

Cornelia Mannewitz

Anthony Burgess' „A Clockwork Orange“: Zur lexikalischen Systematik im Original und in Übersetzungen

1. Anthony Burgess (1917-1993) verarbeitet in seinem 1962 erschienenen Roman „A Clockwork Orange“, einem seiner ersten, nicht nur seine bisherigen Lebenserfahrungen (er arbeitete jahrelang als Lehrer im englischen Kolonialdienst in Asien und machte dort u.a. Bekanntschaft mit Drogen, die, - noch - anders als in der damals zeitgenössischen westlichen Welt, auch im Roman eine gewisse Rolle spielen), sein Verhältnis zur Musik (er trat in der Öffentlichkeit zunächst als Komponist hervor) und seine (vom Katholizismus geprägte) Weltanschauung. Vor allem hat er in diesem Werk einen Anlaß und ein Medium für eine künstliche Sprache geschaffen. Für eine Reihe von Science-Fiction-Romanen sind miterfundene künstliche Sprachen ein liebenswertes exotisches Detail; mitunter sind sie wichtig, sogar konstituierend für die Aussage (z.B. ist in George Orwells „1984“ die Sprache Newspeak das wichtigste Integrationsmoment der das fiktive Gemeinwesen beherrschenden Ideologie). „A Clockwork Orange“ dagegen kann man nicht einmal lesen, ohne sich auf diese künstliche Sprache, das „Nadsat“, einzulassen.

2. *Nadsat* (aus dem russischen Wortelement *-над-* *над-*, dem Äquivalent für engl. „teen“, herleitbar aus den Zahlwörtern *thirteen*, *fourteen*, *fifteen* usw., vgl. russ. *тринадцать*, *четырнадцать*, *пятнадцать*) ist die Sprache des Ich-Erzählers Alex und der Mitglieder seiner Teenagergang, die in einer zwar lokalisierbaren (der Handlungsort ist London, wenngleich ein verfremdetes), aber zeitlich unbestimmten, für die Entstehungszeit des Romans noch utopischen Welt leben, in der der „eiserne Vorhang“ nicht mehr existiert. In dieser Welt gibt es einerseits Polizisten, die „Milizionäre“ heißen (bzw., bei Burgess, mit einem Nadsatwort *millicent*), und russische Popmusikstars mit Namen wie *Gogol* und *Jonny Zhivago*, Wohnblocks mit heroischen Wandgemälden in den Eingangshallen und Arbeitspflicht für alle, andererseits Anarchie auf den Straßen, Kinos, die von amerikanischen Western überschwemmt sind, weltweite Fernsehübertragungen und religiöse Würdenträger als wichtigste moralische Instanz im Staat. Auf diesem somit formationsneutralen Hintergrund entfalten sich allgemeinemenschliche Probleme, die Burgess aus seiner Sicht am Beispiel seines Haupthelden klärt.

Alex ist gewalttätig, und zwar aus Überzeugung - er versteht sein Verhalten als Entäußerung seiner Indi-

vidualität und setzt sich damit in bewußten Gegensatz zum Staat und seinen alles nivellierenden Forderungen nach Ordnung und Gesetz; vgl. seine Gedanken dazu in folgender Passage: „More, badness is of the self, the one, the you or me on our oddy knockies, and that self is made by old Bog or God and is his great pride and radosty. But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools cannot allow the bad because they cannot allow the self.“ (Burgess 1987a, 40) (Nadsatwörter: *on our oddy knockies* 'allein, selbständig' aus russ. *одинокий* 'allein (einsam)', *Bog* 'Gott' aus russ. *Бог*, *radosty* 'Freude' aus russ. *радость*). Aber er ist auch Ästhet - er achtet auf gepflegte Kleidung, liebt Musik (klassische, besonders Beethoven) und gefällt sich hin und wieder in einer feierlichen, archaisierenden Sprechweise (vgl. in einer Szene, in der er Bedenken seines Vaters wegen seines Lebenswandels abwehrt: „'Never worry about thine only son and heir, O my father,' I said. 'Fear not. He canst taketh care of himself, verily.'“ (Burgess 1987, 49)). Eines Tages fällt er durch den Verrat seiner Freunde der Polizei (dem Staat) in die Hände und wird zu einer fünfzehnjährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Um diese abkürzen zu können, meldet er sich als Versuchsperson für eine neue, im Auftrag des Staates entwickelte Methode zur Umerziehung von Gewalttätern. Im Ergebnis dieser Behandlung, einer Konditionierung seiner Reflexe, wird aus ihm eine „clockwork orange“, ein willenloses Geschöpf, für das jede Leidenschaft (sowohl Gewalttätigkeit als auch Liebe zur Musik) ein Ding der selbst physischen Unmöglichkeit geworden ist. In diesem Zustand versucht er einen Selbstmord, der nicht gelingt. Durch diesen Versuch hat er den Staat aber auf die Spur einer oppositionellen Gruppe gebracht, die dieser damit für sich unschädlich machen kann. Zum Dank wird Alex dekonditioniert und darf, nun gewissermaßen mit staatlichem Segen, weiterhin gewalttätig sein. So weit reicht der Roman, wenn das letzte Kapitel fehlt. Tatsächlich erschien er mehrmals ohne das letzte Kapitel (vgl. Cullinan 1972), auch der 1971 von Stanley Kubrick nach dem Roman gedrehte Film ignoriert es; die erste amerikanische Buchausgabe, die vollständig war, kam sogar erst 1987 heraus. Vermutlich glaubte man, daß damit die im Roman enthaltene Problematik ausgeschöpft sei - das Verhältnis zwischen lebendigem, anarchischem Individuum und seelenlosem, manipulativem Staat war

beschrieben und konnte politisch interpretiert und transponiert werden (vgl. auch einige Reaktionen auf Burgess' Roman in der wissenschaftlichen Literatur, z.B. bei Evans 1971, allerdings auch Gegenbeispiele: McCracken 1973, Rabinovitz 1979, Ray 1981 u.a.). Burgess' letztes Kapitel enthält noch etwas anderes: Es zeigt den Helden zu einem späteren Zeitpunkt, als er seiner Gewalttaten allmählich selbst müde wird; er sinniert über seine - aus seiner Sicht unvermeidlich - zügellose Jugend und träumt von einem bürgerlichen Familienleben in der Zukunft. Dieses Kapitel schließt den zweiten Problemkreis des Romans - das Verhältnis des Individuums zu sich selbst wird beschrieben, Entwicklungsstufen, Fragen der moralischen Wahl und Möglichkeiten der Katharsis in ihnen werden resümiert (zur Bedeutsamkeit dieser Fragen im Gesamtwerk von Burgess vgl. auch Aggeler 1979, Hanselmann 1985). Für Burgess ist charakteristisch, daß er, auch wenn er für die beschnittenen Editionen sein Placet gab, da er auf die Einnahmen angewiesen war, dabei stets nicht nur den Verlust eines Teils der Aussage seines Romans beklagte, sondern auch die Zerstörung seiner formalen und auch in dieser Formalität symbolträchtigen Komposition; vgl. dazu ihn selbst im Vorwort zur ersten vollständigen amerikanischen Ausgabe unter dem Titel „A Clockwork Orange Resucked“: „The book I wrote is divided into three sections of seven chapters each. Take out your pocket calculator and you will find that these add up to a total of twenty-one chapters. 21 is the symbol of human maturity, or used to be (...). Whatever is symbology, the number 21 was the number I started out with. Novelists of my stamp are interested in what is called arithmology, meaning that number has to mean something in human terms when they handle it. (...) Those twenty-one chapters were important to me.“ (Burgess 1987a, v-vi) Spätestens hier erweist sich Burgess nicht nur als Moralist - zu dessen didaktischem Impetus man stehen mag, wie man will - , sondern auch als bewußter Konstrukteur seiner Werke, von dem auch anderenorts ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Intuition und Ratio erwartet werden kann. Tatsächlich ist Burgess auch als Literaturwissenschaftler - unter anderem hat er sich ausführlich mit Werk und Sprache von James Joyce beschäftigt (Burgess 1967, Burgess 1994) - sowie, zumindest populärwissenschaftlich, als Linguist (Burgess 1992) aktiv geworden. Schließlich stammen von ihm auch die Sprachen der Urmenschen in Jean-Jacques Annauds Film „La guerre du feu“ von 1981 (mit deutschem Verleihtitel „Am Anfang war das Feuer“).

3. Burgess' Hauptheld in „A Clockwork Orange“ spricht selbst ohne Verwendung ausdrücklicher Nadsatlexik durchweg salopp und jugendgemäß, z.B. mit Partikeln als Füllwörtern, Onomatopoetika, Reduplizierungen und einer Vielzahl syntaktischer Wiederholungen. Auch das Nadsat selbst konstruiert Burgess überaus bewußt. Linguistisch gesehen han-

delt es sich bei dieser Sprache übrigens praktisch nur um ein Lexikon, ein Gemisch von englischen und slawischen, bzw. fast ausnahmslos russischen, Wortwurzeln (eine tschechische Ausnahme hat Marti gefunden: *prdel* 'Arsch' aus dem sprechenden Namen der Romanfigur *P.R. Deltoid* - vgl. Marti 1997, 182 - , das allerdings auch mit russ. *пердеть* 'furzen' zusammenhängen kann; in anderen sprechenden Namen des Romans ist deutsches, dänisches u.a. lexikalisches Material verarbeitet). Damit ist Nadsat ein Mischprodukt aus den sprachlichen Charakteristika der Exponenten der ehemals antagonistischen Blöcke (bzw. der beiden Supermächte) und per se die Sprache der Kinder der von ihm beschriebenen fiktiven Welt. Unser Gegenstand sind die russischstämmigen dieser Wörter, im gesamten vorliegenden Aufsatz als Nadsatwörter bezeichnet.

Eine durchschnittliche Romanseite von 370 Wörtern enthält, je nach Inhalt, zwischen 3 und 38 Nadsatwörter. Entsprechend seiner Absicht, einen Jugendslang zu schaffen, konzentriert sich Burgess bei der Auswahl dieser Lexik auf bestimmte Themenbereiche und schafft damit erkennbare lexikalische Systeme aus

- Bezeichnungen für Körperteile: *brooko* 'Bauch', *cluve* 'Nase', *glaz* 'Auge', *goober* 'Lippe', *gorlo* 'Kehle', *grodies* 'Brüste', *gulliver* 'Kopf', *keeshkas* 'Gedärme', *krovvy* 'Blut', *lapa* 'Pfote', *litso* 'Gesicht', *morder* 'Nase', *mozg* 'Gehirn', *noga* 'Bein, Fuß', *ooko* 'Ohr', *pletcho* 'Schulter', *plott* 'Körper', *rooker* 'Arm, Hand', *rot* 'Mund', *sharnies* 'Arsch', *shiyah* 'Hals', *voloss* 'Haare', *yahma* 'Loch', *yahzick* 'Zunge', *yarblockos/yarbles* 'Hoden', *zoobles* 'Zähne', evtl. hier auch einzuordnen *goloss* 'Stimme'

- Bezeichnungen für Waffen: *britva* 'Rasiermesser', *nozh* 'Messer', *oozy* 'Kette', *pooshka* 'Schußwaffe'

- Bezeichnungen für gewalttätige Handlungen: *crast* 'stehlen', *dratsing* 'sich prügeln; Prügelei', *oobivat* 'töten', *razrez* 'zerreißen; ritsch-ratsch', *skvatted* (nur in dieser Form) 'an sich reißen', *tolchock* 'stoßen, schlagen; Stoß, Schlag'

- Bezeichnungen für Geld: *deng* 'Geld' (daneben außerdem aus dem englischen Cockney-Rhyming-Slang - vgl. dazu Wright 1981, 94-113 - *pretty polly* zu lolly 'Geld')

- Bezeichnungen für Wahrnehmungsaktivitäten: *slooshy* 'hören', *smot* 'blicken; Blick', *viddy* 'sehen'; evtl. hier auch einzuordnen *pony* 'verstehen'

- Bezeichnungen für lautliche Äußerungen: *creech* 'schreien', *govoreet* 'sprechen; Gespräch', *shoom* 'Laut, Lärm', *shoomny* 'lärmend', *skazatted* (nur in dieser Form) 'sagen', *smeck* 'lachen, Lachen'

- charakterisierenden und bewertenden Bezeichnungen: *bolshy* 'groß', *malenky* 'klein', *bezoomny* 'verrückt', *choodessny* 'wunderbar', *gloopy* 'dumm', *grahzny* 'schmutzig', *horrorshow* 'gut', *merzky* 'abstoßend', *oomny* 'klug', *oozhassny* 'fürchterlich', *polezny* 'nützlich', *starry* 'alt', *vonny* 'stinkend', *zammechat* 'enorm', *bratchny* 'Bastard', *cal/cally* 'Dreck; Schei-

ße/verdreckt', *chepooka* 'Quatsch', *dermott* 'Scheiße', *scoteena* 'Vieh', *shoot* 'Narr, Idiot'

- Bezeichnungen für Mädchen und Frauen: *baboochka* 'alte Frau', *cheena* 'Frau', *damas* (nur in dieser Form) 'Dame', *devotchka* 'Mädchen', *forella* 'alte Frau', *ptitsa* 'junges Mädchen, junge Frau', *soomka* 'alte Frau', *zheena* 'Frau'

Morphologie und Wortbildung sind bei aller Russischstämmigkeit der Wurzeln englisch, vgl. die Formen *zoobies* 'Zähne' als Nominativ Plural bei russ. Nom. Pl. *зубы*, *keeshkas* 'Gedärme' Nominativ Plural bei russ. Nom. Pl. *кишки*; *skvatted* 'an sich reißen' als Prät. bei russ. Prät. *схватил* - + Genus-/Numeruskennzeichnung; *tolchock* als gleichzeitig 'stoßen, schlagen' (Verb) und 'Stoß, Schlag' (Substantiv) (russ. nur Subst. *толчок*), vgl. auch *govoreet* als 'sprechen' und 'Gespräch', nach dem Muster des formal oft zwischen den Wortklassen nicht unterscheidenden Englischen - Gegenbeispiele sind allerdings *cal* und *cally*, 'Dreck, Scheiße' und 'verdreckt', und *shoom* und *shoomny*, 'Laut, Lärm' und 'lärmend'; manche Wörter erhalten das englische kindersprachliche hypokoristische Suffix -y, vgl. *krovvy* für russ. *кровь* (die damit bezeichnete zärtliche Beziehung zu Blut ist natürlich signifikant für das Selbstbild der jugendlichen Gangster); Komposita mit russischstämmigen Komponenten wie *krovvy-covered*, *nose-krovvy* und *krovvy-red* werden verwendet, für die es im Russischen strukturell so gut wie keine Möglichkeiten gibt. Auch die lexikalische Semantik ist englisch, was unten noch viel deutlicher wird. Hier genügt es zu sagen, daß z.B. russische Bedeutungsrelationen keine Rolle spielen: Wenn für mehrere Inhalte ein englischer Laut-/Graphemkomplex steht, hat auch das zum Äquivalent gewählte russische Wort alle diese Bedeutungen, vgl. *yahma* (russ. *яма*, eigentlich 'Grube') für 'Loch (Körperöffnung)', da im Englischen „hole“ sowohl 'Grube' als auch 'Loch' bedeutet, und *pooshka* (russ. *пушка*), im Russischen nur 'Kanone', gebraucht aber mit der allgemeinen Bedeutung 'Schußwaffe' analog dem Englischen, in dem „gun“ jede Art von Schußwaffe bezeichnen kann. Weitere Beispiele für eine freie Behandlung der Wortbedeutungen durch Burgess ließen sich anführen: Eigentlich bedeutet das Vorbild für das Wort *cluve* im Russischen (*клоу*) nicht, wie bei Burgess, 'Nase', sondern 'Schnabel', *morder* (russ. *морда*) nicht 'Nase', sondern 'Schnauze', *oozy* (russ. *узы*) nicht 'Kette', sondern 'Fesseln' (übertragen allerdings auch 'Bande [der Freundschaft u.ä.]') usw. Die Wörter aus den genannten Themenbereichen, 76 an der Zahl, spielen nicht nur inhaltlich eine besondere Rolle unter den insgesamt 198 Nadsatwörtern im Roman, sie sind auch quantitativ von besonderer Bedeutung: Von den 15 Wörtern, für die im Roman jeweils über 50 Gebrauchsfälle nachzuweisen sind, stammen 12 aus den Themenbereichen, nämlich *bolshy*, *creech*, *glaz*, *gulliver*, *horrorshow*, *litso*, *malenky*, *rooker*, *slooshy*, *starry*, *tolchock*, *viddy* (die übrigen drei sind die semantisch wenig komplizierten

„Allerweltswörter“ *chelloveck/veck* 'Mensch, Mann', *droog* 'Freund' und *veshch* 'Ding, Sache'). Auch in der deutschen Synchronfassung des Films stammen von den verwendeten 24 Nadsatwörtern 14 aus den Themenbereichen.

Diese Lexik ist eng mit der Erlebniswelt des jugendlichen Gewalttäters verknüpft und - zweckmäßigerweise: damit - auch typisch für einen Slang; vgl. die verschiedene Definitionen summierende Bestimmung von „Slang“ bei Lewandowski: „1) im weitesten Sinn unkonventionelle Sprache mit neuer, lebendig-vitaler und kraftvoll-farbiger, manchmal exzentrisch-humorvoller Wortprägung bzw. Bedeutungsverleihung und Metaphorik (...). 2) Nach Leisi 'ein einer bestimmten sozialen Gruppe gemeinsamer Wortschatz für diejenigen Dinge, zu denen die Gruppe in einem emotionalen Verhältnis steht (...). 3) Der gruppenspezifische, burschikose, überexpressive und zugleich emotional unterkühlte Wortschatz großstädtischer Jugend, in dem die Bereiche Geld, Mädchen, Sexualität, Musik, Polizei, Angst, Drogen und Tod besondere Metaphorik zeigen (...).“ (Lewandowski 1990, 973-974) Nadsat illustriert eine bestimmte Entwicklungsstufe des Haupthelden des Romans, es charakterisiert und bewertet ihn und seine Weltsicht als Teenager und affiziert damit ganz besonders immer wieder den oben genannten zweiten Burgess'schen Problemkreis. Im letzten, einundzwanzigsten, Kapitel des Romans, dem Kapitel der Volljährigkeit, konfrontiert Burgess entsprechend seiner Konzeption Alex denn auch unter anderem mit einem seiner ehemaligen Gangmitglieder, das inzwischen verheiratet ist und im Berufsleben steht und diese Sprache nicht mehr verwendet.

4. Burgess widmet sich Nadsat bei weitem nicht nur aus thematischer Sicht. In manchen Fällen nutzt er die durch seine verfremdende, auch dem Lautvorbild nicht entsprechende Schreibung noch unterstrichene Exotik der russischen Wörter offenbar zu rein dekorativen Zwecken - vgl. Bildungen wie *shiyah* 'Hals' bei russ. *шея* und *yahzick* 'Zunge' bei russ. *язык*. Ihre Expressivität steigert er noch durch formale Manipulationen, vgl. seine auf die Wortstämme reduzierten Bildungen *creech* 'schreien' aus russ. *кричать* und *razrez* 'zerreißen; ritsch-ratsch' aus russ. *разрезать* (nur Verb). In zwei Fällen bildet Burgess vermutlich selbst Slangwörter auf der Grundlage russischen Sprachmaterials: *sharries* 'Arsch' nach russ. *шары* 'Kugeln, Ballons' und *yarblockos/yarbles* 'Hoden' nach russ. *яблоко* 'Apfel'; die Bedeutungen sind nur den Kontexten dieser Wörter im Roman zu entnehmen, sie scheinen weder im Russischen noch im Englischen mit diesen Laut-/Graphemkomplexen zusammenzuhängen. Hier beginnt aber bereits die zweite semantische Schicht sichtbar zu werden, die Burgess unter der Oberfläche der Erzählung des Geschehens auslegt. Mit ihr, seiner erstaunlichsten sprachlichen Leistung in diesem Roman, erreicht er eine begriffliche und emotionale Kolorierung des Textes, die ei-

nen wesentlichen Teil seiner Aussage übernimmt: Durch sie wird Nadsat zum Charakterisierungs- und Bewertungsinstrument im oben angedeuteten Sinne. (Auf diese Zusammenhänge hat in größerem Umfang m.W. zuerst Petzold 1983 aufmerksam gemacht. Vgl. ausführlicher zum Gesamtbestand der einschlägigen sprachlichen Mittel im Roman auch Mannewitz 1998.) Zunächst nutzt Burgess russisch-englische Homonymien: *shoot* 'Narr, Idiot' entspricht natürlich lautlich dem russischen *шут* - semantisch allerdings nur in einer Bedeutung, der Bedeutung 'Narr' (auch - z.B. - Hofnarr); im Englischen hat „fool“ aber beide Bedeutungen, also bei Burgess auch *shoot* -, behält aber für den anglophonen Leser natürlich seine gewöhnliche englische Bedeutung, 'schießen' bzw. 'Schuß', und ist damit eine Bezeichnung für eine gewalttätige Handlung, ohne im lexikalischen System unter dieser Rubrik aufzutauchen. *plott*, russ. *плот* 'Körper, Fleisch (im religiösen Sinne, vgl. Körper vs. Geist)', bei Burgess 'Körper', existiert in dem dem Leser bekannten Englischen u.a. mit der Bedeutung 'Komplot, Verschwörung' (wobei außerdem „plot“ die veraltete Schreibung des modernen „plot“ ist - Oxford Bd. X, 1056, 1058 - und damit vielleicht eine formale Reminiszenz an die archaisierend-ästhetischen Vorlieben des Haupthelden; vgl. dazu auch *tolchok* 'stoßen, schlagen; Stoß, Schlag' zu russ. *толчок* mit „chok“ als veralteter Form von „shock“ - Oxford Bd. III, 149 -). *rot* bedeutet im Russischen und bei Burgess 'Mund', generell hat dieses Wort im Englischen aber Bedeutungen wie 'verrotten; Verrottung' und 'verfaulen', im Slang auch 'necken' oder 'mißbrauchen' (Oxford Bd. XIV, 121-122). *oozy* zu russ. (*узья*) 'Fesseln, Bande', bei Burgess 'Kette', bezeichnet die Waffe, die das Gangmitglied Dim trägt, ein Bursche, der dem Haupthelden wegen seiner Dummheit und seines wenig ästhetischen Äußeren im Grunde unsympathisch ist; passend dazu trägt dieses Wort im Englischen generell Bedeutungen wie 'schlammig, schlickig' und 'ekelerregend' (Oxford Bd. X, 831). Mitunter verändert Burgess die Wörter gegenüber ihren russischen Vorbildern, um weitere solcher Homonymierelationen zu schaffen: Noch hauptsächlich witzig und mehr oder weniger semantisch harmlos wirken dabei *starry*, bei Burgess 'alt', mit seiner eigentlichen englischen Bedeutung 'Stern-; gestirnt' zu bzw. aus russ. *старый* 'alt' und - schon beziehungsreicher - *pony*, bei Burgess 'verstehen', mit Bedeutungen wie 'Pony (Pferd)', 'Pony (Bezeichnung eines in den frühen 60er Jahren populären Tanzes)', im Slang auch '25 Pfund Sterling' und 'voll zahlen', 'sich bezahlt machen' sowie 'Aufgaben mit Hilfe einer „Klatsche“ erledigen' (Oxford Bd. XII, 100-101) zu bzw. aus russ. *понять* 'verstehen'. *smot* 'blicken; Blick' aus russ. *смотреть* beweist sich mit seinen Bedeutungen 'Fleck', 'Brandzeichen für Schafe', (veralt.) 'schlagen', 'beschmutzen' u.a. (Oxford Bd. XV, 813) z.B. in folgender Szene, in der es die Handlungsweise des unsympathischen Gangmitglieds Dim beim Witzeln der Gang über eines ihrer Opfer,

einen alten Intellektuellen, charakterisiert (hier in der Form *smotting*): „He had a book called *The Miracle of the Snowflake*. 'Oh,' said poor old Dim, smotting over Pete's shoulder and going too far, like he always did, 'it says here what he done to her, and there's a picture and all. Why,' he said, 'you're nothing but a filthy-minded old skitebird.'“ (Burgess 1987, 6; Kursivdruck bezeichnet hier nicht Nadsatwörter). *smeck* als 'lachen; Lachen' zu russ. *смех* 'Lachen' hat im englischen Slang die Bedeutung 'Droge (speziell Heroin)' (Oxford Bd. XIV, 626). *gulliver* 'Kopf' zu russ. *голова* soll an Swifts Gulliver, den Helden ebenfalls eines (satirischen) utopischen Romans, erinnern, worauf Burgess selbst hingewiesen hat (Burgess 1972, 52). *morder* für 'Nase' (bei russ. *морда* 'Schnauze') hat vermutlich wegen der so leichter herstellbaren Assoziation zu engl. „murder“ diese Form; ähnliches läßt sich zu *rooker* 'Arm, Hand' bei russ. *рука* sagen - das auch semantisch vergleichbare *noga* 'Bein, Fuß' ist schließlich direkt aus dem Russischen (*нога*) übernommen, nur in der Form *rooker* kann es aber auch (im Slang) 'Betrüger (besonders beim Kartenspiel)' bedeuten (Oxford Bd. XIV, 79). Auch *bolshy* ist kein unzureichendes Produkt der Transkription von russ. *большой*, sondern hat im Englischen eine eigene Bedeutung: Es steht (scherzhaft oder verächtlich) für 'Bolschewik', '(politisch) links; unkooperativ, widerspenstig' (Oxford Bd. II, 370). Nicht interpretationsbedürftig ist *horrorshow* aus russ. *хорошо* (beide mit der Bedeutung 'gut', im Sinne einer allgemeinen positiven Bewertung); es ist wohl die durchsichtigste der Burgess'schen Bildungen und die, die den Wertekanon des gewalttätigen jugendlichen Haupthelden so lakonisch wie nur irgend denkbar charakterisiert. Auffällig und natürlich sinnvoll für diesen Roman ist die häufige Bezugnahme auf englische Slangbedeutungen; die russischen Wörter, die Burgess verarbeitet, haben so gut wie keine Beziehungen zum Slang - *брюхо* und *дерьмо*, bei Burgess *brook* 'Bauch' und *dermott* 'Scheiße', sind die einzigen hier betrachteten Wörter, die auch im Russischen zum Substandard gehören. Die Assoziationen, die der englischsprachige Rezipient zu den Nadsatwörtern hat, werden auch in keiner Weise gehemmt, denn es gehört zu Burgess' Konzeption, daß der Leser mit den russischen Wurzeln nichts anzufangen weiß. Er installiert dafür verschiedene Mechanismen der Bedeutungserschließung; Glossare zu seinem Roman hat er, wenn auch verschiedene Ausgaben mit solchen erschienen, nie akzeptiert (vgl. Burgess 1972, 53). In einigen Fällen nutzt er sogar nicht einmal ganze Wörter, sondern nur englische Bedeutungen (und zwar Slangbedeutungen) und setzt für die zugehörigen Laut-/Graphemkomplexe die natürlich völlig neutralen russischen Äquivalente, diese aber als Wörter mit Form und Bedeutung, ein; vgl. *ptitsa* mit der Bedeutung 'junges Mädchen, junge Frau' aus russ. *птица*, mit der Bedeutung 'Vogel', zu engl. „bird“, ebenfalls mit der Bedeutung 'Vogel', im Slang aber auch mit

der Bedeutung 'junges Mädchen, junge Frau' (Oxford Bd. II, 213); vgl. zu diesem Wort auch Edwards Barnes 1975, 62. Ebendeshalb sind auch *forella* (russ. *форе́ль*) und *soomka* (russ. *сумка*), im Russischen 'Forelle' und 'Tasche', bei Burgess mit den Bedeutungen 'alte Frau' (mit differenzierten Konnotationen) möglich: Diese Bedeutungen sind die von engl. „trout“ 'Forelle', (Slang) 'alte Frau' (Oxford Bd. XVIII, 597), und „bag“ 'Tasche', (Slang) 'alte Frau' (Oxford Bd. I: 880). Hier helfen dem Rezipienten, wenn er nicht über Slangkenntnisse verfügt, bei der Semantisierung nicht einmal etwaige gute Kenntnisse im Russischen. Auffällig ist letztlich auch, daß die Nadsatwörter mit ihren Konnotationen eher selten in Kontexten verwandt werden, in denen sie unmittelbar charakterisieren oder bewerten könnten (z.B. wird *morder* keineswegs in einer Mordszene gebraucht); sie dienen in der Mehrzahl der Fälle allein zur Schaffung eines allgemeinen Kolorits. Womöglich werden damit auch die räumlich-zeitliche Unbestimmtheit des Geschehens im Roman und die allgemeinmenschliche Aussage seiner Konstruktion gestützt.

5. Vor Übersetzern dieses Werkes stehen zwei Aufgaben: die der Schaffung einer dem englisch-russischen Originalkonstrukt im Hinblick auf die linguistischen Gegebenheiten und Verwendungsbedingungen der Zielsprache der Übersetzung adäquaten Sprache (besonders brisant wird diese Aufgabe naturgemäß bei Übersetzungen ins Russische) und die der Wiedergabe der Aussagekraft ihrer lexikalischen Systematik. Während für die erste schon verschiedentlich - auch in neuester Zeit - originelle Lösungen gefunden worden sind, stellt die zweite, die im Grunde genommen ein Eindringen auch in theoretische Aspekte des Romans und umfangreiche Eingriffe in seine Sprache erfordert, ein größeres Problem dar. Hier sollen zwei Übersetzungen ins Deutsche und eine ins Russische Gegenstand sein: „Uhrwerk Orange“, die erste deutsche Übersetzung, von Walter Brumm (Burgess 1972), „Clockwork Orange“, die neueste, von Wolfgang Krege, mit Glossar (Burgess 1997), und „Заводной апельсин“ von Evgenij Sinel'sčikov (Берджес 1991; zu dieser Übersetzung vgl. auch Marti 1997 und Windle 1995). Es erscheint zweckmäßig, zunächst die deutschen Übersetzungen einer genaueren Betrachtung zu unterziehen; die russische Übersetzung schlägt, wie sehr bald erkennbar wird, einen völlig anderen Weg ein.

5.1. Die formale Exotik der Nadsatwörter wird von beiden Übersetzern erfaßt und in Grenzen wiedergegeben, häufig sogar in sehr ähnlicher Weise; vgl. Brumm mit *Kishkas* für *keeshkas*, *Grudis* bzw. *Grudies* für *groodies*, *Krovvy* für *krovvy*, *Litso* für *litso*, *Zubis* für *zoobies*, *Nozh* für *nozh*, *krasten* für *crast*, *rizzazzen* für *razrez*, *tollshocken* und *Tollshock* für *tolchock*, *sluschen* für *slooshy*, *malenki* für *malenky*, *tschudesny* für *choodessny*, *Tshipoka* für *chepooka*, *zammechat* für *zammechat*, *Titsa* für *ptitsa* bzw. Krege für dieselben Wörter mit *Kischkas*, *Grudi*, *Kroffi*,

Litso, *Zuppis*, *Nosch*, *krasten*, *raserwatschen* und *ritsch-ratschen*, *tollshocken* und *Tollshock*, *sluschen*, *malenkig*, *tschudessni*, *Tshipoke*, *sammechat*, *Petieze*. Trotzdem gerät wohl nur *tollshocken/Tollshock* (für *tolchock* 'stoßen, schlagen; Stoß, Schlag'), wahrscheinlich durch einen glücklichen phonetischen Zufall, zu einem auch im Deutschen funktionsfähig scheinenden Wort. Semantische Assoziationen, wie sie der anglophone Leser zu den Burgess'schen Wörtern entwickeln kann, sind für den deutschen Leser mit diesen Wörtern allerdings kaum möglich. Auch in ihrer Form haben die Übernahmen bzw. Nachschöpfungen einige Mängel. Bei Brumm haben die Nadsatwörter das Genus der entsprechenden deutschen Wörter, bei Krege dagegen das (natürlich meist erheblich abweichende) der russischen Vorbilder, was die Semantisierung behindert. Außerdem werden mitunter ohne Rücksicht auf die Gewohnheiten des deutschen Rezipienten bei der Laut-Buchstaben-Zuordnung englische Transkriptionsmuster übernommen, vgl. bei Brumm *Mozg* entsprechend Burgess' *mozg*, aber russ. *mozg*, sowie für Burgess' *zammechat* nach russ. *замечательный* bei Brumm *zammechat* und bei Krege, noch ungünstiger, *sammechat*: s verweist auf deutsche Laut-Buchstaben-Zuordnung, ch auf englische; das führt so weit, daß in der deutschen Synchronfassung des Films, die sich vermutlich auf Brumms Übersetzung stützt, für *nozh* (russ. *нож*) [nots] artikuliert wird, was von Burgess nicht intendiert war (vgl. seine Aussprache in der Tonbandaufzeichnung Burgess 1996) - und es muß kein Problem sein, solange es nur um den Transport von Exotik geht, es wird aber zu einem Zeichen einer inkonsequenten Behandlung des Textes schon im Formalen, wenn gleichzeitig das „ch“ in *pletcho* 'Schulter' bei beiden Übersetzern für das Deutsche lautgetreu wiedergegeben wird (*Pletscho*).

Einige Nadsatwörter bleiben allerdings auch ganz unübertragen: *brooko* 'Bauch', *gorlo* 'Kehle', *lapa* 'Pfo-te', *shiyah* 'Hals', *pony* 'verstehen', *viddy* 'sehen', *skazatted* 'sagen', *oozhassny* 'fürchterlich', *callcally* 'Dreck, Scheiße/verdreckt', *dermott* 'Scheiße', *damas* 'Dame' und *forella* 'alte Frau' finden weder bei Brumm noch bei Krege Nadsatäquivalente. Man mag den Übersetzern zugute halten, daß einige dieser Wörter wenig frequent sind; die meisten von ihnen begegnen im Roman nur ein- oder zweimal, *pony* allerdings bereits 7x und *callcally* bzw. *viddy* 64mal bzw. 232mal. Bei der Bedeutsamkeit der Wörter in diesem Text ist Quantität jedoch nicht entscheidend, wichtiger ist: Die lexikalische Systematik ist so nicht gewahrt. Für manche dieser Wörter werden immerhin saloppe deutsche Äquivalente oder Bildungen analog solchen gegeben: bei Brumm für *glaz* 'Auge' *Glötzies*, für *morder* 'Nase' *Schniffiling*, für *rooker* 'Arm, Hand' *Flossen* oder *Griffel*, für *rot* 'Mund' *Schnauze*, *Schnabel*, *Klappe* oder *Gosche*, für *yahzick* 'Zunge' *Schlappe*, für *yarblockos/yarbles* 'Hoden' *Eier* oder *Murmeln*, für *oozy* 'Kette' *Lolli* und für *vonny* 'stinkend' *Sung*; bei Krege für *cluve*

und *morder* 'Nase' *Rüssel*, für *rot* 'Mund' *Flappe* und für *pooshka* 'Schußwaffe' *Puffe*.

Deutlich scheint, daß sich Krege mehr als Brumm an den Gesamtbestand der Nadsatwörter hält. Außerdem bemüht er sich, vielleicht in guter Absicht, um ihre weitgehende phonetische Eindeutschung, und paradoxerweise sind leider schon aus diesem Grunde einige seiner Übersetzungslösungen von ihren Assoziationen her fragwürdig - vgl. *Rucke* für *rooker* 'Arm, Hand' (ist ein - semantisch ja immerhin noch begründbarer - Anklang an „rucken“, „rücken“ beabsichtigt?), *quorietschen/Quorietsch* für *govoreet* 'sprechen; Gespräch' und *schmitzen* für *smeck* 'lachen, Lachen' (falls zu „verschmitzt“, ist das nicht für alle Kontexte dieses Wortes eine förderliche Assoziation, denn natürlich wird auch in diesem Roman einmal aus Verlegenheit oder unter Tränen gelacht). *Schumm* für *shoom* 'Laut, Lärm' ist insofern eine unpassende Entsprechung, weil Krege dieselbe Wurzel in dem Wort *beschummert* auch als Äquivalent für *bezoomny* 'verrückt' verwendet und damit den Rezipienten bei der Bedeutungsfindung irritiert. Ähnliches geschieht mit *kraschnig*, Kreges Äquivalent für *grahzny* 'schmutzig' - Indiz: die Kompilatorin des Glossars, eine andere Person als der Übersetzer, assoziiert mit diesem Wort offenbar ein Wort wie „Crash“ und gibt daher als Bedeutung 'furchtbar, schrecklich' (Burgess 1997, 221) an. In diesem Glossar verbergen sich übrigens auch noch andere Probleme; zum Beispiel wird hier explizit behauptet, Wörter der hier behandelten Systematik wie *Jarbeln* und *quorietschen/Quorietsch* seien nicht russischstämmig; dabei überzeugt bereits ein Blick auf die Burgess'schen Originale (*yarblockos/yarbles, govoreet*) vom Gegenteil. Übersetzerisch eigentlich nicht korrekt bei Krege sind auch verschiedene Äquivalente für ein und dasselbe Originalwort: *cal* 'Dreck, Scheiße' wird im Falle von *dog-cal* als „Kot“ (Äquivalent bei Krege: *Hundekot*) wiedergegeben, im Falle von *cal-coloured* als „kack-“ (Äquivalent bei Krege: *kackfarben*) und im Falle der Wendung *all that cal* als „Zeugs“ (Äquivalent bei Krege: *all so Zeugs*), obwohl die Verwendung ein und derselben Wurzel denkbar wäre. *krietschen* für *creech* 'schreien', *Petieze* für *ptitsa* 'Mädchen' (mit Anklängen an Mieke?) und *Gina* für *zheena* und *cheena* 'Frau' (mit Anklängen an den italienischen Frauennamen, evtl. an „Gina Lollobrigida“?) sind dagegen interessante Lösungen, ebenso wie *glasen*, das Krege für *smot* 'schauen' entwickelt, vielleicht in Anlehnung an *glaz* 'Auge', aber auch an Wendungen wie „mit glasigem Blick (schauen)“ o.ä. Brumm dagegen bildet oder gebraucht, ebenfalls eigenschöpferisch und zum Teil außerhalb von Entsprechungen zu Burgess' Nadsatwörtern, vor allem Wörter nach erkennbar russischem Muster, vgl. *Durak* für 'Dummkopf', *Matkas* für 'Frauen' und *Kopeken* für 'Kleingeld'.

5.2. Sinel'sčikov als Übersetzer ins Russische hat das Problem, die Exotik, die die russischen Wurzeln im englischen Sprachkontext verbreiten, auf einen

russischen sprachlichen Hintergrund übertragen zu müssen. Er wählt englische Wurzeln und entspricht damit - wenngleich womöglich unbewußt - der Konzeption von der Mischung der Sprachen der verfeinerten ehemaligen Blöcke gut, wird aber einer der Absichten Burgess' nicht gerecht, nämlich, einen zeitunabhängigen bzw. utopischen Slang zu schaffen - englische Wurzeln sind in russischen Jugendslangs schon seit längerer Zeit gang und gäbe. Die Wurzeln, die Sinel'sčikov auswählt, folgen offenbar seinen eigenen Vorlieben; mit den Burgess'schen Wurzeln und damit auch mit der lexikalischen Systematik des Originals haben sie kaum etwas zu tun. So entsprechen rein zahlenmäßig auch nur 18 der (laut seinem eigenen Glossar immerhin 135) Sinel'sčikovschen Wörter den 76 Wörtern der in Rede stehenden Themenbereiche des Originals. Sinel'sčikov verwendet allerdings natürlich von sich aus Wörter, die den Themenbereichen zuzuordnen wären, vgl. *приву пармс* 'Geschlechtsteile', *фистс* 'Fäuste', *нейлзы* 'Fingernägel', *скин* 'Haut', *стомак* 'Magen', *рейтинг* 'Vergewaltigung', *найсовая* 'hübsch'; er schafft auch erwartbare Parallelen wie *keeshkas* 'Gedärme' - *затс, zoobies* 'Zähne' - *тис, shoom* 'Laut, Lärm' - *нойз*, deren Glieder zuweilen nur in den grammatischen Formen differieren (vgl. *noga* 'Bein, Fuß' Sg. - *фит*, nur in dieser Form, aus engl. Pl. „feet“, oder *starry* 'alt' - *олд мэн*, nur entsprechend einem Gebrauch von *starry* als Substantiv), vgl. aber auch die semantische Unparallele *britva* 'Rasiermesser' - *кампер*. Interessant ist, daß er das Wort *dratsing* 'sich prügeln; Prügelei' (aus russ. *драться*) unverändert übernimmt, mithin offenbar für genügend verfremdet hält. In der großen Gruppe der charakterisierenden und bewertenden Bezeichnungen finden wir nur für zwei Wörter Äquivalente, gar keine für Bezeichnungen für Wahrnehmungsaktivitäten und bei Bezeichnungen für Mädchen und Frauen. Mit dieser Sorglosigkeit behandelt dieser Übersetzer allerdings den gesamten Text: Ganze Szenen werden weggelassen; die Gewaltszenen werden generell überhöht; inhaltlich wichtige, z.B. den Haupthelden charakterisierende, Passagen werden uminterpretiert, vgl. aus einer Szene nach einem Überfall: ästhetische Überlegungen des Haupthelden werden in rein pragmatische verkehrt (bei Burgess: man kann in einem Kampf gewesen sein, aber darf nie danach aussehen vs. hier: wir mußten so aussehen, als wäre nichts passiert) zwischen „I didn't like the look of Dim; he looked dirty and untidy, like a veck who'd been in a fight, which he had been, of course, but you should never look as though you have been.“ (Burgess 1987, 11; Kursivdruck bezeichnet hier kein Nadsatwort; Nadsatwort: *veck* 'Mensch' aus russ. *человек*) und „Его видуха мне не понравилась; он выглядел так, будто только что вылез из файтинга, что, собственно говоря, соответствовало действительности. Но мы должны были смотреться как ни в чем не бывало.“ (Бёрджес 1991, 17; Nadsatwort: *файтинг* 'Kampf' aus engl. *fight*). Schließlich werden auch noch Realien aus-

getauscht, z.B. werden in dieser Übersetzung in einem Café nach russischer Sitte auch Speisen aller Art serviert. Deshalb ist eine Bewertung von Sinel'sčikovs Übersetzung in Hinsicht auf ihre Adäquatheit nicht nur im Sprachlichen schwierig.

6. Bei aller formalen Originalität der übersetzerischen Leistungen ist eines festzustellen: Die Übersetzungen bemühen sich in der Regel nur um eine lautliche (und natürlich morphologische) Angleichung der Nadsatwörter an das Deutsche bzw. Russische, in einigen Fällen setzen sie Slangwörter der Zielsprache für sie ein. Damit tun sie letztlich aber nur der stilistischen Tonalität des Originals Genüge. Sie unterlassen es jedoch, in die Bedeutungsbeziehungen der Nadsatlexik einzudringen, verzerren dadurch Burgess' lexikalische Systematik und verletzen damit zentrale Aussagen des Romans. Anderes ist aber auch nicht zu erwarten, wenn die Übersetzung als eine im Prin-

zip werkgetreue bei der vom Original vorgegebenen Lexik bleibt - und darin liegt das Problem: Sie muß dies tun, um slangadäquat zu sein und zumindest den Umfang der Themenbereiche wenigstens intuitiv wiederzugeben. Für die Wiedergabe der oben beschriebenen zweiten semantischen Schicht müßte Nadsat vom Übersetzer für die Bedürfnisse seiner Sprache und Sprachgemeinschaft aber neu geschaffen werden: Die Nadsatwörter müßten slangrelevant sein, den Themenbereichen entsprechen, an das Russische und an das Englische erinnern, aber auch in der Zielsprache etwas bedeuten (können), (nach Kräften) exotisch wirken und Assoziationen offenlassen - also alle die Leistungen herausfordern, die auch ein Leser der Originalfassung (ohne Glossar) beim Lesen des Romans im Kopf erbringen muß; der Roman ist auch ohne das rezipierbar, aber der sprachlichen Leistung des Autors ist im Grunde nur so gerecht zu werden.

Literatur:

Aggeler, Geoffrey (1979): Anthony Burgess. The Artist as Novelist. Alabama: Univ. of Alabama Press

Burgess, Anthony (1967): The Novel Now. A Student's Guide to Contemporary Fiction. London: Faber & Faber

Burgess, Anthony (1972): Juice from A Clockwork Orange. In: Rolling Stone, 110, S.52-53

Burgess, Anthony (1987a): A Clockwork Orange. New York - London: W.W. Norton & Company

Burgess, Anthony (1987b): Uhrwerk Orange. Roman. Deutsche Erstausgabe. 3. Aufl. (Erstauffl. 1972). München: Heyne

Burgess, Anthony (1992): A Mouthful of Air. Language and Languages, Especially English. London: Hutchinson

Burgess, Anthony (1994): Joyce für jedermann. Eine Einführung in das Werk von James Joyce für den einfachen Leser. Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanst.

Burgess, Anthony (1996): Anthony Burgess. Selections from A Clockwork Orange. Performed by the Author. Recorded in 1973. Digitally Remastered Using the Sonic Solutions NoNOISE System in 1996. New York: Harper Collins

Burgess, Anthony (1997): Clockwork Orange. Roman. Neu übersetzt aus dem Englischen von Wolfgang Krege. München: Heyne

Cullinan, John (1972): Anthony Burgess' A Clockwork Orange: Two Versions. In: English Language Notes, Boulder, Colo., 9, S. 287-292

Edwards Barnes, Myra (1975). Linguistics and Languages in Science Fiction-Fantasy. New York: Arno Press

Evans, Robert O. (1971): Nadsat: The Argot and Its Implications in Anthony Burgess' A Clockwork Orange. In: Journal of Modern Literature, Philadelphia, 1, S. 406-410

Hanselmann, Gottfried (1985): Die Zukunftsromane von Anthony Burgess. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsges. (Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 2)

Lewandowski, Theodor (1990): Linguistisches Wörterbuch. 5., überarb. Aufl. Heidelberg - Wiesbaden: Quelle & Meyer

Mannewitz, Cornelia (1998): Die russische Zukunft des englischen Slang: Ein Slawist liest „A Clockwork Orange“. In: Kantorczyk, Ursula (1998, Hrg.): Rostocker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Heft 6: Sprachnormen und Sprachnormwandel in der russischen Sprache am Ende des 20. Jahrhunderts. Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. phil. Oskar Müller. Rostock: Univ., S. 201-221

Marti, Roland (1997): Nadsat wird *тѣлоиджер(ски)*: A Clockwork Orange in bulgarischer Übersetzung. In: Guski, Andreas und Kosny, Witold (1997, Hrg.): Sprache - Text - Geschichte. Festschrift für Klaus-Dieter Seemann. München: Sagner, S. 174-183

McCracken, Samuel (1973): Novel into Film. Novelist into Critic: A Clockwork Orange... Again. In: The Antioch Review, Yellow Springs, Ohio, 3, S. 427-436

Oxford = The Oxford English Dictionary (1989). Prep. by John Andrew Simpson and Edmund S. C. Weiner. Second Edition. Oxford: Oxford Univ. Press

Petzold, Dieter (1983): Der Moralist als Provokateur. Anthony Burgess' Erfolgsroman A Clockwork Orange. In: Anglistik und Englischunterricht, 19, S. 7-21

Rabinovitz, Rubin (1979): Ethical Values in Anthony Burgess's Clockwork Orange. In: Studies in the Novel, Denton, 11, S. 43-50

Ray, Philip E. (1981): Alex Before and After: A New Approach to Burgess' A Clockwork Orange. In: Modern Science Fiction Studies, West Lafayette, 27, S. 479-487

Windle, Kevin (1995): Two Russian Translations of A Clockwork Orange, or the Homecoming of Nadsat. In: Canadian Slavonic Papers/Revue canadienne des slavistes, Toronto, 37, S. 163-185

Wright, Peter (1981): Cockney Dialect and Slang. London: Batsford

Бёрджес, Энтони (1991): Заводной апельсин. In: Юность, 3, S. 14 - 27, und 4, S. 60 - 83