für das Zielpublikum irrelevant oder unnötig erscheint, wie zum Beispiel Erklärungen, die bei einer Übertragung überflüssig oder sogar “überdifferenziert” sind.<sup>\*\*\*</sup>

Im ersten Fall kann zum Beispiel mit “Kompensation” gearbeitet werden:

*Übersetzungsverfahren, bei dem im Zieltext ein stilistischer Effekt an anderer Stelle erscheint, als dies der Ausgangstext vorsieht, um die Stilfärbung des gesamten Textes zu erhalten.*<sup>163</sup>

Kompensationen schaffen den stilistischen Ausgleich im gesamten Werk und werden an Stellen eingesetzt, wo die Zielsprache sich dazu anbietet. Eine weitere Möglichkeit ist, Umschreibungen vorzunehmen, oder ähnliche Termini oder Sprach-Phänomene in der Zielsprache zu suchen. Für die zweite Kategorie von unübersetzten Stellen braucht es keinen Ersatz, da für das Zielpublikum nichts verloren geht.

Es ist wichtig, dass man sich der Macht der Person, die übersetzt, bewusst ist: Sie hat in besonderem Masse die Möglichkeit, einen Text inhaltlich zu verändern. Textinhaltliche Veränderungen lassen sich tatsächlich in Übersetzungen immer wieder nachweisen. Oft werden dabei Auslassungen vorgenommen, um die – vermeintlichen – Erwartungen der Leserschaft zu erfüllen oder um eigene weltanschauliche Überzeugungen in den Zieltext einfließen zu lassen, wobei das letztere Phänomen teilweise auch unbewusst erfolgen kann.

Es werden grundsätzlich vier Arten von Texteingriffen unterschieden<sup>164</sup>:

- **Didaktisches** Verfahren: Durch Fussnoten oder Anmerkungen werden Aussagen des Ausgangstexts verdeutlicht.
- **Korrektives** Verfahren: Die Interpretation des Ausgangstexts wird an die stilistischen Normen der Zielsprache und des Zielpublikums angepasst.
- **Polemische** Verfahren: Der Ausgangstext wird an die sozialen Konventionen des Zielpublikums angepasst, um das Zielpublikum vor gewissen politisch oder religiös heiklen Aussagen des Ausgangstexts zu schützen.

<sup>162</sup> Koller, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. S.232.

<sup>\*\*\*</sup> Der Begriff der Überdifferenzierung wird in *Terminologie der Übersetzung* folgendermassen definiert: Übersetzungsfehler, der darin besteht, Elemente des Ausgangstextes ausdrücklich zu nennen, die im Zieltext entfallen sollten. (S. 400) Das Gegenteil der Überdifferenzierung ist die Unterdifferenzierung: Übersetzungsfehler, der darin besteht, dass im zielsprachlichen Text Kompensationen, Erweiterungen oder Explizierungen, die für eine idiomatische Übersetzung nötig und dem angenommenen Sinn des Ausgangstextes konform sind, nicht vorgenommen werden. (ibid. S.410.)

<sup>163</sup> Delisle, Jean. Lee-Jahnke, Hannelore. Cormier, Monique, C. op.cit. S.366.

- **Präventives** Verfahren: Um einer Zensurierung der Übersetzung zuvorzukommen, werden bei der Übertragung Änderungen vorgenommen.

Texteingriffe können so weit gehen, dass ganze Abschnitte, die nach Auffassung der ÜbersetzerInnen, bzw. der VerlagslektorInnen inhaltlich gegen politische, ideologische oder moralische Normen verstossen, in der Übersetzung weggelassen oder abgeschwächt werden.

Genau hier ist unserer Meinung nach die Grenze zu setzen zwischen "Übersetzungsverfahren" und "Übersetzungsfehler". Textinhaltliche Eingriffe, die den Zieltext mit bestimmten *sprachlich-stilistischen, moralisch-pädagogischen und weltanschaulichen Auffassungen (Erwartungsnormen) in Übereinstimmung bringen*<sup>165</sup>, entstellen das Original und sind sicher als "Übersetzungsfehler" zu bewerten. Wie gesagt, es können durchaus gute Gründe für inhaltliche Texteingriffe vorliegen, es gehört jedoch zur *Ethik des Übersetzens, dass Textveränderungen in der Übersetzung selbst angezeigt werden (in Vor- oder Nachworten oder in Fussnoten)*.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> nach: Di az-Diocaretz, M. zitiert in: Koller, Werner. op.cit. S.112.

<sup>165</sup> Koller, Werner. op.cit. S.111.

<sup>166</sup> ibid. S.112.

Die Auslassungen einer Übersetzung geben Hinweise auf vorhandene kulturelle Sprachbarrieren und Schwierigkeiten, die bei der Übertragung aufgetaucht sind. Weiter verraten sie uns auch etwas über die Übersetzungspolitik und -strategien der jeweiligen Epoche.

Aufgabe der Übersetzungskritik ist es, solche Texteingriffe aufzudecken, über ihre Berechtigung nachzudenken und nach möglichen Motivierungen und Hintergründen zu suchen. Zusätzlich muss die Wirkung dieser Eingriffe auf die Rezeption der Übersetzung erforscht und erläutert werden.

Beim Vergleich der beiden deutschen Übersetzungen von *Women in Love*, stösst man, vor allem in Ü2, auf zahlreiche unübersetzte Stellen, bei denen es sich eindeutig um Auslassungen handelt, da zum Teil ganze Kapitel und Abschnitte fehlen, die nicht durch eine Entsprechung ersetzt worden sind. Dabei handelt es sich unserer Meinung nach um polemische Texteingriffe.

Es sind jedoch auch in Ü1 einige Auslassungen vorgenommen worden. Bei der Betrachtung der Kapiteleinteilungen fällt auf, dass bei Ü1 Kapitel 30 fehlt. Bei Ü2 fehlen Kapitel 6, Kapitel 7 und Kapitel 28 sowie Kapitel 30. Es war demnach abzuklären, ob diese Kapitel ausgelassen oder in andere Kapitel integriert worden sind.

**Kapiteileinteilung**

	Original	Ü1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
1	Sisters	Die Schwestern	Schwestern
2	Shortlands	Shortlands	Shortlands
3	Class-room	In der Schule	Schulstunde
4	Diver	Taucher	Der Schwimmer
5	In the train	In der Eisenbahn	Im Zug
6	Crème de Menthe	Crème de Menthe	---
7	Fetish	Fetisch	---
8	Breadalby	Breadalby	Breadalby
9	Coal-Dust	Russ	Kohlenstaub
10	Skechbook	Skizzenbuch	Skizzenbuch
11	An Island	Die Insel	Insel
12	Carpeting	Ein Teppich	Ein Teppich
13	Mino	Mino	Mino
14	Water-Party	Das Bootsfest	Das Wasserfest
15	Sunday evening	Sonntagabend	Sonntagabend
16	Man to Man	Mann gegen Mann	Männer unter sich
17	Industrial Magnate	Der Industriemagnat	Der Industriemagnat
18	Rabbit	Das Kaninchen	Das Kaninchen
19	Moony	Mondlicht	Mondsüchtig
20	Gladitorial	Die Gladiatoren	Gladiatorenspiel
21	Threshold	An der Schwelle	An der Schwelle
22	Woman to Woman	Frau gegen Frau	Frauen unter sich
23	Excuse	Ein Ausflug	Ein Ausflug
24	Death and Love	Tod und Liebe	Tod und Liebe
25	Marriage or not	Heiraten oder nicht heiraten	Heiraten oder nicht
26	A Chair	Ein Stuhl	Ein Stuhl
27	Flitting	Auf und Davon	Auszug
28	Gudrun in the Pompadour	Gudrun im Pompadour	---
29	Continental	Auf Reisen	Auf dem Kontinent
30	Snow	---	---
31	Snowed up	Verschneit	Eingeschneit
32	Exeunt	Ab	Abgang

Bei genauerer Untersuchung stellt man fest, dass in Ü2 das Kapitel 29, *Continental* und das Kapitel 30, *Snow* in ein Kapitel zusammengefasst werden: *Auf Reisen*, Kapitel 29.

Die Titelüberschrift *Snow* wird also ausgelassen. Es stellt sich die Frage, warum diese zwei Kapitel zusammengefasst wurden. Offensichtlich kann es sich nicht um ein Übersetzungsproblem handeln, da der Begriff "Snow" sicher übertragbar gewesen wäre. Man könnte sich vorstellen, dass die Übersetzerin das Gefühl hatte, dass die beiden Kapitel inhaltlich zusammengehören und deshalb nicht durch einen Kapitelunterbruch geteilt werden sollten. Dieses Argument ist sicher vertretbar, da sich die vier Hauptcharaktere des Buches während dieser Zeit ausserhalb von England befinden, also "auf Reisen". Dies sowohl wörtlich, wie auch in übertragenem Sinn, da die vier Personen während dieser Zeit sich selbst und einander näher kennenlernen und daher symbolisch auf einer Reise sind.

Dennoch geht unserer Meinung nach dadurch etwas Wichtiges verloren. Einerseits die Beziehung zwischen den Kapitelbezeichnungen *Snow* und *Snowed up*, und andererseits die Anspielung auf ein zentrales Symbol des Werks: Das Element Wasser in seinen verschiedenen Aggregatzuständen: Gasförmig, flüssig und fest. Auf diesen Tatbestand wurde im Kapitel zur Sprache von Lawrence näher eingegangen.

Die ästhetische Beziehung zwischen den zwei Kapiteln bringt auch den engen inhaltlichen Zusammenhang zum Ausdruck. "Snow" wird unter anderem assoziiert mit Idylle, Unschuld und Ruhe, aber auch mit Kälte, Eis, und Tod. Die Absicht von Lawrence ist einerseits die Anspielung auf die Idylle der Beziehung zwischen Ursula und Birkin, die sich in den verschneiten Bergen, weit ab von der Zivilisation und der ihnen so lästig gewordenen Gesellschaft voll entfalten kann. Andererseits aber wird auch auf die abgekühlte Beziehung zwischen Gudrun und Gerald angespielt.

"Snowed up" ist konnotiert mit Sackgasse ohne Ausweg, Erfrieren, Ruhe oder Eingeschlossen-Sein und weist auf das nahende, tragische Ende der Beziehung zwischen Gudrun und Gerald und den Erfriertod von Gerald hin. Insofern kommt diese durchdachte Konstruktion des Autors weder in Ü1 noch in Ü2 zum Ausdruck.

Während in Ü1 weiter keine bedeutenden inhaltlichen Informationen ausgelassen werden, weist Ü2 zahlreiche Auslassungen auf. Vergleicht man die Übersetzung Satz für Satz mit dem Original, hat man den Eindruck, einen Lückentext zu lesen.

In Ü2 finden wir systematisch zwei Arten von Auslassungen:

- ◆ Auslassung von Kapiteln
- ◆ Auslassung von Sätzen und Worten

In der Folge sollen diese Auslassungen genauer untersucht werden, um etwaige Gesetzmässigkeiten und deren Gründe festzustellen.

## A. Kapitelauslassungen

Konsultiert man wiederum die Tabelle der Kapiteleinteilung, so fällt auf, dass in Ü2 vier Kapitel ausgelassen werden. Davon bleiben *Crème de Menthe*, *Fetish* und *Gudrun in the Pompadour* vollständig unübersetzt, mit Ausnahme des einleitenden ersten Abschnittes von Kapitel 28, der notwendig ist zum Verständnis des folgenden Kapitels.

In Ü2 wird Kapitel 29 und 30 wie bei Ü1 zusammengefasst, wobei zusätzlich einige inhaltliche Kürzungen vorgenommen werden, die unter die Kategorie der Satz- und Wortauslassungen fallen und später betrachtet werden.

Es ist nun wichtig, den Inhalt, die Funktion und die Beziehung dieser drei unübersetzten Kapitel zum restlichen Werk zu kennen, damit versucht werden kann zu erklären, aus welchem Grund sie ausgelassen wurden, welche Intention von Seiten des Übersetzers dahinterstecken könnte, welche Informationen über den Übersetzer wir daraus entnehmen können und wie dadurch die Rezeption der Übersetzung beeinflusst wird.

In Kapitel 6 und 7, *Crème de Menthe* und *Fetish* verbringen Birkin und Gerald einige Tage in London. Birkin trifft sich dort meistens mit Leuten der "London Bohemia", die eines gemeinsam haben: Sie verabscheuen Konventionen und die Gesellschaft:

*They are really very thorough rejecters of the world - perhaps they live only in the gesture of rejection and negation – but negatively something at any rate. [...] anybody who is openly at outs with the conventions, and belongs to nowhere particularly.*<sup>167</sup>

Gerald lernt durch Birkin Halliday und seine Leute im Café Pompadour kennen und fühlt sich sofort stark zu Pussum hingezogen, die zu seiner *Mistress* wird.

*She appealed to Gerald strongly. He felt an awful, enjoyable power over her, an instinctive cherishing very near to cruelty. For she was a victim. He felt that she was in his power, and he was generous. He would be able to destroy her utterly in the strength of the discharge.*<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> D.H. Lawrence: *Women in Love*. S.60.

<sup>168</sup> *ibid.* S.65.

Pussum gibt sich Gerald passiv hin, er beherrscht sie mit seinem starken Willen. Die Gewaltsamkeit und Grausamkeit, die diese Beziehung charakterisiert, geht deutlich aus folgender Stelle hervor:

*Her inchoate look of a violated slave, whose fulfilment lies in her further and further violation, made his nerves quiver with acutely desirable sensation. After all, his was the only will, she was the passive substance of his will.*<sup>169</sup>

Im darauffolgenden Kapitel *Fetish* gehen sie alle zu Halliday in die Wohnung. Hier bestaunen Gerald und Birkin die afrikanische Holzstatue einer Frau und streiten sich darüber, ob dies nun Kunst zu nennen sei. Gerald hasst die Figur, für Birkin jedoch symbolisiert die afrikanische Kunst eine ganze Kultur, eine Lebenseinstellung:

*Pure culture in sensation, culture in the physical consciousness, really ultimate physical consciousness, mindless, utterly sensual. It is so sensual as to be final, supreme.*<sup>170</sup>

Gerald bleibt während einigen Tagen in der Wohnung von Halliday. Als er morgens in das Wohnzimmer kommt, trifft er auf die Freunde von Halliday, die alle nackt sind. Zu Beginn ist Gerald erstaunt über die Sitten, die offensichtlich bei Halliday herrschen und es als ungewöhnlich erscheinen lassen, bekleidet herumzulaufen. Es folgt eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen Männerkörper, welche auch immer etwas über ihren Charakter aussagt.\*

Das Kapitel endet mit einem Streit zwischen Gerald und Halliday, worauf Gerald sich entschliesst, London zu verlassen.

In Kapitel 28, *Gudrun in the Pompadour* verbringen Gudrun und Gerald eine Nacht in London. Sie sind auf dem Weg in die Ferien, die sie mit Ursula und Birkin in den Bergen verbringen wollen. Im Café Pompadour, wo sie auf Halliday und seine Leute treffen, kommt es zu einer etwas peinlichen Wiedersehensszene zwischen Gerald und Pussum, in welcher Gerald ihr zu verstehen gibt, dass er nichts mehr mit ihr und ihren Leuten zu tun haben will. Darauf beginnen Halliday und seine Freunde am Nebentisch, sich über Birkin lustig zu machen, weil sie erbost darüber sind, dass

<sup>169</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.80.

<sup>170</sup> *ibid.* S.79.

\* An dieser Stelle bietet sich eine kurze Anmerkung zur Charakterkunde an. Schon die Philosophen und Ärzte der Antike beschäftigten sich mit der Beziehung zwischen Körper und Charakter. Die Beschaffenheit des Körpers war der Ausgangspunkt für ihre Lehre der Temperamente und Charaktere. Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein war das medizinische Denken von der Vorstellung beherrscht, der Charakter könne unmittelbar aus der Körperbeschaffenheit abgelesen werden. Der Psychiater Ernst Kretschmer (1888-1964) veröffentlichte 1921 sein Buch *Körperbau und Charakter* worin er drei Körperbautypen unterscheidet, denen er drei Temperamente und Erkrankungen zuordnet: Der Pykniker, ein rundwüchsiger Mensch mit zarten Knochen und kurzen Gliedmaßen, neigt zu häufigen Stimmungsschwankungen und ist eher extravertiert. Der Leptosom ist ein dünnleibiger und schlankgliedriger Mensch, innerlich zerrissen, introvertiert, hochoempfindlich und gefährdet, an Schizophrenie zu erkranken. Der Athletiker schließlich ist muskulös und mit einem starken Knochenbau ausgestattet. Er hat ein "zähflüssiges" Temperament, was sich in einem langsamen und schwerfälligen Gefühls- und Affektleben äußert. Diese Typologie von Kretschmer, so differenziert sie auch sein mag, hinterläßt bei den Lesenden den Eindruck des "Schubladen-Denkens". Für das Verständnis der Beschreibungen in *Women in Love* kann sie jedoch hilfreich sein. Nach: <http://home.t-online.de/home/mackenthun/key06.htm>

Birkin sich nicht mehr meldet. Sie rezitieren und kommentieren lauthals einen Brief, den er vor einiger Zeit an sie geschrieben hat. Diese Szene wird von einigen Literaturkritikern als eine Parodie des Stils von Lawrence interpretiert. Er mache sich lustig über sich selbst, indem er eine übertriebene Version seines Stils zum Besten gebe.

*Lawrence creates in chapter 29, ‚Gudrun in the Pompadour‘, a splendid parody of the worst features of his own style.<sup>171</sup>*

Gudrun gerät ausser sich und bereitet der Szene ein Ende, indem sie aufsteht, den Brief an sich nimmt und das Café mit Gerald verlässt.

In diesen drei ausgelassenen Kapiteln finden sich zahlreiche Beschreibungen, insbesondere von Pussum, von der Beziehung zwischen Gerald und Pussum sowie von Männerkörpern. Diese Beschreibungen sind meist in diesem ganz besonderen Stil von Lawrence verfasst, wie im Kapitel zur Sprache von Lawrence näher erläutert wird. Die Szene zum Beispiel, in der Gerald in das Café Pompadour tritt, wird wie in einem Gemälde oder in einem Film dargestellt:

*Gerald moved in his slow, observant, glistening-attentive motion down between the tables and the people whose shadowy faces looked up as he passed. He seemed to be entering in some strange element, passing into an illuminated new region, among a host of licentious souls.<sup>172</sup>*

---

<sup>171</sup> Kinkead-Weekes, Mark. „Introduction to *Women in Love*“. London: Penguin, 2000. S.xxx.

<sup>172</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.62.

Überdies erscheint in diesen drei Kapiteln die Symbolik der afrikanischen Holzstatue und der afrikanischen Kunst allgemein. Die Symbolik nimmt in den Werken von Lawrence eine zentrale Rolle ein. In *Women in Love* ist die afrikanische Kunst Symbol für eine ganze Lebensphilosophie der Sinneserfahrung. Diese spielt eine wichtige Rolle und wird auch später im Buch immer wieder aufgegriffen, vor allem von Birkin, als er seine Lebensphilosophie in Frage stellt. Über die zentrale Bedeutung und die Interpretation der Symbolik in *Women in Love* allgemein und der afrikanischen Kunst im speziellen wurden ganze Kapitel geschrieben. Dies beweist sicher, dass die Auslassungen hier nicht gerechtfertigt werden können und das Original in schlimmster Weise verzerren. Auf den Aspekt der Symbolik wird im Rahmen der Satz- und Wortauslassungen näher eingegangen.

Es stellt sich nun die Frage, warum Herlitschka diese drei Kapitel vollständig ausgelassen hat. Hat er ihre Symbolik und Wichtigkeit in der Gesamtstruktur des Werkes nicht verstanden? Dachte er, dass sie für sein Zielpublikum irrelevant seien? Oder fand er sie etwa zu anrühlich, zu obszön und gewalttätig und hat deshalb zensuriert, was ja in den Übersetzungen der damaligen Zeit häufig vorkam? Hat die Beschreibung dieser Leute aus dem Künstlermilieu seiner Auffassung von Gesellschaft und Konventionen widersprochen? Wollte er verhindern, dass potentielle Leser die philosophischen Ideen von Lawrence übernehmen und sich ebenfalls den gesellschaftlichen Normen widersetzen könnten?

Fragen über Fragen! Und keine leichten Antworten. Es ist sicher auffällig, dass genau diese drei Kapitel ausgelassen wurden, deren Inhalt zu jener Zeit gewiss als obszön oder anrühlich galt.

Unserer Meinung nach hat Herlitschka diese Szenen ganz bewusst gestrichen, da er sie persönlich zu gewagt fand. Entweder wollte er sein Zielpublikum davor "schützen", oder aber sie standen im Gegensatz zu seiner Ideologie und seinen Wertvorstellungen und er konnte sie von seinem moralischen Standpunkt aus nicht vertreten. Es ist auch möglich, dass er die Aufgabe hatte eine zensurierende Übersetzung vorzunehmen. Auf diese Hypothese wurde im Kapitel zur Übersetzung und wird im Ausblick näher eingegangen.

Solange jedoch nichts von einer eventuellen zensurierenden Übersetzungspolitik in einem Vorwort vermerkt ist, erscheinen die zahlreichen Auslassungen nicht berechtigt und sind unserer Ansicht nach höchst unfair gegenüber dem Zielpublikum.

Eines ist sicher: Die Auslassung dieser drei Kapitel gibt dem Zielpublikum ein verzerrtes, und häufig sogar falsches Bild des Originals und dürfte unserer Meinung nach ohne eine Anmerkung des Übersetzers, in welcher er seine Handlung begründet, nicht vorgenommen werden.

## B. Satz- und Wortauslassungen

Im Bezug auf die Satz- und Wortauslassungen haben wir an drei Kapiteln einen vollständigen Vergleich vorgenommen: Kapitel 15, *Sunday Evening*, Kapitel 26, *A Chair* und Kapitel 29, *Continental*. Die Auslassungen, die in diesen Kapiteln vorgenommen worden sind, können in gewisse Kategorien eingeteilt werden und lassen Hypothesen über die Gründe der Auslassungen zu. Anhand dieser Auslassungen, die beim Vergleich der analysierten Kapitel zum Vorschein kamen, wurde dann weitergeforscht, um zusätzliche Beweise für die aufgestellten Hypothesen zu finden.

Leider ist es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, alle Beispiele aufzuführen, die einer Kategorie angehören. Deshalb sollen im folgenden ausgewählte Stellen besprochen werden, um die verschiedenen Kategorien von Auslassungen aufzuzeigen. In Anhang IV wird auf weitere Beispiele hingewiesen.\*

Die Auslassungen in Ü2 können in folgende fünf Kategorien eingeteilt werden:

1. Beschreibungen
2. Gedankenassoziationen
3. Obszönitäten
4. Weltanschauung

---

\* Die zitierten Stellen in den Kästchen sind jeweils die Stellen, die in Ü2 ausgelassen werden. Dabei kann es sich auch um Ausschnitte von Auslassungen handeln, was jeweils durch die eckigen Klammern angegeben wird.

## 1. Beschreibungen

Lawrence gibt oft äusserst detaillierte und differenzierte Beschreibungen, die einen Grossteil des Werkes ausmachen und charakteristisch sind für seinen Stil. Er beschreibt besonders häufig Kleider von Frauen, wobei Farben und Materialien eine wichtige Rolle spielen, aber auch Orte, Situationen und Atmosphären.

Es fällt auf, dass in Ü2 Beschreibungen oft gekürzt oder vollständig ausgelassen werden. Bei den ausgelassenen Stellen handelt es sich meistens um Beschreibungen von Kleidern, in denen viele verschiedene Farben und Materialien vorkommen. Folgende Stellen werden in Ü2 ausgelassen: \*

- Als Ursula und Birkin im Hotel ankommen findet eine grosse Willkommensszene zwischen Gudrun und Ursula statt:

“I like that fur cap *immensely!*“ She glanced over Ursula, who wore a big **soft** coat with a collar of **deep, soft, blond fur**, and a **soft blond cap of fur**. (S.392)

- In der Schlusszene des Kapitels machen sich die beiden Schwestern für das Abendessen fertig und erscheinen im Salon:

Gudrun came down in a daring gown of **vivid green silk and tissue of gold, with green velvet bodice, and a strange black-and-white band** round her hair. She was really brilliantly beautiful, and everybody noticed her. [...] (S.394)

- Hermione kommt zu Ursula und Birkin ins Schulzimmer:

She was a strange figure in the class-room, wearing a large, old **cloak of greenish cloth**, on which was a **raised pattern of dull gold**. The high collar, and the inside of the cloak, was **lined with dark fur**. Beneath she had a dress of **fine lavender-coloured cloth, trimmed with fur**, and her hat was close-fitting, **made of fur and of the dull, green-and-gold figured stuff**. She was tall and strange, she looked as if she had come out of some new, bizarre picture. (S.37)

- Die Beschreibung der Gäste, die bei Hermione in Breadalby eingeladen sind:

The little Italian contessa wore a dress of **tissue of orange and gold and black velvet in soft wide stripes**, Gudrun was **emerald green** with strange net-work of **grey**, Ursula was in **yellow** with **dull silver veiling**, Miss Bradley was **crimson and jet**, Fräulein März wore **pale blue**. (S.90)

---

\* Die Markierungen in den folgenden Textausschnitten stammen von uns.

Diesen vier Stellen ist gemeinsam, dass viele Farb- und Materialadjektive vorkommen. Auf die Übersetzung dieser Adjektive wird im dritten Kapitel des Übersetzungsvergleichs näher eingegangen. Hier soll deshalb nur angemerkt werden, dass es auffällig ist, dass Herlitschka oft an diesen Stellen Auslassungen vornimmt.

In Ü2 werden aber nicht nur Beschreibungen von Frauen, sondern auch solche von Männern ausgelassen.

- Ursula und Birkin treffen auf dem Markt auf einen Mann und seine schwangere Frau, die nach Möbeln suchen:

He was of medium height, attractively built. His dark hair fell sideways over his brow, from under his cape, he stood strangely aloof, like one of the damned. (S.357)

Unter den ausgelassenen Stellen befinden sich weiter Beschreibungen von Orten.

- In Ü2 wird zum Beispiel die Beschreibung des Marktplatzes ausgelassen, die Lawrence zu Beginn des Kapitels *A chair* gibt:

The old market square was not very **large**, a mere **bare** patch of **granite setts**, usually, with a few fruit-stalls under a wall. [...] **Meagre** houses stood down one side, there was a hosiery factory, a great blank with **myriad oblong** windows, at the end, a street of little shops with **flagstone pavement** down the other side, and, for a **crowning** monument, the public baths, of **new red brick**, with a clock-tower. The people who moved about seemed **stumpy** and **sordid**, the air seemed to smell rather **dirty**, there was a sense of many **mean** streets ramifying off into warrens of meanness. Now and again a great **chocolate-and-yellow** tram-car ground round a difficult bend under the hosiery factory. (S.354)

Diese Stelle besteht aus langen Sätzen und vielen Adjektiven, die sich entweder auf das Material der beschriebenen Objekte oder auf den Eindruck, den diese bei den Passanten hinterlassen, beziehen. Die Struktur des Satzes symbolisiert den Blick der Beobachtenden: Von der einen Seite des Platzes schweift er über den gegenüberliegenden Teil des Platzes, hin zur anderen Seite und endet in einem Höhepunkt: die öffentlichen Bäder mit einem Glockenturm. Dann wird die Atmosphäre und der Geruch beschrieben.

Es ist, als ob uns Lawrence diesen Ort in Worten malen möchte, um in unseren Köpfen ein nuanciertes Bild entstehen zu lassen. Wir werden beim Lesen in die Situation der Betrachtenden hineinversetzt und spüren die Wirkung dieses Platzes.

In Ü2 werden ebenfalls Stellen ausgelassen, die nicht die Sinneswahrnehmung des Auges beschreiben, sondern die des Gehörs:

- Ursula spaziert durch die Nacht und fürchtet sich vor dem kalten Licht des Mondes:

Not wanting to go through the yard, because of the dogs, she turned off along the hillside to descend on the pond from above. The moon was transcendent over the bare, open space, she suffered from being exposed to it. There was **a glimmer of nightly rabbits** across the ground. The night was **as clear as crystal**, and **very still**. She could **hear a distant coughing of a sheep**. (S.245)

Hier bringt Lawrence sozusagen ein zusätzliches Element in sein "Gemälde" hinein: Geräusche. Er "malt" also nicht nur einen Ort, sondern beschreibt auch die Geräusche. In diesem Zusammenhang spielen die Geräusche eine zentrale Rolle und tragen einen wichtigen Teil zur Beschreibung der Atmosphäre bei. Allgemein ist in der Nacht das Gehör vermehrt geschärft und beeinflusst stark unsere Wahrnehmung einer Situation oder Atmosphäre. Obwohl der Mond in dieser Szene sehr hell scheint, wirkt jedes Geräusch sehr intensiv auf Ursula, da sie alleine ist und grosse Furcht verspürt. Deshalb kommt den Geräuschen mehr Bedeutung zu, als in anderen Situationen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Beschreibungen, die in Ü2 ausgelassen worden sind, gemeinsam haben, dass sie bei einer oberflächlichen Betrachtung als unwichtig oder banal erscheinen können. Erst beim genaueren Hinsehen entdeckt man, dass diese Stellen wesentlich zur Art und Weise beitragen, wie Lawrence die Leserschaft anspricht.

Eine Besonderheit der für die Beschreibungen verwendete Sprache ist, dass durch die Angabe von Farben und Materialien der Kleider gleichzeitig implizite Aussagen über den Charakter und die momentane Stimmung der Person gemacht werden.

Dies gilt auch für die Beschreibung von verschiedenen Atmosphären: Durch zahlreiche Adjektive werden bei der Leserschaft alle Sinne angesprochen. Gemäss Anaïs Nin handelt es sich dabei um “feminine Sprache”, wie aus den Zitaten in Anhang I hervorgeht.

Es stellt sich die Frage, ob Herlitschka diese Beschreibungen ausgelassen hat, weil er sie vom Inhalt her allzu langatmig fand, oder weil er mit der besonderen Sprache, der “femininen Sprache”, die Lawrence hier verwendet, nicht zurecht kam und im Deutschen keine Entsprechung finden konnte. Vielleicht hat der Übersetzer nicht bemerkt, dass es sich um wichtige Stellen handelt, die nicht einfach langweilig und repetitiv sind, sondern wesentlich zur Eigenart des Werkes beitragen.

Unsere Hypothese lautet folgendermassen: Herlitschka hat keinen Zugang zur “femininen Sprache” und kann sich nicht in sie hineindenken und -fühlen. Deshalb lässt er Stellen aus, in welchen Lawrence von der “femininen Sprache” Gebrauch macht, oder überträgt sie in die “maskuline Sprache”, wie im Kapitel zum Übersetzungsvergleich argumentiert werden soll.

## 2. Gedankenassoziationen

Bei dieser Kategorie handelt es sich um Stellen, bei welchen ein Wechsel der Erzählsituation stattfindet. In den Erzählerbericht werden subjektive Gedanken und Empfindungen der ProtagonistInnen eingebracht. Diese Gedankenassoziationen werden häufig durch den Erzählstil der erlebten Rede ausgedrückt, wodurch sich Gedankenassoziationen nahezu nahtlos in die restliche Erzählung einfügen lassen. Dabei wird die dritte Person und die Zeitform der Vergangenheit verwendet. Die erlebte Rede eignet sich besonders für *die Wiedergabe von Gedanken, Reflexionen, unausgesprochenen Fragen, affektbeladenen Empfindungen. Die Subjektivität der Personen wird ähnlich unmittelbar gespiegelt wie in direkter Rede, wobei vor allem das Unausgesprochene erfasst wird.*<sup>173</sup>

Oftmals kann der Übergang vom Erzählerbericht zu einer subjektiven Äusserung der Romanfigur nicht ausgemacht werden. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Realität und persönliche Wahrnehmung ineinanderfließen. Diese Idee entspricht der Philosophie und der Intention von Lawrence: Er will ein ganzheitliches Erleben beschreiben, in dem sich die Eindrücke der verschiedenen Sinnesorgane vermählen. Hier kommt wiederum die von Anaïs Nin beschriebene Technik der *Consciousness of Planes* zum Tragen, welche im Kapitel zur Sprache erwähnt wurde. Die ProtagonistInnen lassen ihren Gedanken und Gefühlen freien Lauf während wir Lesende unmittelbar an diesen Exkursen teilnehmen und uns in die Situation hineinfühlen können. Es ist, als ob wir uns in einem Moment sozusagen im Kopf der Personen befinden und im nächsten wieder im Kopf des Erzählers. Es ist eine besondere Erzähltechnik, die Lawrence hier verwendet:

*Lawrence has opened up a different narrative realm, and it is one in which fewer concessions are made to the reader. The priority is to give the impression of character through a focus on unusually heightened emotion, when the individual is less her everyday self, and yet is more in touch with a deeper, unrecognised self.*<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa*. S.74.

<sup>174</sup> Ingram, Allan. *The Language of D.H. Lawrence*. S.114.

- Zu Beginn des Kapitels *Mino* besucht Ursula Birkin zum ersten Mal. Auf dem Weg gerät sie ins Nachdenken. Während sie im Bus sitzt, der sie aus der Stadt hinaus auf das Land bringt, schweifen ihre Gedanken ebenfalls in die Ferne: Weg von der Zivilisation, von der Gesellschaft hinein ins Ungewisse:

**She** found herself sitting on the tram-car, mounting up the hill going out of the town, to the place where he had his lodging. **She** seemed to have passed into a kind of dream world, absolved from the conditions of actuality. **She** watched the sordid streets of the town go by beneath her, as if she were a spirit disconnected from the material universe. *What had it all to do with her?* **She** was palpitating and formless within the flux of the ghost life. **She** could not consider any more, what anybody would say of her or think about her. People had passed out of her range, she was absolved. **She** had fallen strange and dim, out of the sheath of the material life, like a berry falls from the only world it has ever known, down out of the sheath on to the real unknown. (S.144)

An dieser Stelle steht der kursivgedruckte Satz in erlebter Rede. Es fällt auf, dass sechs von sieben Sätze mit *she* beginnen. Dies deutet darauf hin, dass Ursula ganz mit sich selbst beschäftigt ist und sozusagen zum Zentrum des Geschehens und der Welt wird. Die anderen Leute, welche für die gesellschaftlichen Konventionen stehen und Subjekt des sechsten Satzes sind, verschwinden allmählich aus ihren Gedanken. Gleichzeitig wird dem Abschnitt durch diese sechs identischen Subjekte auch ein gewisser Rhythmus verliehen.

- Ursula beobachtet Birkin vom Auto aus, wie er in einen Laden hineingeht: *She watched him move into the post-office. It was also a shop, she saw.*<sup>175</sup> Dabei denkt sie über das innere Wesen von Birkin nach. Diese zwei einleitenden Sätze, welche beschreiben, wie sie ihn weggehen sieht und die zum Erzählerbericht gehören, werden in Ü2 beibehalten. Die anschließenden Gedankenassoziationen von Ursula, bei deren Wiedergabe erlebte Rede und Bericht aus subjektiver Perspektive Ursulas sich mischen, werden ausgelassen:

Strange, he was. Even as he went into the lighted, public place he remained dark and magic, the living silence seemed the body of reality in him, subtle, potent, indiscoverable. There he was! In a strange uplift of elation she saw him, the being never to be revealed, awful in its potency, mystic and real. This dark, subtle reality of him, never to be translated, liberated her into perfection, her won perfected being. She too was dark and fulfilled in silence. (S.319)

Es ist als ob Ursula eine Eingebung hätte. Lawrence selbst gibt uns an einer anderen Stelle, wo Ursula Birkin betrachtet, eine Beschreibung von dem, was dabei passiert.

*New eyes were opened in her soul, she saw a strange creature from another world, in him.*<sup>176</sup>

Ursula sieht Birkin's dunkles Inneres, das sich von dem hell erleuchteten Geschäft abhebt. Dadurch wird ausgedrückt, dass er eben "anders" ist, dass er eigentlich nicht dieser Realität

<sup>175</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.319.

angehört, sondern einer “anderen” Welt. Auf einmal wird auch Ursula durch diesen geheimnisvollen Aspekt der Persönlichkeit Birkins gepackt und findet Befreiung und Erfüllung in dieser “anderen” Welt.

Der Übergang von der “realen” Welt zur Gedanken- und Gefühlswelt von Ursula findet genau an der Stelle statt, wo in Ü2 die Auslassung beginnt. An dieser Stelle wird also nicht die gesamte Szene weggelassen, sondern nur der zitierte Teil.

- Auch an der folgenden Stelle ist Ursula in die Betrachtung von Birkin versunken. Er zündet ihre Laterne an und der Autor verrät uns den Eindruck, den Birkin in diesem Moment auf sie macht:

It [the light] flickered, and Birkin went bending over the well of light. [Übergang] His face shone out like an apparition, so unconscious, and again, something demoniacal. [Übergang] Ursula was dim and veiled, looming over him. (S.174)

An dieser Stelle findet ein fast unmerklicher Wechsel statt. Es bleibt unklar, ob der zweite Satz wie ein Gedanken- oder “Gefühlsblitz” als subjektive Äusserung von Ursula eingeblendet wird, oder ob der Autor uns seine Sicht mitteilen will und einen auktorialen Eischub vornimmt. Der dritte Satz ist sozusagen die metasprachliche Beschreibung des Vorgangs im zweiten Satz.

- In der folgende Stelle, die in Ü2 ebenfalls vollständig ausgelassen wird, befinden sich Ursula und Birkin nachts auf dem Schiff, das sie auf den Kontinent bringen soll: In die Ferien, weg von der Gesellschaft in die Freiheit:

---

<sup>176</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.312.

One of the ship's crew came along the deck, dark as the darkness, not really visible. They then made out the faintest pallor of his face. He felt their presence, and stopped, unsure – then bent forward. When his face was near them, he saw the faint pallor of their faces. Then, he withdrew, like a phantom. And they watched him without making any sound.[Übergang]

They seemed to fall away into the profound darkness. There was no sky, no earth, only one unbroken darkness, into which, with a soft, sleeping motion, they seemed to fall, like one closed seed of life falling through dark, fathomless space. They had forgotten where they were, forgotten all that was and all that had been, conscious only in their heart, and there conscious only of this pure trajectory through the surpassing darkness.[Übergang]

The ship's prow cleaved on, with a faint noise of cleavage, into the complete night, without knowing, without seeing, only surging on. (S.387-388)

Das Schiff ist ein Symbol für ihre Reise in die Freiheit. Die beiden gleiten über das Wasser einem unbestimmten Ziel entgegen. Sie empfinden ein starkes Gefühl der Unsicherheit, das durch das Medium Wasser, welches an dieser Stelle für unsicher, unvorhersehbar steht, zum Ausdruck gebracht wird. Ursula und Birkin verlassen sich ganz auf ihre Gefühle, ohne zu sehen oder zu wissen wohin sie diese führen werden.

Dieser Abschnitt wird eingeleitet durch einen Matrosen, der auf Deck kommt, sich dann aber schnell und lautlos zurückzieht, als er merkt, dass er von Ursula und Birkin beobachtet wird. Darauf ist es, als ob die beiden jegliche Beziehungen zur bestehenden Welt abbrechen und der Wirklichkeit entgleiten würden. Diese Stelle ist gekennzeichnet durch viele Negationen. Dadurch wird zum Ausdruck gebracht, dass sich die beiden ab diesem Zeitpunkt nur noch durch das, was nicht ist, definieren und langsam alle Konventionen und Zwänge abstreifen, bis sie sich ganz ihren Gefühlen hingeben können. Die Freiheit, der sie entgegenstreben, können sie nur dadurch erreichen, dass sie alles Bekannte abstreifen:

*[...] there was no sky, no earth, only one unbroken darkness [...] they had forgotten where they were, forgotten all that was and all that had been [...]*<sup>177</sup>

<sup>177</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.387.

Danach existieren Ursula und Birkin nur noch durch ihre Gefühle. Dieser Zustand ist nicht mit positiven Worten beschreibbar, da in der Sprache dafür keine Ausdrucksarten existieren. Lawrence geht deshalb von einem uns bekannten "Zustand" aus und entfernt alle bekannten Elemente, bis er diesen "Zustand", diese neue Dimension erreicht, die er beschreiben möchte:

*conscious only in their heart*<sup>178</sup>

Nach dem Abgang des Matrosen findet ein Übergang statt. Darauf entgleiten die beiden in ihre Gefühlswelt, und es ist, als ob wir gleichzeitig mit ihnen davon gleiten und durch ihre Gefühlswelt miterleben. Es wird eine gewisse Distanz aufgebaut, die sich im Laufe der Zeit vergrößert und die Distanz zur "äusseren" Wirklichkeit darstellt. Danach kommen wir langsam wieder zurück zur Wirklichkeit, indem wir uns wieder bewusst werden, dass wir immer noch auf dem Schiff sind und uns über das Wasser der Dunkelheit entgegen bewegen.

- Auch die vier Seiten lange Stelle, wo Gudrun gegen Ende des Romans nachdenkt, nachdem Gerald sie fast umgebracht hat, wird in Ü2 ausgelassen. In dieser Szene liefern sich die Gedanken und Gefühle Gudrun's einen innerlichen Streit; ihr Gehirn will nicht zu denken aufhören, und ihre Gedanken drehen sich im Kreise. Dieser Vorgang in ihrem Inneren wird teilweise durch die Verwendung der erlebten Rede und der Symbolik der verfließenden Zeit zum Ausdruck gebracht: Alles kommt ihr plötzlich wie ein stetiges "Tick-Tack" vor; das ganze Leben und auch Gerald und die Liebe, die er ihr gegeben hat.

The thought of the mechanical succession of day following day, day following day, ad infinitum, was one of the things that made her heart palpitate with a real approach of madness. The terrible bondage of this tick-tack of time, this twitching of the hands of the clock, this eternal repetition of hours and days, - *Oh God, it was too awful to contemplate. And there was no escape from it, no escape. [...]*

Oh, how she suffered lying there alone, confronted by the terrible clock, with its eternal tick-tack. All life, all life resolved itself into this: tick-tack, tick-tack, tick-tack; then the striking of the hour; then the tick-tack, tick-tack, tick-tack, and the twitching of the clock-fingers. (S. 464)

<sup>178</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.388.

Diese Stelle enthält zahlreiche Repetitionen, welche die Eigenheit des Stils von Lawrence ausmachen, wie im Kapitel zur Sprache von Lawrence aufgezeigt wird. Die "objektive" Betrachtung der Situation wird vermischt und verschmilzt teilweise mit der persönlichen Sicht von Gudrun:

*The narrative voice has surrendered to the force of one character, and the language embodies in its range and structures the immediacy of that character's response as well as prefiguring [...].*<sup>179</sup>

Es fällt auf, dass Lawrence oft gewisse "Hilfsmittel" einsetzt, um in der Erzählung die Perspektive zu wechseln. Meistens handelt es sich dabei um ein sogenannt gleitendes Medium, sei es der Bus, welcher Ursula zu Birkin bringt, oder das Schiff, welches Ursula und Birkin auf das Kontinent bringt.

Weiter ist auffällig, dass die ausgelassenen Stellen oft in diesem ganz "eigenen" Stil von Lawrence geschrieben sind, der die Sprache sehr stark strapaziert.

Der Autor verwendet verschiedene Techniken: Einerseits beschreibt und kommentiert er die Situation der ProtagonistInnen von ausserhalb, wie in einem Film. Ab und zu jedoch zeigt uns die Kamera, wie es im Inneren der ProtagonistInnen aussieht. Manchmal folgen wir auch dem Blick der ProtagonistInnen nach Aussen oder dann dem Blick der ProtagonistInnen in ihr eigenes Innere. Lawrence spielt also oft mit diesen Perspektivenwechseln.

---

<sup>179</sup> Ingram, Allan. op.cit. S.113-114.

### 3. Obszönitäten

Zu dieser Kategorie lassen sich in Ü2 zahlreiche Auslassungen finden; dazu gehören ebenfalls die drei Kapitelauslassungen. In diesen Kapiteln kommen oft Stellen vor, die man wohl in der Zeit, in der Lawrence lebte, als obszön empfunden hat. Konsequenterweise werden zusätzlich alle Stellen ausgelassen, die in irgendeiner Art auf die Geschehnisse in diesen Kapiteln hinweisen.

- So wird zum Beispiel die Szene ausgelassen, in der Gudrun Ursula von ihrem Erlebnis im Café Pompadour erzählt:

Gudrun told Ursula the experience of the Birkin letter in the café, Ursula was shocked and frightened. “Where is the letter?” she asked. “I kept it,” said Gudrun.[...] (S.393)

Es werden in Ü2 noch weitere Auslassungen vorgenommen, die anrühlich erscheinen könnten. Zum Beispiel die Stelle, wo Gudrun von einer Party in Paris erzählt. Herlitschka hat nur die Aussage beibehalten, die Gudrun zur Party macht. Er lässt ihre ganze Schilderung aus und fasst sie mit folgendem Satz zusammen: *Gudrun erzählte*.<sup>180</sup>

- Die Erzählung Gudruns umfasst das ganze Partygeschehen, wobei das Fest ihrer Schilderung nach ziemlich ausartete:

[...] It was really remarkable! Of course, **everybody got fearfully drunk** – but in an interesting way, not like that filthy London crowd. [...] (S.393)

Es stellt sich die Frage, ob Herlitschka ganz einfach die Schilderung Gudruns nicht wichtig genug fand, um sie zu übertragen, oder ob er durch das Partygeschehen abgeschreckt wurde und deshalb die Schilderung ausgelassen hat. Eine weitere Hypothese ist, dass er Anspielungen auf bestimmte Personen vermeiden wollte, da Lawrence ja einige seiner Zeitgenossen als Modelle für seine Charaktere gebraucht hatte und diese sich auch zum Teil heftig schockiert zeigten und zur Wehr setzten.

---

<sup>180</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.424.

- Als Ursula und Birkin in Kapitel 26, *A Chair*, auf den Markt gehen, treffen sie dort auf ein junges Paar. Ursula ist auf eine seltsame Art fasziniert von dem jungen Mann, der die schwangere Frau begleitet. An verschiedenen Stellen beschreibt Ursula den Eindruck, den der Mann auf sie macht und die Gedanken und Empfindungen, die seine Erscheinung in ihr auslöst. Folgende Stellen sind Teile von Auslassungen in Ü2:

[...] The youth stood aside, his face expressionless and timeless, the thin line of the black moustache drawn strangely suggestive over his rather wide, closed mouth. He was impassive, abstract, like some dark suggestive presence, a gutter-presence. (S.359)

[...] His trousers sank over his heels, he moved with a sort of slinking evasion, more crushed with odd self-consciousness now he had the slim old arm-chair to carry, his arm over the back, the four fine, square, tapering legs swaying perilously near the granite setts of the pavement. And yet he was somewhere indomitable and separate, like a quick, vital rat. He had a queer, subterranean beauty, repulsive too. (S.361)

Diese Stellen beschreiben den Mann in sehr zweideutiger Weise, da Ursula sich durch sein Wesen angezogen fühlt. Man könnte sich vorstellen, dass Herlitschka sich hier, den Konventionen entsprechend, über diese Gedanken von Ursula empört hat und es nicht verstehen konnte, dass sie mit ihrem "Freund" Birkin auf den Markt geht und dabei beim Betrachten eines anderen Mannes solch begehrende Gedanken zu hegen wagt.

Diejenigen Stellen, bei welchen die Beziehung zwischen Birkin und Gerald thematisiert wird, werden in Ü2 häufig abgeschwächt oder ausgelassen.

- Die folgende Stelle zum Beispiel, als Birkin und Gerald zusammen im Zug sitzen, bringt zum Ausdruck, welche starke Gefühle die beiden Männer füreinander haben, und wird in Ü2 ausgelassen:

He looked at Gerald, and saw how his blue eyes were lit up with a **little flame of curious desire**. He saw too how **good-looking** he was. Gerald was **attractive**, his **blood seemed fluid and electric**. His blue eyes burned with a keen, yet cold light, there was a certain beauty, a **beautiful passivity** in all his body, his moulding. (S.60)

Die markierten Teil gehören deutlich in die Kategorie des “sexuell-belasteten” Wortschatzes. Die Anziehung, die Gerald auf Birkin ausübt, wird durch kraftvolle Bilder zum Ausdruck gebracht wie die “Flamme der Begierde” oder das “elektrisierende Blut”. Wie schon gesagt, die Symbolik spielt eine wichtige Rolle im Stil von Lawrence; sie macht sozusagen die Farbigkeit seines Gemäldes aus. Es ist, als ob durch die Auslassung dieser Stelle dem Bild, das uns Lawrence malt, Farbnuancen entwendet würden.

#### 4. Weltanschauung

In diesem Zusammenhang untersuchen wir Komponenten der Philosophie von Lawrence: Nihilismus, Anti-Patriotismus und Atheismus.

Einerseits weist die Weltanschauung von Lawrence nihilistische Züge auf. Nach der Philosophie des Nihilismus ist die Welt und das Leben ohne Sinn. Mit diesem kompletten Wertverlust geht eine vollständige Desorientierung einher, die in *Women in Love* besonders bei Birkin stark zum Vorschein kommt.

Nihilismus ist aber gleichzeitig auch eine Reaktion auf bisherige Moralvorstellungen und Weltanschauungen.<sup>181</sup> Im Roman kommt dies durch eine der Haupt-Charaktereigenschaften von Birkin zum Ausdruck: Er widersetzt sich jeglicher Autorität und jeglicher Konvention.

Im Grunde kann Lawrence jedoch nicht als Nihilist bezeichnet werden. Er ist zwar enttäuscht von der Gesellschaft seiner Zeit und beginnt, sich Gedanken zu machen, die nihilistische Komponenten aufweisen. Auch wenn seiner Meinung nach für das damalige England keine Hoffnung mehr besteht, kämpft er jedoch gegen die Sinnlosigkeit an und will eine neue Welt schaffen. Es ist, als ob er den Nihilismus schon überwunden hätte. Dieser Gedanke kommt ebenfalls an vielen Stellen in *Women in Love* zum Ausdruck, zum Beispiel im letzten Kapitel durch die tröstenden Worte, die Birkin zu Ursula sagt: *If I die, you'll know I haven't left you*<sup>182</sup> oder durch das Prinzip des *eternal creative mystery*<sup>183</sup>, das Birkin in seiner pessimistischen Haltung Trost spendet.

Nihilismus ist oft mit Athesimus verbunden. Wie Birkin, seine Verkörperung im Roman, neigt auch Lawrence zum Atheismus: Für ihn ist der Tod das ultimative Erlebnis. So legt er Ursula in seinem Roman die folgenden Worte in den Mund:

*It is enough that death is a great and conclusive experience. Why should we ask what comes after the experience, when the experience is still unknown to us?*<sup>184</sup>

Diese Stelle ist Teil einer längeren Auslassung in Ü2.

---

<sup>181</sup> nach: Meyer's Enzyklopädisches Lexikon.

<sup>182</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.481.

<sup>183</sup> ibid. S.478.

<sup>184</sup> idib. S.191.

Lawrence meint, dass allein die Erfüllung unserer Wünsche und Sehnsüchte zum “wahren Leben” führe.

Gleichzeitig ist Lawrence davon überzeugt, dass England hoffnungslos verloren sei und mit der gesamten westlichen Tradition untergehen würde. Er ist sehr pessimistisch in Bezug auf Gesellschaft und Tradition. Man könnte ihn als Gesellschaftskritiker oder sogar als Anti-Patrioten bezeichnen.

In den Werken von Lawrence kommen diese weltanschaulichen Überzeugungen an vielen Stellen zum Ausdruck. Offensichtlich stehen gewisse Ansichten im Widerstreit in Lawrence’s Innerem, wodurch eine Unsicherheit entsteht, die sich ebenfalls in seinen Werken spiegelt. Lawrence’s Ansichten waren für seine Zeit ziemlich revolutionär und wurden von seinen Kritikern verurteilt. Auch Herlitschka oder seinem Auftraggeber\* scheinen die politischen und religiösen Überzeugungen von Lawrence zu missfallen; die Auslassungen verraten es uns.

- Die atheistischen Züge von Lawrence’s Philosophie kommen in der Gestalt von Gerald zum Ausdruck, der in seiner Liebeserklärung an Gudrun im Kapitel *Death and Love* sogar seine Seele für ihre Liebe verkaufen würde. Diese Stelle ist Teil einer Auslassung in Ü2:

[...] I care for nothing on earth, or in heaven, outside this spot where we are. [...]

**I’d sell my soul a hundred times** – but I couldn’t bear not to have you here.[...] (S.330)

- Der Antipatriotismus von Lawrence erscheint in folgender drei Seiten langer Stelle, die in Ü2 ausgelassen wird. Die vier ProtagonistInnen diskutieren am Ende des Kapitels *Continental* über die Zukunft Englands. Dabei streiten sich die vier darüber, ob es für England noch Hoffnung gebe oder nicht.

---

\* Nach Angaben des ehemaligen Insel-Verlags gab es zur Zeit, als die Übersetzungen von *Women in Love* angefertigt wurden noch keine LektorInnen im heutigen Sinn. Das Lektorat gewann erst nach dem Zweiten Weltkrieg an Bedeutung.

Es werden Aussagen gemacht wie:

[...] “One could never feel like this in England, for the simple reason that the **damper is never lifted off** one, there. It is quite impossible really to let go, in England, of that I am assured.” [...] (S.394)

[...] “My God!” cried Gudrun. “But wouldn’t it be wonderful, if all England *did* suddenly **go off like a display of fireworks.**” [...] (S.395)

[...] “They say the **lice crawl off a dying body,**” said Birkin, with a glare of bitterness. “So I leave England.” [...] (S.396)

[...] “**Ah, a patriot!**” said Gudrun with something like a sneer. [...] (S.396)

Die anti-patriotische Grundhaltung wird besonders im letzten Zitat deutlich. Es fällt auf, dass bei dieser Diskussion eine unwahrscheinliche Gewalt zum Ausdruck kommt. Starke Symbole, wie “Feuerwerk”, oder Metaphern wie “Läuse auf dem Leichnam” und “Dämpfer” versinnbildlichen die unterschwellige Gewalt, die im Werk herrscht.

Es geht in dieser Szene also nicht nur um die Beziehung zu England, sondern gleichzeitig auch um die Beziehungen unter den ProtagonistInnen und zu sich selber. Die Zerstörung Englands ist ein Symbol für die Zerstörung, die sie an sich selbst und ihren Mitmenschen vornehmen. Gleichzeitig aber wird durch die Zerstörung von Bestehenden erst die Befreiung des Individuums möglich, wie dies mit Ursula und Birkin geschieht.

- Die folgende Stelle, ebenfalls Teil einer Szene, die in Ü2 unübersetzt bleibt, symbolisiert die gegenseitige Zerstörung von Gudrun und Gerald und spielt auf das tragische Ende ihrer Beziehung an:

He [Gerald] was wonderful like a piece of radium to her. She felt she could consume herself and know *all*, by means of this fatal, living metal.[...] **And what would she do with herself, when she had destroyed herself?** (S.396)

Hier kommt sowohl der Aspekt der Zerstörung als auch die Möglichkeit eines Neuanfangs zum Ausdruck. Durch das Abstreifen der gesellschaftlichen Fesseln kann sich das Individuum befreien und verwirklichen. Jeder Mensch muss jedoch diesen Schritt der Zerstörung überwinden können. Gerald hat es nicht geschafft. Über Gudruns weiteren Werdegang gibt das Buch keine Auskunft. Die Philosophie Birkins, die sich grösstenteils mit der von Lawrence deckt, baut genau auf diesem Gedanken auf: Die einzige Möglichkeit der Befreiung des Individuums besteht im Lossagen von der “Erde”, von allem Geläufigen.

- Diese Philosophie wird z.B. durch die beiden Laternen von Ursula symbolisiert, auf welchen zum einen ein türkisblauer Himmel und zum anderen ein rosafarbener Meeresboden zu sehen ist. Diese Stelle ist Teil einer umfangreichen Auslassung in Ü2:

[...] “You’ve got the heavens above and the waters under the earth”, said Birkin to her. **“Anything but the earth itself,”** she laughed, watching his live hand that hovered to

attend the light.[...] (S.175)

Um das Licht, die Freiheit zu erreichen, muss man sich von der Erde lossagen und sich auf den "Himmel" und das "Unterirdische" einlassen, die beide für die Sinneswelt und das "Übersinnliche" stehen.

- Eine weitere Stelle, die in Ü2 ausgelassen wird, drückt die nihilistischen Ideen von Lawrence aus, z.B. als sich Ursula in der Abwesenheit Birkins nach "wahrer Liebe" sehnt und nachdenkt:

Those who are timed for destruction must die now. The knowledge of this reached a finality, a finishing in her. And the finality released her. If fate would carry off in death or downfall all those who were timed to go, why need she trouble, why repudiate any further. **She was free of it all she could seek a new union elsewhere.** (S.245)

Auch hier besteht jedoch nebst allem Pessimismus ein Lichtschimmer: die Möglichkeit, den Nihilismus zu überwinden und einen Neuanfang zu wagen.

- An einer anderen Stelle, die in Ü2 ausgelassen wird, denkt Birkin über seine Erlebnisse mit Ursula und den Tod nach:

[...] The white races, having the arctic north behind them, the vast abstraction of ice and snow, would fulfil a mystery of ice-destructive knowledge, snow-abstract annihilation. [...] **Is our day of creative life finished?** Does there remain to us only the strange, awful afterwards of the knowledge in dissolution, the African knowledge, but different in us, who are blond and blue-eyed from the north? [...] Was he [Gerald] a messenger, an omen of the universal dissolution into whiteness and snow? [...] (S.254)

Hier wird die Frage nach dem "Sinn des Daseins" gestellt. Zusätzlich deutet der letzte Satz auf den Tod von Gerald hin.

In diesem Zusammenhang bietet sich die Möglichkeit, die Bedeutung der Symbolik in der Philosophie von Lawrence und in *Women in Love* zu analysieren.

Die "weisse Rasse" wird in *Women in Love* der "afrikanischen Rasse" gegenübergestellt. Die beiden stehen als Symbol für zwei gegensätzliche Lebensphilosophien da.

[...] Lawrence erects this division into a metaphysical opposition between the ‚African‘ way and the ‚Arctic‘ way, the former promising ruin through an excessive cultivation of the senses, the latter through an excessive cultivation of the mind.<sup>185</sup>

Der "Arctic way" wird mit Zerstörung, Maschinisierung des Lebens und Disintegration gleichgesetzt. Die afrikanische Kunst dagegen steht für *the extreme of physical sensation, beyond the limits of mental consciousness*.<sup>186</sup>

Zu Beginn des Romans ist Birkin von dieser "afrikanischen" Lebensweise fasziniert; sie bedeutet für ihn *the complete truth*<sup>187</sup>. Er kritisiert die "westliche" Lebensweise, in der die körperliche Sinneserfahrung verpönt ist und "Wissen" nur durch mentale Vorgänge erworben wird. Als

<sup>185</sup> Sanders, Scott. *D.H. Lawrence: The world of the major novels*. S.127.

<sup>186</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.74.

<sup>187</sup> Sagar, Keith. *The Art of D.H. Lawrence*. S.81.

Reaktion darauf gleitet Birkin in das andere Extrem ab, das durch die “afrikanische Kunst” symbolisiert wird. Er will sich nur noch seinen Gefühlen und Sinneserfahrungen hingeben: *Pure culture in sensation, culture in the physical consciousness, [...] mindless, utterly sensual. It is so sensual as to be final, supreme.*<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.79.

Im Laufe seines Lebens und durch seine Erlebnisse mit Ursula wird Birkin klar, dass er durch keine der beiden extremen Lebensphilosophien glücklich werden kann, denn beide führen schliesslich ins Verderben. Dieser Prozess, der in die Auflösung und Desintegration führt, wird versinnbildlicht durch die Idee des "African process", der die "afrikanische Rasse" in den Tod geführt hat. Die "weisse Rasse" ist ebenfalls auf dem Weg ins Verderben, nur auf eine andere Art und Weise.

Birkin sieht sich also mit der Frage nach dem Sinn des Lebens konfrontiert. Er kreiert darauf seine eigene Lebensphilosophie, die ihn in die Freiheit führen soll. Sie baut auf einem besonderen Verständnis der Liebe auf, die sich grundlegend von der geläufigen Definition von Liebe unterscheidet, indem sie nicht ausschliesslich auf körperlicher und gedanklicher Ebene, sondern in einer "neuen Dimension" stattfindet. Birkin beschreibt diese Philosophie als "the other way":

*There was the Paradisal entry into pure, single being, the individual soul taking precedence over love and desire for union, stronger than any pangs of emotion, a lovely state of free proud singleness, which accepts the obligation of the permanent connection with others, and with the other, submits to the yoke and leash of love, but never forfeits its own proud individual singleness, even while it loves and yields.*<sup>189</sup>

Diese Suche nach dem "third way", die schon im Kapitel über Gender und Androgynie zur Sprache kam, ist also auch bei Lawrence zu finden, wie Sanders hervorhebt:

*[Birkin] chooses the third way of dialectical relationship with Ursula [...]*<sup>190</sup>

Lawrence stört dieser ewige Dualismus und er lässt seine beiden ProtagonistInnen Ursula und Birkin einen Ausweg finden.

---

<sup>189</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.254.

<sup>190</sup> Sanders, Scott. op.cit. S.127.

Betrachtet man nun die Stellen, die in Ü2 ausgelassen worden sind, so kann folgendes festgestellt werden:

- Es fällt auf, dass in Ü2 sowohl äusserliche Details, wie z.B. die Farben und Materialien von Kleiderbeschreibungen, als auch subjektive Gedankenassoziationen, die im Innern der ProtagonistInnen vorgehen, weggelassen werden.
- Es fällt ebenfalls auf, dass die Auslassungen öfter Ursula und Birkin oder ihre Beziehung betreffen, als Gudrun und Gerald. Dies lässt vermuten, dass Herlitschka Mühe hatte, das Prinzip der Beziehung, die Ursula und Birkin anstreben, zu verstehen, oder dass er nicht damit einverstanden war. Entweder hat er nicht verstanden, dass eine "neue Dimension" eingeführt wird, oder er fürchtet sich davor und wehrt sich dagegen. Im Gegensatz dazu entspricht die Beziehung zwischen Gerald und Gudrun eher den Konventionen.
- Häufig betreffen die Auslassungen Stellen, die eine grosse Symbolhaltigkeit aufweisen, z.B. die afrikanische Kunst.
- Die ausgelassenen Stellen sind oft in "feminer Sprache" verfasst, vor allem jene Stellen bei welchen zwischen Erzählerbericht und erlebter Rede gewechselt wird.
- Vergleicht man Ü2 mit dem Ausgangstext, so stellt man fest, dass die meisten Stellen des Ausgangstexts, welche entweder der Kategorie der Beschreibung, der Weltanschauung oder der Obszönitäten zugeteilt werden können in Ü2 ausgelassen worden sind. Im Gegensatz dazu sind in Ü1 fast keine Auslassungen vorgenommen worden.

Das Bild, das entsteht, wenn man all die Stellen entfernt, die in Ü2 fehlen, gleicht nur von Weitem dem Original. Genauer gesagt, der deutschsprachigen Leserschaft wird eine Übersetzung präsentiert, die in traditioneller, "maskuliner Sprache" verfasst ist. Die Konsequenzen sind klar. Das Original wird verfälscht: Die "feminine Sprache" wird teilweise entfernt oder in die herkömmliche, "maskuline Sprache" umgewandelt. Dadurch verliert das Buch seine ganze Identität, seine Farbe, seine Besonderheit.

Es wird vor allem die äusserliche Handlung übertragen, die in den Augen des Übersetzers “überflüssigen” Beschreibungen werden ausgelassen oder gekürzt, wodurch der Text auch implizit enthaltenen Inhalt verliert.

Samir Elbarbary, der zwei Übersetzungen von *Sons and Lovers* ins Arabische verglichen hat, äussert sich folgendermassen zu Auslassungen:

*The fact is that the text suffers enormously from omissions. A matter for concern is that the translator does not state on the cover that it is an abridged translation.*<sup>191</sup>

Er hat also ähnliche Feststellungen gemacht wie wir in dieser Arbeit. Er stimmt uns ebenfalls zu in der Meinung, dass unbegründete und nicht signlierte Auslassungen die Übersetzung und Rezeption eines Werks in der Zielkultur beeinträchtigen.

---

<sup>191</sup> Elbarbary, Samir. „*Sons and Lovers* in Arabic Translation“. in: *In Other Words*. S.54.

## 2. You

Bei Übersetzungen aus dem Englischen stellt sich allgemein die Frage, wie “you” ins Deutsche übertragen werden soll. Die übersetzende Person muss entscheiden, welche Form im Deutschen eher angepasst ist: Die Höflichkeitsform oder die du-Form. Dies kann einerseits ein Problem darstellen, da die übersetzende Person oftmals nicht weiss, welche Form der/die AutorIn wählen würde. Der Entscheid muss also von der übersetzenden Person gefällt werden und die gewählte Form verrät uns deshalb auch etwas über die Person, die den Entscheid getroffen hat.

Andererseits jedoch bietet hier die deutsche Sprache durch die Möglichkeit des Wechsels ein Stilmittel, das bewusst eingesetzt werden kann, um gewisse Effekte zu erzielen. Dies ist ein wertvolles Instrument für die Übersetzung, weil dadurch Nuancen erzielt werden können.

Im Deutschen kann die Wahl der du-Form Unterschiedliches zum Ausdruck bringen:

- ❖ Nähe, Vertraulichkeit, persönliche Beziehung, z.B. in einer Beziehung
- ❖ Unreife, Minderjährigkeit, Unverstehen, z.B. Lehrer-Schüler Beziehung
- ❖ abschätzige Haltung gegenüber einer Person, Herablassung, Ärger

Mit der Sie-Form wird entweder

- ❖ Höflichkeit oder Respekt, z.B. gegenüber einer älteren, weiseren Person
- ❖ gewollte oder ungewollte Distanz ausgedrückt.

Vergleicht man die zwei deutschen Übersetzungen von *Women in Love*, so kann man interessante Feststellungen machen, was die Verwendung der Sie- und der du-Form betrifft. In Ü1 trifft man häufig auf Wechsel vom “Sie” zum “du” und umgekehrt und an einer Stelle werden zwei verschiedene Formen im gleichen Dialog zwischen Birkin und Ursula verwendet. In Ü2 treten weniger Wechsel auf und die gewählte Form wird mit einigen Ausnahmen konsequent durchgezogen. Im folgenden haben wir die Übergänge für beide Paare in chronologischer Reihenfolge schematisch aufgelistet.

## A. Gudrun und Gerald

	Übersetzung 1 (Ü1)	Übersetzung 2 (Ü2)
<b>Sie</b>	Anfang bis Kap.13 ( <i>Mino</i> )	Anfang bis Kap.21 ( <i>Ein Ausflug</i> )
<b>du (er)/ Sie (sie)</b>	Kap.14 ( <i>Das Bootsfest</i> ) er beginnt mit <b>du</b> , sie fährt mit <b>Sie</b> weiter (S.139)	--
<b>Sie</b>	S.139-142	--
<b>du (er)/ Sie (sie)</b>	Zweiter Versuch von ihm, sie mit <b>du</b> anzusprechen, sie bleibt beim <b>Sie</b> (S.143)	--
<b>Sie</b>	ab S.143 – Kap.23	--
<b>du</b>	Kap.24 ( <i>Tod und Liebe</i> )	Kap.22 ( <i>Tod und Liebe</i> )
<b>Du</b>	ab S.269 (Nachhauseweg) er beginnt	ab S.358 (Nachhauseweg) sie beginnt
<b>Sie</b>	ab S.274 (Atelier)	ab S.367 (Atelier)
<b>du</b>	ab S.280 (nächtlicher Besuch ) sie beginnt	ab S.374 (nächtlicher Besuch) sie beginnt

Von Anfang des Buches bis zum Kapitel *Carpeting* siezen sich Gudrun und Gerald in beiden Übersetzungen. Während sich Gudrun und Gerald in Ü2 bis zum Kapitel 21 weitersiezen, setzt in Ü1 in Kapitel 14, *Water-Party*, ein Spiel zwischen “Sie” und “du” ein:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
“Don’t be angry with me.” [...]	„Seien <b>Sie</b> mir nicht böse.“ [...]	„Seien <b>Sie</b> mir nicht böse!“ [...]
“I’m not angry with you. I’m in love with you.” (S.171)	„Ich bin <b>dir</b> nicht böse. Ich hab <b>dich</b> lieb.“ (S.139)	„Ich bin <b>Ihnen</b> nicht böse. Ich liebe <b>Sie</b> .“ (S.182)
“Kiss me before we go.” (S.176)	„ <b>Küss</b> mich, ehe wir fahren.“ (S.143)	„ <b>Küssen Sie</b> mich, bevor wir fahren!“ (S.184)

Dieses Hin und Her zwischen “Sie” und “du” drückt den Gefühlszustand der beiden trefflich aus. Gerald möchte Gudrun näherkommen, sie zieht ihn an und es schmerzt ihn, dass sie es ihm so schwierig macht. Diese Tatsache wird ausgedrückt durch die zwei Annäherungsversuche von

Gerald, in denen er Gudrun zu duzen beginnt. Beide Aussagen sind sehr intimer Art, und es fällt ihm schwer, sich dazu aufzuraffen und die Kontrolle aus der Hand zu geben. Es ist deshalb verständlich, dass Gerald für seine Aussagen die vertraulichere du-Form wählt. Die erste Aussage ist ein Liebesgeständnis: *I'm in love with you*, und die zweite eine Bitte oder eine Aufforderung: *kiss me*.<sup>192</sup> Beide Male reagiert Gudrun eher zurückweisend auf seine Annäherung, indem sie sich zärtlich über ihn lustig macht: *she laughed a silvery little mockery*<sup>193</sup> oder ihn im Ungewissen lässt und nach dem Grund für seine Bitte nach einem Kuss fragt: *But why?*<sup>194</sup>.

Diese Zurückhaltung oder Überheblichkeit Gerald gegenüber wird in Ü1 dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Gudrun nach jedem Versuch von Gerald, sie mit "du" anzusprechen beharrlich mit "Sie" weiterfährt. Sie will eine gewisse Distanz aufrechterhalten und ist sich der Sache noch nicht sicher. Die beiden siezen sich dann auch bis zum Ende des Kapitels, denn, obwohl sie sich nähergekommen sind, haben die zwei Momente der Intimität noch nicht ausgereicht, um Gudrun zu überzeugen, dem Werben Gerald's nachzugeben.

In beiden Übersetzungen siezen sich Gudrun und Gerald dann bis Kapitel 23. In Kapitel 24 setzt in beiden Übersetzungen ein Wechsel zwischen der du- und der Sie-Form ein, danach duzen sie sich bis zum Ende des Buches.

Die beiden duzen sich plötzlich, als Gerald Gudrun nach Hause begleitet und sich nach Vertraulichkeit sehnt. Wie in Kapitel 14 geht auch hier der Annäherungsversuch von Gerald aus, der Gudrun auf dem Weg die Hand um die Hüften legt. Gudrun kann das Ganze noch nicht richtig fassen.

In Ü1 wird dieser Umstand dadurch ausgedrückt, dass Gerald wieder damit beginnt, Gudrun zu duzen.

---

<sup>192</sup> D.H. Lawrence. *Women in Love*. S.171.

<sup>193</sup> *ibid.*

<sup>194</sup> *ibid.* S.176.

Bei Ü2 wird diese Nuance nicht klar, da es Gudrun ist, die Gerald zuerst mit “du” anspricht und somit die Vertraulichkeit herstellt, obwohl sie doch eigentlich noch sehr unsicher ist, wie ihre Frage an Gerald illustriert: *But how much do you care for me?*<sup>195</sup>

Dieser Wechsel in Ü2, bei dem Gudrun mit dem Duzen beginnt, erscheint deshalb völlig unmotiviert und beschreibt keinesfalls den momentanen Gefühlszustand der beiden, da die Unsicherheit Gudruns und das Sehnen nach Nähe von Gerald nicht zum Ausdruck gebracht werden. Es ist, als ob bei der Übersetzung die Rollen vertauscht worden wären.

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
“I am so glad if I help you”, she said. [...]	„Ich bin ja so glücklich, dass ich helfen kann“, sagte sie. [...]	„Ich bin so froh, wenn ich <b>dir</b> helfen kann“, sagte sie. (S.358)
But how much do you care for me?” came her voice, almost querulous. [...]	„Was bin ich <b>Ihnen</b> denn eigentlich!“ Es klang beinahe verweisend. [...]	„Aber was bin ich <b>dir</b> ?“ erklang ihre Stimme fast streitsüchtig.
“Why not?” he said. “Why don’t you believe it? (S.328)	„Warum nicht?“ fragte er. „Warum willst <b>du</b> mir nicht glauben? (S.268)	---

Als Gerald ins Atelier kommt, um mit Gudrun und Winifred Tee zu trinken, verwenden sie sowohl in Ü1 als auch in Ü2 die Höflichkeitsform. Dies soll zum Ausdruck bringen, dass sie seit jener Nacht wieder Abstand voneinander gewonnen haben, ihre Liebe zueinander noch nicht “offiziell” ist und sie sich in der Öffentlichkeit noch siezen, vor allem in Gegenwart von Winifred.

Als Gerald nach dem Tod seines Vaters Gudrun einen nächtlichen Besuch abstattet und sie heimlich in ihrem Zimmer aufsucht duzen sich die beiden wieder. Diesmal ist es in beiden Übersetzungen Gudrun, die Gerald mit “du” anspricht. Ab dieser Stelle duzen sie sich in beiden Übersetzungen bis zum Ende des Buches. In diesem Fall ist es wahrscheinlich sowohl der Überraschung Gudruns als auch der Intimität der Situation – im Schlafzimmer von Gudrun – zuzuschreiben, dass sie Gerald von Anfang an duzt.

<sup>195</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.328.

## B. Ursula und Birkin

	Übersetzung 1 (Ü1)	Übersetzung 2 (Ü2)
<b>Sie</b>	Anfang bis Kap.12 ( <i>Ein Teppich</i> )	Anfang bis Kap.10 ( <i>Ein Teppich</i> )
<b>du</b>	Kap.13 ( <i>Mino</i> ) Wechsel: <b>Sie du</b> (S.125) sie beginnt	Kap.11 ( <i>Mino</i> ) Wechsel: <b>Sie du</b> (S.160) sie beginnt
<b>du</b>	Kap.14 ( <i>Das Bootsfest</i> ) Wechsel: <b>Sie du</b> (S.152) sie beginnt	Kap.12 ( <i>Das Wasserfest</i> ) Wechsel: <b>Sie du</b> (S.194) er beginnt
<b>Sie</b>	Kap.15-18 S.200	Kap.13-16 S.260
<b>du</b>	Kap.19 ( <i>Mondlicht</i> ): Wechsel: <b>Sie du</b> (S. 205) er beginnt	ab Kap.17 ( <i>Mondsüchtig</i> ) bis Kap.19 (Heiratsantrag) sie beginnt
<b>Sie</b>	ab S. 214 (Heiratsantrag) bis Kap.22 (Frau gegen Frau) sie beginnt	Kap.20 ( <i>Frauen unter sich</i> ) er beginnt
<b>du(er) / Sie(sie)</b>	Kap.23 ( <i>Ein Ausflug</i> : Streit) er beginnt mit <b>du</b> , sie mit <b>Sie</b>	--
<b>du</b>	ab S.253 (Versöhnung) sie beginnt	ab Kap.21 ( <i>Ein Ausflug</i> )

Ursula und Birkin setzen sich zu Beginn des Romans bis zum Kapitel 12 *Carpeting*. Im darauffolgenden Kapitel ist Ursula bei Birkin zum Tee eingeladen. Die Stimmung ist eher gespannt und die beiden sprechen über Beziehung und Liebe, wobei ihnen bewusst wird, dass sie unterschiedliche Vorstellungen haben. Ursula fühlt sich verletzt wegen den Bemerkungen Birkins zur Liebe. Zu Beginn setzen sich die beiden und erst gegen Ende des Besuchs kommen sie einander nahe genug, um zum "du" zu wechseln. Ursula geht auf Birkin zu und will sich mit ihm versöhnen und von ihm eine Liebesbestätigung erhalten.

In beiden Übersetzungen wird hier der Wechsel vom "Sie" zum "du" gewählt, um die Umkehrung der Situation und die Annäherung und Vertraulichkeit auszudrücken:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
----------	--------------------	------------------

“Say you love me, say ‘my love’ to me.” (S.154)	„Sag, dass <b>du</b> mich liebst, sag ‘mein Lieb‘ zu mir!“ (S.125)	„Sag, dass <b>du</b> mich liebst, sag ‚meine Liebste‘ zu mir!“ (S.160)
---	--	--

Derselbe Wechsel wird auch in Kapitel 14 wieder vorgenommen. Es ist interessant zu beobachten, dass der Wechsel diesmal nicht in beiden Übersetzungen an derselben Stelle stattfindet. In Ü2 wechselt Birkin früher als in Ü1 vom “Sie” zum “du”, nämlich als er Ursula auffordert, ihn zur Schleuse zu begleiten, die er öffnen soll, damit das Wasser aus dem Teich fließen kann:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
“Come with me [...] and then I’ll walk home with you, when I’ve done this.” (S.184)	„ <b>Kommen Sie</b> mit, dann bringe ich <b>Sie</b> nach Hause, wenn ich fertig bin.“ (S.149)	„ <b>Komm</b> mit mir, und wenn ich damit fertig bin, begleite ich <b>dich</b> nach Hause.“ (S.194)

Es fragt sich, weshalb in Ü2 gerade an dieser Stelle, als die Gesellschaft nach den Ertrunkenen sucht, der Wechsel vorgenommen wird. Eigentlich gibt es keinen ersichtlichen Grund dafür. Man könnte sich vorstellen, dass der Übersetzer auf die baldige Vertraulichkeit zwischen Ursula und Birkin vorausweisen will. Allerdings birgt die darauffolgende Streitszene mehr Distanz und Feindlichkeit, wenn sich die beiden wie in Ü1 siezen.

In Ü1 geschieht der Wechsel vom “Sie” zum “du” erst drei Seiten später, in einer ähnlichen Situation wie im Kapitel zuvor: Ursula und Birkin sind sich nicht einig und streiten über die Bedeutung der Liebe. Birkin fehlen die Worte, um seine Vorstellung einer “idealen” Beziehung zwischen Frau und Mann zu artikulieren, und Ursula scheint nicht zu verstehen, was er meint. Nach einer Weile werden die beiden der Streiterei überdrüssig, und Ursula entschliesst sich einzulenken und dem Streitgespräch ein Ende zu bereiten, indem sie sich darüber amüsiert.

Sie spricht ihn mit "du" an, was zum Ausdruck bringt, dass sie sich mit ihm versöhnen möchte:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
"You'd have to have it your own way, wouldn't you? she teased." (S.187)	„Und <b>du</b> möchtest es durchaus auf <b>deine</b> Weise haben“, neckte sie. (S.152)	„ <b>Du</b> müsstest es natürlich alles auf <b>deine</b> Art haben, nicht wahr?“ neckte sie. (S.197)

Ab Kapitel 15 bis Kapitel 18 siezen sich die beiden dann wieder und erst in Kapitel 19 erfolgt der nächste Wechsel. Zu Beginn des Kapitels sind sich Birkin und Ursula sehr fremd: Birkin ist soeben vom Ausland zurückgekommen, wo er sich von seiner Krankheit erholte.

Während dieser Zeit haben sich die beiden voneinander entfernt. Diese Entfremdung wird in Ü1 durch die Wahl der Sie-Form, welche auch für Distanz und Kälte steht, zum Ausdruck gebracht. Birkin befindet sich nun in einer rastlos, ratlosen Stimmung. Am Teich steinigt er den Mond, wobei Ursula ihn beobachtet. Sie ist entsetzt:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
„You won't throw stones at it any more, will you?“ „How long have you been there?“ he asked. (S.248)	„Nun werfen <b>Sie</b> doch nicht mehr mit Steinen nach dem Mond!“ sagte sie. - „Seit wann sind <b>Sie</b> schon da? (S.204)	„ <b>Du</b> wirst keine Steine mehr nach ihm werfen, nicht wahr?“ „Wie lange bist du schon hier?“ (S.267)

Kurz darauf sind sich die beiden wieder nähergekommen, Birkin hat sich von seiner Wut erholt und kommt zur Ruhe, wodurch er sich an seine Liebe zu Ursula erinnert. An dieser Stelle findet in Ü1 der Wechsel vom "Sie" zum "du" statt, mitten im Kapitel. Birkin ist es, der damit beginnt und, zögernd zwar, den ersten Schritt macht, um die Vertraulichkeit zwischen ihnen wieder herzustellen. In Ü2 duzen sich Ursula und Birkin von Beginn des Kapitels an, wodurch dieser Effekt der Annäherung verloren geht:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
So he said to her, slowly, with difficulty: „There is a golden light in you, which I wish you would give me.“ (S.249)	Und er sagte langsam, mit Mühe: „In <b>dir</b> ist goldenes Licht. Ich wollte, <b>du</b> könntest es mir geben.“ (S.205)	Und so sagte er langsam und mit Mühe: „In <b>dir</b> ist ein goldenes Licht, und ich wollte, <b>du</b> schenktest es mir.“ (S.267)

Später sucht Birkin Ursula im Haus ihrer Eltern auf, um ihr einen Heiratsantrag zu machen. Ursula gibt zum Ausdruck, dass sie zwischen sich und Birkin eine gewisse Distanz bewahren will. Sie steht dem Heiratsantrag nicht sehr enthusiastisch entgegen und ist nicht wirklich erfreut ob seinem Besuch. Diese Tatsache wird von der Übersetzerin von Ü1 durch einen Wechsel zurück in die Höflichkeitsform zum Ausdruck gebracht. Der Übersetzer der Ü2 bleibt bei der du-Form, die er zu Beginn des Kapitels eingeführt hat.

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
She winced as if violated. „Did you really come to propose to me?“ she asked of Birkin, as if it were a joke. (S.260)	Sie zuckte zusammen wie unter einem Schlag. „Sind <b>Sie</b> wirklich gekommen, um mir einen Antrag zu machen?“ fragte sie Birkin, als ob es ein Scherz wäre. (S.213)	Sie zuckte wie verletzt zusammen. „Bist <b>du</b> wirklich gekommen, um mir einen Heiratsantrag zu machen? fragte sie Birkin, als wäre es ein Scherz. (S.278)

Bei diesem Ausschnitt fällt zusätzlich auf, dass in Ü2 eine Abschwächung vorgenommen wurde. Die doch sehr kräftigen Worte voller Gewalt *winned* und *violated* drücken aus, wie sehr Ursula durch diesen Heiratsantrag betroffen ist. In Ü2 werden sie nur mit “zusammenzucken” und “verletzt” wiedergegeben, während in Ü1 der “Schlag” die Intensität der Gefühle von Ursula widerspiegelt.

In Kapitel 22 siezen sich Ursula und Birkin in Anwesenheit von Hermione wieder.

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
“What train did you come by, Ursula?” (S.298)	“Mit welchem Zug sind <b>Sie</b> gekommen?“ (S.243)	“Mit welchem Zug sind <b>Sie</b> gekommen?“ (S.321)

Ursula möchte eine gewisse Distanz zwischen ihr und Birkin aufrecht erhalten und fühlt sich in der Anwesenheit von Hermione und Birkin als Aussenseiterin, weshalb sie die beiden dann auch kurzentschlossen verlässt.

Am darauffolgenden Tag, in Kapitel 23, wagt Birkin einen Annäherungsversuch; er lädt Ursula zu einem Ausflug ein und schenkt ihr drei Ringe. In Ü1 duzt er sie, wodurch seine Absicht ausgedrückt wird, wieder Vertraulichkeit zwischen ihnen herzustellen. Ursula aber ist vorerst noch sehr zurückhaltend und gibt ihm dies auch zu erkennen, indem sie ihn siezt. In Ü2 wird konstant die du-Form gewählt:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
„Look“, he said, „what I bought.“ [...]	„ <b>Sieh</b> “, sagte er, „was ich hier habe.“ [...]	„ <b>Schau</b> , was ich gekauft habe!“ [...]
„How perfectly lovely! she cried again. „But why do you give them me?“ [...]	„Die sind ja ganz entzückend! Aber warum geben <b>Sie</b> das mir?“ [...]	„Wirklich ganz, ganz entzückend! Aber warum gibst <b>du</b> sie mir?“ [...]
„Isn’t it rather dangerous, the way you drive?“ she asked him. [...] And then, after a pause: „Don’t you like the yellow ring at all?“ (S.303)	„Mir scheint, <b>Sie</b> fahren sehr leichtsinnig?“ sagte sie. [...] Nach einer Weile fragte er: „Magst <b>du</b> den gelben Ring denn gar nicht leiden?“ (S.247)	„Ist es nicht recht gefährlich, wie <b>du</b> fährst?“ fragte sie ihn.[...] Und nach einer Pause fragte er: „Gefällt <b>dir</b> der gelbe gar nicht?“ (S.327-328)

Nach einem hitzigen Streit zwischen Ursula und Birkin, wobei Ursula zornig wegläuft, kommt sie schliesslich zu ihm zurück und bietet ihm die Versöhnung an. In Ü1 wird dies wiederum durch einen Wechsel ausgedrückt; sie spricht ihn nun mit "du" an, wodurch ihre Absicht, wieder Frieden zu machen ausgedrückt werden soll. In Ü2 wird konstant die du-Form gewählt.

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
She came up and stood before him, hanging her head. „See what a flower I found you,“ she said, wistfully, holding a piece of purple-red bell-heather under his face. (S.310)	Sie kam und stand vor ihm mit gesenktem Kopf: „ <b>Sieh</b> , was ich für <b>dich</b> gepflückt habe“, und hielt ihm still purpurrotes Heidekraut hin. (S.253)	Sie kam herbei und stand vor ihm und liess den Kopf hängen. „ <b>Schau</b> , was ich da für dich gefunden habe“, sagte sie, und hielt ihm wehmütig einen Zweig purpurroten Heidekrautes unter die Augen. (S.337)

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass die Übersetzerin von Ü1 den Wechsel vom Siezen zum Duzen wirkungsvoll als Stilmittel einsetzt, um die Beziehung oder die momentane Stimmung, wie Vertraulichkeit, Nähe, Distanz, Abneigung, Widerspenstigkeit, Streit, Versöhnung etc., zwischen zwei Personen auszudrücken. Sie spielt bewusst mit dieser Technik, um dem Zielpublikum gewisse Nuancen besser zu erkennen zu geben und zusätzliche Dinge auszudrücken, die im Ausgangstext implizit vorhanden sind.

Vor allem der Akt der Versöhnung wird jedes Mal durch einen Wechsel vom feindlichen "Sie" zum vertraulicheren "du" zum Ausdruck gebracht.

In der zweiten Übersetzung finden wir weniger Wechsel vom Siezen zum Duzen. Dieses Mittel wird weniger dazu eingesetzt, um psychische Zustände oder Nähe auszudrücken, wie dies bei Ü1 der Fall ist. Der Übersetzer scheint nicht nach einem bestimmten Konzept vorgegangen zu sein oder hat nur einige Wechsel von Ü1 übernommen.

Unsere Hypothese ist, dass es sich beim Einsatz vom Wechsel zwischen Siezen und Duzen um ein Stilmittel des "femininen Schreibens" handelt. Die Wechsel in Ü1 könnten zuweilen nach grammatischen und "logischen" Regeln unbegründet erscheinen. Die Übersetzerin wendet folgende Übersetzungsstrategie an: Sie erspürt die explizit oder implizit im Text dargestellte Stimmung zwischen den Personen und wählt dann entsprechend die Sie- oder die du-Form.

Ausgehend von der Annahme, dass der Übersetzer von Ü2 die erste Übersetzung gelesen hat, stellt sich die Frage, ob die häufigen Wechsel ihn wohl mit einer Art Unbehagen erfüllt haben, und er sich der Regel der Logik zu sehr verpflichtet gefühlt hat und deshalb die Wechsel nicht übernommen hat, sondern seine Übersetzung eher den logischen Regeln entsprechend angefertigt hat. Es ist auch möglich, dass er weder die implizite Stimmung im Original, noch die darauf gründende Motivation für die Wechsel in Ü1 nachempfinden konnte.

Diese Art der Übersetzerin von Ü1, Gefühlsstimmungen zu erspüren und in der Übersetzung zum Ausdruck zu bringen – mit Hilfe von vorhandenen Stilmitteln, die in neuer Weise eingesetzt werden – entspricht ganz der Art und Weise, wie Lawrence die Sprache gebraucht.

### 3. Beschreibungen

Im folgenden werden jeweils zuerst die ausgewählten Textstellen des Ausgangstextes analysiert und dann die beiden Übersetzungen verglichen.

*In small descriptions of clothes he does not see the woman's costume flatly, visually, as men do, but he is sensitive to the quality of materials, to the flow and suppleness, and intricacies of coloring.*<sup>196</sup>

Lawrence verwendet sehr viel Sorgfalt auf die Beschreibungen von Kleidern, vor allem von Frauenkleidern. Im ersten Kapitel von *Women in Love* sitzen Gudrun und Ursula im Wohnzimmer und unterhalten sich. Es folgt eine Beschreibung Gudruns\*:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
Gudrun was very beautiful, <u>passive</u> , soft-skinned, soft-limbed.	Gudrun war eine Schönheit mit weicher Haut und weichen Gliedern und mit einem leisen Zug von <u>Trägheit</u> .	Gudrun war sehr schön und hatte <u>etwas lässiges</u> mit ihrer weichen Haut und ihren weichen Gliedern.
She wore a dress <u>of dark-blue silky</u> stuff, with ruches of <u>blue and green linen lace</u> in the neck and sleeves; and she had <u>emerald-green</u> stockings. (S.8)	Sie trug ein <u>dunkelblaues, seidiges</u> Kleid, mit Rüschen von <u>blau und grüner Leinenspitze</u> an Hals und Ärmeln, und <u>smaragdgrüne</u> Strümpfe dazu. (S.6)	--- (S.6)

Bei einer Analyse des Ausgangstextes fällt auf, dass viele Adjektive verwendet werden und vor allem viele Farb- und Materialadjektive. Im ersten Satz beschreibt Lawrence Gudrun mit vier aufeinanderfolgenden Adjektiven, wovon die letzten zwei je mit *soft-* beginnen. Die Worte *soft-skinned* und *soft-limbed* verwendet Lawrence sehr häufig in seinen Beschreibungen der ProtagonistInnen, so auch bei Birkin im Kapitel *Gladiatorial*.

<sup>196</sup> Nin, Anĩ s. *An unprofessional study of DHL*. S.58

\* Die Markierungen in den Textstellen dieses Kapitels wurden von uns vorgenommen.

Im zweiten Satz tauchen vier verschiedene Farbadjektive und drei Materialangaben auf.

Die beiden Übersetzungen haben die Syntax des ersten Satzes des Ausgangstexts nicht übernommen und die vier Adjektive teilweise durch Substantive ersetzt, da die beiden letzten Adjektive im Deutschen nicht gut durch Adjektive übersetzbar sind. Beide Übersetzungen haben jedoch das "weiche" beibehalten und wiederholt, wodurch ein gewisser Rhythmus des Satzes gewährleistet bleibt. *Passive* wird in Ü1 mit "einem leisen Zug von Trägheit" übersetzt, was auf den ersten Blick sonderbar erscheint, da ein Charakterzug üblicherweise nicht mit "leise" beschrieben wird. Ruft man sich aber die Charakteristiken von Lawrence's Stil wieder in Erinnerung, so erscheint diese Formulierung durchaus geeignet, und man könnte sagen, dass sie der "femininen Sprache" angehört. Es entspricht nämlich dem Stil von Lawrence, bei Beschreibungen die verschiedenen Wahrnehmungskanäle zu vermischen und zu vereinen.

Zudem liebt Lawrence ungewöhnliche Wortkombinationen. In Ü2 wird *passive* zu "etwas lässiges", was an dieser Stelle eher befremdend wirkt und nicht wirklich dem Charakter von Gudrun entspricht. Auch der Heckenausdruck "etwas" erscheint unpassend, verglichen mit der klaren Aussage im Original. Während im Ausgangstext alle vier Adjektive auf gleicher Ebene aufgezählt werden, wird in Ü2 eine Abhängigkeit hergestellt, wodurch die weiche Haut und die weichen Glieder als Grund für die Lässigkeit von Gudrun gelten.

Der zweite Satz wird in Ü2 vollständig ausgelassen. Die Auslassungen von Beschreibungen in Ü2 werden im Kapitel zu den Auslassungen näher betrachtet. An dieser Stelle soll ein Übersetzungsvergleich vorgenommen werden, wobei auffällt, dass in Ü2 oft nur diejenigen Sätze mit den Farb- und Materialbeschreibungen ausgelassen wurden, nicht aber die zusätzlichen Beschreibungen einer Person.

In Ü1 wird die Beschreibung ziemlich wortgetreu übernommen, die Farb- und Materialbeschreibungen werden übertragen.

Diese Beschreibungen sind wichtig, weil sie uns Auskunft geben über den Charakter und den momentanen Stimmungszustand der Personen.

*Colors help to illustrate situations to point to emotional states or to establish the mood of a 'scene'.*<sup>197</sup>

An dieser Stelle wird Gudrun als schön, träge, geduldig und mit weicher Haut und Gliedern beschrieben. Die Farben, welche im zweiten Satz verwendet werden, sind Symbole für diese Beschreibung von Gudrun. Die Farbtöne, blau und grün, sind aufeinander abgestimmt und dürfen als klassische Farben gelten, vielleicht mit Ausnahme der "smaragdgrünen Strümpfe".

---

<sup>197</sup> Gross, Anna. *Die Farbadjektive in den Romanen und Kurzgeschichten von D.H. Lawrence*. Zitiert in: Cowan, James.D. *D.H. Lawrence: An Annotated Bibliography of Writings about him*.

Bei der Analyse einer weiteren Kleiderbeschreibung, entdeckt man zusätzliche Übersetzungsverfahren. Im Kapitel *Waterparty* ist eine ausführliche Beschreibung der Kleidung der Familie Brangwen zu finden, die sich auf den Weg zum Fest macht:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
The sisters both wore dresses of <u>white cotton crape</u> , and hats of <u>soft grass</u> .	Die Schwestern waren beide in <u>weissem Krepp</u> und trugen <u>weiche Strohhüte</u> .	Beide Schwestern trugen <u>weisse Kleider</u> und <u>Hüte aus weichem Stroh</u> .
But Gudrun had a sash of <u>brilliant black and pink and yellow colour</u> wound broadly round her waist, and she had <u>pink silk stockings</u> , and <u>black and pink and yellow decoration</u> on the brim of her hat, weighing it down a little.	Aber Gudrun trug eine breite Schärpe <u>von leuchtendem Schwarz, Hellrot und Gelb</u> und <u>hellrote seidene Strümpfe</u> , und dazu auf dem Hut eine Garnierung in <u>Schwarz, Hellrot und Gelb</u> , die den Rand ein bisschen herunterbog.	Aber Gudrun hatte eine breite <u>bunte</u> Schärpe um die Hüften gewunden, und ihr Hut war <u>in denselben Farben</u> geputzt, [...]
She carried also <u>a yellow silk</u> coat over her arm, so that she looked remarkable, like a painting from the Salon.[...]	Auf dem Arm trug sie auch noch eine <u>gelbseidene</u> Jacke.  Eine <u>auffallende</u> Erscheinung, wie ein Bild aus dem ‚Salon‘. [...]	und mit der <u>gelben Seidenjacke</u> , die sie über dem Arm trug, sah sie auffallend aus wie ein Bild aus dem ‚Salon‘. [...]
Ursula was <u>all snowy white</u> , save that her hat was <u>pink</u> , and entirely <u>without trimming</u> , and her shoes were <u>dark red</u> , and she carried an <u>orange-coloured</u> coat. (S.155-156)	Ursula war ganz in <u>Schneeweiss</u> , nur ihr völlig <u>schmuckloser</u> Hut war <u>hellrot</u> und die Schuhe etwas <u>dunkler</u> . Sie trug eine <u>orangefarbene</u> Jacke über dem Arm. (S.126-127)	Ursula war ganz in <u>schneeiges</u> Weiss gekleidet, nur ihr Hut war <u>rot</u> , aber ohne jeden Aufputz, sie hatte <u>rote</u> Schuhe an und trug eine <u>rote</u> Jacke. (S.163)

Es fällt auf, dass im Ausgangstext die Syntax des ersten und zweiten Satzes gewisse Regelmässigkeiten aufweist: Der erste Satz besteht aus einer Satzreihe mit zwei Hauptsätzen von gleicher Struktur: *dresses of white cotton crape* und *hats of soft grass*, die auch im zweiten Satz wieder auftaucht: *a sash of brilliant black and pink and yellow colour*. Der lange zweite Satz besteht aus zwei Hauptsätzen, die beide mit dem gleichen, einfachen Verb *had* gebildet werden. In den Beschreibungen verwendet Lawrence allgemein nur semantisch arme Verben wie *be*, *have*, *wear* oder *carry* damit die Farben und Materialien voll zur Geltung kommen. Meistens handelt es sich dabei um Satzreihen, die häufig mit “und” verbunden werden.

Auch in der vorangehenden Beschreibung verwendet Lawrence zahlreiche Farb- und Materialbeschreibungen. Diesmal werden für die Beschreibung von Gudrun’s Kleidern schrille Kontrastfarben gewählt – *pink*, *yellow* und *black* – während Ursula in aufeinander abgestimmten Rot – und Orangetönen – *pink*, *dark red*, und *orange-coloured* – gekleidet ist. An dieser Stelle verraten uns die Farben wiederum etwas über den Charakter der Protagonistinnen und die Atmosphäre.

*Harmonious colors mostly indicate joyful events, overbright ones hint at strong tensions and passions.*<sup>198</sup>

Die schrillen Farben weisen also auf die gespannte Atmosphäre in diesem Kapitel hin: Gerald’s Schwester und ihr Geliebter ertrinken später im Kapitel. Gleichzeitig aber verraten sie uns auch etwas über die Protagonistinnen. Wir kennen die beiden Schwestern nun schon ein wenig besser und wissen, dass Gudrun zwar eine Schönheit ist, dass ihr Inneres jedoch voller Widersprüche und grausam kalt und leer ist. Dieser Umstand wird durch die disharmonische Farbkombination ihrer Kleider symbolisiert. Es könnte auch sein, dass diese auffälligen Farben von ihrer inneren Leere ablenken sollen.

Gudrun wirkt deshalb auch negativ auf ihren Vater, wie aus dem vierten Satz dieser Stelle hervorgeht:

*Her appearance was a sore trial to her father.*<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Gross, Anna. *Die Farbadjektive in den Romanen und Kurzgeschichten von D.H. Lawrence*. Zitiert in: Cowan, James.D. *D.H. Lawrence: An Annotated Bibliography of Writings about him*.

<sup>199</sup> D.H. Lawrence. *Women in Love*. S.155.

Diese Art und Weise, mit Farben mehr als nur äusserliche Aspekte zu beschreiben, ist eine weitere Charakteristik von Lawrence's Stil. Auch die Liebe zum Detail gehört dazu:

*A hat has an angle, a certain mood, a class; so has the handling of an umbrella; so has the manner in which the dress is worn.*<sup>200</sup>

Der Hut von Gudrun ist reich verziert und beugt sich ein wenig unter der Last der Verzierungen. Im Vergleich zu Gudrun ist Ursula sehr dezent und einfach gekleidet und ihr Hut ist ohne jede Verzierung.

Das Farbadjektiv *snowy white* konnotiert Unschuld und Reinheit, was auf den Charakter von Ursula zu beziehen ist: Im Gegensatz zu Gudrun hat sie ein "reines" Inneres. Die verschiedenen Rottöne symbolisieren ebenfalls eine gewisse Harmonie.

Es ist interessant zu sehen, dass Lawrence in seinen Beschreibungen das Bild der Malerei zu Hilfe nimmt: *like a painting from the Salon*. Dies bestärkt unsere Hypothese, dass Lawrence ähnlich arbeitet wie ein Maler und seine Werke wie Gemälde wirken.

Vergleicht man nun die beiden Übersetzungen dieser Stelle, so fällt auf, dass sie in Ü2 stark gekürzt worden ist. Es fehlen vor allem Farbadjektive und Materialbeschreibungen.

Im ersten Satz wird in Ü1 zwar die Syntax nicht vom Englischen übernommen, es wird jedoch ebenfalls eine Wiederholung der syntaktischen Struktur und eine Alliteration, "weiss und weich" eingebaut. Diese Alliteration finden wir auch in Ü2, die Wiederholung der syntaktischen Struktur, die wie so oft den besonderen Rhythmus der Sätze von Lawrence ausmacht, fällt jedoch weg. Das Material *crape* wird in Ü2 durch "Kleider" ersetzt.

An dieser Stelle wäre es möglich gewesen, im Deutschen die Syntax des Ausgangstexts beizubehalten, vor allem in Anbetracht der Wichtigkeit, die Lawrence der Syntax und dem Rhythmus beigemessen hat: Die Schwestern trugen Kleider aus weissem Krepp und Hüte aus weichem Stroh.

---

<sup>200</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.58

Im zweiten Satz fällt auf, dass in Ü2 die schrillen Farben und das Adjektiv *brilliant*, welches das Material näher beschreibt, durch “bunt” zusammengefasst werden. Dabei gehen alle die obengenannten Konnotationen, die mit den schrillen Farben verbunden sind, wie auch die impliziten Informationen über die Stimmung der Szene und die Charaktere der Protagonistinnen verloren. Die Strümpfe werden ganz ausgelassen und die Farben der Hutverzierung werden in Ü2 mit “in denselben Farben” wiedergegeben.

Für die Beschreibung der Kleidung von Ursula werden in Ü2 die verschiedenen Rottöne alle mit “rot” übersetzt, wodurch die Nuancen verloren gehen.

Zusammenfassend bestehen die in Ü2 angewandten Übersetzungsverfahren darin, die Farbnuancen unter einem Oberbegriff zusammenzufassen oder nur die Hauptfarbe beizubehalten. Die spezifischen Angaben zu den Materialien werden oft durch allgemeine Begriffe ersetzt.

Herlitschka bemüht sich nicht, das Material und die speziellen Farben der Kleider zu nennen, für ihn scheinen Kleider Kleider zu sein. Für Frauen aber, so argumentiert Nin, spielt das Material der Kleider eine wichtige Rolle. Lawrence hat sicherlich bewusst diese minutiösen und nuancierten Beschreibungen der Farben und Materialien der Kleider gewählt.

Unsere Hypothese lautet folgendermassen: Diese Szenen sind in “femininer Sprache” geschrieben. Herlitschka hat Mühe damit, weil er der “femininen Sprache” nicht mächtig ist und entweder die Nuancen nicht erkennen kann oder sie ganz einfach unwichtig findet.

In der folgenden Beschreibung findet die “feminine Perspektive” expliziten Ausdruck. Birkin, Ursula, Gerald und Gudrun verbringen gemeinsame Winterferien in einem Hotel in den Bergen. Am Abend kommt der Gastgeber des Hotels zu ihnen an den Tisch, um sie den anderen Gästen vorzustellen:

*“Would you like to go to the Reunionsaal and be introduced to the other people?” he asked, bending forward and smiling, showing his large strong teeth. [...]”<sup>201</sup>*

Die vier zögern einen Moment, Birkin meint dann aber, dass es am besten wäre, gleich die Bekanntschaft mit den anderen zu schliessen und das Eis zu brechen:

*There was a moment’s hesitation. “I suppose we’d better – better break the ice,” said Birkin.<sup>202</sup>*

Darauf folgt die Beschreibung des Gastgebers und der Art und Weise, wie er die vier Gäste zu den übrigen in den Reunionssaal führt:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
<u>The women</u> rose, rather flushed.	<u>Die Damen</u> standen auf, es war ihnen ein wenig peinlich.	<u>Sie</u> erhoben sich,
And the Wirt’s <u>black, beetle-like, broad-shouldered</u> figure went on ignominiously in front, towards the noise.	Der <u>käferhafte, schwarze, breitschultrige</u> Wirt ging auf eine etwas beschämende Art voran, in der Richtung, woher der Lärm kam.	und der Wirt <u>eilte</u> vor ihnen her
He opened the door and <u>ushered</u> the four strangers into the play-room. (S.404)	Er öffnete die Tür und <u>führte</u> die vier Fremden in das Gesellschaftszimmer. (S.327)	und <u>komplimentierte</u> die vier Fremden in den Saal. (S.432)

In dieser Szene nimmt der Autor speziell die Frauen in den Blick. Lawrence schreibt nämlich nicht *they rose*, womit beide Paare oder alle vier gemeint wären, sondern er erwähnt nur die Frauen, die sich erheben und ein wenig erröten, wahrscheinlich, weil es ihnen ein peinlich ist, den übrigen Gästen vorgestellt zu werden.

<sup>201</sup> D.H. Lawrence. op.cit. S.404.

<sup>202</sup> *ibid.*

Es ist ein “typisch feminines Verhalten”, in einer peinlichen Situation oder einer Situation, wo sich die Person ausgestellt fühlt, vor andere hintreten oder öffentlich etwas darbringen muss, zu erröten. Lawrence hebt gerade dieses Detail hervor, indem er auf die Frauen fokussiert.

*Lawrence follows the current of small activities with a real revelation of the moods which accompany them.*<sup>203</sup>

Im zweiten Satz wird der Wirt auf sonderbare Art und Weise beschrieben. Es erscheint wahrscheinlich, dass dies der Eindruck ist, den er auf die beiden Frauen macht, da ja im ersten Satz nur von ihnen die Rede ist. Das Symbol des Käfers scheint hier passend, obwohl es nicht einfach in den Zusammenhang gebracht werden kann. Es ist vielmehr wie ein Geistesblitz, der den Frauen durch den Kopf geht und den Wirt als schwarzen Käfer erscheinen lässt. Dies ist eine weitere Technik des “femininen Stils” von Lawrence. Er packt in seine Erzählung Gedanken und Gefühle der ProtagonistInnen mit hinein. Dabei geschieht der Übergang von Erzählung zu persönlicher Wahrnehmung oder erlebter Rede oft fließend und unbemerkt.

Erst im dritten Satz wird klar, dass alle vier ProtagonistInnen dem Wirt gefolgt waren und nun in den Saal geleitet werden.

In Ü1 wird die Abfolge der drei Adjektive übernommen, wobei die Übersetzerin das Adjektiv “schwarz” geschickterweise nach dem “käferhaft” an zweiter Stelle bringt, damit keine eventuellen Fehlkonnotationen entstehen und die Leserschaft meinen könnte, der Wirt sei von schwarzer Hautfarbe. Es fragt sich, ob eventuell die Konstruktion “er ging [...] voran, in der Richtung, woher der Lärm kam” im Deutschen ein wenig seltsam klingt oder den damaligen Regeln der deutschen Sprache durchaus entspricht. Es ist auch möglich, dass durch diese Formulierung die Betonung des Umstand und der Dauer des Vorgangs liegen soll. Im Gegensatz dazu würde bei “er ging [...] voran, in die Richtung, aus welcher der Lärm kam” eher die Richtung und das Ziel des Vorgangs im Zentrum stehen.

---

<sup>203</sup> Nin, Anaï s. op.cit. S.58.

In Ü2 wird *the women* durch “sie” ersetzt und schliesst damit alle vier ProtagonistInnen ein. Dies erscheint vielleicht logischer, da sich ja wahrscheinlich alle vier erheben, um in den Reunionssaal geführt zu werden. Im Original jedoch werden explizit nur die Frauen genannt und ihre Reaktion und Sichtweise beschrieben.

Könnte es sein, dass sich Herlitschka nicht vorstellen konnte, dass nur die Frauen erwähnt werden und nicht alle vier ProtagonistInnen? Oder hat er nicht bemerkt, dass explizit nur die Frauen genannt werden? Fand er es störend oder sogar ungehörig, dass die Männer nicht mitgenannt werden?

Bei einer weiteren Betrachtung fällt auf, dass auch die ganze Beschreibung des Wirts im zweiten Satz fehlt. In Ü2 erscheint die Stelle kahl, es ist als ob eine Dimension fehlte, die “feminine Dimension”.

Das Verb “eilte” in Ü2 für *went* im Ausgangstext erscheint mir ein wenig zu hastig für diese Szene. Das Verb im dritten Satz, “komplimentieren” entspricht jedoch eher dem *usher* im Ausgangstext, da es formaler Stil ist, obwohl man auch argumentieren könnte, dass es zu formal ist. In Ü1 wird dafür “führte” gewählt, was zu neutral erscheint.

Diese eine Stelle kann symbolisch für die beiden Übersetzungen stehen. Es ist, als ob in Ü2 eine ganze Dimension fehlt: Die “feminine Dimension”.

Auch im folgenden Ausschnitt kommt die “feminine Dimension” zum Tragen. Im Kapitel *Coal-Dust* beschreibt Gudrun die Grubenarbeiter, und die Wirkung ihrer Präsenz auf sie. Die Männer lösen zwiespältige Gefühle in ihr aus.

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
Their voices sounded out with strong intonation, and the broad dialect was <u>curiously caressing</u> to the blood.	Ihre Stimmen hatten einen kräftigen Klang, die breite Mundart <u>heimelte die Sinne merkwürdig an.</u>	Ihre Stimmen waren von kräftigem Klang, und der breite Dialekt hatte etwas <u>seltsam das Blut liebkosendes.</u>
It seemed to envelop Gudrun in a laborer's caress, there was in the whole <b>atmosphere</b> a resonance of physical men, a glamorous <b>thickness of labour</b> and <b>maleness surcharged</b> in the air. (S.115)	Gudrun empfand ihre Laute wie Liebkosungen des Bergmanns, <b>in der Luft lag überschwer</b> ein Hall und Dunst und Widerschein von Mann und von Arbeit. (S.94)	Er schien einen in die Liebkosung eines Arbeiters einzuhüllen. In der ganzen Atmosphäre lag ein Widerhall physischer Männlichkeit, ein glitzernder, <b>dicker Schwaden von Arbeit und Mannheit.</b> (S.113)

Die Grubenarbeiter werden nicht als Individuen, sondern als *a collective phenomeneon, a brutalized herd, less than human* beschrieben.<sup>204</sup> Die Arbeiter besitzen keine individuelle Identität, sondern sind Teil einer riesigen Maschine. Das kommt zum Ausdruck im Vokabular, das Lawrence verwendet. Er braucht vor allem Wörter mit sehr allgemeiner, kollektiver Bedeutung wie *men, maleness, thickness, labour, collective*, und *atmosphere*.

Im ersten Satz fällt die parallele Satzstruktur der beiden Nominalgruppen *strong intonation* und *broad dialect* und die Alliteration *curiously caressing* auf.

Lawrence spielt mit der Wiederholung der Worte in einer anderen Wortart: Das Adjektiv *caressing* taucht im zweiten Satz in substantivischer Form *caress* auf, *labour* und *labourer* erscheinen beide im zweiten Satz.

<sup>204</sup> Sanders, Scott. *D.H. Lawrence: The World of the Major Novels*. S.110

Wie im Kapitel zur Sprache von Lawrence besprochen wird, arbeitet Lawrence mit der Technik des "Flux". Diese Stelle scheint mit dieser Technik geschaffen worden sein. Sie macht auf uns den Eindruck des Fliessens und des Einhüllens, genau so wie sich Gudrun in diesem Moment fühlt.

Dieses Gefühl des Eingehüllt-Seins entsteht einerseits durch den Rhythmus, der durch die regelmässige Satzstruktur im ersten Satz, die Alliteration und den fließenden Charakter der beiden Worte *curiously caressing* geschaffen wird. Andererseits aber auch durch die Wiederholungen und die beiden Worte auf *-ess*, und den schon fast überladenen aus Reihungen bestehenden zweiten Satz, welcher durch seine Form genau seinen Inhalt ausdrückt: *surcharged*. Dieses Gefühl des Überladen-Seins entsteht auch durch die Reihungen von Nominalgruppen und die vielen Attribute gegen Ende des zweiten Satzes. Im Gegensatz dazu haben die verbalen Satzglieder in diesen zwei Sätzen fast kein Gewicht.

Betrachtet man die beiden Übersetzungen, so fällt auf, dass Ü1 eher frei und Ü2 eher wörtlich übertragen worden ist. Die Alliteration im Original kann nicht beibehalten werden, wird jedoch kompensiert mit "kräftiger Klang". Obwohl *intonation* ein weiteres Konnotationsfeld hat als "Klang", dürfte es wahrscheinlich schwierig sein, im Deutschen eine andere Entsprechung zu finden, ohne dabei die syntaktische Struktur zu verändern.

Die freiere Übersetzung "heimelte die Sinne an" ist in diesem Fall unserer Meinung nach der wörtlichen "das Blut liebkosende" vorzuziehen. Gemäss der Philosophie von Lawrence ist das *blood-consciousness* ein zweiter Bewusstseinsitz in uns Menschen. Hier spricht er genau auf diese Idee an. Es geht also nicht nur um das Blut, sondern das Bewusstsein "sitzt im Blut", schliesst aber alle unsere Sinne ein. Deshalb ist die Version von Ü1 sehr passend, während die Stelle bei Ü2 mit der Konstruktion im Partizip Präsens eher befremdend erscheint.

Eine Nuance, welche in beiden Übersetzungen verloren geht, sind die zahlreichen Bedeutungen von *curiously*. Einerseits bedeutet dies “merkwürdig, sonderbar” es kann aber auch ein Synonym für *skillfully*, *delicately*, *nicely* oder *excellently*<sup>205</sup> sein. Einige dieser Bedeutungen des Wortes sind zwar veraltet, wie wir im Kapitel zur Sprache von Lawrence jedoch gesehen haben, verwendet er oft veraltete Begriffe. Das Adverb hat also gleichzeitig positive und negative Konnotationen.

Dies stellt natürlich für die übersetzende Person eine enorme Schwierigkeit dar und kann oftmals in der Übersetzung nicht berücksichtigt werden, so wahrscheinlich auch an dieser Stelle.

Der zweite Satz beginnt im Ausgangstext mit einem *it*, das sich wahrscheinlich auf den Klang der Stimmen und die ganze Stimmung bezieht, welche im ersten Satz evoziert wird. In Ü1 wird der Bezug mit “ihre Laute” hergestellt, in Ü2 beginnt der zweite Satz mit “er” und bezieht sich logisch auf Dialekt. Es erscheint eher unwahrscheinlich, dass der Dialekt allein auf Gudrun wie eine Liebkosung wirkt. Schon eher sind es die Laute und die Stimmen der Grubenarbeiter, wobei deren Dialekt eine Komponente darstellt.

Weiter wird in Ü2 die ganz subjektive Perspektive von Gudrun ersetzt durch das allgemeine “einen”. Im Ausgangstext und in Ü1 wird Gudrun als die Person, welche die Empfindungen verspürt ganz explizit genannt. In Ü2 wird diese “feminine Perspektive” in eine allgemeine, eher “maskuline” übertragen. Einerseits entstellt dies das Original und andererseits erscheint es auch unlogisch, da die Aussage wahrscheinlich vor allem für Frauen gilt. Männer würden sich in einer solchen Situation vielleicht nicht von einem Grubenarbeiter liebkost fühlen.

Diese “feminine Perspektive” kommt auch im Verb *surcharged* zum Ausdruck. Gudrun fühlt sich einerseits von dieser Atmosphäre der Grubenarbeiter angezogen, andererseits aber wirkt diese auch bedrückend auf sie, genauso wie Gerald, der sie mit seiner “Liebe” zu erdrücken droht.

Am Anfang des zweiten Satzes scheint Ü1 Gudrun eine zu aktive Rolle zuzuteilen. Sie wird eher passiv von dieser Atmosphäre eingehüllt und sollte deshalb vielleicht nicht als Subjekt stehen.

---

<sup>205</sup> nach: *Oxford English Dictionary*.

In Ü2 wird dieser Aspekt der “femininen Perspektive” ebenfalls ausgelassen und mit dem Ausdruck “in der ganzen Atmosphäre lag ein [...] dicker Schwaden” wiedergegeben, der sowohl positive als auch negative Konnotationen hervorrufen kann und dem negativen Beiklang von *surcharged* nicht Rechnung trägt. In Ü1 wird das Überdrußgefühl von Gudrun durch das Adjektiv “überschwer” zum Ausdruck gebracht.

Den Gebrauch des bestimmten Artikels in Ü1 “Liebkosungen **des** Bergmanns” erscheint sonderbar, da es sich nicht um einen bestimmten Bergmann, sondern eher um die Kollektivität der Grubenarbeiter handelt. Ob wohl Mutzenbecher an dieser Stelle auf Gerald anspielen will, der als “Gott der Grubenarbeiter” symbolisiert wird?

Unserer Meinung nach ist jedoch diese Anspielung im Original weder explizit noch implizit vorhanden und es stellt sich die Frage, ob sie hier passt.

Die Übersetzung des zweiten Teils von Ü1 scheint besonders gelungen. Die Übersetzerin hat gespürt, dass in dieser Stelle alle Sinneswahrnehmungen angesprochen werden und hat diesen Umstand mit den drei Substantiven “Hall, Dunst und Widerschein” wiedergegeben. In Ü2 werden nur das Auge und das Gehör angesprochen.

Weiter wird in Ü2 der zweite Satz aufgeteilt, was unmotiviert erscheint, da der ganze Satz diese besondere Atmosphäre und die Gefühle Gudruns beschreibt. Dies spielt sich im Ausgangstext alles auf gleicher Ebene ab, während in Ü2 unterschieden wird zwischen der allgemeinen Aussage und der Wahrnehmung von Gudrun. Dabei wird nicht klar, ob die Letztere überhaupt miteinbezogen und nicht einfach in eine allgemeine “maskuline” Bemerkung umgewandelt wird. Es wird also in Ü2 nicht klar, wer eigentlich wahrnimmt.

Das Adjektiv *glamorous*, das als Synonym für *magic*, *enchantment*, *spell* aber auch für *attractiveness*, *especially feminine beauty* steht, wird in beiden Übersetzungen abgeschwächt.<sup>206</sup> Während es in Ü1 teilweise implizit in “Widerschein” enthalten ist, wird es in Ü2 mit “glitzernd” übertragen. Dabei gehen jedoch alle Konnotationen des englischen Begriffs verloren.

---

<sup>206</sup> nach: *Oxford English Dictionary*.

Vielleicht hätte man es mit einem Adjektiv wie “anziehend” oder “magisch” wiedergeben können. Eine weitere Nuance geht in beiden Übersetzungen verloren: die Unterscheidung von *men* und *maleness*. Das erste ist ein konkreter Begriff und bezeichnet die wirkliche, physische Präsenz der Männer; das zweite ist ein Abstraktum und beschreibt eine Empfindung. In Ü1 werden die beiden Komponenten zusammengefasst durch die drei Substantive “Hall, Dunst und Widerschein”, die sich alle auf “von Mann und von Arbeit” beziehen. Dabei bleibt offen welche Komponente stärker präsent ist.

In Ü2 scheint ein Paradox vorzuliegen, da “physische Männlichkeit” beide Aspekte vermischt. Allgemein scheint in Ü2 jedoch die abstrakte Komponente, die durch “Männlichkeit” und “Mannheit” ausgedrückt wird, zu dominieren. Dadurch geht die physische Anziehung, welche Gudrun verspürt, verloren.

Wir stellen zudem fest, dass in Ü2 sehr wörtlich übertragen wird.

Die folgenden Stelle enthält viele typische Stilmerkmale von Lawrence's Sprache und zeigt auf, welche Übersetzungsprobleme damit verbunden sind, und wie die Übersetzenden damit umgehen. Hermione ist frustriert über ihre erfolglose Beziehung mit Birkin. Es kommt soweit, dass sie, ausser sich, einen Mordversuch an Birkin wagt:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
Then swiftly, in a flame that <u>drenched down</u> her body like <u>fluid lightning</u> , and gave her a perfect, <u>unutterable consummation</u> , <u>unutterable satisfaction</u> , she brought down the ball of jewel stone with all her force, <u>crash on his head</u> .	Und <u>aufleuchtend</u> , ein Blitz vom Scheitel bis zur Zehe, <u>vollkommene Erfüllung</u> , <u>unsägliche Genugtuung</u> , schmetterte sie die Kugel aus edlem Stein mit aller Gewalt <u>hernieder auf seinen Kopf</u> .	Und dann, in einer Flamme, die ihren Leib wie ein <u>flüssiger Blitz durchtränkte</u> und ihr eine <u>vollkommene, unaussprechliche Erfüllung</u> , eine <u>unsägliche Befriedigung</u> brachte, liess sie die Kugel aus edlem Stein rasch und mit aller Kraft <u>krachend auf seinen Kopf</u> niedersausen.
But her fingers were in the way, and deadened the blow.	Doch kamen ihr die Finger dazwischen und schwächten den Schlag ab.	Aber ihre Finger waren im Weg und dämpften den Schlag.
Nevertheless down went his head on the table on which his book lay, the stone slid aside and over his ear, it was one <u>convulsion of pure bliss</u> for her, lit up by the crushed pain of her fingers.	Trotzdem fiel der Kopf auf den Tisch, wo das Buch lag, der Stein glitt ab, über sein Ohr herunter.  All das war für sie ein einziger <u>Wonnekrampf</u> , erhellt durch den Schmerz in den zerquetschten Fingern.	Trotzdem fiel sein Kopf hinunter auf den Tisch, auf dem das Buch lag, der Stein glitt zur Seite und über sein Ohr.  Es war eine <u>einzig Zuckung reinsten Seligkeit</u> für sie, jäh erhellt vom Schmerz ihrer gequetschten Finger.
But it was not somehow complete.	Aber irgend etwas fehlte noch.	Aber es fehlte irgend etwas.
She lifted her arm high to aim once more, straight down on the head that lay dazed on the table.	Sie reckte den Arm und zielte noch einmal senkrecht auf den Kopf, der betäubt auf dem Tisch lag.	Sie hob den Arm, um noch einmal zu zielen, gerade hinunter auf den Kopf, der betäubt auf den Tisch gesunken war.
<u>She must smash it, it must be smashed</u> before her	<u>Zermalmen</u> musste sie ihn, <u>er musste zermalmt sein</u> ,	<u>Sie</u> <u>musste</u> <u>ihn zerschmettern</u> , <u>er musste</u>

ecstasy was <b>consummated, fulfilled</b> for ever.	ehe ihre Ekstase vollendet war in Ewigkeit.	<u>zerschmettert sein</u> , bevor ihre Ekstase sich vollzog und für immer <b>erfüllt</b> war.
A thousand lives, a thousand deaths mattered nothing now, only the <b>fulfilment</b> of this perfect ecstasy. (S.105)	Tausendmal leben, tausendmal sterben, ihr lag nichts daran, nur Erfüllung dieser vollkommenen Ekstase. (S.86)	Tausend Leben, tausend Tode zählten nun nicht mehr, nur die <b>Erfüllung</b> dieser vollkommenen Ekstase. (S.100-101)

*[This] passage of considerable tension and excitement, shows how daring manipulation of both verbal and nominal groups can produce a high level of involvement for the reader.*<sup>207</sup>

Bei der Analyse dieser Stelle fallen vor allem zwei Dinge auf: Das Vokabular und die Variation zwischen nominalen und verbalen Satzgliedern, welche die Rhythmik der Stelle ausmachen.

Betrachtet man das Vokabular, so entdeckt man, dass Lawrence dieselben Worte einmal als Verb und dann als Nomen oder Adjektiv verwendet: Im ersten Satz kommt das Substantiv *consummation* vor, im sechsten Satz wird das Adjektiv *consummated* verwendet. Dasselbe Spiel wiederholt sich mit den Worten *fulfil* und *fulfilment* im sechsten und siebten Satz. Lawrence kreiert auch ungewöhnliche Kombinationen von Worten wie *fluid lightning* oder *convulsion of pure bliss*. Die erste Kombination bringt zwei verschiedene Aggregatzustände in Verbindung und spricht zwei verschiedene Sinne an. Dadurch wird wiederum der innere Zustand von Hermione zum Ausdruck gebracht. Die Kombination von *crushed pain* bringt das Gefühl des Schmerzes zum Ausdruck und gleichzeitig auch die Art, wie der Schmerz verursacht wurde. Diese ungewohnten Wortkombinationen drücken mehr aus als die Bedeutungen der einzelnen Worte und halten uns LeserInnen in Bann und in ständiger Aufmerksamkeit. Gleichzeitig kommt dadurch der "gestörte" Zustand, in welchem sich Hermione befindet zum Ausdruck.

<sup>207</sup> Ingram, Allan. *The language of D.H. Lawrence*. S.61.

Die Syntax verrät uns Einiges über die Absichten von Lawrence. Im ersten Satz zum Beispiel lässt Lawrence die Leserschaft bis zum letzten Wort darauf warten, was denn eigentlich passiert. Er erzählt zuerst wie sich Hermione fühlt, welches Medium sie verwendet, und erst dann kommt das Subjekt, *she*, das Hauptverb *brought down* und ganz zuletzt die Richtung, in welche Hermione mit dem Stein zielt: *the head*.

Dieser Ablauf der Handlung baut eine enorme Spannung auf und ist sehr realitätsgetreu, da ja wirklich zuletzt der Stein auf dem Kopf landet. Die Struktur zeigt auch, dass dem Zustand von Hermione während der Handlung viel grösseres Gewicht zukommt als der eigentlichen Handlung, dem Mordversuch an Birkin. Dies wird durch die eingeschobenen Teilsätze ausgedrückt.

Die Alliteration von *brought* und *ball*, welche die Zusammengehörigkeit dieser beiden Worte ausdrücken soll, täuscht nicht über die Tatsache hinweg, dass die Betonung eigentlich auf *jewel stone* liegt.<sup>208</sup> Dadurch wird das Gleichgewicht des ganzen Satzes gestört. Der erste Satz ist zwar rhythmisiert – durch die Wiederholung von *unutterable* sowie der beiden Verben *drenched down* und *brought down*, durch die Alliteration und die parallele Satzstruktur: Adjektiv plus Substantiv, wie zum Beispiel *fluid lightning*, *unutterable consummation* und *unutterable satisfaction*. Es scheint sich jedoch trotz dieser Regelmässigkeiten kein Gleichgewicht einzustellen, aufgrund der Wechsel zwischen verbalen und nominalen Satzgliedern und den langen eingeschobenen Teilsätzen. Dieser Umstand drückt ebenfalls die Verwirrung aus, welche im Innern von Hermione herrscht.

Zwischen dem ersten und dem zweiten Satze geht eine Änderung vor sich. Es ist als ob die LeserInnen den ersten Satz von Hermiones Innerem aus miterleben – insbesondere den Schluss – dann aber die Aussage im zweiten Satz durch die Augen des Erzählers erfahren. Vom zweiten zum dritten Satz findet derselbe Wechsel in umgekehrter Richtung statt und dann noch einmal vom dritten zum vierten Satz. Den fünften, sechsten und siebten Satz erleben wir dann wieder durch das Bewusstsein bzw. das Unbewusste von Hermione.

---

<sup>208</sup> nach: Ingram, Allan. op.cit. S.63.

Der dritte Satz wird von der Konjunktion *nevertheless* dominiert und besteht aus einer Satzreihe von drei Hauptsätzen. Hier geschieht mitten im Satz ein Perspektivenwechsel: *down went his head on the table* und *the stone slid aside and over his ear* betreffen das äusserliches Geschehen, während sich *it was one convulsion of pure bliss* auf die persönliche Empfindung von Hermione bezieht.

Dieses Verflechten von Geschehen und subjektiver Wahrnehmung ist ebenfalls charakteristisch für den Stil von Lawrence. Hier drückt sich aus, dass Hermione in diesem Moment nur teilweise bei Bewusstsein ist und nur Fragmente der äusseren Wirklichkeit wahrnimmt, da sie mit den Vorgängen in ihrem Inneren beschäftigt ist. Dieser Zustand wird zusätzlich durch sprachliche Besonderheiten zum Ausdruck gebracht, wie zum Beispiel durch die Inversion des ersten Hauptsatzes: *down went his head*; durch die Alliteration von *stone slid aside* und durch das Verb *lit up*, welches hier, je nach Interpretation, eine ungewöhnlich Kombination mit dem Substantiv *ear* oder *convulsion* ergibt und sich auf die Konnotationen des Wortes *lightning* im ersten Satz rückbesinnt.

Die Frage ist, ob sich der letzte Teilsatz *lit up by the crushed pain of her fingers* auf den vorangehenden Hauptsatz und somit auf *convulsion* oder auf den zweiten Hauptsatz und somit auf das Substantiv *ear* bezieht. Allan Ingram, der diese Stelle analysiert, wählt die zweite Variante:

*The change of focus between the stone sliding aside and the 'convulsion of pure bliss' in fact risks making the sentence fall apart, especially as the final clause is subordinate to the 'convulsion'. The effect, however, is to convey something of Hermione's state of mind.*<sup>209</sup>

Unserer Meinung nach ist dies jedoch hier grammatikalisch nicht eindeutig auszumachen und die erste Variante ist ebenfalls vertretbar. In beiden Übersetzungen wird das Verb *lit up* auf *convulsion* bezogen.

Der vierte Satz, welcher inhaltlich eine Unvollständigkeit ausdrückt erscheint auch formal eine gewisse Kargkeit aufzuweisen. Die ersten vier Worte sind alle einsilbig, worauf zwei zweisilbige Worte folgen.

---

<sup>209</sup> Ingram, Allan. op.cit. S.63.

Zusätzlich weisen vier der sechs Worte eine Alliteration auf –t auf. Der Rhythmus des Satzes klingt deshalb sehr abgehackt und verlangt irgendwie nach mehr, nach einer Auflösung. Dies entspricht genau dem Satzinhalt. Die Auflösung der Unvollständigkeit in Satz vier folgt im fünften Satz, mit einer zweiten Handlung von Hermione.

Die Erfüllung der Ekstase von Hermione im fünften Satz funktioniert aber nur scheinbar. Die Betonung auf *lifted* und *high* zeigen auf, dass nur ihre Intention ihr Erfüllung verschaffen kann, denn in Wirklichkeit wird ihr zweiter Versuch nicht gelingen, wie im darauffolgenden Abschnitt klar wird. Die physische Handlung, die daraus besteht, die Hand in die Höhe zu heben und sie darauf hinunter zu schmettern, wird durch die Vokale im Satz ausgedrückt. Die Vokale “e” und “i”, welche eher der höheren Tonlage angehören, sind im ersten Satzteil vorherrschend in den Worten *she lifted her arm high*. Im zweiten Satzteil hingegen finden sich vorwiegend “o” und “a”, die der tieferen Tonlage angehören: *down on the head that lay dazed on the table*. Die Wiederholung der Präposition *on* trägt wiederum zur rhythmischen Struktur des Satzes bei.

Im sechsten Satz kommen viele Verben vor, die ein grosses Gewicht haben. Lawrence spielt mit den verschiedenen Verbformen. Zuerst wird dieselbe Intention in der aktiven und dann in der passiven Form wiederholt und ein Polyptoton geformt: *she must smash it, it must be smashed*. Es ist, als ob Hermione zwar die Absicht hat, den Kopf zu zerschmettern, dann aber ihren Willen nicht mehr beeinflussen kann, da sie den Bezug zur äusseren Wirklichkeit verloren hat. Im zweiten Teil des Satzes wird das Hilfsverb *was* für zwei verschiedene Aussagen verwendet – ein typisches Stilmerkmal von Lawrence, das ebenfalls zur rhythmischen Struktur des Satzes beiträgt: *was consummated, fulfilled*. Zusätzlich wird durch die Steigerung die Wichtigkeit der Worte betont.

Betrachtet man diese Stelle in ihrer Gesamtheit, so fällt der starke Rhythmus auf, der sowohl durch ihre syntaktische Struktur der Sätze wie auch durch deren Anordnung auf textlicher Ebene zu Stande kommt. Lawrence wechselt regelmässig ab zwischen langen und kurzen Sätzen. Im langen ersten Satz wird eine grosse Spannung aufgebaut, die dann im zweiten kurzen Satz unterbrochen oder abgebaut wird.

Das Vorgehen wiederholt sich im dritten und vierten Satz, wobei auffällt, dass die beiden kurzen Sätze je mit *but* beginnen, in Übereinstimmung mit der Perspektive.<sup>210</sup>

Lawrence verwendet den Rhythmus hier mit folgendem Ziel:

*The effect of Lawrence's prose rhythms is [...] here to enable the reader to enter more fully into the experiences fo one or more characters.*<sup>211</sup>

Bei der Analyse der beiden Übersetzungen des ersten Satzes fällt auf, dass Ü1 die Wiederholung des Vokabulars nicht übernimmt. Es werden zwei verschiedene Adjektive für *unutterable* gewählt und auch das Spiel mit den wiederholten Worte derselben Wortfamilie wird nicht beibehalten. Die syntaktische Struktur wird jedoch grösstenteils beibehalten und zwei der drei parallelen Satzglieder bleiben in Ü1 erhalten. Der Rhythmus des ersten Satzes in Ü1 hat dann auch einen ähnlichen Charakter wie der des Ausgangstextes, obwohl die Alliteration verloren geht. Wie im Ausgangstext endet auch Ü1 auf dem Wort "Kopf", wodurch dieselbe Spannung aufgebaut wird. Die eher freie Übersetzung "ein Blitz vom Scheitel bis zur Zehe" wird dem Original ziemlich gerecht, obwohl dabei die aktive Komponente des Verbes *drench down* verloren geht und nur ein Zustand nicht ein Vorgang beschrieben wird. Dies wird in Ü1 durch das Partizip Präsens "aufleuchtend" teilweise kompensiert, klingt jedoch im Deutschen ein wenig befremdend und scheint nicht zum Verb "hernieder schmettern" zu passen.

Der Übersetzer von Ü2 hat wörtlicher übersetzt, was vielleicht an dieser Stelle von Vorteil sein kann. "Der flüssige Blitz durchtränkte" ist auch im Deutschen eine sonderbare Kombination und passt gut in diesen Zusammenhang. Herlitschka hat zudem eine wohlklingende kompensierende Alliteration eingebracht: "Kraft, krachend".

Die Rhythmik der Syntax geht in Ü2 jedoch verloren, teilweise durch die zusätzlichen Adjektive, vor allem aber durch die Wortstellung am Ende. Der Satz endet nicht auf "Kopf", sondern es folgt noch der zweite Zeil des Verbs. Dies bewirkt, dass der Satz nicht dort endet, wo auch die Bewegung von Hermione endet, sondern mit dem Verb, das die Bewegung beschreibt.

---

<sup>210</sup> nach: Ingram, Allan. op.cit. S.61-63.

<sup>211</sup> Ingram, Allan. op.cit. S.65.

Dadurch verliert der Satz an Rhythmus und Genialität, da die enge Beziehung zwischen Form und Stil teilweise verloren geht. Zusätzlich geht durch die Länge des ersten Satzes in Ü2 die Spannung teilweise verloren.

Im dritten Satz bereitet vor allem die ungewöhnliche, antithetische Wortkombination *one convulsion of pure bliss* Probleme. *Convulsion* wird folgendermassen definiert: *an affection marked by involuntary contractions or spasms of the muscles, [...] producing violent irregular motion of a limb [...] or of the whole body.*<sup>212</sup> Hier wird das Wort im übertragenen Sinn verwendet zusammen mit dem Begriff *bliss*, der als Synonym für *joy*, *delight* oder *gladness* stehen kann und sowohl in psychischem als auch in religiösem Kontext verwendet wird.<sup>213</sup> Dies ergibt eine paradoxe Wortkonstruktion.

In Ü1 wird daraus ein Oxymoron gebildet: „Wonnekrampf“. Diese Wortschöpfung überträgt die englische Wortkombination sehr treffend und drückt den Gegensatz aus, welcher durch den negativen Schmerz der Finger und die positive Ekstase der Handlung entsteht. Der Begriff „Wonne“ steht im Deutschen für *beglückter Genuss*, *tiefe Freude*, *inniges Vergnügen* oder *Schadenfreude*.<sup>214</sup> „Krampf“ wird sowohl im medizinischen Bereich als auch im übertragenen Sinn verwendet. Dieser Begriff drückt zusätzlich den Umstand aus, dass Hermione ihre Handlung, wie bei einem Muskelkrampf, nicht mehr kontrollieren kann.

Die Übersetzerin hat hier ein geeignetes Übersetzungsverfahren angewendet, indem sie ein Wortschöpfung vorgenommen hat.

In Ü2 wird diese Stelle mit „eine einzige Zuckung reinsten Seligkeit“ wiedergegeben. Erstens klingt dies im Deutschen sehr schwerfällig, zweitens fehlt die negative Komponente des Schmerzes und drittens kommt ein religiöser Aspekt hinzu, der nicht in diesen Zusammenhang passt. Das Adjektiv „jäh“ ist dann aber unserer Meinung nach sehr passend, da es zusammen mit dem Verb „erhellte“ auf *lightning* im ersten Satz anspielt.

---

<sup>212</sup> nach: *Oxford English Dictionary*.

<sup>213</sup> *ibid.*

<sup>214</sup> nach: Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, S.1378.

Die Inversion zu Beginn des dritten Satzes wird weder in Ü1 noch in Ü2 beibehalten. Diese Konstruktion kann im Deutschen hier nicht nachgeahmt werden.

Der vierte Satz erscheint in den beiden Übersetzungen weniger nach Auflösung zu verlangen als im Ausgangstext. In Ü1 wird zwar mit dem "noch" am Ende auf den nächsten Satz hingewiesen. Es fehlen jedoch die Beziehungen zwischen Inhalt und Form, die im Ausgangstext vorhanden sind. Dieser Satz könnte vielleicht mit "Etwas fehlte irgendwie" oder "Aber es fehlte irgendwie noch etwas" übertragen werden. Dadurch käme die Knappheit, die Ungewissheit und das Hinweisen auf die Auflösung zum Ausdruck.

Auf die restlichen Sätze soll hier nur noch kurz eingegangen werden. Im sechsten Satz wird wiederum ein charakteristisches Merkmal von Lawrence's Stil im Deutschen nicht übernommen: die Verwendung eines Hilfsverb mit zwei zusätzlichen Verben: *it was consummated, fulfilled for ever*.

Auf textlicher Ebene fällt auf, dass der regelmässige Wechsel zwischen langen und kurzen Sätzen weder von Ü1 noch von Ü2 konsequent beibehalten wird. Der dritte, lange Satz wird in zwei Sätze aufgesplittet. Dadurch geht ein Teil des Rhythmus verloren. Die Wiederholung von *but* am Satzanfang der beiden kurzen Sätze zwei und vier wird nur in Ü2 übernommen.

Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass bei der Übersetzung dieser Stelle im Deutschen teilweise gute Äquivalenzen geschaffen werden konnten, durch eine eher wörtliche Übersetzung, wie Ü2. Dieser Umstand gilt jedoch nicht für das ganze Werk, wie im Kapitel zu den Schlussfolgerungen erläutert wird.

Als letzter Ausschnitt soll noch ein Beispiel für die Nachlässigkeiten, welche man in Ü2 antrifft, angeführt werden:

Original	Ü 1 (Mutzenbecher)	Ü2 (Herlitschka)
He glanced swiftly from one to the other of the <b>strangers</b> , and held himself aloof. (S.405)	Er musterte die <b>Fremden</b> mit einem raschen Blick und hielt sich abseits. (S.328)	Er musterte die <b>Frauen</b> mit einem raschen Blick und blieb zurückhaltend. (S.433)

Die Übersetzung dieses Satzes in Ü2 überrascht ein wenig. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um einen "Verschreiber" handelt - ob es nun ein Freudscher ist oder nicht, bleibt unklar. Vielleicht wollte Herlitschka ja damit alle Stellen kompensieren, wo er die Frauen oder die "feminine Perspektive" ausgelassen hat, wer weiss?

Oder waren für Herlitschka "Fremde" und "Frauen" Synonyme?

## X. Schlussfolgerungen

*The world D.H. Lawrence created cannot be entered through the exercise of one faculty alone: there must be a threefold desire of intellect, of imagination, and of physical feeling, because he erected his world on a fusion of concepts, on a philosophy that was against division, on a plea for whole vision:*

*„to see with the soul and the body“.*<sup>215</sup>

Im Folgenden werden wir zuerst kurz die Ergebnisse des Übersetzungsvergleichs zusammenfassen und dann eine Interpretation dieser Ergebnisse vornehmen, um zu sehen, ob sich unsere Hypothese – nach welcher die Gendereigenschaften einer Person ihren Sprachgebrauch und damit ihre Übersetzung beeinflusst – bestätigen lässt.

Im ersten Teil des Vergleichs fällt auf, dass in Ü2 viele Auslassungen vorkommen, wobei wir allgemein zwei Kategorien von Auslassungen unterscheiden können: Stellen, welche die “feminine Perspektive” und die “feminine Sprache” betreffen, und Stellen, welche die Weltanschauung betreffen. Die erste Kategorie der Auslassungen verrät uns etwas über das Gender des Übersetzers. Die Stellen, welche er ausgelassen hat, sind meistens entweder in “femininer Sprache” geschrieben oder es handelt sich um “feminine Perspektive”.

Unserer Meinung nach hat der Übersetzer diese Stellen nicht bewusst ausgesucht, sondern intuitiv weggelassen, weil er sie entweder unwichtig oder störend fand, oder weil er unsicher war und sie nicht ins Deutsche übertragen konnte. Dies verrät uns, dass er nicht dieselben Gendereigenschaften besass wie Lawrence. Bei der Übersetzung eines solchen Texts spielen unserer Meinung nach die Gendereigenschaften einer Person eine zentrale Rolle und bestimmen ausschlaggebend das Produkt der Übersetzung.

---

<sup>215</sup> Nin, Anaï s. *D.H. Lawrence: An unprofessional study*. S.13.

Die zweite Kategorie der Auslassungen zeigt, dass Herlitschka auch in punkto Weltanschauung nicht mit Lawrence einverstanden war. Unserer Meinung nach kommen in diesem Kontext zusätzliche Faktoren hinzu. Einerseits bestimmen unsere persönlichen Wertvorstellungen, welche Aussagen wir als obszön oder politisch, sozial oder kulturell als verwerflich empfinden. Dieses Wertsystem wird bestimmt durch unser soziales Umfeld, unsere Erziehung und unseren Charakter, aber auch durch unsere Gendereigenschaften.

Die Auslassungen in Ü2 zeigen auf, welche Ideen Herlitschka als unmoralisch empfand. Es ist jedoch möglich, dass Herlitschka den Auftrag hatte, eine zensurierte Übersetzung anzufertigen. In diesem Fall würde die zweite Kategorie der Auslassungen uns das Wertsystem der damaligen Zeit und indirekt dasjenige des Verlegers verraten. Bei der Übersetzung sind dann schliesslich nicht nur Stellen, welche die Weltanschauung betreffen, sondern auch gleich die ganze "feminine Perspektive" und die "feminine Sprache" verloren gegangen.

Auf diesen Umstand soll im Ausblick näher eingegangen werden. Es ist jedoch anzumerken, dass eine eventuelle Zensuraufgabe von Seiten des Verlegers immer noch keine Erklärung liefern für die erste Kategorie der Auslassungen, da Herlitschka mit grösster Wahrscheinlichkeit nicht die Aufgabe hatte, die "feminine Sprache" und "feminine Perspektive" zu zensurieren oder in die "maskuline" umzuwandeln. Unsere Hypothese betreffend der Auswirkung der Gendereigenschaften auf den Sprachgebrauch kann deshalb aufrecht erhalten werden.

Dem zweiten Teil entnehmen wir, dass die Übersetzung des englischen *you* ins Deutsche ein Übersetzungsproblem darstellt, wobei wir argumentieren, dass im Deutschen durch den intuitiven, sich auf Empfinden gründenden Wechsel von Duzen und Siezen eine Technik der "femininen Sprache" entsteht, wie sie in Ü1 angewendet wird. In Ü2 werden zwar auch Wechsel vorgenommen, die jedoch oftmals unmotiviert scheinen. Diese Stellen verraten uns ebenfalls etwas über das Gender der beiden Übersetzenden. Mutzenbecher scheint die "feminine Sprache" im Ausgangstext entdeckt zu haben und sie ist auch fähig, im Deutschen entsprechende Techniken zu entwickeln.

Herlitschka scheint diese Sprache nicht zu verstehen und ist nur begrenzt fähig, diese ins Deutsche zu übertragen. Die Gendereigenschaften der Übersetzerin scheinen also denen von Lawrence ähnlicher zu sein.

Die Textausschnitte des dritten Teils zeigen, wie die Übersetzenden mit der "femininen Sprache" von Lawrence umgegangen sind, und wie sie die "feminine Perspektive" übertragen haben. Dabei fällt auf, dass in Ü1 allgemein auch die Syntax, welche den Rhythmus der Sprache ausmacht, berücksichtigt wird. In Ü1 werden teilweise Techniken der "femininen Sprache" im Deutschen entwickelt oder Wortschöpfungen gemacht. In Ü2 fällt auf, dass "feminine Sprache" und "feminine Perspektive" teilweise in "maskuline" umgewandelt werden.

Unserer Meinung nach könnte man sagen, dass allgemein in Ü1 freier übersetzt wurde, während der Übersetzer von Ü2 eher nahe am Text bleibt, wo er nicht auslässt. Wie aus dem Vergleich hervorgeht, kann die wörtliche Übersetzung an gewissen Stellen von Vorteil sein und im Deutschen gute Resultate erzielen. Allgemein jedoch macht die wörtliche Übersetzung den Zieltext eher schwerfällig, ohne dass dabei die sprachlichen Eigenheiten des Ausgangstexts zur Geltung kommen. Unserer Meinung nach drückt die wörtliche Übersetzung oft eine gewisse Unsicherheit der übersetzenden Person aus. Dies würde in unserem Kontext heissen, dass Herlitschka die Übertragung von Sprache und Inhalt des Ausgangstextes schwierig fand und sich deshalb nahe an den Originaltext gehalten hat.

Weiter fällt auf, dass die verglichenen Stellen in Ü2 meistens länger sind als in Ü1 und im Ausgangstext. Dies erfolgt wahrscheinlich auf Grund des eher wörtlichen Übersetzens. Es könnte aber auch darauf hinweisen, dass Herlitschka mehr expliziert und umschreibt. Im Vergleich zu Mutzenbecher, die eher Entsprechungen im Deutschen sucht oder kreiert, tendiert Herlitschka zur Umschreibung schwieriger Stellen, was wiederum Ausdruck seiner Unsicherheit sein könnte.

Vergleicht man die beiden Übersetzungen in ihrer Gesamtheit, so gibt unserer Meinung nach die zweite Version ein verzerrtes Bild des Ausgangstextes ab. Sie erfüllt die Aufgaben einer literarischen Übersetzung, Funktion, Intention und sprachliche Besonderheiten des Ausgangstexts zu übertragen, nur teilweise bis gar nicht, dadurch, dass die "feminine Perspektive", die "feminine Sprache" und weltanschauliche Ideen des Werkes fehlen oder abgeändert werden.

Die erste Übersetzung hingegen erfüllt die Kriterien unserer Meinung nach zufriedenstellend. Dabei ist natürlich anzumerken, dass auch die erste Version kritisiert werden kann, da ebenfalls Übersetzungsfehler oder Ungenauigkeiten festgestellt werden können. Im Vergleich zur zweiten Übersetzung bewahrt sie jedoch die unserer Meinung nach grundlegende Komponente des Werkes: die "feminine Dimension".

Im Bezug auf die Gendereigenschaften des Autors und der Übersetzenden kann folgendes bemerkt werden: Lawrence besitzt zahlreiche "feminine" Gendereigenschaften, was durch seine Weltanschauung und vor allem durch seinen Sprachgebrauch zum Ausdruck kommt. Gemäss unserer Theorie geht aus den beiden Übersetzungen hervor, dass Therese Mutzenbecher ebenfalls viele "feminine" Gendereigenschaften besass. Herbert E. Herlitschka besass demnach weniger "feminine" Gendereigenschaften. Bei einer solchen Aufstellung laufen wir natürlich Gefahr, allzu schematisch und kategorisierend zu wirken. Da wir keinerlei direkte Informationen zu den beiden Übersetzenden besitzen, haben unsere Ergebnisse den Status von Hypothesen, die – wer weiss wann – bestätigt oder widerlegt werden könnten.

Eines aber scheint uns durch die vorliegende Arbeit bestätigt: Es ist nicht das Geschlecht, das unseren Sprachgebrauch bestimmt, sondern das Gender – zusammen mit zusätzlichen Faktoren.

## XI. Ausblick

*The secret of all life is obedience: obedience to the urge that arises in the soul, the urge that is life itself, urging us to new gestures, new embraces, new emotions, new combinations, new creations.*<sup>216</sup>

In dieser Arbeit machen wir den Schritt von der “geschlechtsspezifischen Sprache” zur “genderspezifischen Sprache”. Wie im Kapitel zur Androgynie erwähnt wird, ist die Forschung in diesem Gebiet aber schon einen Schritt weitergegangen, obwohl man sagen könnte, dass der Schritt noch nicht vollständig beendet ist. Man ist also dabei, vom dichotomen Konzept des Gender wegzukommen. Meines Wissens ist bisher jedoch keine alternative Taxonomie entwickelt worden, welches auch ein Grund ist, weshalb ich mich teilweise für die herkömmliche Terminologie entschieden habe. Es wäre jedoch höchst interessant, weitere Forschungen in diesem Gebiet, gerade im Zusammenhang mit der Sprache, zu unternehmen und eventuell eine neue Taxonomie zu entwickeln, die sich einerseits von der herkömmlichen Dichotomie entfernt und andererseits die Beziehung zum biologischen Geschlecht aufhebt.

Es könnte auch im Bereich der “femininen Sprache” weitergeforscht werden. Es besteht eine Tendenz, neue Techniken der Sprache zu schaffen, die vor allem von Frauen ausgeht, jedoch auch von Männern unterstützt und angewandt wird. Es wäre interessant und hilfreich, eine Terminologie zur Beschreibung dieser “neuen Sprachen” zu entwickeln.

In der Endphase meiner Arbeit habe ich herausgefunden, dass die Korrespondenz des damaligen Verlegers des Insel Verlags Dr. Anton Kippenberg mit D.H. Lawrence, mit Therese Mutzenbecher und mit Herbert E. Herlitschka im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar aufbewahrt wird. Es existieren über 900 Seiten Briefwechsel und es wäre natürlich äusserst interessant, eine Analyse davon vorzunehmen.\*

---

<sup>216</sup> D.H. Lawrence. zitiert in: Nin, Anäi s. *D.H. Lawrence: An unprofessional study*. S.14.

\* In Anhang II sind genauere Angaben zu den Briefwechseln zu finden.

Mit höchster Wahrscheinlichkeit dürfte man u.a. herausfinden,

- weshalb Mutzenbecher mit der Übersetzung des Werkes beauftragt wurde
- welches die Rezeption der ersten Übersetzung war,
- weshalb der Verleger eine Neuübersetzung des Werks anfertigen liess,
- weshalb er sich entschieden hat, Herlitschka damit zu beauftragen,
- ob eventuell D.H. Lawrence zu diesem Thema konsultiert wurde,
- welche eventuellen Schwierigkeiten Mutzenbecher bei der Übersetzung antraf,
- ob Herlitschka einen expliziten Zensurierauftrag hatte und wie er dazu stand,
- weshalb Herlitschka Gefallen fand an der zensurierenden Übersetzung und zahlreiche weitere Werke von D.H. Lawrence übersetzte.

Aufgrund der Analyse dieser Korrespondenz könnte dann vielleicht ein weiterer Übersetzungsvergleich der erwähnten Stellen in Angriff genommen werden. Eventuell könnten auch andere Werke herangezogen werden, wodurch allgemeine Aussagen über die Übersetzung von Lawrence's Werken ins Deutsche möglich würden. Vielleicht liessen sich auch weitere Beweise oder allenfalls Widerlegungen unserer Hypothesen finden.

Dieses Vorhaben erfordert eine sorgfältige Analyse der Korrespondenz und könnte im Rahmen einer Doktorarbeit unternommen werden.

## XII. Schluss

*One wants to wander away from the world's somewheres, into our own nowhere.*<sup>217</sup>

Zum Schluss möchte ich kurz erwähnen, welche Erfahrungen ich beim Erstellen dieser Arbeit gemacht habe. Ich empfand die ganze Arbeit wie eine faszinierende Reise. Auf dieser Reise besuchte ich einerseits zahlreiche interessante Wissenschaftsbereiche; gleichzeitig führte sie mich in mein Inneres. Dabei habe ich viele spannende Entdeckungen gemacht, unter anderem auch, dass das Zusammenspiel von Intellekt und Intuition wichtig ist, wobei beide Komponenten gleichwertig sind. Das Erstellen dieser Arbeit hat mich also sehr bereichert, was nicht zuletzt meinen beiden Begleiterinnen zu verdanken ist: Frau Hanna Lee-Jahnke und Frau Gunhilt Perrin.

Wir wollen Lawrence das letzte Wort überlassen und verabschieden uns, wie es Lady Chatterley und ihr Liebhaber am Ende des Romans tun:

*a little droopingly, but with a hopeful heart—*<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> D.H. Lawrence. *Women in Love*. 315.

<sup>218</sup> D.H. Lawrence. *Lady Chatterley's Lover*. S.302.

## XIII. Bibliographie

### A. Texte

#### 1. Original

LAWRENCE, D.H. *Women in Love*. London: Penguin, 1920.

#### 2. Übersetzungen

LAWRENCE, D.H. *Liebende Frauen*. Aus dem Englischen übertragen von Therese Mutzenbecher. Leipzig: Insel-Verlag, 1927.

LAWRENCE, D.H. *Liebende Frauen*. Aus dem Englischen übertragen von Therese Mutzenbecher. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1967, 1994.

LAWRENCE, D.H. *Liebende Frauen*. Aus dem Englischen übertragen von Herbert E. Herlitschka. Leipzig: Insel-Verlag, 1932.

### Sekundärliteratur

#### 1. Autor

DELAVERNAY, Emile. *D.H. Lawrence: The Man and His Work. The Formative Years: 1885-1919*. [aus dem Franz. von Katharine Delavenay.] London: Heinemann, 1972.

HAMALIAN, Leo. *D.H. Lawrence and Nine Women Writers*. England und Amerika: Associated University Presses, Inc. 1996.

HEILBRUNN, Ernst. „Englische Nachkriegsliteratur: D.H. Lawrence“. in: *Der Kunstwart*. Nr.43. München: Kunstwart Verlag, 1930. (S.222-226)

INGRAM, Allan. *The Language of D.H. Lawrence*. New York: St. Martin's Press, 1990.

LEE-JAHNKE, Hanna. *David Herbert Lawrence et la psychanalyse*. Bern: Peter Lang, 1983.

MIDDLETON Murry, John. *Son Of Woman: The Story of D.H. Lawrence*. New York: Jonathan Cape & Harrison Smith, 1931.

NIN, Anais. *D.H. Lawrence: An unprofessional Study*. Chicago: Swallow Press, 1964.

## 2. Werk

COOMBES, H. *D.H. Lawrence: A Critical Anthology*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

SAGAR, Keith. *The Art of D.H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

SANDERS, Scott. *D.H. Lawrence: The world of the major novels*. London: Vision, 1973.

## 3. Rezeption

EINSIEDEL, Wolfgang von. „D.H. Lawrence“. in: *Die Tat: Monatszeitschrift zur Gestaltung neuer Wirklichkeit*. Jg.20. Jena: Eugen Diderichs Verlag, 1928. (S.354-359)

FRIEDRICH, Hans.E. „David Herbert Lawrence“. in: *Die Christliche Welt*. Jg.23. Gotha: Leopold Klotz Verlag, 1933. (S.1083-1084)

NICKEL, Gunther. „Immer noch Angst vor Virginia Woolf?“ in: *Literaturspiegel*. 1997. unter: <http://www2.tagesspiegel.de/archiv/1997/04/17/woolf.html>

SCHOENBERNER, Franz. „D.H. Lawrence“. in: *Neue Schweizer Rundschau: Wissen und Leben*. Jg.24. Zürich: Verlag der neuen Schweizer Rundschau. 1931. (S.32-37.)

SÜSKIND, W.E. „D.H. Lawrence“. in: *Neue Schweizer Rundschau Wissen und Leben*. Nr.20. Zürich: Orell Füssli Verlag, 1927. (S.41-48)

#### 4. Linguistik

- PELZ, Heidrun. *Linguistik für Anfänger*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1994.
- KRAHL, Siegfried. KURZ, Josef. *Kleines Wörterbuch der Stilkunde*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1975.
- LINKE, Angelika, u.a. [Hrsg.] *Studienbuch Linguistik*. 3. unveränderte Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 1996.
- VOGT, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- VOLLI, Ugo. *Il libro della comunicazione: Idee, Strumenti, Modelli*. Milano: Il Saggiatore, 1994.

#### 5. Frauensprache

- CATLING, Jo. „Rilke und die Frauenliteratur“. in: *Hieronymus*, Nr.1, 2001. (S.41-46)
- FRANK, Karsta. *Sprachgewalt: Die sprachliche Reproduktion der Geschlechterhierarchie*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- GRÄSSEL, Ulrike. *Sprachverhalten und Geschlecht: Eine empirische Studie zu geschlechtsspezifischem Sprachverhalten in Fernsehdiskussionen*. Aktuelle Frauenforschung Band 12. Pfaffenweiler: Centaurus, 1991.
- GLASHEEN, Anne-Marie. „The Right to be Different“. in: *In Other Words*. Nr.5, 1995. (S. 29-31)
- HEILMANN Christa. M. [Hrsg.] *Frauensprechen-Männersprechen: geschlechtsspezifisches Sprechverhalten*. [Lothar Berger zum 70. Geburtstag gewidmet]. mit Beitr. von Susanne Becker... [et al.], München [etc.]: E. Reinhardt, 1995.
- HELLINGER, Marlis. *Kontrastive feministische Linguistik: Mechanismen sprachlicher Diskriminierung im Englischen und Deutschen*. Ismaning: M. Hueber, 1990.

- KIETHE, Ulrich. „Nichtdiskriminierende Sprache“. in: *Lebende Sprachen*, Nr. 2, 1999. (S. 58-69)
- LAKOFF, Robin. *Language and Women's Place*. New York, London: Harper & Row, 1975.
- NÖLLE-FISCHER, Karen. „Können weibliche Schreibweisen Bewegung in die Geschlechterbeziehungen bringen?“ in: *Der Übersetzer*, Nr.1, Jg.29, 1995.
- OPPERMANN, Karin. WEBER, Erika. *Frauensprache-Männersprache: Die verschiedenen Kommunikationsstile von Männern und Frauen*. 2. Aufl. Zürich: Orell Füssli, 1997.
- PUSCH, Luise F. „*Ladies first*“: ein Gespräch über Feminismus, Sprache und Sexualität. Bamberg: Palette, 1993.
- PUSCH, Luise F. *Alle Menschen werden Schwestern: feministische Sprachkritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- PUSCH, Luise F. *Das Deutsche als Männersprache: Aufsätze und Glossen zur feministischen Linguistik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- SAMEL, Ingrid. *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*. Berlin: E. Schmidt Verlag, 1995.
- TANNEN, Deborah. *Du kannst mich einfach nicht verstehen: Warum Männer und Frauen aneinander vorbeireden*. (aus dem Amerik. von Maren Klostermann). [3. Aufl.]. München: Goldmann, 1993.
- TRÖMEL-PLÖTZ, Senta, *Frauensprache - Sprache der Veränderung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982.
- TRÖMEL-PLÖTZ, Senta. *Frauensprache in unserer Welt der Männer*. Konstanz: Universitätsverlag, 1979.
- TRÖMEL-PLÖTZ, Senta [Hrsg.] *Gewalt durch Sprache: die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.

[www.frauensprache.com](http://www.frauensprache.com): Internetseite mit verschiedenen Beiträgen zur Frauensprache.

<http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/uedo/research/projekte/femtrans.html>: Internetseite der Universität Graz anlässlich eines Forschungsprojekts zum Thema „Integration von Theorie und Praxis feministischer Translation“.

## 6. Literaturübersetzung und Übersetzungswissenschaft

ALBRECHT, Jörn. *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

BASSNETT, Susan [Hrsg.] *Translating Literature: Essays and Studies 1997*. Cambridge: D.S. Brewer, 1997.

DELISLE, Jean. LEE-JAHNKE, Hannelore. CORMIER, Monique, C. *Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam: J.Benjamins, 1999.

ELBARBARY, Samir. „*Sons and Lovers* in Arabic Translation“. in: *In Other Words*. Nr.8/9, 1997. (S. 54-59)

EL-SHIYAB, Said. „The difficulty of Translating Literary Texts“. in: *Babel* 45:3, 1999.(S. 205-216)

KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle&Meyer, 1992.

LEE-JAHNKE, Hannelore. „La traduction en allemand du dialogue et du dialecte chez D.H. Lawrence“. in: *Parallèles*. Nr.6, 1983/84. (S.63-72)

LEE-JAHNKE, Hannelore. „Eleanor Marx: Traductrice militante et miroir d'Emma Bovary.“ in: *Portraits de Traductrices*. Université d'Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, (in Druck).

MÜLLER, Dominik. „Künstlerbrüder – Schwesterkünste: Robert und Karl Walser“. in: *Zwiesprache, Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1996. (S.382-395)

SCHLUP, Gerhard. „Übersetzungsprobleme im ‚Liebesroman‘ des 19. Jahrhunderts“. in: *Parallèles*. Nr.6, Hiver 1983/84. (S.77-100)

SCHULTE, Hans und Teuscher, Gerhart [Hrsg.] *The Art of Literary Translation*. Lanham, New York, London: Universtiy of America Press, 1993.

STADLER, Ulrich. [Hrsg.] *Zwiesprache: Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1996.

STOLZE, Radegundis. *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. (2. Aufl.). Tübingen: Narr Verlag, 1997.

## 7. Gender und Androgynie

LORENZI-CIOLDI, Fabio. „L’androgynie“. in: Chaponnière, Martine [Hrsg.] *Études-Femmes et Interdisciplinarité. Actes du cycle de conférences, mai 1992*. Genf, Université de Genève, 1993.

SINGER, June. *Androgyny: The Opposites within*. York Beach: Nicolas-Hays, 2000.

HARE-MUSTIN, Rachel T., MARECEK, Jeanne. [Hrsg.] *Making a Difference: Psychology and the Construction of Gender*. Yale: Yale University Press, 1990.

## 8. Gender und Translation

BULMER, Josephine. „The Possibilities fo Silence: Translating Classical Women Poets“. in: *In Other Words*. Nr.8/9, 1997. (S. 29-33)

FLOTOW, Luise von. „Dis-unity and Diversity: Feminist Approaches to Translation Studies“. in: Bowker, Lynne, Cronin, Michael, Kenny, Dorothy und Pearson, Jennifer [Hrsg.] *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998. (S. 3-13)

FLOTOW, Luise von. „Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories“. in: *TTR*, Vol IV, Nr.2, 1991. (S. 69-85)

FLOTOW, Luise von. „Mutual Pun-ishment? Translating Radical Feminist Wordplay: Mary Daly’s ‚Gyn/Ecology‘ in German“. in: Delabastita, Dirk. *Traductio: Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing und Namur: Presses Universitaires, 1997. (S. 45-66)

FLOTOW, Luise von. *Translation and Gender: Translating in the ‚Era of feminism‘*. Manchester: St. Jerome / Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.

GRBIĆ, Nadja und WOLF, Michaela. „Gendern Sie mir den Text, bitte – Überlegungen zu fraueneinbindender Sprache in der Translation“. in: *TEXTconTEXT*, 11, 1997. (S. 247-266)

HARTMAN, Kabi. „Ideology, identification and the Construction of the Feminine: Le Journal de Marie Bashkirtseff“. in: *The Translator*, Vol.5, Nr.1, 1999. (S. 61-82)

HENITIUK, Valerie. „Translating Women: Reading the Female Through the Male.“ in: *META*,

XLIV, Nr.3, 1999. (S.469-484)

KREMER, Marion. *Person reference and gender in translation: a contrastive investigation of English and German*. Tübingen: G. Narr, 1997.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. „Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice.“ in: *The Translator*. Vol. 3. Nr.1, 1997. (S. 55-69)

MILLS, Sara [Hrsg.] *Gendering the reader*. London: HarvesterWheatsheaf, 1994.

ROUHIAINEN, Tarja. „Free Indirect Discourse in the Translation into Finnish: The Case of D.H. Lawrence’s *Women in Love*“. in: *Target* 12:1, 2000. (S.109-126)

SANCHEZ, Marià T. „Translation as a(n) (Im)possible Task: Dialect in Literature“. in: *Babel* 45:4, 1999. (S. 301-310)

SNELL-HORNBY, Mary, ... [Hrsg.] *Handbuch Translation*. 2.verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1999.

TALBOT, Mary M. *Language and Gender: an Introduction*. Cambridge: Polity Press, Malden Mass: Blackwell, 1998.

## 9. Psychologie

MITSCHERLICH, Alexander. *Psycho-Pathographien I: Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

WEHR, Gerhard. *C.G. Jung in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1969.

## 10. Bibliographien

ROBERTS, Warren. *A Bibliography of D.H. Lawrence*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

COWAN, James C. *D.H. Lawrence: An Annotated Bibliography of writings about him*. (2 Bd.) Illinois: Northern Illinois University Press, 1982.

## 11. Allgemeine Nachschlagewerke

*Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*. (19. Aufl.). Mannheim: Brockhaus, 1988.

*Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*. (9. Aufl.). Mannheim: Bibliographisches Institut, 1971-1980.

*The New Encyclopaedia Britannica* (15. Aufl.). Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1993. auch unter: [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

WALTER, Jens [Hrsg.] *Kindlers neues Literaturlexikon*. München: Kindler Verlag, 1996.

## 12. Sprachliche Nachschlagewerke

*Duden: Stilwörterbuch der deutschen Sprache*. (7. Aufl.). Mannheim: Dudenverlag, 1988.

*Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. (3. Aufl.). Mannheim: Dudenverlag, 1996.

Murray, J.A.H. et al [Hrsg.] *The Oxford English Dictionary*. (2. Aufl., 20 Bände). Oxford: Clarendon Press, 1989.

*Wahrig: Deutsches Wörterbuch*. (6.Aufl.). Gütersloh: Bertelsmann Verlag, 1999.

## Anhang I

Hier werden einige Zitate angefügt von Leuten, die sich zum Schreiben und zur Persönlichkeit von Lawrence geäußert haben:

Anaïs Nin beschrieb Lawrence und sein Werk mit folgenden Worten:

*The intuitional quality in Lawrence resulted in a curious power in his writing which might be described as androgynous.*<sup>219</sup>

Sie liebte die Werke von Lawrence, weil:

*he was more authentically feminine, fundamentally intuitive as women are alleged to be, and sensitive in a woman's way to the world about him – feeling, that is, before comprehending.*<sup>220</sup>

und einem Zitat von Orville zufolge, war sie:

*magnetised by the “androgynous realities in Lawrence: his deep sympathy and even identity with the object or person toward which feeling is directed and second, the profound attachment to the body and the senses” und sagte in einem Interview: “I don't understand the women who attack him so for I think he was trying to understand what women felt by going into the very difficult land of the intuition and emotion which was still not a very clearly formulated concept.”*<sup>221</sup>

Anaïs Nin schreibt in ihrem Buch *D.H. Lawrence: An unprofessional study*:

*The intuitional quality in Lawrence resulted in a curious power in his writing which might be described as androgynous. He had a complete realization of the feelings of women. In fact, very often he wrote as a woman would write.*<sup>222</sup> *[He does] that very special kind of writing which sometimes looks crinkled up with sensitiveness, almost bristling with it – like a woman's.*<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> Nin, Anaïs. *D.H. Lawrence: An unprofessional study*. S.57.

<sup>220</sup> *ibid.* S.57.

<sup>221</sup> Nin, Anaïs. zitiert in: Hamalian, Leo. *D.H. Lawrence and Nine Women Writers*. S.157.

<sup>222</sup> Nin, Anaïs. *op.cit.* S.57.

<sup>223</sup> *ibid.* S.59.

*It is not the first time that artists and poets have come closer to the woman than other men have. But it is the first time that a man has so wholly and completely expressed woman accurately.*<sup>224</sup>

Es ist eine Tatsache, dass *The White Peacock* einer Frau zugeschrieben wurde:

*It is a well-known fact that a critic attributed the White Peacock to a woman.*<sup>225</sup>

Storch, Margareth meinte:

*Lawrence had an empathy with women's social experience unusual among his male contemporaries*<sup>226</sup>

Ronald Draper sagte:

*By conscious intent Lawrence put women and their plight in a male-dominated world close to the center of his mature later fiction. Perhaps tutored by Frieda, he also advocated their advancement. Lawrence condemned the social code that directed women into a life of decorative dependency and boredom. [Lawrence] possessed a markedly 'feminine temperament'.*<sup>227</sup>

Virginia Woolf äussert sich folgendermassen zu Androgynie und Lawrence:

*[...] the best novelists (Hardy, Lawrence) had androgynous minds, while the poor writers (Kipling, Galsworthy, Bennett) had masculine mentalities.*<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> *ibid.* S.59

<sup>225</sup> Nin, Anaï s. *op.cit.* S.57.

<sup>226</sup> Storch, Margareth. zitiert in: Hamalian, Leo. *op.cit.* S.151.

<sup>227</sup> Draper, Ronald. zitiert in: *ibid.* S.27, 151.

<sup>228</sup> Woolf, Virginia. zitiert in: *ibid.* S.151.

## Anhang II

Auszüge aus der Korrespondenz, die im Rahmen dieser Arbeit mit dem SuhrkampVerlag und dem Goethe- und Schiller-Archiv geführt wurde.

Kunz Rahel  
20, rue des Asters  
1202 Genève

[kunzr7@etu.unige.ch](mailto:kunzr7@etu.unige.ch)

Tel: 0041 41 9703230

Fax : 0041 41 970 3230

Insel- Verlag  
zHd. Herr Dr. Simm  
Leiter des Insel Verlags

Genève, den 7. Mai 2001

Sehr geehrter Herr Simm,

im Rahmen meiner Lizentiatsarbeit an der Ecole de Traduction et d'Interprétation der Universität Genf mache ich einen Vergleich von zwei deutschen Übersetzungen des englischen Werkes , *Women in Love* ' von D.H. Lawrence. Im Laufe meiner Arbeit habe ich festgestellt, dass die beiden Übersetzungen sehr unterschiedlich sind und ich versuche nun, einige Informationen zu den Übersetzern und zur Art der Übersetzung ausfindig zu machen. Die beiden deutschen Übersetzungen erschienen beide im Insel- Verlag, im Abstand von nur fünf Jahren:

1. D.H, Lawrence. *Liebende Frauen*. übersetzt vonThesi (Therese) Mutzenbecher, Leipzig: Insel-Verlag, 1927.
2. D.H. Lawrence. *Liebende Frauen*. übersetzt von Herbert E; Herlitschka. Leipzig: Insel- Verlag, 1932.

Es würde mich nun interessieren, ob Sie in Ihrem Archiv irgendwelche Informationen zu diesen beiden Übersetzungen oder Übersetzern haben.

Ich habe mir in diesemZusammenhang vor allem folgende Fragen gestellt:

- Weshalb erschienen im gleichen Verlag im Abstand von nur fünf Jahren zwei Übersetzungen von demselben englischen Buch?
- Weshalb ist heute nur noch die erste Übersetzung von Thesi Mutzenbecher erhältlich (im Rowohlt-Verlag)?
- Hatte eventuell Herlitschka die Aufgabe, eine ‚gesäuberte‘ Übersetzung anzufertigen? (Ich habe bei meiner Analyse bemerkt, dass Herlitschka viele ‚heikle‘ und ‚obszöne‘ Stellen einfach weglässt, ohne Anmerkungen zu machen)
- War es vielleicht die allgemeine Art von Herlitschka, bei seinen Übersetzungen zensurierend einzugreifen?

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir in irgendeiner Weise helfen könnten, da ich bisher einige ergebnislose Versuch unternommen habe, Informationen zu diesen Fragen zu finden.

Im Voraus vielen Dank

Rahel Kunz

Sehr geehrte Frau Kunz,

Der Bibliographie unseres Verlages (1899-1969) ersehe ich, dass mich die Frage, die Sie uns stellen, schon vor über 20 Jahren beschäftigt hat, sie aber aus irgendwelchen Gründen nicht mehr verfolgt habe. Es ist völlig untypisch für unseren damaligen Verleger, Prof. Dr. Anton Kippenberg, der jedes Buch genau kalkulierte, es aber besonders - wie alle in Deutschland - in den finanzschwachen Jahren 1929-1932 muBte, eine Neuübersetzung

innerhalb kurzer Zeit in Auftrag zu geben. Neuübersetzung bedeutete ja nicht nur neue Honorarkosten, sondern auch neue Herstellungskosten. Überdies, Therese Mutzenbecher war ja auch eine Art Hausübersetzerin, allerdings zumeist von französischer Literatur. Hier ihre Übersetzungen im Insel Verlag:

- Edouard Schneider, Eleonora Duse, 1926
- Lawrence, Women in Love, 1927
- Paul Morand, Der Lebende Buddha, 1928
- Virginia Woolf, Eine Frau von 50 Jahren. Mrs Dalloway, 1928
- Pierre Dorninique, Seine Majestat, 1929
- Romain Rolland, Beethovens Meisterjahre, 1930

Spekulativ wäre, dass Kippenberg den Anglisten (?) Herlitschka, den er 1930/1931 fünf Romane von Aldous Huxley übersetzen liess, für kompetenter als Frau Mutzenbecher hielt (1937 hat er ihn noch für die englische Fassung des japanischen Romans "Die Geschichte vom Prinzen Genji eingesetzt, dann auch noch eine Virginia Woolf) .

Die Gründe, weshalb ein Übersetzerwechsel vorgenommen wurde, könnte Ihnen nur das Goethe-Schiller-Archiv in Weimar beantworten, das das Schriftarchiv des Insel Verlages verwaltet. Sie mussten die freundlichen Damen und Herren nach dem Insel-Archiv (Schriftwechsel Prof.Dr. Anton Kippenberg -Therese Mutzenbecher, Prof. Dr. Anton Kippenberg -Herbert E. Herlitschka) befragen. Dort werden Sie alle möglichen Auskünfte erhalten.

Was die "Liebenden Frauen" beim Rowohlt Verlag angeht, so werden Sie im Impressum vermerkt finden, daB es sich um Lizenzausgaben des Insel Verlages handelt.

Sollten Ihre Recherchen im Goethe-Schiller-Archiv erfolgreich sein, was ich hoffe, ware ich Ihnen für einen Bescheid dankbar.

In der Hoffnung, Ihnen dienlich gewesen zu sein, verbleibe ich Mit freundlichen Grüßen Eberhard Wesemann

(Fax: 0341/9889820)

Kunz Rahel  
20, rue des Asters  
1202 Genève

[kunzr7@etu.unige.ch](mailto:kunzr7@etu.unige.ch)  
Tel: 0041 41 9703230  
Fax: 0041 41 9703230

Goethe-Schiller Archiv  
Hans Wahl Strasse 4  
99425 Weimar

Genève, den 7. Mai 2001

Sehr geehrte Damen und Herren,

im Rahmen meiner Lizentiatsarbeit an der Ecole de Traduction et d'Interprétation der Universität Genf mache ich einen Vergleich von zwei deutschen Übersetzungen des englischen Werkes ‚Women in Love‘ von D.H. Lawrence. Im Laufe meiner Arbeit habe ich festgestellt, dass die beiden Übersetzungen sehr unterschiedlich sind und ich versuche nun, einige Informationen zu den Übersetzern und zur Art der Übersetzung ausfindig zu machen. Die beiden deutschen Übersetzungen erschienen beide im Insel- Verlag, im Abstand von nur fünf Jahren:

1. D.H. Lawrence. Liebende Frauen. übersetzt von Thesi (Therese) Mutzenbecher, Leipzig: Insel- Verlag, 1927.
2. D.H. Lawrence. Liebende Frauen. übersetzt von Herbert E. Herlitschka. Leipzig: Insel- Verlag, 1932.

Es würde mich nun interessieren, ob Sie in Ihrem Archiv irgendwelche Informationen zu diesen beiden Übersetzungen oder Übersetzern haben.

Ich habe mich schon beim Insel-Verlag erkundigt, und Herr Wesemann, der sich vor Jahren schon die gleichen Fragen zu diesem Thema gestellt hat, hat mir empfohlen, mich bei Ihnen zu melden, um in den Schriftwechsel zwischen Anton Kippenberg und Therese Mutzenbecher und denjenigen zwischen Anton Kippenberg und Herbert E. Herlitschka Einsicht zu erhalten. Vielleicht finden Sie ja auch andere Informationen, die mir dienlich sein könnten.

Ich habe mir in diesem Zusammenhang vor allem folgende Fragen gestellt:

- Weshalb erschienen im gleichen Verlag im Abstand von nur fünf Jahren zwei Übersetzungen von demselben englischen Buch?
- Weshalb ist heute nur noch die erste Übersetzung von Thesi Mutzenbecher erhältlich (im Rowohlt-Verlag)? Hatte eventuell Herlitschka die Aufgabe, eine ‚gesäuberte‘ Übersetzung anzufertigen? (Ich habe bei meiner Analyse bemerkt, dass Herlitschka viele ‚heikle‘ und ‚obszöne‘ Stellen einfach weglässt oder abschwächt, ohne Anmerkungen zu machen)
- War es vielleicht die allgemeine Art von Herlitschka, bei seinen Übersetzungen zensurierend einzugreifen?

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir möglichst bald helfen könnten. Im Voraus vielen Dank für Ihre Bemühungen.

Mit freundlichen Grüßen  
Rahel Kunz

STIFTUNG WEIMARER KLASSIK Goethe- und Schiller-Archiv

Stiftung Weimarer Klassik  
Postfach 2012  
99401 Weimar

Frau  
Rahel Kunz  
20, rue des Asters  
CH -1202 Genève

Weimar, 14. Mai 2001

Sehr geehrte Frau Kunz,

die gesuchten Korrespondenzen befinden sich in unserem Archiv innerhalb des Bestandes Insel- Verlag Leipzig, und zwar:

- Briefwechsel des Verlags mit Thesi Mutzenbecher aus den Jahren 1925-1930, 286 Blatt (Signatur: GSA 50/2468)

- Briefwechsel des Verlags mit Herbert E. Herlitschka aus den Jahren 1928-1938, 583 Blatt (Signatur: GSA 50/1505)

- Briefwechsel des Verlags mit David Herbert Lawrence aus den Jahren 1920-1928, 52 Blatt (Signatur: GSA 50/2054)

Es ist uns leider aus Zeitgründen nicht möglich, inhaltliche Aspekte der Korrespondenzen zu ermitteln. Besuchen Sie uns! Sie erhalten in unserem Archiv uneingeschränkt Einsicht in die Briefwechsel.

Wir haben für Benutzer geöffnet: Montag bis Donnerstag von 8.30 Uhr bis 18.00 Uhr, Freitag von 8.30 Uhr bis 16.00 Uhr. Bitte melden Sie einen geplanten Besuch telefonisch (03643/545266) oder per E-Mail ([gsa-anmeldung@weimarklassik.de](mailto:gsa-anmeldung@weimarklassik.de)), damit wir Ihnen einen Arbeitsplatz reservieren können.

Mit freundlichen Grüßen

Wolfgang Ritschel  
Wissenschaftlicher Mitarbeiter

## Anhang III

Schematische Darstellung der Kategorie der Übersetzungsverfahren und Übersetzungsfehler.<sup>229</sup>

*Die in dieser Darstellung in eckigen Klammern stehenden Termini bezeichnen Übersetzungsfehler, die aus der Nichtanwendung oder mangelhaften Anwendung von Übersetzungsverfahren resultieren. Bsp.: Die Überdifferenzierung ergibt sich aus einer fehlenden Verknappung im Zieltext.*

### ÖKONOMIE UND ERWEITERUNG

#### Ökonomie

Konzentration

Verknappung

Straffung

[Überdifferenzierung]

[Auslassung]

#### Erweiterung

Dilution

Explizierung

Periphrase

[Unterdifferenzierung]

[ungerechtfertigte  
Hinzufügung]

---

<sup>229</sup> aus: Delisle, Jean. Lee-Jahnke, Hannelore. Cormier, Monique, C. *Terminologie der Übersetzung*. S.422.

## Anhang IV

An dieser Stelle führen wir einige zusätzlich Stellen an, die in Ü2 ausgelassen werden. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine vollständige Aufstellung aller Auslassungen. Die Seitenangaben beziehen sich jeweils auf den englischen Ausgangstext.

Beschreibungen	Gedanken- assoziationen	Obszönitäten	Welt- anschauung
S.15	S.16	S.195	S.59
S.175	S.191-193	S.207	S.126
S.335-336	S.198	S.358	S.127-128
S.405	S.464		S.191-193