

Joanna Sulikowska-Fajfer

Aleksander-Brückner-Zentrum für Polenstudien (Halle) / Deutschland

Dorota Masłowska's Roman *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* in deutscher Übersetzung: Tabu(bruch) im Spiegel der Übersetzungswissenschaft

ABSTRACT

Dorota Masłowska's novel *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* in German: Taboo (breaking) in the perspective of translation

This paper aims at describing the process of translation of taboo issues in the novel by Dorota Masłowska *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* on the example of its German version. This author and her work give rise to many controversies in Poland because of the peculiar specific narration and language. The model of *Lacuna* by Sorokin und Markovina was used to analyse taboos which Masłowska breaks. This model enables one to grasp the taboos in Polish original and to interpret them. Further, the paper shed some light on the strategies used by Olaf Kühl during the translation process. As a result, a complexity of taboo translations was shown.

Keywords: translation, taboo in the literature, Dorota Masłowska, *Lacuna*-model, Polish literature.

1. Dorota Masłowska

Eine Schriftstellerin, die keine Angst hat, schwierige Themen aufzugreifen, ist ohne Zweifel Dorota Masłowska. Sie setzt sich literarisch mit Themen auseinander, die in Polen stark tabuisiert sind. Die 1983 geborene Autorin gehört zu den bedeutendsten polnischen SchriftstellerInnen der jungen Generation. Ihren 2002 veröffentlichten Debütroman *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (deutsch: *Schneeweiß und Russenrot*) schrieb sie im Alter von nur 18 Jahren. Das

Buch wurde in Polen mit über hunderttausend verkauften Exemplaren zum Bestseller. Die Autorin erhielt dafür den renommierten Preis *Paszport* der Zeitschrift *Polityka* sowie den *Nike*-Publikumspreis. Auch in Deutschland war *Schneeweiß und Russenrot* ein großer Erfolg und erhielt 2005 den Deutschen Jugendliteraturpreis.

Der spezifische Erzählstil der Schriftstellerin, der sich in einer Mischung aus Umgangssprache, Vulgarismen und hochsprachlichen Ausdrücken manifestiert, unterscheidet Masłowska von anderen Autoren. Dies ist aber auch der Grund, warum so viele Kritiker und Leser ihre Romane als Nullachtfünfzehnbücher bezeichnen. Selbst Olaf Kühl, der für die deutsche Übersetzung gesorgt hat, war anfangs von dem Roman nicht begeistert:

Für die Sprache Dorota Masłowskas gilt insgesamt, dass sie nichts Existierendes kopiert, sondern eine Kunstsprache ist. Der Stil von Schneeweiß und Russenrot [...] besteht [...] aus einem Substrat von Jugendsprache, *dresiarzy*, und obszö- nem Slang, dem die spezifische Poesie Masłowskas aufsitzt. [...] Zu denen, die sich von der scheinbaren Seichtheit der Narration abschrecken ließen, gehöre ich selbst. 2004 habe ich das Buch nach der Lektüre von zehn Seiten in den Papier- korb geworfen und dem Suhrkamp Verlag vom Erwerb der Rechte abgeraten. (Kühl 2010: 65)

Der Roman ist aber dennoch erschienen – allerdings nicht im Suhrkamp Ver- lag, sondern bei Kiepenheuer & Witsch – und anhand dieses Werks möchte ich in dem vorliegenden Artikel zeigen, wie die Autorin die Tabus bricht.

2. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*

Das Thema, das Masłowska in ihrem Roman aufgreift, berührt auf den ersten Blick den Alltag und die Perspektivlosigkeit der polnischen Jugend am Anfang des 21. Jahrhunderts. Die Handlung spielt in einer kleinen polnischen Stadt. Der Protagonist, Andrzej Robakowski, von Freunden *Silny* genannt (in der deutschen Übersetzung *der Starke*), erfährt zwischen einem Glas Mixdrink und einem Joint, dass seine Freundin ihn verlassen hat. Geschockt und wütend lässt er sich in einen Sog der Ereignisse treiben, die er nur selten bewusst wahrnimmt. Er sucht unermüdlich nach Drogen und lässt sich mit verschiedenen Frauen ein. Seine Wirklichkeit ist durch seinen Rausch beschränkt, deswegen verliert er oft den Kontakt zur Außenwelt. Auch der Leser hat das Gefühl, dass die Zusammenhän- ge einander nur unscharf berühren. Diese Atmosphäre des ständigen Drogen- konsums gibt dem Roman vor allem den nötigen Rahmen, um tabuisierte The- men literarisch aufzugreifen. *Silny* zensiert sich nicht und der Leser wird daher mit heftigen Tabubrüchen konfrontiert.

3. Lakunen-Modell

Um den Tabustransfer bei der Übersetzung literarischer Texte (der als eine Art des Kulturtransfers¹ verstanden wird) überhaupt erforschen zu können, ist es unabdingbar, nach der Herausarbeitung der Kulturspezifika eines Textes zu fragen. Ein Modell, das die Entdeckung der kulturspezifischen Inhalte im Text ermöglicht, ist das *Lakunen-Modell* nach Jurij Sorokin und Irina Markovina.

Der russische Begriff *lakuna* (dt.: Lakune) bedeutet unter anderem „Lücke“ und steht für Bedeutungsunterschiede, die in der Situation des interkulturellen Kontaktes in Texten zum Vorschein kommen (vgl. Panasiuk/Schröder 2006: 14). *Lakune* bezeichnet nationalkulturelle Spezifika eines Textes (vgl. Schröder 1994: 187). Das *Lakunen-Modell* erweist sich als hilfreich bei der Erschließung der kulturellen Differenzen im Text, indem es „als Theorie mit der Klassifikation (dem System) interkultureller Unterschiede“ verstanden wird (Panasiuk 2005: 33). Das Modell verweist außerdem auf die *Explizität* und *Implizität* der kulturellen Elemente im Text. Damit wird verdeutlicht, wie tiefgehend die Kulturspezifika des Textes sein kann.

4. Vorgehensweise bei der Analyse

Bevor ich die Beispiele präsentiere, möchte ich betonen, dass der literarische Text als eine der Erscheinungsformen der jeweiligen Kultur fungiert. Tabus sind kulturbedingt und gehören somit zu den Elementen der jeweiligen Kultur (vgl. Löwe 2002: 151)². Lakunen helfen die kulturellen Erscheinungen im Text zu identifizieren, sie geben uns Signale über kulturspezifische Inhalte. Darüber hinaus helfen Lakunen in methodologischer Hinsicht Tabus zu systematisieren und sie über die Oberfläche hinaus zu interpretieren. Damit ergibt sich bei der Analyse des Romans folgende Vorgehensweise: **Fragment des Textes** → **Tabu(bruch)** → **Lakune(n)** → **Fazit**.

Mit diesem Muster möchte ich veranschaulichen, dass Tabus im ersten Schritt im Originaltext identifiziert werden sollen und im zweiten Schritt mit Hilfe von Lakunen interpretiert werden können. Das Fazit soll als Versuch einer ersten Interpretation verstanden werden.

5. Beispiele der Rekonstruktion von Tabubrüchen im Roman

Als erstes Beispiel möchte ich das ursprüngliche Tabu³ nennen, den *Aberglauben*:

-
- 1| Mehr zum Thema Übersetzung als Kulturtransfer siehe u.a.: Reiß/Vermeer (1991: 13 ff.); Koller (2002: 115–129).
 - 2| Außerdem gilt Tabu nicht unbedingt als direktes Verbot, sondern als eine Art kulturelle Konvention, die von den Angehörigen einer gegebenen Kultur respektiert wird (vgl. Fleischer 2006: 285). Dazu siehe auch: Schröder (2008: 170–171).
 - 3| Das ursprüngliche Tabu wird durch Angst motiviert, „welche mit dem Wirken von übernatürlichen Kräften verbunden ist“ (vgl. Tambor 2014: 305).

Arleta sagt, ich habe Dünnschiss im Hirn. Ich soll so was nicht sagen, was ich sage, sonst könnte es wahr werden. Sie sagt, sie selbst hat so was schon ein paar Mal erlebt. Zum Beispiel hat sie in der Schule einmal »Verrecke« zur Berufsfachlehrerin gesagt, und die soll später auf der Entbindungsstation am Tropf gelandet sein. [...] Sie sagt auch, sie raucht nie LM, weil die sind ungesund und am meisten Krebs erregend. Auch wartet angeblich das Schicksal und lauert darauf, dass jemand in der Stunde der Not etwas Böses sagt. Wenn du etwas sagst, und es ist gerade die Stunde der Not, gibt es kein Pardon und das wird wahr, es gibt kein Umtauschrecht und keinen Widerruf. Das hängt womöglich mit der Religion zusammen, mit dem paranormalen Leben, es ist eine gewisse Eigenschaft des paramentalen Lebens. (Masłowska 2009b: 14–15)

In diesem Textbeispiel hat Masłowska eine der Eigenschaften der polnischen Mentalität angesprochen: den Aberglauben. Die *sylogistische Lakune*, die die Art des Denkens beschreibt, gibt einen Hinweis darauf, dass abergläubisch zu sein auch bedeutet, eine gewisse Denkweise zu repräsentieren. Der in diesem Zitat vorkommende Satz: „Sie sagt auch, sie raucht nie LM, weil die sind ungesund und am meisten Krebs erregend“ (Masłowska 2009b: 15), gibt dem Leser auch einen indirekten Hinweis darauf, inwiefern eine solche Denkweise Sinn hat. Das zweite Beispiel betrifft den *Antisemitismus*:

Obwohl sie ziemlich hübsch ist. Geschmackssache so was. Wenn jemand anatomisch darauf steht, dass man jede einzelne Rippe sieht, dann sieht sie gut aus, ja. Aber jedem das Seine. Man muss schon **Philosemit**⁴ sein, um jede Regung des Skeletts unter der Haut abzukönnen. (Masłowska 2009b: 69)

[Chociaż jest dość ładna. Zgrabna to według gustu. Gdy ktoś lubi takie nastroje anatomiczne, w których widać każdą piszczel, to owszem, zgrabna. Lecz jak dla kogo. Trzeba być **żydofilem**, by znieść każdy ruch jej kośćca pod skórą.] (Masłowska 2009a: 57)

Der Antisemitismus kommt in diesem Textauszug *indirekt* vor. Es handelt sich hier – genereller gesagt – um latenten Rassismus. Die Lakune *stereotype Vorstellungen über Charaktermerkmale eines Volkes* gibt einen Hinweis darauf, dass jede Kultur ihre eigenen Stereotype über andere Nationen hat und dass solche Vorstellungen tief in der Kultur verwurzelt sind. In diesem Kontext ist die Konnotation des polnischen Ausdrucks *żydofil* (Philosemit) von Bedeutung. Obwohl dieses Wort eigentlich eine positive Konnotation erwecken soll, weil es eine Person als *Freund des Judentums* bezeichnet, ist dies hier (auch unabhängig vom Kontext) nicht der Fall. Vielmehr sind wir Zeugen einer abwertenden Bedeutung dieses Wortes – wir haben es hier sogar mit einem abwertenden Schlagwort zu tun. In diesem Textausschnitt soll eines der Merkmale der polnischen Mentalität dargestellt und darauf verwiesen werden, dass latenter Rassismus ein polnischer Charakterzug sei.

4| Sofern nicht anders angegeben, alle Hervorhebungen in den Zitaten JSF.

Auch *negative Aussagen über die Kirche* gehören zu den Tabuthemen. An dieser Stelle möchte ich betonen, dass nicht etwa negative Aussagen über eine beliebige Kirche gemeint sind, sondern solche über die katholische Kirche. Auch die Priester sollten geschont werden, egal welche Moral sie haben. Maślowska bricht auch hier ein Tabu, was das nächste Beispiel veranschaulichen soll:

Etwas von meiner Ministrantenkarriere [...] ist mir geblieben. [...] Manchmal kommt mir vor so was in die Birne wie der Gedanke, dass es gut ist, dass ich nicht mehr dabei bin. Dass mir das Ministrantenröckchen noch rechtzeitig zu eng geworden ist, bevor die bewaffneten Pädophilen in den Kirchen und Pfarrgemeinden eingeritten sind. (Maślowska 2009b: 72–73)

Dieses Beispiel veranschaulicht sehr deutlich, in welchem hohem Maß die Autorin Tabus berührt und thematisiert. In diesem relativ kurzen Textauszug können wir einen mehrfachen Tabubruch feststellen. Es kommt ein doppelter oder sogar dreifacher Tabubruch vor, weil nicht nur die Sexualität der Priester angesprochen wird, sondern die Priester als Pädophile dargestellt werden. Diese Tabubrüche konnte ich dank zweier Lakunen präzisieren. Bei diesem Beispiel ist erstens zu beachten, dass sich in Deutschland und Polen unter *Kirche* unterschiedliche Konzepte verbergen (Lakune: *verschiedene Vorstellungen zu analogen Konzepten*). Das heißt, in Polen erfolgt eine automatische Assoziation mit der katholischen Kirche, in Deutschland kann abhängig von der Region auch an die protestantische Kirche gedacht werden. Auch die *Lakune des kulturellen Fonds*, die als Kenntnisse über die Vergangenheit der eigenen Kultur verstanden wird, hilft mir darüber zu reflektieren, welche Rolle die katholische Kirche in der Geschichte Polens gespielt hat, und aus diesen Gründen genießt sie (immer noch) den Respekt der Polen. Auf der anderen Seite ist in Polen zu beobachten, dass sie auch stark kritisiert wird. Diese Lakune hat mir geholfen nicht zu übersehen, dass in Polen eine ambivalente Haltung gegenüber der katholischen Kirche herrscht.

In dem nächsten Beispiel möchte ich das Tabu *Sündenbocksyndrom* vorstellen:

Da fragt sie, ob ich weiß, dass polnisch-russischer Krieg in unseren Landen ist unter der weiß-roten Fahne, zwischen den rassechten Polen und den russischen Dieben [...]. Ich sage, ich weiß von nichts. Sie darauf, genauso ist es, man hört, die Russen wollen die Polen hier rausfuchen und hier einen russischen, vielleicht sogar weißrussischen Staat gründen, sie wollen die Schulen schließen, die Ämter, die polnischen Neugeborenen in den Krankenhäusern ermorden, um sie aus der Gesellschaft zu eliminieren, Schutzgelder und Abgaben auf Industrieprodukte und Nahrungsmittel erpressen. Ausgemachte Schweine sind das, sage ich, ausgemachte Spitzel. (Maślowska 2009b: 47)

Der polnisch-russische Krieg, der angeblich in der Stadt herrscht, wird mehrmals im Roman erwähnt. Die Rolle dieses Motivs für die Aussage des Romans

ist vielschichtig und verlangt eine genauere Interpretation, die aber den Rahmen dieses Artikels sprengt. In dem präsentierten Beispiel fungieren die Russen als Feinde und Aggressoren. Dank der *Lakune der kulturellen Fonds*, die das Wissen über die Vergangenheit impliziert, ist es nachvollziehbar, warum gerade die Russen als Sündenbock gewählt worden sind. Die schwierige polnisch-russische Geschichte spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle. Meine Interpretation dieses Ausschnitts lautet, dass die Polen einen imaginären Feind konstruieren, um ihre eigene Identität aufrechtzuerhalten.

Auch Olaf Kühl ist der Meinung, dass die Polen „von ihrem Bedürfnis nach einem Feindbild nicht loskommen können“⁵.

Als nächstes möchte ich auf die *Implizität* bzw. *Explizität* der kulturellen Elemente im Text verweisen. Dies wird am Beispiel des Tabus *Sex* veranschaulicht. In beiden Textauszügen handelt es sich um *Lakunen des Alltagsverhaltens*, die – wie schon allein der Name verrät – Auskunft über den Alltag geben. Im ersten Beispiel handelt es sich um einen *expliziten Verweis* auf das Tabu *Sex*:

Du stinkst nach all den Typen, die dich anfassen, wenn du nicht guckst und denkst, du wüsstest nicht, dass sie dich anfassen. Du stinkst nach diesen Kippen, die du von ihnen nimmst, die sie dir anbieten. (Masłowska 2009b: 9)

In dem zweiten Fragment wird *implizit* auf dieses Tabu verwiesen:

Wasch dich, erst dann darfst du dich zu mir setzen, wenn du clean bist von diesen linken Kippen, diesem linken Speed, den du in den Drinks trinkst. Erst wenn du diesen Plunder ausziehst, diese Federn, die nicht für mich sind. (Masłowska 2009b: 9)

Genauer gesagt, handelt es sich in den beiden Beispielen um das sogenannte *Sponsoring*, das eine Art Prostitution ist. Es gibt aber beiden Seiten die Illusion, dass es dabei nicht um echte Prostitution geht, denn die jungen Mädchen werden für Sex nicht bezahlt, sondern erhalten Geschenke. Die *Lakune des Alltagsverhaltens* hat mich dazu bewogen, das Sponsoring, das im Roman mehrmals angesprochen wird, nicht als eine Ausnahmeerscheinung zu betrachten. Tatsächlich wird diese Art der Prostitution für die Protagonistinnen zum Alltag. Sie gehört auch zum Alltag der jungen Männer, die damit einverstanden sind, dass ihre Freundinnen auf diese Weise u.a. für Drogen sorgen.

Dank dieser Beispiele konnte ich die Rekonstruktion der kulturellen Repräsentationen im Ausgangstext und deren Interpretation zeigen. In den folgenden Beispielen möchte ich vorstellen, wie der Übersetzer – in diesem Fall Olaf Kühl

5| Hamer, Chrys (2012): *Die Nachbarschaft*. Ein Dokumentarfilm: www.youtube.com/watch?v=S6C9Gp7sRHw&list=PLRfDwM_GZ5ZL10pgzjp61hv2-g1mJLg8G, 10:31 Minute (letzter Zugriff 04.11.2015).

– mit der Übersetzung von Tabus umgegangen ist. Dies möchte ich am Beispiel von Schimpfworten veranschaulichen.

6. Entscheidungen des Übersetzers

Kühl analysiert die Übersetzungsschwierigkeiten, die er bei seiner Arbeit mit Texten von Dorota Masłowska hatte (er nimmt auch *Paw Królowej/Reiherkönigin* unter die Lupe). Er zeigt ein Beispiel, in dem eine der Protagonistinnen eine Merkhilfe für Rechts (*Prawa*) und Links (*Lewa*) mit „P jak pinda“ und „L jak lewa“ (vgl. Masłowska 2009a: 161) charakterisiert und fragt: „»Pinda« bezeichnet verächtlich das innere weibliche Geschlechtsorgan, metonymisch auch den ganzen dazugehörigen Menschen. Aber welches deutsche Äquivalent finge mit »R« an?“ (Kühl 2010: 69) In folgenden Beispielen wird verdeutlicht, welche Lösung er für dieses Problem gefunden hat. Hier das polnische Original:

Zegarek ma ze złą godziną ustawione, na lewej ręce napisane ma długopisem »L« jak lewy, a na prawej »P« jak pinda [...]. (Masłowska 2009a: 161)

und dessen deutsche Übersetzung:

Die Uhr zeigt eine falsche Zeit, und auf der rechten Hand hat sie mit Kugelschreiber »R« wie rechts draufgeschrieben, auf der linken »L« wie »Leckmich« [...]. (Masłowska 2009b: 198)

Der Übersetzer hat festgestellt, dass er kein entsprechendes deutsches Schimpfwort mit „R“ finden kann, deswegen hat er es mit dem Buchstaben „L“ versucht und erfolgreich das Schimpfwort „Leckmich“ verwendet. Damit hat er an dieser Textstelle das Tabu in Form des Schimpfworts bewahren können.

Ein anderes Beispiel, das ebenfalls die Kreativität des Übersetzers bestätigt, ist seine Übersetzung des Wortes „ocipiały“. Masłowska schreibt:

Ocipiales? – Andżela na to nagle jakby rozumie, o co biega. – Siding to byś mógł dać wymalować, jakby ci matkę przelecieli albo jakby do miasta sprowadzili lewe wesołe miasteczka. Albo jakby ciebie samego zabili i zgwałcili twe zwłoki. (Masłowska 2009a: 87)

Kühl erklärt, dass *ocipiały* von *ocipieć* kommt, also von einem Verb, „in dem das Substantiv „cipa“ (Fotze) steckt, also etwa: „fotzig werden“, in der Bedeutung „verrückt werden, durchdrehen.“ (Kühl 2010: 66) Deswegen lesen wir im *Schneeweiß und Russenrot* folgende Passage:

»**Bist du hirnfotzig?**« Angela kapiert auf einmal, worum es geht. »Das Siding könntest du höchstens streichen lassen, wenn sie deine Mutter gepudert hätten oder einen linken Rummelplatz in die Stadt importiert. Oder wenn sie dich selbst umgebracht und deine Leiche vergewaltigt hätten. [...]« (Masłowska 2009b: 106)

Ein noch deutliches Beispiel für Kühls Begabung zum kreativen Umgang mit seiner Muttersprache ist das Wort „Vorhautflattern“. So lesen wir bei Masłowska auf Deutsch:

Sie sitzt ziemlich nahe, und ich sollte eigentlich anders darauf reagieren, jedoch Schorsch hat ein Tief, Apathie, Schorsch will nicht mal ein Auge in die Richtung riskieren, er tut so, als wenn er schläft, aber in Wirklichkeit hat er **das Vorhautflattern** und überlegt nur, in welches Hosenbein er fliehen, wie er seiner Bestimmung entgehen könnte. (Masłowska 2009b: 157)

[Ona siedzi dość blisko i ja powinienem mieć reakcję na to inną, tymczasem ze strony dżordża jest dół, apatia, dżordż nawet nie chce spojrzeć w tamtą stronę, udaje, że śpi, a naprawdę **wręcz drży** i węższy, gdzie by tu uciec przed przeznaczeniem, w którą nogawkę.] (Masłowska 2009a: 130)

Dorota Masłowska hat „wręcz drży“, auf Deutsch „zittert geradezu“, geschrieben und das Wort „Vorhautflattern“ können wir nur in der deutschen Übersetzung lesen. Anhand dieses Beispiels möchte ich einen Auszug aus einer deutschen Rezension dieses Romans präsentieren, auf die Olaf Kühl in seinem Artikel aufmerksam macht: „In ihrem [Dorota Masłowskas] Kopf spielt ein sympathisch verdorbener Realismus. Schöne Wortideen wie ‚Vorhautflattern‘, vom Übersetzer Olaf Kühl galant ins Deutsche gerettet [!], gehen auf ihr Konto.“ (Kühl 2010: 66) In diesem Fall übersieht die Rezensentin, dass sie die deutsche Übersetzung und nicht das Original in den Händen hält. Dies zeigt, dass das Bewusstsein für die parallele Koexistenz des Originals und dessen Übersetzung sogar in der Kritik nicht immer präsent ist.

Diese Beispiele zeigen eindeutig, dass für Olaf Kühl kreativer Umgang mit seiner Muttersprache kein Fremdwort ist. In diesem Zusammenhang stellt sich natürlich die Frage, inwiefern ein Übersetzer in seiner Tätigkeit seiner Kreativität freien Lauf lassen kann. Auf den ersten Blick scheint es, dass Kühl sich an der Grenze zwischen Übersetzung und *Bearbeitung*⁶ bewegt. Er erklärt seine kreative Entscheidung folgendermaßen:

Bei allen kreativen Anstrengungen des Übersetzers bleibt immer noch genug vom Original auf der Strecke, weil es im jeweiligen Kontext unübersetzbar ist. Dann kann man nur versuchen, dem Verlorenen an anderer Stelle ein Denkmal

6| Schreiber definiert den Unterschied zwischen Übersetzung und Bearbeitung folgendermaßen: Der „Unterschied zwischen Übersetzung und Bearbeitung basiert auf Invarianz- bzw. Varianzforderungen. Das heißt, dass die Übersetzung auf einer einzigen Varianzforderung (Forderung nach Änderung der Sprache) und ansonsten ausschließlich auf Invarianzforderungen beruhen, basieren Bearbeitungen auf einer Invarianzforderung (Beibehaltung mindestens eines individuellen Textmerkmals) und ausschließlich auf Varianzforderungen.“ (Schreiber 1993: 125) Daraus folgt, dass die Bearbeitung im Vergleich zur Übersetzung mehr Kreativität im Umgang mit dem Original zulässt.

zu setzten. Im *Schneeweiß und Russenrot* habe ich mir diese Freiheit gelegentlich genommen. (Kühl 2010, S. 66)

Daraus lässt sich zum einem entnehmen, dass der Übersetzer seine Kreativität sehr bewusst einsetzt. Zum anderen ist es für die Übersetzungskritik unabdingbar das ganze Werk unter die Lupe zu nehmen. Nur dadurch wird es möglich, sich ein genaues Bild von den übersetzerischen Entscheidungen zu verschaffen.

7. Fazit

Das Werk von Dorota Maślowska zeichnet eine Fülle von Tabubrüchen aus. Obwohl heutzutage in der Literatur immer mehr Form-Freiheit „erlaubt“ ist, scheint es starke Kontroversen hervorzurufen, wenn der Autor sich mit Tabus auseinandersetzt. Die Anerkennung oder auch Nichtanerkennung des literarischen Wertes der Prosa von Dorota Maślowska hängt mit der Form des Schreibens, ihrem spezifischen Erzählstils selbst zusammen. Mir scheint aber, dass viele Kritiker und Leser in Polen nicht viel mehr als die Oberfläche des Textes „gelesen haben“. Diese oberflächliche Betrachtung der Romane basiert auf einem zweifachem Übersehen. Erstens konzentrierten sich die Leser auf formale Aspekte der Texte und fühlten sich durch viele Schimpfwörter abgeschreckt. Zweitens fühlen sich die Leser mit vielen Tabubrüchen nicht wohl. Genau dort – bei den ständigen Auseinandersetzungen mit Tabus – liegt der Mehrwert der Texte von Maślowska. Auch die Autorin äußert sich dazu in einem Interview und schätzt, dass mehr als neunzig Prozent der Leser ihr Buch nicht verstanden haben: „Sie haben es gelesen, weil es modisch war, es gelesen zu haben. Aber die meisten haben mein Buch wörtlich genommen, und dann ist es einfach nur banal, vulgär und kaputt. Es hat ja noch nicht mal eine richtige Handlung. Wenn man die zweite Ebene darin nicht sieht, muß man es für minderwertige Literatur halten.“⁷

Ich schließe mich der Meinung von Olaf Kühl an, der sagt: „Warum sonst wirkt das ganze Arsenal der schlechten Wörter [...] nicht abstoßend? Der Grund liegt in der unterschiedlichen Intention des Sprechakts.“ (Kühl 2010: 71–72) Das Sprechen hat also immer unterschiedliche Intentionen. Und die Intentionen, die Maślowska auf ihre Art und Weise durch ihren persönlichen Stil realisiert, sind eine Interpretation wert und sollten von einer voreiligen Ablehnung verschont werden, denn die Autorin spielt – so glaube ich – eine wichtige Rolle in der heutigen polnischen Debatte über die Grenzen des Erlaubten, über die Grenzen des Tabus.

7] Adorján, Johanna (2004): „Kaputt geschrieben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/literatur-kaputt-geschrieben-1146941-p3.html (letzter Zugriff 4.11.2015).

Literaturverzeichnis

- Fleischer, Michael (2006). „Obszar tabu w systemie polskiej kultury“. In: Graszewicz, M./ Stasiuk, K. (Hg.) *Literatura, kultura, komunikacja*. Wrocław. S. 283–300.
- Hamer, Chrys (2012). *Die Nachbarschaft*. Ein Dokumentarfilm: www.youtube.com/watch?v=S6C9Gp7sRHw&list=PLrfDwM_GZ5ZL10pgzjp61hv2-g1m-JLg8G, 10:31 Minute (letzter Zugriff 04.11.2015).
- Koller, Werner (2002). „Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung – in den 70-er Jahren und heute“. In: Thome, G./Giehl, C./Gerzymisch-Arbogast, H. (Hg.) *Kultur und Übersetzung. Methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübingen. S. 115–129.
- Kühl, Olaf (2010). „Dorota Masłowska – Die Virtuosität der Moral“. In: *Oder-Übersetzen. Deutsch-polnisches Übersetzungsjahrbuch – Karl Dedecius Archiv. Polsko-niemiecki rocznik translatorski – Archiwum Karla Dedeciusa* 1/2010. Katowice. S. 64–75.
- Löwe, Barbara (2002). „Translatorische Kulturkompetenz: Inhalte – Erwerb – Besonderheiten“. In: Best, J./ Kalina, S. (Hg.) *Übersetzen und Dolmetschen*. Tübingen und Basel. S. 148–162.
- Masłowska, Dorota (2009a). *Wojna polsko-ruska pod flagą bialo-czerwoną*. Warszawa.
- Masłowska, Dorota (2009b). *Schneeweiß und Russenrot*. Aus dem Polnischen von Olaf Kühl. Köln.
- Panasiuk, Igor (2005). *Kulturelle Aspekte der Übersetzung. Anwendung des ethnopsycholinguistischen Lakunen-Modells auf die Analyse und Übersetzung literarischer Texte*. Münster.
- Panasiuk, Igor/ Schröder, Hartmut (2006). „Thematische Einleitung: Ethnopsycholinguistik“. In: Panasiuk, I./ Schröder, H. (Hg.) *Lakunen-Theorie. Ethnopsycholinguistische Aspekte der Sprach- und Kulturforschung*. Berlin. S. 13–18.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J. (1991). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen.
- Schreiber, Michael (1993). *Übersetzung und Bearbeitung*. Tübingen.
- Schröder, Hartmut (1994). „»Lakunen« und die latenten Probleme des fremdkulturellen Textverstehens – Anwendungsmöglichkeiten eines Modells der Ethnopsycholinguistik bei der Erforschung textueller Aspekte der internationalen Produktvermarktung“. In: Bungarten, T. (Hg.) *Sprache und Kultur in der interkulturellen Marketing Kommunikation*. Tostedt. S. 180–202.
- Schröder, Hartmut (2008). „Diagnose Tabu. Zum Stil der temporären Tabuaufhebung in der Arzt-Patienten-Kommunikation“. In: Rothe, M./ Schröder, H. (Hg.) *Stil, Stilbruch, Tabu. Stilerfahrung nach der Rhetorik*. Eine Bilanz. Berlin. S. 166–182.
- Tambor, Jolanta (2014). „Scham als Basis moderner Tabus. Das Sprechen über Sexualität in der polnischen Gegenwartssprache.“ In: Johannsmeyer, K.-D./ Lehmann-Carli, G./ Preuß, H. (Hg.) *Empathie im Umgang mit dem Tabu(bruch). Kommunikative und Narrative Strategien*. Berlin. S. 305–321.