

Universiteit Utrecht  
Faculteit der Geesteswetenschappen  
Vertalen  
Masterarbeit  
Drs. Jaap van Vredendaal  
Dr. Barbara Mariacher

## Das Erlebnis des Stillebens

*Das Verhältnis zwischen Bild und Text in der niederländischen  
Übersetzung der Novelle »Natura Morta« Josef Winklers*

Duco Burgers  
Studentenr. 6627323  
Student MA  
Faculteit der Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht  
Gerard Doustraat 98-3v  
1072 VX Amsterdam  
duco\_1791@hotmail.com

## **Abstract**

Der österreichische Autor Josef Winkler (1953) verbindet in seiner Novelle *Natura morta* (2001) Text und Bild miteinander. Die Novelle wurde noch nicht ins Niederländische übersetzt. In dieser Arbeit wird zunächst mittels einer Stilanalyse untersucht, wie dieses Text-Bild-Verhältnis zustande kommt. Winkler macht dies hauptsächlich mit der Form: er zwingt die Dynamik des Vorgelegten in die Attribute innerhalb komplexer Deklarativsätze. Nächstens wird untersucht, welche Übersetzungsstrategien für eine niederländische Übersetzung fruchtbar sein könnten. Die syntaktischen Strategien von Andrew Chesterman und die Lösungen der zweisprachigen Probleme von Rainier Grutman werden bei der Analyse eingesetzt, um zu einer Übersetzungsmethode zu kommen. Letztendlich wird die Theorie in Praxis umgesetzt: der erste Teil aus *Natura morta* wird ins Niederländische übersetzt.

**Schlüsselworte:** Übersetzungswissenschaft, *Natura morta*, Josef Winkler, Text und Bild

*Wie ein Journalist nehme ich mir ein Blatt Papier und  
suche mir die Bilder, und ob ich nun zu Hause schreibe  
oder unterwegs oder irgendwo in einem Kaffeehaus,  
ich muß einfach irgendwie irgendwelche Skizzen entwerfen  
und diese Skizzen dann immer weiter ausarbeiten,  
ausfüllen und daraus versuchen, ein Gemälde zu machen.*

- Josef Winkler im Gespräch mit Matthias Prangel

Einleitung .....	1
1 Forschungsüberblick .....	5
1.1 Einleitung: Theorie und Wirklichkeit .....	5
1.2 Text und Bild in <i>Natura Morta</i> .....	6
1.2.1 Der Dichter spricht .....	6
1.2.2 Erste Reaktionen .....	9
1.2.3 Forschung.....	12
1.3 Bildhafte Stilelemente .....	15
1.3.1 Makroebene .....	15
1.3.2 Mikroebene .....	20
1.4 Resümee .....	24
2 Die Übersetzungsfrage.....	26
2.1 Einleitung .....	26
2.2 Übersetzungsprobleme der Winkler'schen Stil .....	27
2.2.1 Komplexe Syntax .....	27
2.2.2 Lexikalische Fragen.....	31
2.2.3 Italienische Einsprengsel und Ungaretti-Zitate .....	34
2.3 Resümee .....	38
3 Die Übersetzung.....	40
3.1 Einleitung: Der Januskopf des Übersetzers .....	40
3.2 Die Übersetzung – <i>Natura morta I</i> .....	41
Fazit .....	60
Literaturverzeichnis .....	63
Appendix: <i>Natura morta I</i> .....	67

## EINLEITUNG

„Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“<sup>1</sup> Dies behauptete Gotthold Ephraim Lessing im Jahre 1766 in seiner berühmten kunsttheoretischer Schrift *Laokoon*, in der er dem „falschen Geschmacke,“<sup>2</sup> beide Kunstformen zu vermischen, entgegenzuarbeiten versuchte. Damit stellte Lessing strenge Gattungsgesetze auf, die noch lange Zeit als Norm galten. Als Beispiel dieser Theorie nehme man eine Landschaft: während man beim Gemälde eine Landschaft in einem Augenblick ganz beobachtet (Raum), muss man bei der Poesie nach und nach eine Beschreibung lesen (die also nur in der Zeit zu genießen ist). Diese These klingt sehr logisch und ließ sich schwierig bestreiten – sie *ließ* sich schwierig bestreiten, denn in Lessings Zeit wurde noch weniger radikal experimentiert mit Mischungsformen der beiden Disziplinen als heute. In dem Sinne ist das literarische Experiment Josef Winklers in seiner 2001 erschienenen Novelle *Natura Morta*, was wortwörtlich ‚Stilleben‘ heißt, als Verstoß gegen die von Lessing formulierten Kunstregeln zu verstehen. Das Handlungsgeschehen ist in diesem Buch „zugunsten einer Vielzahl an Beschreibungen auf einen dünnen Erzählfaden reduziert.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> G.E.Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010), S.129.

<sup>2</sup> *Ibid.* S. 5.

<sup>3</sup> Barbara Mariacher: *Metaphorisches Erzählen – Der Erzähler als Metapher. Alterität und Wahrnehmungsinstanz in Winklers *Natura Morta**, in: *In-Differenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers*, hg. v. Inge Arteel und Stefan Krammer (Tübingen: Stauffenberg Verlag 2016), S. 55-70, hier S. 57.

*Natura Morta* ist nicht das erste Buch Winklers, in dem er mit den Grenzen der Literatur spielt. Schon in seinem zweiten Buch *Der Ackermann aus Kärnten* versuchte Winkler interdisziplinär zu arbeiten: „Jetzt ist das eingerahmte Bild weiß. Dorthinein schreibe ich dieses Buch.“<sup>4</sup> Diese Faszination mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur kommt von einem großen Interesse an Stil und Form und eben nicht vom Interesse an großen Geschichten. Schon in seiner Jugend hat Winkler ein größeres Interesse dafür, *wie* Autoren ihre Geschichten erzählen als *was* sie dann eigentlich erzählen, wie er selbst erklärt in einem Interview:

Ich habe mich immer gefragt auch als junger Leser nach der Form und nach dem Stil und da habe ich dann eben im Laufe der Zeit durch lesen und dann also durch das Schreiben auch unendlich viele Verzweigungen eben im Stil und in der Form gesucht und auch zum Teil gefunden [...]<sup>5</sup>

Das Suchen nach den Grenzen der Literatur war schon immer präsent im Werk von Winkler und seine Arbeit wird von Stil- und Formexperimenten geprägt. Seine Novelle *Natura Morta* ist allerdings Musterbeispiel dafür, einem Thema mittels der Form und des Stils näher zu kommen. Dies blieb in der Forschung mehrerer Disziplinen nicht unbeachtet, wie die Aufsätze von Beate Steinhauser (Kunstgeschichte), Verena Ronge & Constanze Spieß (Linguistik) und Arno Russegger (filmische Perspektive) zeigen. Nach Steinhauser verweist die Erzählung auf den Beginn der Stillebenmalerei, „als Stillebengegenstände noch mit menschlichen Figuren kombiniert oder mit religiösen Dimensionen versehen wurden und daher oft eine symbolische Bedeutung hatten.“<sup>6</sup> Ronge und Spieß analysieren *Natura Morta* auf mehreren sprachlichen Ebenen um die Funktionalität des Sprachgebrauchs nachgehen zu können. „Die Handlungsmuster des *Konstatierens* und *Informierens* [stehen] im Dienst einer ästhetischen Funktion

---

<sup>4</sup> Josef Winkler: *Das wilde Kärnten. Menschenkind. Der Ackermann aus Kärnten. Muttersprache. Drei Romane* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1995), S. 232.

<sup>5</sup> Josef Winkler im Interview mit Günter Kaindlstorfer. Hier zu finden: <https://youtu.be/ObiSwMx74bE>. Letzter Zugriff: 19.07.2020.

<sup>6</sup> Beate Steinhauser: *Tierstilleben* in Josef Winklers *Natura Morta*, in: *Von Schönheit und Tod*, hg. v. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Heidelberg: Kehrer Verlag 2011), S. 123-141, hier S. 123.

(*Klagen, Bekunden von Trauer*) des Textes.“<sup>7</sup> Die Ebenen der Syntax, Lexik und Funktionalität werden so zerlegt und veranschaulicht. Russegger schließlich geht auf die Kameraperspektive Winklers in *Der Kinoleinwandgeher* ein und macht einen Exkurs zu *Natura Morta*, einem „seiner filmischsten Texte.“<sup>8</sup>

Die Forschung deckt nicht nur die bewusste Komplexität der Novelle, sondern vor allem die Schwierigkeiten einer Übersetzung auf. *Natura morta* wurde schon ins Englische, ins Französische und ins Spanische übersetzt.<sup>9</sup> Bis jetzt hat das Werk Josef Winklers in den Niederlanden aber noch kein Publikum gefunden, weil sein Werk noch keinen niederländischen Übersetzer gefunden hat, der diese Herausforderung angenommen hat. Ziel der vorliegenden Arbeit ist dann auch die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Übersetzung von *Natura Morta* zu untersuchen. Die Forschungsfrage lautet: wie kann der bildende Charakter der Sprache Winklers beschrieben und analysiert werden und welche Übersetzungsstrategien sind empfehlenswert um diesen Charakter stilistisch treu ins Niederländische zu übersetzen? Um diese Frage beantworten zu können, sind mehrere Schritte notwendig. Zunächst soll in einem Forschungsüberblick auf das Verhältnis zwischen Text und Bild eingegangen werden und vor allem wie sich dieses Verhältnis realisiert in der Form und im Stil. Nachdem die stilistischen Merkmale einer Analyse unterzogen sind, werden im zweiten Kapitel mögliche Übersetzungsstrategien erkundet. Im dritten Kapitel findet man einen Abschnitt der Novelle, *Natura Morta I*, mit Kommentar übersetzt. Schließlich werden die Resultate in einem Fazit kritisch durchleuchtet.

---

<sup>7</sup> Ronge, Verena; Constanze Spieß: Zum Zusammenspiel von Syntax, Lexik und Handlungsmuster in Winklers „Natura Morta“ und Jelineks „Die ausgesperrten“. Eine Mehrebenenanalyse literarisch-ästhetischer Texte, in: Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge, hg. v. Anne Betten und Jürgen Schiewe (Berlin: Erich Schmidt 2011), S. 154-175, hier S. 168.

<sup>8</sup> Russegger, Arno: A Portrait of Josef Winkler as a Cinematic Man. Zu *Der Kinoleinwandgeher*, in: In-Differenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers, hg. v. Inge Arteel und Stefan Krammer (Tübingen: Stauffenberg Verlag 2016), S. 119-132, hier S. 122.

<sup>9</sup> Einfach nachzugehen auf dem Internet, zum Beispiel hier: [https://www.amazon.com/s?k=natura+morta+josef+winkler&ref=nb\\_sb\\_noss](https://www.amazon.com/s?k=natura+morta+josef+winkler&ref=nb_sb_noss). Letzter Zugriff: 14.07.2020.

Das Werk von Josef Winkler ist bisher leider noch unbekannt in den Niederlanden. Gerade der experimentelle Charakter seiner Novelle *Natura Morta* könnte das Niederländische bereichern und erinnert an die berühmten Worte Walter Benjamins: es ist „die Übersetzung, welche am ewigen Fortleben der Werke und am unendlichen Aufleben der Sprachen sich entzündet[...]“<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno (Stuttgart: Philipp Reclam 1992), S. 50-64, hier: S. 56.



## FORSCHUNGSÜBERBLICK

### *1.1 Einleitung: Theorie und Wirklichkeit*

Der vorliegende Forschungsüberblick dient dazu, einerseits den Diskurs zu *Natura morta* in Beziehung zum Verhältnis zwischen Text und Bild darzustellen und andererseits den Text einer stilistischen Analyse in diesem Kontext zu unterziehen. Zunächst sollen daher die Gedanken und Werke des Autors selbst in dieser Hinsicht untersucht werden; das heißt, alle relevanten Äußerungen Winklers zu *Natura morta* – in Werk und Interviews, vor und nach der Publikation – sollen erforscht werden. Anschließend wird ein kurzer Überblick der ersten Reaktionen, der Rezensionen, gegeben. Dann soll die Forschung studiert werden, damit das Verhältnis zwischen Text und Bild weiter erläutert wird.

Anschließend wird dann die Realisation dieses Verhältnisses in dem Stil des Buches untersucht. Dabei wird der Stil zuerst auf Makroebene anhand der dafür relevanten Forschung analysiert. Danach wird der Beginn der Novelle einer stilistischen Analyse unterzogen. Auf diese Weise soll deutlich werden, wie Winkler stilistisch auf Makro- und Mikroebene seine förmlichen Ziele, Text und Bild miteinander zu vereinen, verwirklicht. Schließlich werden die Ergebnisse dieses Kapitels in einem Resümee zusammengestellt.

## 1.2 Text und Bild in *Natura Morta*

### 1.2.1 Der Dichter spricht

„Es gibt in den elf Büchern von mir nur ganz wenige Sätze, die nicht aus einem Bild bestehen. Es besteht alles aus Bildern, die in Fluß kommen, die in Fluß gebracht werden, die sich verzweigen und die sich irgendwo auch wiederfinden.“<sup>11</sup> So sprach Josef Winkler 2003 in einem Interview mit Matthias Prangel. Josef Winkler hat sich vom ersten Beginn seiner literarischen Tätigkeiten an sehr stark für die formalen Aspekte der Literatur interessiert. *Natura Morta* ist seine zehnte literarische Veröffentlichung, aber für ein vollständiges Verständnis dieser Novelle und ihre formalen Ansprüche soll man auf sein frühes Werk zurückblicken.

Schon in seinem Debüt *Menschenkind* hat Josef Winkler in sein Schreiben formale Innovation zu integrieren versucht. Er sagt dazu in einem Interview: „Ich hab vielleicht da gerade mit einem noch höheren formalen Anspruch begonnen, als ich ihn jetzt im neunten Buch hab einlösen können, möglicherweise.“<sup>12</sup> In *Menschenkind* konfrontiert Winkler sich mit der Grausamkeit eines Doppeltselfmords in seinem Heimatort Kamering. Dabei erzählt er nicht so sehr eine Geschichte, sondern nur was dieses Ereignis für ihn bedeutet hat und wie das Schreiben ihm dabei geholfen hat, dieses Ereignis zu bewältigen. Einfach ist das nicht gewesen, wie man schon in den ersten Seiten lesen kann: „Die Finger fahren immer wieder hoch und nieder und weisen mir den Weg in eine metaphorische Obdachlosigkeit.“<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Matthias Prangel: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit. Ein Gespräch mit Josef Winkler, in: Deutsche Bücher. Forum für Literatur 33 (2003) H. 4, S. 257-276. Hier zitiert nach der Online-version (<https://literaturkritik.de/id/6730>).

<sup>12</sup> Ernst Grohotolsky: Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders, in: Höfler/Melzer, Josef Winkler, S. 9-25, hier S. 11.

<sup>13</sup> Josef Winkler: Das wilde Kärnten. Menschenkind. Der Ackermann aus Kärnten. Muttersprache. Drei Romane (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1995), S. 12.

Winkler beschreibt in seinem zweiten Roman, dem *Ackermann aus Kärnten*, der eine höchst persönliche Konfrontation mit dem Vater beinhaltet, sein Heimatdorf in räumlicher Weise: „Die geographische Anatomie unseres Dorfes läßt sich mit einem Kreuzifix vergleichen.“<sup>14</sup> Nicht nur beschreibt er die Geographie des Dorfes, sondern er nützt sie auch als Grundlage für die formale Struktur dieses Romans. Er nützt die Form als Bedeutungspotenzial, indem er damit eine kritische Symbolik integriert: „In meinem Roman *Der Ackermann aus Kärnten* habe ich das alles so mystifiziert, daß genau dort, wo an dem Dorfkreuz die Wunden des Gekreuzigten waren, sich die schrecklichsten Ereignisse abgespielt haben.“<sup>15</sup> Später im Buch vergleicht Winkler den Prozess des Schreibens selber mit einem Gemälde: „Jetzt ist das eingerahmte Bild weiß. Dorthinein schreibe ich dieses Buch.“<sup>16</sup>

Im dritten Roman *Muttersprache* heißt es dann noch, zu seiner Kindheit: „eingekleidet ist dieses Kind in weiße Blätter, voller Buchstaben sind sie, überallhin hat sich dieses Kind Wörter gemalt, auf die Unterarme, in die Handinnenflächen, auf die Fußsohlen wie in die Genitalgegend, überallhin malte ich mit Tinte oder Tusche Wörter [...]“<sup>17</sup> Das Gleichnis zwischen der Literatur einerseits und dem Malen andererseits taucht also immer wieder in den Werken Winklers auf. Diese Idee, oder vielleicht selbst diese Arbeitsweise, hat sich im Laufe der Jahre gestärkt und den Inhalt weiter auf den Hintergrund gezwungen. So sagt er in einem Interview in der Periode, dass er an *Natura Morta* arbeitete: „Jetzt, wenn ich so ein bestimmtes Thema oder bestimmte Bilder habe, dann ist, was das Inhaltliche betrifft, der Atem kürzer geworden; was das Formale angeht, hab ich dabei oft jetzt noch mehr die Hoffnung und das Gefühl, daß der Atem länger geworden ist.“<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Ebd. S. 200.

<sup>15</sup> Prangel (2003).

<sup>16</sup> Winkler (1995), S. 232.

<sup>17</sup> Ebd. S. 545.

<sup>18</sup> Grohotolsky, S. 10.

Die Entstehungsgeschichte von *Natura Morta* verdeutlicht weiter wie Winkler Sprache und Bilder zu vereinen versucht hat. Winkler hat Amsterdam viele Male besucht: „[ich, Josef Winkler] gehe dann auch in die Museen dort, und es haben mich da schon vor zehn bis fünfzehn Jahren, [...], immer diese Natura-mortu-Darstellungen angezogen.“<sup>19</sup> Jahre später hat er monatelang in Rom mit seinem Straßennotizbuch Vatikan und Marktplätzen besucht. Dort hat er Notizen gemacht und Bilder gesammelt. Am Ende hat er „eine Fülle von kleinen Notizen und Bildern und wußte überhaupt nicht, was [er] damit tun sollte. [...] Tausend Bilder nur, lauter Schnipsel.“<sup>20</sup> Nachdem er die aufgeschriebenen Sätze bis vierzig Mal (!) umformuliert hat, hat er diese Bilder zu organisieren angefangen. Winkler sagt selber zu diesem Prozess: „jetzt kommt das Schöne, das Leichte, das Vergnügen, tausend kleine Bilder zu ehelichen, zusammenzubringen.“<sup>21</sup>

Während der Entstehung dieser Novelle hat er die verschiedenen Stilleben aus Amsterdam und Rom als Leitfaden für seinen kreativen Prozess genommen: „Ich habe ständig so natura mortua-Darstellungen vor Augen. Es würde mich interessieren, so etwas einmal zu beschreiben, so ein Bild mit Fleisch und Früchten, so wie ich es im Roman *Friedhof der bitteren Orangen* begonnen hab.“<sup>22</sup>

Es scheint im Licht der obenstehenden Zitate nicht mehr eine Frage zu sein, ob Winkler die Absicht hat, Verbindungen zwischen seiner Literatur und der Malerei herzustellen. Für die formalen Implikationen eines solchen Unternehmens hat sich der Autor schon vom ersten Beginn an interessiert. Die Verarbeitung seiner Jugend in seinen ersten Büchern hat ihm in *Natura Morta* letzten Endes eine noch radikalere formale Vorgehensweise ermöglicht. „Es reizt mich jetzt nicht, besonders unglaubliche

---

<sup>19</sup> Prangel (2003).

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Grohotolsky, S. 9.

Geschichten zu erzählen, sondern es reizt mich eher, etwas nicht Unglaubliches unglaublich zu erzählen. Also formal. Das ist jetzt der Anspruch.“<sup>23</sup>

### 1.2.2 Erste Reaktionen

In verschiedenen Rezensionen zu *Natura Morta* wird die Beziehung des Buches zur Malerei observiert. So schrieb Wend Kässens in ihrer Rezension in *Die Welt*: „Die streng komponierte Novelle ist das Buch einer Bewegung, die auf einen Höhepunkt zustrebt, abbricht und zum Bild, zum Stilleben im Schatten des Todes erstarrt.“<sup>24</sup> Sie vergleicht den Stil Winklers „mit der lapidaren Genauigkeit einer Fernsehkamera“.<sup>25</sup> Es ist diese moderne Technik, die eine Verbindung zur Malerei ermöglicht und dem Text ihren objektiven Charakter verleiht. Kässens spricht außerdem wortwörtlich vom Malen: „Winkler versteht es, mit genauer, knapper Sprache die abgründige Vielfalt des Marktgeschehens so zu *malen*, dass man gebannt ist von der Tiefenschärfe des Szenariums [...]“.<sup>26</sup> Der Kritiker Friedbert Aspetsberger äußert sich zu „Josef Winklers neuem Meisterwerk“<sup>27</sup> ähnlich mit Vergleichen zur Malerei und zur Präzision der Kamera. Winkler „liefert Bilder von seltener Qualität: könnte man für eine Kamera sagen [...]“ und er „gibt [...] den Natura-Morta-Tableaux des Alltags Leben.“<sup>28</sup>

Auch Andreas Breitenstein bemerkt in seiner Rezension in der *Neue Zürcher Zeitung* die Beziehung zur Malerei im Allgemeinen und zu dieser innovativen Kameraperspektive insbesondere: „Der Erzähler hat sich aufgelöst in ein Kameraauge, seine ungeteilte Aufmerksamkeit gilt den ihn umgebenden Erscheinungen, die er zu

---

<sup>23</sup> Grohotolsky, S. 10.

<sup>24</sup> Wend Kässens: Josef Winklers römische Novelle „Natura Morta“, <https://www.welt.de/print-welt/article463056/Josef-Winklers-roemische-Novelle-Natura-morta.html>. Letzter Zugriff: 3.3.2020.

<sup>25</sup> Kässens: Rezension zu *Natura Morta* (3.3.2020).

<sup>26</sup> Ebd. Meine Kursivierung.

<sup>27</sup> Friedbert Aspetsberger: Blick, genital. Zu Josef Winklers neuem Meisterwerk „Natura morta“, <https://www.derstandard.at/story/654773/blick-genital>. Letzter Zugriff: 23.4.2020.

<sup>28</sup> Aspetsberger: Rezension zu *Natura Morta* (23.4.2020).

einem monumentalen Stilleben arrangiert.“<sup>29</sup> Breitenstein sieht weiter eine Parallele zwischen Winklers hochmanierterter Sprache und dem poetischen Repertoire des Barock.<sup>30</sup> Ihm fällt auf, wie sehr eine gewalttätige Sinnlichkeit „herrscht in Winklers Tableau“<sup>31</sup> und er fasst das Thema des Buches zusammen mit einem Bild: „Es ist die Hochzeit von Christus und Dionysos, die hier gefeiert wird.“<sup>32</sup> Die kennzeichnende Form von Hyperrealismus beschreibt er schließlich quasi-analytisch: „Hier die schwindelerregende Reihung von Adjektiven, das Staccato kurzer, untereinander logisch nicht verkoppelter Feststellungssätze [...]; hier die Wiederholung stehender Wendungen und fixer Bilder – und da der Kult des Indikativs, der Fanatismus des Details, das besessene Protokoll disparater Eindrücke, die dann im «Labor» zu einem stimmigen Ganzen gefügt werden.“<sup>33</sup>

Eine Besprechung in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* von Stephan Wackwitz betont vor allem das stilistische Verfahren Winklers in *Natura Morta*. Wackwitz sieht Ähnlichkeiten mit dem Stil Kafkas: „Einfache Sätze: Subjekt – Prädikat – Adverbiale – Objekt. Diese Struktur kommt in erzählender Prosa über längere Strecken kaum vor, weil sie für konventionelle Stilerwartungen zu starr ist. Bei Kafka und Winkler lernt man, daß sie [...] entschieden etwas Unheilstarrendes hat.“<sup>34</sup> Wackwitz zufolge erzeugt dieser Stil eine Erwartung beim Leser auf ein ungeheures Ereignis und schafft so eine starke Spannungskurve. Er bewundert die Konsistenz dieses Stils im Laufe des Buches. Winkler verwandelt die Bilder „auf jeder der 102

---

<sup>29</sup> Andres Breitenstein: Entwurf für einen Menschen ohne Welt. Josef Winkler zelebriert eine unheilige römische Messe, in: Neue Zürcher Zeitung, 30. August 2001, S. 57.

<sup>30</sup> Vgl. Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd. Dies erinnert den Leser an Adornos Aufsatz *Parataxis*, wo die späte Poesie Hölderins genau aus dieser Perspektive untersucht wird: auch dort gibt es untereinander logisch nicht verkoppelter Feststellungssätze.

<sup>34</sup> Stephan Wackwitz: Die Früchte und die Körper,

[https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/josef-winkler-natura-morta-die-fruechte-und-die-koerper-133055.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/josef-winkler-natura-morta-die-fruechte-und-die-koerper-133055.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2). Letzter Zugriff: 3.3.2020.

Seiten mit einer bewundernswürdigen technischen Kunstfertigkeit in Stil.“<sup>35</sup> Obwohl Wackwitz nicht direkt das Buch mit der Malerei in Verbindung setzt, wird deutlich von seiner Betonung auf Stil, dass nicht der Inhalt, sondern die Form das Besondere an diesem Buch ist.

Schließlich wurde *Natura Morta* auch im Fernsehen beim *literarischen Quartett* besprochen.<sup>36</sup> Zu Gast in dieser Sendung ist Josef Haslinger, der das Buch introduziert. Er charakterisiert das Buch im Vergleich zur Malerei: „es ist kein Stilleben, weil es viel zu belebt ist.“ Haslinger zufolge wartet der Leser bis die Handlung anfangt, aber „sie setzt nicht ein“. Journalistin Iris Radisch beschreibt das Buch als „ein großes Altarbild.“ Sie beschreibt die stilistische Verfahrensweise auch mit der Metapher der Kamera: „Diese Orte [Markt, Vatikan usw.] werden – man weiß in der Tat nicht von wem – abgetastet, wie von einer anonymen Kamera. Mal geht das Zoom ganz nahe heran, manchmal geht es weiter. [...] Es wird mit Sprache gemalt.“ Marcel Reich-Ranicki fasst das Thema des Buches zusammen im Gespräch: „Es ist eine große poetische Etüde über die Vergänglichkeit des Daseins.“ Reich-Ranicki zufolge wird dies durch alle Beschreibungen im Text zustande gebracht – alle Beschreibungen gehen letzten Endes zurück auf das Thema der Vergänglichkeit des Daseins. Hellmuth Karasek weist schließlich noch auf die Tatsache, dass *natura morta* auf Deutsch wortwörtlich ‚Stilleben‘ heißt und, dass das Stilleben die beliebteste Form im Barock war.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass in allen Besprechungen der Novelle *Natura Morta* eine Beziehung mit der Malerei genannt wird. Es ist der Stil

---

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Vgl. Das literarische Quartett 76, 19.10.2001, <https://youtu.be/9qhUPUiXois>. Letzter Zugriff: 3.3.2020. Alle weitere Zitate sind diesem Gespräch entnommen.

Winklers, der alle Kritiker erstaunt hat. Wie die Forschung den Text danach weiter analysiert hat, liest man im Folgenden.

### 1.2.3 Forschung

Josef Winkler verbindet in seinem Buch zwei scheinbar kontrastierende Pole: nämlich die Stillebenmalerei des 16. Jahrhunderts, des Barocks, einerseits und andererseits die Gattung der Novelle. Diese Verbindung ist im Titel schon gegeben: „Dem statischen Moment des ‚Nebeneinander‘, das durch die Anspielung auf das Stilleben suggeriert wird, setzt Winkler im Untertitel *Eine römische Novelle* ein dynamisches Element des ‚Nacheinander‘ entgegen und verbindet zugleich die bildende Kunst mit der Literatur.“<sup>37</sup> Ein verbindendes Element zwischen diesen zwei Elementen ist die oben schon genannte Kameraperspektive.

Zunächst zu den mit der Stillebenmalerei verbundenen Aspekten der Novelle. Die frühe Stillebenmalerei wirkt aufgrund ihrer bildunwerten Gegenstände als radikale Innovation und Schockerfahrung für den Betrachter einerseits, während die mimetische Qualität dieser Gemälde andererseits eine ästhetische Erfahrung auslöst. Genauso „werden wir in Winklers Darstellung [...] mit schonungslosen Beschreibungen toter Tiererteile konfrontiert, wobei [...] keine makabren Details ausgespart werden.“<sup>38</sup> Die Novelle konfrontiert den Leser mit Themen, die man auch in den frühen Stilleben wiederfindet: „Eros und Thanatos, die Generalthemen Josef Winklers, sind also in Verbindung mit christlichen Glaubens- und Moralvorstellungen

---

<sup>37</sup> Wilke, Insa: Rom als barockes Stilleben in Josef Winklers *Natura morta*. Eine römische Novelle, in: *Sprache und Literatur*, 36(2), (2005), S. 74-99, hier S. 78.

<sup>38</sup> Beate Steinhauser: Tierstilleben in Josef Winklers *Natura Morta*, in: *Von Schönheit und Tod*, hg. v. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Heidelberg: Kehrer Verlag 2011), S. 123-141, hier S. 124.



ebenso die Generalthemen vieler frühen Marktstillleben.“<sup>39</sup> Diese thematische Verbindung wird von den verschiedensten Aufsätzen betont.<sup>40</sup>

Außer diesen thematischen Ähnlichkeiten gibt es in der Novelle aber auch auf struktureller Ebene Parallelen mit der Stillebenmalerei. So schreibt der Germanist (und ein Bekannter Winklers) Franz Haas: „Genau genommen handelt es sich bei dem riesigen Bild um sechs einzelne Tableaus von unterschiedlicher Größe – zwei Triptycha zu einem breiten Panorama nebeneinander gestellt – und alles zusammen ergibt eine lebendige, farbenprächtige Allegorie [...] von Leben und Tod in Rom [...]“.<sup>41</sup> Die Erzählung enthält nämlich sechs Teile, sie ist „in sechs Abschnitte unterteilt, die wie Teile eines Bilderzyklus oder wie Bildschnitte aneinandergereiht sind.“<sup>42</sup> Kennzeichnend für Marktstillleben ins Besondere ist außerdem der Überfluss der dargestellten Lebensmittel. *Natura morta* kennzeichnet sich durch einen Überfluss an Bildern, welcher der Novelle dem fast statischen Charakter verleiht. Diese Bilder „füllen gewissermaßen die vertikale Achse der kreuzförmig angelegten Novelle aus.“<sup>43</sup>

Im Gegensatz mit dem Obigen steht der Aspekt der Novelle. Beim Lesen des Untertitels ‚Eine römische Novelle‘ erwartet man eine für die Gattung der Novelle prägende ‚unerhörte Begebenheit‘, wie Goethe es im Gespräch mit Eckermann sagte.<sup>44</sup> Tatsächlich gibt es die in *Natura morta*, nämlich der Tod von Piccoletto. Eine solche

---

<sup>39</sup> Barbara Mariacher: Metaphorisches Erzählen – Der Erzähler als Metapher. Alterität und Wahrnehmungsinstanz in Winklers *Natura Morta*, in: In-Differenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers, hg. v. Inge Arteel und Stefan Krammer (Tübingen: Stauffenberg Verlag 2016), S. 55-70, hier S. 59.

<sup>40</sup> Vgl. Wilke (2005), S. 77; Steinhauser (2011), S. 127f.; Ronge und Spieß (2011), S. 166-7; Haas (2012), S. 161; Mariacher (2016) S. 57f.; Russegger (2016), S. 123.

<sup>41</sup> Franz Haas: Mehr Leben als Tod in Rom. Josef Winklers römische Novelle «Natura morta», in: *Studia austriaca* 20 (2012) Vol. XX, S. 159-165, hier S. 161.

<sup>42</sup> Mariacher (2016), S.57.

<sup>43</sup> Ebd. S. 59.

<sup>44</sup> Vgl. Wilke (2005), S. 78; oder Mariacher (2016), S. 57; oder vgl. auch die oben genannte Folge des ‚Literarischen Quartetts‘. Das relevante Zitat lautet: „Wissen Sie was, sagte Goethe, wir wollen es die *Novelle* nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so Vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen. In jenem ursprünglichen Sinne einer unerhörten Begebenheit kommt auch die Novelle in den Wahlverwandtschaften vor.“ (Eckermann Gespräche mit Goethe, hs. von. Christoph Michel (Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2011), S. 221.).

Begebenheit findet immer in dem Kontext von anderen Ereignissen statt, die davor oder danach passieren. Anders gesagt: ein solches Ereignis findet immer *in der Zeit* statt. Das Handlungsgeschehen ist in dieser Novelle zwar „auf einen dünnen Erzählfaden reduziert“,<sup>45</sup> aber trotzdem ist es diese für die Novelle kennzeichnende Handlungslinie, die horizontal durch den Text verläuft.<sup>46</sup> Die Vermischung der zwei Kunstformen resultiert in eine allgemeine kreuzförmige Makrostruktur.

Winkler verbindet diese zwei scheinbar kontrastierenden Pole mit einer innovativen Perspektive: in der Novelle registriert eine unpersönliche Erzählinstanz wie ein Kameraauge.<sup>47</sup> Dieser spezifischen Stil mit einem anonymen Erzähler hat Winkler in *Natura morta* zum ersten Mal introduziert – in den früheren Büchern gab es immer ein erzählendes Ich.<sup>48</sup> Mit dem Erscheinen dieser Novelle hat Winkler „sein Erzählen grundlegend geändert.“<sup>49</sup> Es ist also eine filmische Technik, die die Übertragung des Stillebens in die Literatur ermöglicht.<sup>50</sup> Winkler hat dazu selber einige Jahre später in 2008 geschrieben: „Seit langem stell ich mir vor, daß ich statt meines Kopfes eine Kamera an meinem Hals montiert habe und alles filme, was meine Augen sehen können.“<sup>51</sup> Dieses Zitat zeigt deutlich den Modus des Winkler’schen Beobachtens. Die Verbindung der Liebe Winklers für das Kino mit dieser Art der Wahrnehmung wurde von der Forschung schon bemerkt.<sup>52</sup>

Obwohl die Beschreibung des Kameraauges wahrscheinlich am besten zutrifft, könnte man dazu einige Bemerkungen machen: „Zum einen, da die bildhafte

---

<sup>45</sup> Mariacher (2016), S.57.

<sup>46</sup> Vgl. Mariacher (2016), S. 60.

<sup>47</sup> Vgl. Steinhauser (2011), S. 124.

<sup>48</sup> Vgl. Wilke (2005), S. 76; Haas (2012), S. 160.

<sup>49</sup> Wilke (2005), S. 76.

<sup>50</sup> Diese Beobachtung wird neben den oben schon genannten Forschern von den verschiedensten Forschern angestellt. Z.B.: Haas (2012), S. 161; Arteel (2016), S. 72; Mariacher (2016), S. 65; Russegger (2016), S. 121.

<sup>51</sup> Josef Winkler: Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017), S. 121.

<sup>52</sup> Vgl. Russegger (2016), S. 121.

Gestaltung des Textes sehr wohl auf Selektion und Gliederung des Wahrgenommenen schließen lässt, zum anderen, weil an keiner Stelle das Präsens als Erzähltempus verwendet wird.“<sup>53</sup> Winkler verwendet einerseits viele bildhafte Adjektive, aber es ist fast unmöglich alle Eigenschaften eines mit einer Kamera aufgenommenen Bildes sprachlich festzulegen: der anonyme Erzähler wählt und selektiert also durchaus. Indem Winkler andererseits das Präteritum anwendet, werden die Beobachtungen aus dem Belieben des Moments in die Bestimmtheit der Geschichtsschreibung hineingerückt. Die Bezeichnung des ‚Kameraauges‘ funktioniert also als Metapher für den Erzähler, oder anders gesagt: „Der Erzähler wird also zur Methapher des Kameraauges, ganz wie es sich Winkler [im folgenden Zitat] vorgenommen hat: ‚Ich werde solange Metaphern suchen, bis ich selbst eine Metapher bin!‘“<sup>54</sup>

### *1.3 Bildhafte Stilelemente*

#### *1.3.1 Makroebene*

Der Titel *Natura morta* verweist auf die Gattung des Stillebens, „deren künstlerischen Reiz in der kompositorischen und technischen Leistung des Künstlers, Farb- und Formgewalt und der genauen Beobachtung der Gegenstände besteht.“<sup>55</sup> Demzufolge ist der Titel schon eine Anregung dem Stil der Novelle besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Zunächst zur augenfälligen syntaktischen Struktur des Textes: „Die sprachliche Gestalt des Textes „Natura Morta“ ist durch hypotaktische

---

<sup>53</sup> Mariacher (2016), S. 65.

<sup>54</sup> Ebd. S. 66.

<sup>55</sup> Wilke (2005), S. 77.

Satzkonstruktionen mit linksverzweigten Attributen geprägt, die der Gleichzeitigkeit des Geschehens ihren Ausdruck verleihen und den Text durch die detailgetreue Schilderung wie ein Gemälde erscheinen lassen, das sich aus zahlreichen kleinen Bildszenen konstituiert.“<sup>56</sup> Anders gesagt: die komplexe Syntax Winklers ist ein hinsichtlich der Bildebene bedeutungstragendes und die Zeit auf den Hintergrund zwingendes Stilelement. Die komplexen Sätze sind oft sehr lang mit verschiedenen Adverbialsätzen. „Sprachlich auffällig ist die Häufung von linksverzweigten Attributen in Form von Partizipien (Partizip I) und die Rechtsversetzung von Attributen in Form von Relativsätzen [...].“<sup>57</sup> Die große Menge der Attribuierungen schafft einen Informationsüberfluss, sorgt aber gleichzeitig für den impliziten Charakter der Sprecherurteile: „Implizit bleiben hier die Sprecherurteile deswegen, weil die primäre Funktion von Attribuierungen eine Referenzfunktion und keine Prädikationsfunktion darstellt.“<sup>58</sup>

Diese Verfahrensweise resultiert in einer Scheinobjektivität, welche sich mit der Malerei und mit der oben in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Kameraperspektive verbinden lässt.<sup>59</sup> Durch den konsistenten Überschuss der Attribuierungen (oder: Markierungen) verflüssigt sich die normalerweise von Attribuierungen ausgelöste Differenzierung und kippt ins semantisch Nicht-Unterschiedene um.<sup>60</sup> „Dadurch entsteht, [...], um bei dem Bild des Kamera-Auges zu bleiben, die Auflösung des scharfen, zentralperspektivischen Blicks in eine

---

<sup>56</sup> Ronge und Spieß (2011), S. 163.

<sup>57</sup> Ebd. S. 164.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Merke auf, dass Winkler selber keine absolute Konsistenz hinsichtlich dieser Scheinobjektivität anstrebt. Auf nonchalante Weise äußert der Erzähler manchmal plötzlich eine sehr persönliche Konnotation. So heißt es zum Beispiel im zweiten Teil der Novelle: „Das blonde Mädchen mit den weinroten Kamelen auf dem Leibchen fabrizierte den Kaugummi über ihre herausgestreckte Zunge, so daß er an ein über eine pralle Eichel gestreiftes Kondom erinnerte [...].“ (Winkler (2001), S. 36). Das Gleichnis mit dem Kondom kann eine Kamera natürlich nie machen: ein subjektives Eingreifen des Erzählers liegt hier vor.

<sup>60</sup> Vgl. Arteel (2016), S. 74.

Gleichzeitigkeit von Teilwahrnehmungen, welche die scharfen Konturen in Details, in Punkten, Linien und Flächen zerlegen.“<sup>61</sup> Außerdem benutzt Winkler bei diesen Markierungen viele Farbadjektive, welche in Kombination mit einer komplexen Syntax Parallelen mit der Malerei aufweisen. Die „Konzentration auf Farbelemente in der Wortwahl in Kombination mit kunstvoller Syntax legt sich als dünner Hauch von Ästhetik über die krude Darstellung verwesenden Fleischs und ähnelt den malerischen Gestaltungsmitteln der Komposition und Farbgebung, mit denen auch die Maler von Marktszenen im 16. Jahrhundert den Betrachter faszinieren.“<sup>62</sup>

Zweitens zu den Figuren der Novelle. Es fällt auf, dass die in der Novelle beschriebenen Menschen aus den verschiedensten ethnischen Gruppen herkommen und dass der größte Teil dieser Personen aus versehrten und hässlichen Figuren besteht.<sup>63</sup> Nach Germanist Insa Wilke hat dieses beschriebene Milieu ein eigenes Kommunikationssystem, welches vorwiegend auf Gewalt beruht: „Die rohen Umgangsformen entsprechen einer der dargestellten Gesellschaft inhärenten Hierarchie, die dem Tierreich entlehnt zu sein scheint.“<sup>64</sup> Anstatt der Kommunikation mittels des Sprechens wird in der Novelle zumal mit deutlichen körpersprachlichen Signale kommuniziert. Diese Kommunikationsart eignet sich für den visuellen Charakter der Kameraperspektive und kommt zum Ausdruck in der sorgfältigen Wortwahl Winklers. Durch den Verzicht auf gesprochene Dialogsituationen kennzeichnet der Text sich durch „eine gewisse Monologizität.“<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Ebd. S. 74.

<sup>62</sup> Steinhauser (2011), S. 126.

<sup>63</sup> Vgl. Wilke (2005), S. 79. Zu dieser Behauptung liefert Wilke viele Belege im Text. Übrigens wird die bunte ethnische Zusammensetzung der Figuren von einem Zitat aus *Friedhof der bitteren Orangen* verdeutlicht, welches ebenfalls die Menschen auf dem Markt beschreibt: „Hungrig streichen die Straßensjungen, während der Regen auf die Blechdächer der Verkaufsstände donnert, zwischen den bettelnden Zigeunerkindern, Zigeunerfrauen, Negern, Indern und Römern auf dem Markt der Piazza Vittorio Emanuele herum, [...]“ (Josef Winkler: *Friedhof der bitteren Orangen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1993), S. 99.).

<sup>64</sup> Ebd., S. 80.

<sup>65</sup> Ronge und Spieß (2011), S. 163.

Außerhalb der vier Mitarbeiter am Fischstand – Protagonist Piccoletto, ‚Principes‘ Luigi, Nazi-Skin und Frocio – tragen keine der Figuren Namen, sondern tauchen fast immer mit dem unbestimmten Artikel auf.<sup>66</sup> Die Figuren sind austauschbar „ohne jegliche Identität oder individuelle Züge“<sup>67</sup> und so ähneln „Tier- und Menschenkörper im Text einander darin, dass sie beide keinerlei individuelle Identität besitzen.“<sup>68</sup> Die Figuren bleiben deshalb im Allgemeinen anonym, aber häufig tauchen dieselben Figuren auf in der Erzählung. Aus dieser Technik entsteht eine Spannungskurve, weil der Leser selber „aus den Mosaiksteinen ein Bild der einzelnen Figuren zusammen[setzen]“<sup>69</sup> muss. Winkler nützt also die Wiederholung um den beschreibenden Charakter und das anonyme Auge der Kamera konsequent durch die Novelle hindurchzuziehen.

So kommt man drittens zum wichtigen Stilelement der Wiederholung. Neben den syntaktischen Besonderheiten ist die Wiederholung das augenfälligste Formulierungsverfahren.<sup>70</sup> „Signifikant ist die leitmotivartige Wiederholung von Wortmaterial und ganzen Handlungsmustern.“<sup>71</sup> In Wechselwirkung mit der Anonymität der Figuren fungiert die Wiederholung als strukturelle Rahmung, „die das Geschehen des Prosatextes zusammenhält und dem Ganzen eine Form gibt.“<sup>72</sup> Die Beschreibung des Protagonisten Piccoletto zum Beispiel („der Junge, der lange, fast seine mit Sommersprossen übersäten Wangen berührende Wimpern hatte“<sup>73</sup>) kommt „in minimalen Varianten an die 30 mal vor in diesem Text.“<sup>74</sup> Das ist insoweit

---

<sup>66</sup> Vgl. Wilke (2005), S. 81 ff.

<sup>67</sup> Steinhauser (2011), S. 127.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Wilke (2005), S. 81.

<sup>70</sup> Dies wurde schon von den verschiedensten Aufsätzen bemerkt (vgl. zum Beispiel Wilke (2005), S. 81ff.; Ronge und Spieß (2011), S. 165ff.; Steinhauser (2011), S. 124ff.; Haas (2012), S. 164-5).

<sup>71</sup> Ronge und Spieß (2011), S. 165.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Winkler (2001), S. 10.

<sup>74</sup> Haas (2012), S. 164-5. Aufgemerkt sei hier, dass die zurückkehrende Beschreibung fast wie ein Epitethon ornans wirkt.

entscheidend für den bildenden Charakter des Textes, als die Figuren immer wieder visuell beschrieben werden. Oder: statt des Verweisens auf schon Beschriebenes müssen die Personen und Sachen immer wieder visuell erobert werden.

Dieser Stil wird weiter vom Kontrast zur ‚unerhörten Begebenheit‘ der Novelle verdeutlicht. Die ganze Novelle kennzeichnet sich durch einen additiven Stil ohne exakte zeitliche Angaben.<sup>75</sup> Bei der Beschreibung des Todes Piccolettos beginnt Winkler zum ersten Mal ein Satz mit: „In dem Augenblick [...]“.<sup>76</sup> Diese Anwendung der Abweichung von den vom Text selbst geformten Stilgesetzen<sup>77</sup> wird im Anlauf zur Klimax einigermaßen vorbereitet. Die benutzten Bilder sind statisch, aber genau vor dem Tod Piccolettos wird der Text belebter: „Neu [...] ist hier die Erfassung jenes Lebensfunken, der mit dem Tod erlischt, und zwar im Moment seines Erlöschens.“<sup>78</sup> Mit anderen Worten, spätestens diese unerhörte Begebenheit macht den Leser auf den statischen Charakter der Novelle aufmerksam.

Schließlich, wie sich schon aus dem obenstehenden Beispiel herausstellte, gibt es in der Novelle Fragmente auf Italienisch (manchmal nur ein Wort, manchmal auch ganze Sätze). „Mit diesen in steter Regelmäßigkeit wiederkehrenden italienischen Einsprengseln, die von der Erzählinstanz entweder gesehen oder gehört werden, wird im deutschsprachigen Text eine Sphäre des kulturell Fremden konstruiert und als Spannungspol zu dem mit der Deutschsprachigkeit verbundenen kulturellen Kontext aufgebaut.“<sup>79</sup> Die Erhaltung des Italienischen im Text gewährleistet eine gewisse Objektivität, ganz geeignet für die Kameraperspektive, denn „jede Übersetzung ist [...] Auslegung [...]“.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Wilke (2005), S. 93.

<sup>76</sup> Winkler (2001), S. 75.

<sup>77</sup> Oder auch: *internal foregrounding*: „eine Abweichung von dem durch den Text selbst geschaffenen Pattern.“ (Peter Verdonk: *Stylistics* (Oxford: Oxford University Press 2002), S. 15. Übersetzung DB).

<sup>78</sup> Steinhäuser (2011), S. 136.

<sup>79</sup> Mariacher (2016), S. 61.

<sup>80</sup> Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode* (Tübingen: J.C.B. Mohr 1960), S. 362.

### 1.3.2 Mikroebene

Der Stil des ersten Absatzes der Novelle ist repräsentativ für die ganze Novelle.<sup>81</sup> Die im Obenstehenden beschriebenen und hinsichtlich der Bildebene relevanten Stilkennzeichen sind fast alle schon im ersten Absatz gegeben. Hier das Beginn der Erzählung *Natura morta* mit genummerten Sätzen:

**[1]** MIT WEISSEN PFIRSICHEN und mit einem Strauß roten Ginsters lief ein alter Mann einer gehbehinderten, auf einen Ubanneingang der Stazione Termini zuhumpelnden Frau nach, die in einem durchsichtigen Plastiksack zwischen frischem Gemüse die *Cronaca vera* stecken hatte, überreichte ihr die Blumen und rief der überrascht sich umdrehenden, den Ginster in Empfang nehmenden Frau »Auguri e tante belle cose!« zu, die sich für die Aufmerksamkeit bedankte, ehe sie vorsichtig über die Treppe der Ubahn hinunterschlurfte mit ihrem Pfirsichsäckchen, dem roten Ginsterstrauß, den Liebesleid- und Unglücksgeschichten, den Mord- und Selbstmordgeschichten in der *Cronaca vera*. **[2]** Vor der rollenden Ubahntreppe kniete ein verschmutzter, einen Pappdeckel mit der Aufschrift *Ho fame! Non ho una casa!* haltender Bettler. **[3]** Zu seinen nackten Füßen lag ein großes Heiligenbild von Guido Reni, auf dem der Erzengel Michael mit einem Schwert auf den am Rande der Hölle liegenden Dämon niedersticht, der die Gesichtszüge des Kardinals Pamphilj, des späteren Papstes Innocenzo X, trug. **[4]** Neben dem Heiligenbild, auf dem ein paar zerknitterte Lirescheine lagen, flackerte eine Kerze in einem roten Plastikbehälter. **[5]** Einer der drei über die rollende Ubahntreppe kollernden Granatäpfel sprang auseinander, rote Granatäpfelkerne rieselten über die Betonstufen hinunter. **[6]** Unter den gruppenweise vor einem Blumenladen in der Ubahnhalle umherstehenden, buntbekleideten Somalierinnen, die als Dienstboten in römischen Haushalten arbeiten, bei Bekannten wohnen und noch keine Adresse haben, verteilte ein Mann ein dickes Bündel Briefe mit arabischen Aufschriften. **[7]** Ein schwarzhaariger, ungefähr sechzehnjähriger Junge, der lange, fast seine mit Sommersprossen übersäten Wangen berührende Wimpern hatte und ein silbernes Kruzifix um seinen Hals trug, las laut die Kritzelei von der Wand der Ubahnstation *Luisa ama Remo. Ti voglio bene da morire!*<sup>82</sup>

Der erste Eindruck dieses Erzählauftaktes wird zweifelsohne von einem Detailüberfluss dominiert. Der Erzähler scheint fast alles zu registrieren, doch obwohl der Blick des Erzählers von dem Eingang der U-Bahn über die U-Bahnhalle zur U-

---

<sup>81</sup> Nicht nur ist dies der Fall bei *Natura morta*, Josef Winkler gesteht im Interview mit Günter Kaindlstorfer: „das ist das erste, das ist eine Stilarbeit. Das passiert meistens so: wenn ein Text entsteht, also die ersten Sätze und die ersten Seiten, die schreibe ich immer wieder neu [...] und schreibe sie wieder und wieder neu und dann beginnt das ganze kleine Sprachwerkzeug oft zu laufen und dann ergibt den einen Satz der andere.“ (Vgl. <https://youtu.be/ObiSwMx74bE?t=547>).

<sup>82</sup> Winkler (2001), S. 9-10.



Bahnstation fortschreitet, bleiben die Beschreibungen dieser Orte voneinander getrennt und ihre semantische Beziehung bleibt dadurch implizit. Außerdem wird der Leser sofort mit einigen befremdenden italienischen Sätzen konfrontiert.

Einer detailintensiven Beschreibung gemäß erwartet man auf lexikalischer Ebene konkrete Substantive, eine große Anzahl Adjektive und statische Verben. Bei den Substantiven fällt deshalb auf, dass die Figuren gerade nicht konkret gemacht werden (,Mann‘, ,Frau‘, ,Bettler‘, ,Somalierinnen‘, ,Junge‘): die in diesem Fragment genannten Eigennamen sind Figuren vorbehalten, die entweder einen historischen Hintergrund haben (,Guido Reni‘, ,Erzengel Michael‘ und ,Papst Innocenzo X‘) oder nur indirekt ihren Eintritt machen (,Luisa‘ und ,Remo‘). Nur manchmal resultiert die Exaktheit der Substantive in ein komplexes Vokabular,<sup>83</sup> wie bei Worten wie ,Pfirsichsäckchen‘, ,Selbstmordgeschichten‘, ,Plastikbehälter‘, ,Granatäpfelkerne‘. Die Adjektive sind überwiegend visueller Art und es gibt viele Farbbezeichnungen (,weissen‘, ,roten‘, ,durchsichtigen‘, ,buntbekleideten‘). Überraschend aber ist die große Anzahl Adjektive dynamischer Art. Vor allem die adjektivierten Verben in Form des Partizip Präsens ,beleben‘ das Bild (,zuhumpelnden‘, ,sich umdrehenden‘, ,in Empfang nehmenden‘, ,haltender‘, ,kollernden‘, ,umherstehenden‘, ,berührende‘). Die Verben schließlich sind nicht statisch, sondern wie die Adjektive auch besonders dynamisch (,lief‘, ,überreichte‘, ,rief‘, ,kniete‘, ,flackerte‘, ,sprang auseinander‘, ,rieselten‘, ,verteilte‘). Indem Winkler die Dynamik des Dargestellten in die Adjektivbestimmungen und die Verben zwingt, dem Leser ein Überfluss von Details präsentiert und außerdem keine expliziten semantischen Beziehungen zwischen den Sätzen herstellt, verbindet er schon auf lexikalischer Ebene Text und Bild.

Diese Bildsuggestion wird auf grammatischer Ebene noch von den Satztypen

---

<sup>83</sup> Für die Qualifikation eines komplexen Vokabulars wird hier von der Richtlinie von Leech und Short ausgegangen, die Silbenanzahl der Wörter zu zählen (Vgl. Leech und Short (2007), S. 64ff.).

und von der komplexen Satzkonstruktion gestärkt. Die Beschränkung auf Deklarativsätze (abgesehen von den drei im Laufe des Textes versteckten italienischen Exklamativsätzen) erinnert den Leser an die traditionellen kunstgeschichtlichen Beschreibungen. Diese Beschränkung aber hat manchmal komplexe Sätze bis zu einer Länge von 92 Worten zur Folge. Die Struktur des ersten Satzes (siehe Figur 1 auf der nächsten Seite) ist ganz chronologisch aufgebaut. Der Satz besteht aus drei Hauptsätzen, zwei Nebensätzen ersten Grades und einem Nebensatz zweiten Grades. Man könnte die Figur so interpretieren, dass die Struktur des Satzes den Inhalt syntaktisch spiegelt: zunächst läuft der Man der Frau nach (Hauptsatz A), was Zeit kostet (Nebensatz B), überreicht ihr Blumen (Hauptsatz C), gibt ihr ein Kompliment (Hauptsatz D), die Frau bedankt dafür (Nebensatz E), woraufhin sie in das U-bahnstation hineingeht (Nebensatz F).

- A* Mit weissen Pfirsichen und mit einem Strauß ... (unabhängiger Hauptsatz)  
*B* › die in einem durchsichtigen ... (hypotaktischer Relativsatz zu *Frau*)  
*C* überreichte ihr die Blumen (parataktisch verbundener Hauptsatz)  
*D* und rief der überrascht ... (parataktisch verbundener Hauptsatz)  
*E* › die sich für die Aufmerksamkeit ... (hypotaktischer Relativsatz zu *Frau*)  
*F* › ehe sie vorsichtig ... (hypotaktischer Temporalsatz eingebettet in E)

*Figur 1. Struktur des ersten Satzes*

Die Struktur des Satzes ist also gerade ein Beispiel dafür, wie das zeitliche Element behalten bleibt. Die vielen langen Attribute bremsen die Handlung aber durch ihre außergewöhnliche Länge, wie zum Beispiel: ‚einen *gehbehinderten, auf einen Ubahneingang der Stazione Termini zuhumpelnden Frau*‘. Indem Winkler diese Information in den verschiedenen Substantivgruppen als Attribute inkorporiert, wird die Handlung des Ganzen auf den Hintergrund gezwungen, während der Satz

gleichzeitig eine einfache chronologische Handlung wiedergibt.

Auf figürlicher Ebene fällt gerade die Abwesenheit von Gleichnissen auf. Während der Blick des Erzählers mehrere Bilder beschreibt, werden diese Bilder ganz faktisch beschrieben und eine eventuelle symbolische Schicht bleibt vollkommen implizit.<sup>84</sup> Der letzte Satz beinhaltet die erste von den immer wieder auftauchenden Beschreibungen des Protagonisten Piccoletto. Obwohl die Wiederholung dieses Satzes also auf Mikroebene noch nicht spürbar ist, ist die Beschreibung von Piccoletto das auffallendste Beispiel der Wiederholung.

Auf der Mikroebene gibt es manche subtilere bildhafte Wiederholungselemente. Einleuchtend ist folgendes Beispiel aus dem Beginn der Novelle:

*Ho scelto la carne equina, perché i bambini ne vanno matti* stand auf der linken Plakathälfte über der Abbildung einer besorgt auf ihre Kinder schauenden Mutter. Auf der rechten Plakathälfte war ein fingerzeigender Arzt im weißen Mantel zu sehen, über dem geschrieben stand *Consiglio la carne equina, perché contiene ferro in misura quasi doppio delle altre carni*.<sup>85</sup>

Dieses Beispiel betrifft ein von Winkler in der Novelle mehrmals eingesetztes Muster, welches die Symmetrie des Dargestellten syntaktisch spiegelt. Die Beschreibung des Plakats wird, genau wie das Plakat selber aus zwei Hälften besteht, in zwei Sätze zerteilt. Dabei wird die Formel ‚auf der linken/rechten Plakathälfte‘ wortwörtlich wiederholt.<sup>86</sup> Genau wie der scheinbar abwesende Beobachter liest man außerdem zuerst die linke Hälfte des Plakats, dann die Beschreibung und zuletzt die rechte Hälfte. Dieser Chiasmus macht die Symmetrie syntaktisch (oder sprachlich) spürbar. Das in diesem Zitat beschriebene Plakat wird dadurch „für den Leser zusätzlich auch auf räumlich-visueller Ebene erfahrbar.“<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Diese symbolische Schicht ‚unter der Tapete der Worten‘ gibt es nämlich (vgl. Mariacher (2016)).

<sup>85</sup> Winkler (2001), S. 11.

<sup>86</sup> Dies fällt insofern auf, weil ein Autor wie Proust zum Beispiel immer vermeidet, dieselben Wörter in zwei nacheinander stehenden Sätzen zu benutzen.

<sup>87</sup> Steinhauser (2011), S. 125.

Die Kohäsion des Erzählauftaktes bleibt einigermaßen implizit. Die Figuren bilden einen verbindenden Faktor, indem sie alle einem bestimmten Milieu angehören. Der Erzähler bleibt fast vollkommen im Hintergrund: auf diese Weise wird die Perspektive der Kamera indirekt doch stark in eine bildhafte Literatur umgesetzt. Trotzdem fällt der Satz mit den somalischen Frauen auf, weil eine Kamera den Relativsatz ‚die als Dienstboten ... keine Adresse haben‘ nie im Bild hatte festhalten können. Winkler lässt den Leser auf nonchalante Weise mithilfe der oben beschriebenen Stilmitteln also glauben, dass ein U-Bahneingang und U-bahnstation objektiv beschrieben wird, während er fast unbemerkt sehr suggestive Nebensätze in den Text hineinschiebt.

#### 1.4 Resümee

Der vorliegende Forschungsüberblick hat mehrere Ergebnisse. Zunächst ist deutlich aus den Äußerungen Winklers, dass er bewusst vorhat, in *Natura morta* die Literatur mit der Malerei zu verbinden. Sein Interesse an der Form ist schon bei seinen ersten literarischen Werken erkennbar. Dann wurde deutlich aus der Wiedergabe der Rezensionen, dass diese formalen Merkmale von den Kritikern anerkannt wurden. In ihrer Bewunderung für die Novelle spielten die Kritiker mehrmals auf eine Verbindung mit der Malerei an. Danach erwies sich aus der Forschung, wie malerische und typisch literarische Elemente in der Novelle vorkommen. Außerdem stellte sich heraus, dass Winkler in seinem Vorhaben reüssiert, indem er eine innovative Perspektive introduziert: die Kameraperspektive.

Wie diese theoretischen Ziele konkret in der Wirklichkeit aussehen, klärte die

Stilanalyse auf Makro- und Mikroebene. Sprachlich fällt die große Anzahl der Attribute in Kombination komplexer Syntax auf. Die Figuren bleiben fast alle anonym und der Leser wird aufgefordert, selber aus der durch Winkler benutzten Wiederholung ein Bild der Figuren zu formen. Diese Wiederholung ist ein wichtiges Stilelement, welches die Novelle eine gewisse Kohäsion verleiht. Die immer wieder auftauchenden italienischen Sätze gehören auch zum Stil der Novelle. Auf Makroebene war außerdem der Höhepunkt des Buches, der Tod Piccolettos, auffällig, weil dort eine zeitliche Angabe gemacht wird. Die stilistische Analyse auf Mikroebene zeigte überraschenderweise viele dynamische Adjektive und Verben. Indem Winkler die Dynamik des Erzählten in die Attribute innerhalb komplexe Deklarativsätze versetzt, entsteht eine Illusion eines statischen Bildes.

## DIE ÜBERSETZUNGSFRAGE

### *2.1 Einleitung*

Nachdem im ersten Kapitel die sprachliche Gestalt des bildhaften Stils Winklers untersucht wurde, sollen in diesem zweiten Kapitel mögliche Übersetzungsstrategien erkundet werden. Hinsichtlich des Text-Bild-Verhältnisses wurden mehrere stilistische Merkmale observiert, von denen nur einige ein Problem für den Übersetzer darstellen. So ist deutsche komplexe Syntax nicht immer leicht ins Niederländische zu übersetzen, aber die Absenz der Zeitbestimmungen formt eher eine Warnung als eine Schwierigkeit für den Übersetzer.

Insgesamt wurden im ersten Kapitel acht stilistische Merkmale observiert: eine komplexe Syntax, ein Überschuss an Attribuierungen, eine sehr genaue und sorgfältige Wortwahl (zum Beispiel viele Farben), Figuren werden oft mit einem unbestimmten Artikel angedeutet, Wiederholung auf Mikro- und Makroebene, bedeutungstragende Syntax, die Abwesenheit der Zeitbestimmungen und italienische Einsprengsel. In diesem Kapitel wird auf die komplexe Syntax, auf lexikalische Fragen und auf die italienischen Einsprengsel eingegangen. Bei der Besprechung dieser Probleme wird immer auch auf die englische Übersetzung reflektiert. Am Ende des Kapitels folgt dann schließlich ein Resümee, welches die Resultate nochmals zusammenstellt und einige Hinweise formuliert, wie *Natura morta* übersetzt werden soll.

## 2.2 Übersetzungsprobleme der Winkler'schen Stil

### 2.2.1 Komplexe Syntax

Der erste Satz der Novelle ist ein gutes Beispiel für die Komplexität, die die Winkler'sche Syntax erreichen kann. Wie sich schon im Abschnitt 1.3.2 bei der Analyse herausstellte, besteht dieser Satz aus drei Hauptsätzen, zwei Nebensätzen ersten Grades und einem Nebensatz zweiten Grades. Hier ist der erste Satz nochmal gegeben:

MIT WEISSEN PFIRSICHEN und mit einem Strauß roten Ginsters lief ein alter Mann einer gehbehinderten, auf einen U bahneingang der Stazione Termini zuhumpelnden Frau nach, die in einem durchsichtigen Plastiksack zwischen frischem Gemüse die *Cronaca vera* stecken hatte, überreichte ihr die Blumen und rief der überrascht sich umdrehenden, den Ginster in Empfang nehmenden Frau »Auguri e tante belle cose!« zu, die sich für die Aufmerksamkeit bedankte, ehe sie vorsichtig über die Treppe der U Bahn hinunterschlurfte mit ihrem Pfirsichsäckchen, dem roten Ginsterstrauß, den Liebesleid- und Unglücksgeschichten, den Mord- und Selbstmordgeschichten in der *Cronaca vera*.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diesen Satz zu übersetzen. Der Übersetzungstheoretiker Andrew Chesterman hat in seinem Buch *Memes of Translation* eine Klassifizierung möglicher Übersetzungsstrategien gemacht.<sup>88</sup> Chesterman unterscheidet zehn verschiedene syntaktische oder grammatische Strategien:

- G1: Buchstäbliche Übersetzung
- G2: Lehnübersetzung
- G3: Transposition
- G4: Verschiebung der Einheit
- G5: Änderung der Struktur einer Konstituente
- G6: Änderung der Struktur einer *clause*
- G7: Änderung der Struktur eines Satzes
- G8: Änderung in der Kohäsion
- G9: Verschiebung des Niveaus
- G10: Änderung der Stilfigur<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Vgl. Andrew Chesterman: Vertaalstrategieën: een classificatie. Vertaling Ans van Kersbergen, in: Denken over vertalen, hg. v. Ton Naaijken; Koster, Cees; Bloemen, Henri; Meijer, Caroline (Nijmegen: VanTilt 2010), S. 153-172.

<sup>89</sup> Ebd., S. 155.

Die erste Strategie ist die buchstäbliche Übersetzung – das heißt, eine Übersetzung, „die so dicht wie möglich bei der Form der Originalsprache, aber jedenfalls grammatisch“<sup>90</sup> –, die für manche Übersetzer „den Status des Standards“<sup>91</sup> hat. Weil Winkler in *Natura morta* Syntax sehr bewusst stilistisch einsetzt, scheint diese Strategie bei einer stilistisch treuen Übersetzung tatsächlich den Status des Standards zu verdienen. Ganz einfach ist das aber nicht, wie man bei der englischen Übersetzung von Adrian West sehen kann:

With white peaches & a bouquet of red broom, an old man ran after a crippled woman hobbling toward a metro entrance in Stazione Termini carrying the *Cronaca vera* in a clear plastic bag among her fresh vegetables, gave her the flowers, and shouted at the astonished woman, who turned around to receive them: “*Auguri e tante belle cose!*” And she thanked him for his attention before carefully descending the steps to the metro, dragging her feet, with her sack of white peaches, a bouquet of red broom and the tales of broken hearts and adversities, murders and suicides, related in the *Cronaca vera*.<sup>92</sup>

West benutzt in seiner Übersetzung des ersten Satzes der Novelle eine Kombination der von Chesterman beschriebenen syntaktischen Strategien. Zunächst fällt auf, dass in seiner Version die hypotaktische Relativsatz „die sich für die Aufmerksamkeit bedankte“ in einen Hauptsatz umgewandelt ist: „And she thanked him for his attention [...]“<sup>93</sup> Mit anderen Worten, hier benutzt West Strategie G4, es betrifft eine Verschiebung der Einheit. Diese Wahl hat auch Folgen: auf diese Weise ist der erste Satz zwar kürzer, doch ist die syntaktische Funktion des vorletzten Satzes verloren gegangen. Außerdem gibt es dann innerhalb des Erzählauftraktes zwei Sätze *mit* einem direkten semantischen Zusammenhang, während die semantische Beziehung zwischen allen anderen Sätzen implizit bleibt. Der erste Satz in dieser englischen Übersetzung wird dadurch mehr ‚belebt‘, weil die verschiedenen Sätze nicht statisch nebeneinanderstehen.

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 155.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> Josef Winkler: *Natura morta*. A Roman Novella. Translated by Adrian West, (New York: Contra Mundum Press 2013), S. 2.

<sup>93</sup> Ebd.



Dann wird der Relativsatz „die in einem durchsichtigen Plastiksack ... stecken hatte“ in der Übersetzung zu einer adverbialen Bestimmung umgewandelt: „carrying the ... the vegetables“. In diesem Fall wird also der Struktur des Satzes geändert, oder: Strategie G7 wird benutzt. Adrian West hat hier in die Richtung des Winkler'schen Stils übersetzt, indem er statt des Relativsatzes das Partizip I einsetzt. Am Anfang des dritten Hauptsatzes („rief der überrascht sich umdrehenden, den Ginster in Empfang nehmenden Frau“) macht West das Gegenteil: die Partizipien werden geändert. Die Partizipien (sich umdrehenden, in Empfang nehmenden) werden zu einem Relativsatz umgewandelt, während das zum Bezugswort („sich umdrehenden“) gehörenden Adverb („überrascht“) in ein Adjektiv verändert wird. Hier verschiebt West also einerseits eine Einheit (Strategie G4), andererseits werden manche Wörter von der einen Wortart zur anderen transponiert (Strategie G3). Im Ganzen bleibt der Stil Winklers behalten, weil West diesen Stil manchmal sichtbar verstärkt, sodass er die Freiheit hat, davon auf anderen Stellen abzuweichen.

Im letzten Teil des Satzes gibt es dann noch eine interessante Verschiebung einer Einheit (Strategie G4), nämlich von „hinunterschlurfte“ zu „descending ... , dragging her feet“. Das deutsche Verb ‚hinunterschlurfen‘ ist nicht buchstäblich ins Englische zu übersetzen. West ist hier also gezwungen aus einem Wort ein Verb mit Adverbialbestimmung zu machen. Ganz am Ende des Satzes benutzt West dann noch Strategie G8, indem er mit dem zusätzlichen Wort ‚related‘ die Kohäsion ändert („in der *Cronaca vera*“ wird „related in the *Cronaca vera*“).

West hat für seine Übersetzung des ersten Satzes also bis zu fünf Strategien eingesetzt (wenn man davon ausgeht, dass er im Allgemeinen auch eine buchstäbliche Übersetzung erstrebt).

Eine niederländische Übersetzung dieses Satzes kann dichter beim Original bleiben. Problemhaft ist das Wort ‚gehbehindert‘, weil es nicht genau dasselbe ist wie

‚invalide‘. Deshalb tritt in der Übersetzung eine Verschiebung der Einheit auf (es wird, im Stil Winklers, ‚slecht ter been zijnde‘), oder anders gesagt: Strategie G4. Ansonsten kann der Satz auf Niederländisch grammatisch buchstäblich übersetzt werden (Strategie G1):

Met witte perziken en een bos rode brem liep een oude man achter een slecht ter been zijnde, naar een ingang van het metrostation Termini strompelende vrouw aan, die in een doorzichtige plastic tas tussen verse groenten de *Cronaca vera* had zitten, bood haar de bloemen aan en riep de zich verrast omdraaiende, de brem in ontvangst nemende vrouw ‘Auguri e tante belle cose!’ toe, die bedankte voor de attentie, voordat ze voorzichtig op de trap van de metro naar beneden schuifelde met haar perziktasje, de bos rode brem en de liefdesleed- en ongeluksverhalen, de moord- en zelfmoordverhalen in de *Cronaca vera*.

Die Attribuierungen in der Novelle sind manchmal schwierig ins Niederländische zu übersetzen. Sie bestehen immer aus Beifügungen, Adverbialbestimmungen, Adjektiven und oft auch aus Attributen mit adjektivierten Verben (Partizip I). Vor allem die adjektivierten Verben sind manchmal problematisch. Ein Beispiel eines solchen Problems gibt es schon im zweiten Satz, hier nochmal gegeben:

Vor der rollenden Ubahntreppe kniete ein verschmutzter, einen Pappdeckel mit der Aufschrift *Ho fame! Non ho una casa!* haltender Bettler.

Die Attribuierung „einen Pappdeckel ... haltender“ ist schwierig ins Niederländische zu übersetzen. Man hat hier mehrere Möglichkeiten: man könnte den Satz buchstäblich übersetzen (G1); man könnte vom Partizip einen Relativsatz machen (G7); man könnte die Beifügung umformulieren und ein anderes Verb als Partizip benutzen (G3 und G8; diese Strategie benutzt Adrian West, sie ist allerdings im Englischen besser geeignet); oder man könnte das Partizip umwandeln in eine neue Adverbialbestimmung in einem Nebensatz (G7 und G4). Zur Verdeutlichung folgen hier schematisch alle Möglichkeiten mit Beispielen:

1: G1 buchstäbliche Übersetzung

(... *een smerige, een karton met de woorden Ho fame! Non ho una casa! vasthoudende bedelaar*)

2: G7 Änderung der Struktur des Satzes

(... *een smerige bedelaar, die een karton met de woorden Ho fame! Non ho una casa! vasthield*)

3: G3, G8 Die Beifügung wird umformuliert und der Ort des Partizips verändert und das originale Partizip wird ganz weggelassen

(„a soiled beggar with a cardboard sign reading: *Ho fame! Non ho una casa!*“<sup>94</sup>)

4: G7 und G4 Struktur des Satzes ändert und eine Einheit verschiebt: Das Partizip wird umgewandelt in eine neue Adverbialbestimmung

(... *een smerige bedelaar, een karton met de woorden Ho fame! Non ho una casa! in de hand*)

Die Konsequenzen dieser Möglichkeiten sind verschieden. In den letzten drei Möglichkeiten aber wird das Substantiv vorgebracht. Dadurch verliert das Verb ‚haltender‘ in alle diesen Fällen seinen adjektivischen Charakter, außer bei der dritten Möglichkeit, wo das Verb ganz weggelassen wurde. Für die Stellen mit Partizip I, die sich nicht sofort gut auf Niederländisch lesen lassen oder schlecht klingen, sollte man die beste der genannten Möglichkeiten wählen. Dabei haben die erste und die letzte Möglichkeit (G1 oder G7 und G4) den Vorzug, weil diese Möglichkeiten am besten den statischen Charakter des Textes zum Ausdruck bringen. Möglichkeit drei ist im Niederländischen weniger praktikabel und Möglichkeit zwei ändert die Syntax entscheidend.

### 2.2.2 Lexikalische Fragen

Winkler schreibt sehr sorgfältig und präzise – wie im ersten Kapitel schon beschrieben wurde, formuliert er seine Sätze manchmal bis zu vierzig Mal um. Der Übersetzer der Winkler’schen Werke sollte also sehr sorgfältig mit dem Vokabular umgehen. Manchmal sind komplexe Worte für den Übersetzer problematisch und manchmal leitet die Wortwahl zu Gewissensfragen.

Es gibt in *Natura morta* viele Beispiele von Worten, die wie eine Kontamination aufs Niederländische wirken, wie „Frauenstrumpfband“, „Haarshampoo“, „Verkaufsvitrine“ und „Arbeitskollegen“. <sup>95</sup> Diese Substantive kann man in den meisten Fällen

---

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Winkler (2001), beziehungsweise S. 12, 14, 23, 26.

nur vereinfacht übersetzen, wie „kousenband“, „shampoo“, „vitrine“ und „collega“. Bei einer solchen vereinfachenden Strategie bleibt die grammatische Funktion der Substantive erhalten. Adrian West hat in seiner englischen Übersetzung meistens eine vereinfachende Strategie gewählt, aber manchmal kommt er mit originellen Lösungen, wie „display case“<sup>96</sup> für ‚Verkaufsvitrine‘ statt ‚showcase‘, wodurch die Spaltung des Wortes in der Übersetzung bleibt.

Für die meisten anderen komplexen Worte, wie „Granatapfelkerne“, „Lederaktentasche“, „Kunststoffsonne“, „Rosmarinzweige“ etc.<sup>97</sup> gilt, dass man die oben beschriebenen syntaktischen Strategie G1 oder G4, die Verschiebung der Einheit, und G5, die Änderung einer Konstituente, einsetzen muss: „Granatapfelkerne“ wird „granaatappelpitten“, aber „Lederaktentasche“ wird „lederen aktetas“. Hier wird ein Teil des Wortes verschoben, während die Form der Konstituente im Ganzen verändert.

Dann gibt es auch noch viele Worte in der Novelle, die heutzutage als inkorrekt empfunden werden, wie ‚Neger‘ und ‚Zigeuner‘. Der Duden ist sehr deutlich, was den Gebrauch dieser Worte betrifft. Es finden sich folgende spezielle Hinweise:

Die Bezeichnungen Neger, Negerin sind stark diskriminierend und sollten vermieden werden. Als alternative Bezeichnungen fungieren Farbiger, Farbige sowie Schwarzer, Schwarze; letztere Bezeichnung ist z. B. in Berichten über Südafrika vermehrt anzutreffen, wohl um eindeutiger auf die schwarze Bevölkerung (etwa im Unterschied zu Indern) Bezug nehmen zu können. In Deutschland lebende Menschen mit dunkler Hautfarbe wählen häufig die Eigenbezeichnung Afrodeutscher, Afrodeutsche, die zunehmend in Gebrauch kommt.<sup>98</sup>

Die Bezeichnung Zigeuner, Zigeunerin wird vom Zentralrat Deutscher Sinti und Roma als diskriminierend abgelehnt. Die gesamte Volksgruppe wird demnach als Sinti und Roma bezeichnet; die Bezeichnungen im Singular lauten Sinto bzw. Sintiza (für im deutschsprachigen Raum lebende) und Rom bzw. Romni (für im europäischen Raum lebende Angehörige der Volksgruppe). Auch in der zweiten, übertragenen Bedeutung gilt die Verwendung der Bezeichnung inzwischen als diskriminierend.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Winkler (2013), S. 15.

<sup>97</sup> Winkler (2001), S. 9, 11, 12.

<sup>98</sup> Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Neger>. Letzter Zugriff : 13.07.2020.

<sup>99</sup> Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zigeuner>. Letzter Zugriff : 13.07.2020.

Die Entwicklungen des Wortgebrauchs hinsichtlich der politischen Korrektheit sind sehr schnell verlaufen und diese Entwicklungen haben die Gesellschaft erst ab der Jahrtausendwende wirklich beeinflusst. Als Winkler seine Novelle rund um die Jahrtausendwende schrieb, standen die oben zitierten Hinweise von Duden noch nicht im Wörterbuch. Winkler bestätigte in 2008, wie oben in Kapitel 1.2.3 zitiert, dass er sich selber als eine Kamera vorstellt. Dies bestätigt die Theorie, dass er die Worte ‚Neger‘ und ‚Zigeuner‘ nicht als abwertend gemeint hat, sondern als neutrale Beschreibung.

Ein Beispiel findet man im folgenden Satz mit dem Wort ‚Negerin‘: „Er wickelte die Schafsgehirne ein und steckte sie einer Negerin in ein Plastiksäckchen.“<sup>100</sup> Bei diesem Satz hat man die Möglichkeit das Wort zu behalten (*negerin*) oder das Wort zu modernisieren (*donkere vrouw*). Hinsichtlich der von Winkler selber beschriebenen Neutralität der Kameraperspektive, könnte man die modernisierende Übersetzung wählen. Auf diese Weise fällt die Umschreibung nicht mehr auf als original gemeint war anno 2001. Interessant ist, dass Adrian West in seiner Übersetzung bei obenstehendem Beispiel für ‚Negress‘ – also konservierend – wählt und bei den zwei anderen Fällen im ersten Kapitel modernisierend mit „black man“ und „black child“<sup>101</sup> übersetzt. Überwiegend modernisiert West also.

Die Argumente für die Entscheidung einer modernisierenden Übersetzung bei ‚Neger‘ treffen nicht auch auf ‚Zigeuner‘ zu. Im niederländischen Wörterbuch VanDalen gibt es bei Neger folgenden Hinweis: „mit Kolonialismus assoziierter und deshalb von einem wachsenden Anzahl Menschen als unerwünscht empfundener Bezeichnung.“<sup>102</sup> Beim Wort ‚Zigeuner‘ aber ist kein Hinweis zu finden und die erst

---

<sup>100</sup> Winkler (2001), S. 12.

<sup>101</sup> Winkler (2013), S. 13.

<sup>102</sup> Original: „met kolonialisme geassocieerde en daarom door een groeiend aantal mensen als onwenselijk ervaren term.” Vgl. VanDale online.

gegebene Bedeutung lautet: „Name für jeder der Angehörigen eines in Europa und ein Teil Asiens umherstreifenden Volkes, von Indo-Europäischem Ursprung.“<sup>103</sup> In den Niederlanden wird die Bezeichnung ‚Zigeuner‘ also, im Gegenteil zu Deutschland, noch als nicht diskriminierend empfunden. Daher formt diese Bezeichnung in der niederländischen Übersetzung kein Problem.

Auch auf Englisch formt das Wort kein Problem. Im *Oxford learners dictionary* wird ‚Gypse‘ noch so definiert: „Angehörigen einer Menschenrasse, ursprünglich aus Asien, die traditionsgemäß herumreisen und in Wohnwagen wohnen. Viele Leute bevorzugen die Name Roma oder Romani.“<sup>104</sup> Adrian West hat das Wort in seiner Übersetzung immer wieder mit ‚gypsy‘ übersetzt.

Dazu sei hier noch gesagt, dass, falls die Übersetzung publiziert wird, es ratsam wäre, diese und ähnliche lexikale Fragen Josef Winkler selber vorzulegen.<sup>105</sup>

### 2.2.3 Italienische Einsprengsel und Ungaretti-Zitate

Wie schon oben in Kapitel 1.3 gezeigt wurde, gibt es immer wieder im Text kleine italienischen Einsprengsel. Anders gesagt: *Natura morta* ist nicht nur ein literarischer, sondern auch ein mehrsprachiger Text. Übersetzungstheoretiker Rainier Grutman unterscheidet vier verschiedene Strategien, wie man mit mehrsprachigen Texten umgehen kann:

A) die anderssprachigen Passagen einfach behalten und also integral transponieren. Eigentlich weigern [diese Übersetzer] zu übersetzen, sodass diese Möglichkeit als ‚nicht-Übersetzung‘

---

<sup>103</sup> Original: “naam voor elk van de leden van een in Europa en een deel van Azië rondzwerfend volk, van Indo-Europese oorsprong.” Vgl. VanDale online.

<sup>104</sup> Original: “a member of a race of people, originally from Asia, who traditionally travel around and live in caravans. Many people prefer to use the name Roma or Romani.” Vgl.

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/gypsy?q=gypsy>. Letzter Zugriff : 13.07.2020.

<sup>105</sup> Manchmal ist es der Autor selbst, der in ähnlichen Fällen das letzte Wort behalten möchte. Vgl. zum Beispiel: Toef Jaeger & Dominique van Varsseveld: Hoe vertaal je het n-woord?, <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/01/31/hoe-negre-te-vertalen-in-het-nu-a3652458>. Letzter Zugriff: 30.06.2020.

(*non-translation*) bezeichnet werden kann;

B) diese Passagen (fast) unsichtbar machen, indem man sie (größtenteils oder) ganz in die Zielsprache umsetzt. Von dieser Homogenisierung wird der ursprüngliche Dialog (oder die Spannung) zwischen den Sprachen gegenseitig natürlich beträchtlich angegriffen oder selbst ausgelöscht;

C) die heterolingualen Elemente zwar wiedergeben, aber sie begleiten oder einfassen mit einer Übersetzung (entweder im Text selbst, entweder in einer Fußnote). Aus diesem Kompromiss entsteht eine Pufferzone um die ‚fremde‘ Sprache herum;

D) das anderssprachige Element verschieben (und eigentlich sogar verdrängen), indem man ein Idiom einfügt, wovon angenommen wird, dass es sich in der Zielsprache auf ähnliche Weise zur Zielsprache verhält, als das ursprüngliche fremde Idiom zur Ausgangssprache.<sup>106</sup>

Wie aus den verschiedenen Strategien hervorgeht, ist es nicht einfach die Mehrsprachigkeit in den Zieltext zu übertragen. Weil die italienischen Einsprengsel im ganzen Buch vorkommen, ist es ratsam für den Übersetzer, eine der vier Möglichkeiten zu wählen und sie konsistent anzuwenden. Als Beispiel für dieses Stilmerkmal dient folgender Satz:

Über dem Kopf des Jungen, auf einem Feuerlöscher, stand mit schwarzem Filzstift *L'aido nel mondo, il Lazio in Italia!*<sup>107</sup>

Weil Italien näher zu Österreich ist als zu den Niederlanden, ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Österreicher besser als die Niederländer mit der italienischen Sprache und der italienischen Kultur bekannt sind. Möglichkeit A scheint deshalb nicht für eine niederländische Übersetzung geeignet. Die italienischen Einsprengsel wurden aber von der Forschung, wie oben in 1.2.3 beschrieben, als kulturell fremdes Element identifiziert. Weil der Dialog zwischen den zwei Sprachen als kennzeichnend Stilmerkmal beschrieben wurde, ist Möglichkeit B auch nicht ideal.

---

<sup>106</sup> Original: “a) de anderstalige passages gewoon behouden en dus integraal transponeren. Eigenlijk weigeren ze te vertalen, zodat deze optie als ‘niet-vertaling’ (*non-translation*) kan worden bestempeld; b) deze passages (bijna) onzichtbaar maken door ze (grotendeels of) volledig om te zetten in de doeltaal. Door deze homogenisering wordt de oorspronkelijke dialoog (of spanning) tussen de talen onderling natuurlijk aanzienlijk aangetast of zelfs uitgewist; c) de heterolinguale elementen wél weergeven, maar ze vergezellen van of omkaderen met een vertaling (hetzij in de tekst zelf, hetzij in een voetnoot). Door dit compromis wordt er een bufferzone gecreëerd rond de ‘vreemde’ taal; d) het anderstalige element verschuiven (en eigenlijk zelfs verdringen) door een idioom in te lassen waarvan verondersteld wordt dat het zich in de doelcultuur op een gelijkaardige manier verhoudt tot de doeltaal als het oorspronkelijke vreemde idioom tot de brontaal.” Rainier Grutman: *Ingelaste talen vertalen: vier literaire scenario’s*, in: *Kussende tanden en het vertalen van meertalige teksten*, Filter jaargang 25, nummer 3, hg. v. Harm-Jan van Dam u.a. (Nijmegen: VanTilt 2018), S. 5-12.

<sup>107</sup> Ebd. S. 10.

Das Italienisch umsetzen in eine andere Sprache, Möglichkeit D, ist auch nicht erwünscht, weil die Novelle sich komplett in Rom abspielt. Möglichkeit C scheint deshalb am besten geeignet für eine niederländische Ausgabe.

Wenn man den oben gegebenen Satz nimmt (*L'aids nel mondo, il Lazio in Italia!*), dann heißt die wortwörtlich: ‚Aids in der Welt, Lazio in Italien!‘ Hier wird aber nicht die Region Latium gemeint, sondern der Fußballverein *Lazio Roma*. Dieser Verein ist vor allem bekannt, weil viele ihrer Anhänger öffentlich Faschist sind.<sup>108</sup> Da wahrscheinlich nicht alle Leser mit diesem Fußballverein und seinem faschistischen Hintergrund bekannt sind, könnte es zur Freude am Lesen beitragen, diese Information in einer Fußnote oder einer Bemerkung am Ende anzubieten. Dazu sei hier gesagt, dass, obwohl der Übersetzer einer der hier gegebenen Möglichkeiten den Vorzug geben kann, diese Frage letzten Endes dem Verleger vorgelegt werden soll. Adrian West hat sich in seiner englischen Übersetzung konsistent für Möglichkeit A entschieden und er gibt keine Erklärung oder Übersetzung des italienischen Originals.

Dann gibt es auch noch einige Direktzitate aus dem Italienischen: vor jedem der sechs Abschnitte in *Natura morta* wird ein Gedicht von Giuseppe Ungaretti zitiert, wobei die deutsche Übertragung von Ingeborg Bachmann gegeben wird. Obwohl Ungarettis Name nicht direkt genannt wird, gibt es am Ende des Buches eine Verantwortung für die zitierten Fragmente. Für den Leser ist das Zitat also völlig als solches sichtbar. Das Zitat bei *Natura morta I* wird hier gegeben:

»»Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto ...<  
E il volto già scomparso  
Ma gli occhi ancora vivi  
Dal guanciale volgeva alla finestra,  
E riempivano passeri la stanza  
Verso le briciole dal babbo sparse  
Per distrarre il suo bimbo ...«

---

<sup>108</sup> Einfach zu finden, wenn man auf Google zum Beispiel sucht mit dem Auftrag „Paolo di Canio/Hitlergruß“ (vgl. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Paolo+di+Canio%2FHitlergru%C3%9F>). Letzter Zugriff: 13.07.2020.



»Niemand, Mutter, hat je soviel gelitten ...<  
Und sein Gesicht erlosch,  
Aber mit noch lebedigen Augen  
Wandte er sich vom Kissen zum Fenster,  
Und Sperlinge erfüllten das Zimmer,  
Wo der Vater Krumen gestreut hatte,  
Um sein Kind zu zerstreuen ...«

Dass Josef Winkler sich an dieser Stelle für die Übersetzung von Ingeborg Bachmann entschied, ist kein Zufall. Bachmann wurde 1926 in Klagenfurt – Hauptstadt des Bundesland Kärnten, wo Winkler auch aufgewachsen ist – geboren und ist dort auch begraben. Sie wohnte außerdem in Rom und starb dort am 17. Oktober 1973.<sup>109</sup> Die Übersetzung von Ingeborg Bachmann verbindet also Österreich und Italien, Josef Winkler und Rom. Es wäre schade, wenn ihre Interpretation dieses Gedichtes in der niederländischen Übersetzung verloren ging.

Für eine niederländische Ausgabe von *Natura morta* gibt es verschiedene Möglichkeiten, mit diesem zitierten Material umzugehen. Diese Möglichkeiten werden hier schematisch wiedergegeben:

- 1) Eine italienische Version mit einer niederländischen Übersetzung
- 2) Eine italienische Version mit einer niederländischen Übersetzung, die so viel wie möglich der Interpretation Bachmanns folgt
- 3) Eine italienische Version mit einer niederländischen Übersetzung der deutschen Version von Bachmann
- 4) Eine italienische Version sowohl mit einer deutschen als auch einer niederländischen Übersetzung

Eine Auswahl der Gedichte Ungarettis, unter welchen dieses Gedicht, wurde ins Niederländische übersetzt von Salvatore Cantore.<sup>110</sup> Weil die meisten Niederländer (die *Natura morta* lesen werden) wahrscheinlich mithilfe einer niederländischen Übersetzung das Deutsch verstehen können, scheint Möglichkeit D vorteilig zu sein. Auf diese Weise wird nämlich kein Kompromiss eingegangen, sondern der Text wird im Gegenteil bereichert. Für dieses Problem hat der Übersetzer also nicht nur eine

---

<sup>109</sup> Vgl. zum Beispiel: Ingeborg Bachmann: Sämtliche Gedichte (München: Piper 2010), S. 224-229.

<sup>110</sup> Koen Stassijns; van Strijtem, Ivo (Hrg.): De mooiste van Ungaretti. Vertaald door Salvatore Cantore (Amsterdam: Lannoo/Atlas 2002).

Lösung, sondern diese Lösung ist zu gleicher Zeit eine Bereicherung.

Adrian West hat die Gedichte Ungarettis für seine Ausgabe selber aus dem Italienischen übersetzt und die Interpretation von Bachmann weggelassen. Auf diese Weise wirkt der Satzspiegel ähnlich dem Original. Die Bedeutung der Anwesenheit einer so großen Dichterin wie Ingeborg Bachmann mit ihrem Kontext geht aber verloren.

### 2.3 Resümee

Dieses zweite Kapitel hat mehrere Ergebnisse. Zunächst gibt es eine konkrete Theorie zum Übersetzen von komplexer Syntax. Die Strategien von Chesterman sind anwendbar bei der Übersetzung der Winkler'schen Prosa. Bei der niederländischen Übersetzung kommt man schon sehr weit mit der ‚buchstäblichen‘ Strategie G1. Doch man ist manchmal auch gezwungen, andere Strategien zu benutzen, wie sich nicht nur beim ersten Satz, sondern auch bei der Übersetzung von problemhaften Partizipien herausstellte.

Die Analyse der lexikalischen Probleme zeigte, dass bei komplexen Worten oft Strategien G1 oder G2 und G4 eingesetzt werden müssen. Die politisch heiklen Wörter sollten nicht alle gleich behandelt werden, weil in Deutschland bezüglich dieser Worte andere Normen als in den Niederlanden gelten.

Für die Behandlung der italienischen Einsprengsel gibt es verschiedene Möglichkeiten. West hat in seiner englischen Übersetzung die *non-translation* gewählt. In einer niederländischen Ausgabe wäre Strategie C, wie von Grutman beschrieben, empfehlenswert. Von den möglichen Lösungen für die Übersetzung der

Ungaretti-Zitate gibt es eine besondere, die die Übersetzung nicht zu einem Kompromiss, sondern zu einer Bereicherung macht.

Nach den obenstehenden Untersuchungen, scheint das wichtigste Ergebnis zu sein, dass eine niederländische stilgetreue Übersetzung von *Natura morta* keine Unmöglichkeit ist. Die meisten stilistischen Merkmale sind mit dem Niederländischen vereinbar und für die anderen gibt es verschiedene Lösungsmöglichkeiten. Im nächsten Kapitel findet sich ein bescheidener Versuch, dies zu verwirklichen.

## DIE ÜBERSETZUNG

### *3.1 Einleitung: Der Januskopf des Übersetzers*

Der Übersetzer bewegt sich während der Arbeit immer zwischen Interpretation und Wahrheit in der Absicht letztendlich zu einer mit Argumenten gestützten Übersetzung zu kommen. Das Resultat einer solchen Arbeitsmethode ist die Ermöglichung eines konstruktiven kritischen Dialogs. Eine mit Argumenten untermauerten Übersetzung soll der möglichen Kritik eine Antwort erteilen. Deshalb soll der Übersetzer immer bezüglich seiner Aufgabe zwei verschiedene Perspektiven einnehmen: die des Übersetzers einerseits und die des Kritikers andererseits. Der Übersetzer schaut also mit zwei Gesichtern auf sein Werk.

Im vorliegenden Kapitel soll versucht werden, den ersten Teil von *Natura morta* zu übersetzen. Bei dieser Übersetzung sollen die zwei verschiedenen Perspektiven des Übersetzers deutlich gezeigt werden, indem auf die Übersetzung in den Fußnoten reflektiert wird. Die in den vorigen Kapiteln gemachten Erforschungen sind in dem Sinne wie eine übersetzungsrelevante Textanalyse zu verstehen. Der hier übersetzte Abschnitt ist ganz im Appendix der vorliegenden Arbeit beigelegt.

### 3.2 Die Übersetzung – Natura morta I

#### NATURA MORTA I<sup>111</sup>

»›Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto ...‹  
E il volto già scomparso  
Ma gli occhi ancora vivi  
Dal guanciaieolgeva alla finestra,  
E riempivano passeri la stanza  
Verso le briciole dal babbo sparse  
Per distrarre il suo bimbo ...«

»›Niemand, Mutter, hat je so viel gelitten ...‹  
Und sein Gesicht erlosch,  
Aber mit noch lebendigen Augen  
Wandte er sich vom Kissen zum Fenster,  
Und Sperlinge erfüllten das Zimmer,  
Wo der Vater Krumen gestreut hatte,  
Um sein Kind zu zerstreuen ...«

‘Niemand heeft ooit zoveel geleden, moeder ...’  
En het gezicht reeds weggeleden  
Maar de ogen nog levendig  
Draaide hij van het kussen naar het raam,  
En mussen vervulden de kamer  
Op zoek naar de kruimels, door de vader uitgestrooid  
Om zijn kind te vermaken ...<sup>112</sup>

Met witte perziken en een bos rode brem liep een oude man achter een slecht ter been zijnde, naar een ingang van het metrostation Termini strompelende vrouw aan, die in een doorzichtige plastic tas tussen verse groenten het tijdschrift *Cronaca vera*<sup>113</sup> had zitten, bood haar de bloemen aan en riep de zich verrast omdraaiende, de brem in

---

<sup>111</sup> De titel van het eerste hoofdstuk is dezelfde als van het boek. De term *natura morta* (alsook de Franse variant daarvan *nature morte*) is bekend. Zowel in het Duits als in het Nederlands bezigt men de term ‘stilleven’: *natura morta* is dus even bekend voor de Duitsers als de Nederlanders. Daarom is hier strategie A, zoals beschreven in 2.2.3, een volledig behoud of *non-translation*, aanbevolen.

<sup>112</sup> Vertaling door Salvatore Cantore. Voor verantwoording en motivatie, zie hoofdstuk 2.2.3.

<sup>113</sup> De *Cronaca vera* is een Italiaans nieuwsmagazine. Hier is de zin verklarend geformuleerd, zodat een voetnoot met uitleg onnodig is.

ontvangst nemende vrouw ‘Auguri e tante belle cose!’<sup>114</sup> toe, die bedankte voor de attentie, voordat ze voorzichtig op de trap van de metro naar beneden schuifelde met haar perziktasje, de bos rode brem en de liefdesleed- en ongeluksverhalen, de moord- en zelfmoordverhalen in de *Cronaca vera*.<sup>115</sup> Voor de rollende metrotrap knielde een smerige bedelaar, een karton met de woorden *Ho fame! Non ho una casa!*<sup>116</sup> in de hand.<sup>117</sup> Bij zijn blote voeten lag een grote heiligenprent van Guido Reni, waarop de aartsengel Michael met een zwaard de aan de rand van de hel liggende demon neersteekt, die de gezichtstrekken van de kardinaal Pamphili droeg,<sup>118</sup> de latere paus Innocentius X.<sup>119</sup> Naast de heiligenprent, waarop een paar verfrommelde lirebriefjes lagen, flakkerde een kaars in een rood plastic houdertje.<sup>120</sup> Een van de drie over de rollende metrotrap tuimelende granaatappels spatte uiteen, rode granaatappelpitten vielen op de betonnen treden naar beneden.<sup>121</sup> Onder de groepsgewijs voor een bloemenwinkel in de metrohal staande, kleurig<sup>122</sup> geklede Somalische vrouwen, die als huisbediendes in Romeinse huishoudens werken, bij bekenden wonen en nog geen adres hebben, verdeelde een man een dikke bundel brieven met Arabische opschriften.<sup>123</sup> Een zwartharige, ongeveer zestienjarige jongen, die lange, bijna tot zijn

---

<sup>114</sup> Bij dit eerste Italiaanse fragment is keuze C genomen, zoals beschreven in hoofdstuk 2.2.3. Derhalve volgt hier een letterlijke vertaling: Gegroet, ik wens je al het beste!

<sup>115</sup> De eerste zin van de novelle is complex, zoals beschreven in hoofdstuk 2.2.1. Hier is grotendeels voor strategie G1 gekozen: volledig behoud van de syntactische structuur. Slechts het woord ‘gehbehindert’ is syntactisch anders vertaald, zoals beschreven in 2.2.1.

<sup>116</sup> Vertaling: Ik heb honger! Ik heb geen huis!

<sup>117</sup> Voor de strategie voor deze zin, zie 2.2.1: een combinatie van strategie G4 en G7, mogelijkheid 4.

<sup>118</sup> In deze zin is het werkwoord iets naar voren gehaald ten behoeve van een betere leesbaarheid in het Nederlands.

<sup>119</sup> Hier is de Nederlandse schrijfwijze van zowel Pamphili als Innocentius gehanteerd. (Vgl. [https://nl.wikipedia.org/wiki/Paus\\_Innocentius\\_X](https://nl.wikipedia.org/wiki/Paus_Innocentius_X)). Verder is bij deze zin voor strategie G1, een grammaticaal letterlijke vertaling gekozen.

<sup>120</sup> Strategie G1 en G4 en G5, zoals beschreven in hoofdstuk 2.2.2. ‘Plastikbehälter’ is niet als één woord in het Nederlands te vertalen. ‘Plastic houder’ of ‘plastic houdertje’ zijn allebei opties. Vanwege de voorliefde van de Nederlanders alle woorden te verkleinen is hier voor de laatste optie gekozen.

<sup>121</sup> Strategie G1, syntactisch letterlijk vertaald. Alleen voor het werkwoord ‘hinunterrieseln’ bestaat geen goed Nederlands alternatief. Daarom is hier voor de veralgemeniserende oplossing ‘vielen ... naar beneden’ gekozen.

<sup>122</sup> ‘buntgekleidet’ kan men zowel met ‘bont ...’ als ‘kleurig ...’ vertalen. Hier is voor ‘kleurig’ gekozen, vanwege de mooie alliteratie met ‘geklede’.

<sup>123</sup> Strategie G1, grammaticaal letterlijke vertaling. Alleen voor ‘buntgekleidete Somalierinnen’ moesten strategieën G4 en G5 worden ingezet, zoals beschreven in 2.2.2.

met zomersproeten bezaaide wangen reikende wimpers had en een zilveren kruis om zijn hals droeg,<sup>124</sup> las hardop het gekrabbel op de muur van het metrostation *Luisa ama Remo. Ti voglio bene da morire!*<sup>125</sup>

In de metro gaf een man een vrouw ter begroeting een kus<sup>126</sup> en kletste<sup>127</sup> met zijn vlakke hand meerdere keren op haar knieschijven, terwijl zij met de vuist van haar rechterhand op zijn dijbeen klopte. Onmiddellijk daarna, voordat hij bij het eerstvolgende station de metro verliet, kuste hij haar gebalde vuist en nam afscheid met ‘Auguri!’<sup>128</sup> Naast zijn verbenende, een glinsterende zonnebril dragende en een zwarte waaier wuivende grootmoeder zat met gebogen hoofd een zwakzinnig ventje met lichte dons op de bovenlip.<sup>129</sup> Meteen voelde hij aan zijn gulp en keek of de ritssluiting gesloten was, toen hij merkte dat een man naar zijn heupen keek.<sup>130</sup> Om zijn rechter pols droeg hij een armband in de kleuren van Rome, waarop *Roma* was geborduurd.<sup>131</sup> Met zijn rechterwijsvinger voelde hij aan een holle stifttand en besmeerde zijn lippen met rozerode Labello. Boven het hoofd van de jongen stond op

---

<sup>124</sup> Dit is de eerste keer dat de protagonist van het verhaal, Piccoletto, beschreven wordt. De structuur van de beschrijving is hier volledig behouden, zodat de herhaling van deze beschrijving telkens net zoveel opvalt als in het origineel.

<sup>125</sup> Vertaling: “Luisa houdt van Remo. Ik hou stervensveel van je!” Strategie G1 voor de hele zin.

<sup>126</sup> De woordvolgorde is hier iets veranderd, aangezien de lidwoorden in het Duits hun functie tonen (“ein Mann einer Frau einen Kuß”), terwijl het in het Nederlands enigszins verwarrend kan zijn (“een man een vrouw een kus”).

<sup>127</sup> De letterlijke vertaling van ‘patschen’ is ‘slaan’ of ‘klappen’. Het Nederlandse ‘patsen’ is minder gebruikelijk. Om toch het onomatopoëtische karakter van het woord ‘patschen’ te behouden, is hier voor het werkwoord ‘kletsen’ gekozen.

<sup>128</sup> Vertaling: gegroet. Na het citaat is in de vertaling de punt weggelaten; die lijkt onnodig te zijn in het Nederlands.

<sup>129</sup> Hier is toch gekozen om het werkwoord weg te laten vanwege leesbaarheid en ook vanwege de moeilijkheid het werkwoord ‘tragender’ te vertalen hier. Er is dus gekozen voor mogelijkheid 4, zoals beschreven in hoofdstuk 2.2.1: van het deelwoord is een bijwoordelijke bepaling gemaakt. Verder is hier gekozen voor ‘ventje’ in plaats van ‘knaap’, wederom vanwege de voorliefde van de Nederlanders voor verkleinwoorden en ‘knaapje’ is enigszins ouderwets. Het is belangrijk niet ‘jongen’ te schrijven, aangezien de laatste zin van de alinea het woord ‘Jungen’ gebruikt.

<sup>130</sup> In deze zin wordt expres van het alledaagse ‘hij keek of zijn rits dicht zat’ afgeweken, aangezien de originele formulering met ‘Reißverschluss’ ook niet gebruikelijk is in de omgangstaal. In het Duits zou men anders ‘er schaute, ob sein Schlitz geöffnet war’ verwachten. Verder is strategie G1 aangehouden.

<sup>131</sup> Men zou deze passage eventueel kunnen verklaren in een nawoord door uit te leggen dat de armband niet voor de stad Rome is gemaakt, maar voor de voetbalclub van Rome (vgl. 2.2.3).

een brandblusser<sup>132</sup> met zwarte viltstift *L'Aids nel mondo, il Lazio in Italia!*<sup>133</sup>

De zwartharige zestienjarige jongen, die lange, bijna tot zijn wangen reikende wimpers had, een zilveren kruis om zijn hals droeg en in gezelschap van zijn jongere zus in de metro zat,<sup>134</sup> met wie hij onderweg was naar de markt op de Piazza Vittorio Emanuele, drukte onder een reclameaffiche voor paardenvlees een witte puppy tegen zijn borst. *Ho scelto la carne equina, perché i bambini ne vanno matti*<sup>135</sup> stond op de linkerhelft van het affiche boven de afbeelding van een bezorgd naar haar kinderen kijkende moeder. Op de rechterhelft<sup>136</sup> was een gebarende<sup>137</sup> arts in witte jas te zien, waarboven geschreven stond *Consiglio la carne equina, perché contiene ferro in misura quasi doppio delle altre carni.*<sup>138</sup> Iedere keer als een jonge, zongebruinde, met vergulde sieraden overladen vrouw een nieuwe afbeelding uit een envelop haalde, waarop eenjarige tweelingen waren afgebeeld, snikte ze zachtjes en snoot haar neus.<sup>139</sup> Voordat ze bij de Piazza Vittorio de metro uitstapte, strekte ze haar tien vingers uit en wierp een controlerende blik op haar ringen. Met een kleine, nette, rode, lederen aktetas in de hand<sup>140</sup> liep een man met een halfvolwassen Marokkaanse jongen de metro uit en ging

---

<sup>132</sup> De volgorde is hier enigszins veranderd – strategie G7 – omdat de komma's de zin alleen maar lastiger leesbaar maken en het effect van de zin hetzelfde blijft.

<sup>133</sup> Vertaling: Aids in de wereld. Lazio in Italië. (Voor verdere uitleg, zie 2.2.8)

<sup>134</sup> In het begin van deze zin is de beschrijving van Piccoletto goed te herkennen. De komma na 'zat' is hier behouden, zodat de bepaling 'met wie hij ... Emanuele' als uitbreidende bijvoeglijke bijzin te herkennen is. Hier blijft de verwijzing naar 'zus' duidelijk, aangezien er niemand anders in de zin voorkomt.

<sup>135</sup> Vertaling: Ik koos voor paardenvlees, want de kinderen zijn er gek op.

<sup>136</sup> Bij het woord 'Plakathälfte' is de helft van het woord in de vertaling verschoven, Strategie G6. Hier, bij de tweede keer dat het woord voorkomt, is voor elisie gekozen om esthetische redenen (strategie G8).

<sup>137</sup> Het woord 'fingerzeigender' is lastig te vertalen, zeker in een woord. Daarom is hier voor een veralgemeniserende oplossing gekozen.

<sup>138</sup> Vertaling: Ik beveel paardenvlees aan, omdat er een dubbele hoeveelheid ijzer in zit vergeleken met ander vlees. Hier is verder voor het behoud van de structuur van de zin gekozen, aangezien de syntaxis op deze plaats betekenisvol is (vgl. 1.3.2 & 2.2.6).

<sup>139</sup> Strategie G1.

<sup>140</sup> In deze zin is het werkwoord 'haltender' weer met de omschrijving 'in de hand' vertaald, zodat de zin beter loopt. De beschrijving van de man is een treffend voorbeeld van de overmaat van bijvoeglijke voornaamwoorden. Die zorgen echter voor geen problemen in het Nederlands.



onopvallend, een paar stappen achter het ventje, met de roltrap omhoog naar de Piazza Vittorio Emanuele.<sup>141</sup>

Een *macellaio*<sup>142</sup> op de Piazza Vittorio, die om zijn rechterhand een witte chirurgenhandschoen had,<sup>143</sup> aan zijn linker twee brede gouden ringen en om de pols een gouden horloge, brak de reeds met een hakmes gespleten, gevilde kop van een schaap in stukken, nam de hersenen uit de schedel en legde beide hersendelen zorgvuldig naast elkaar op een rozerood vetpapier met watermerk. In de zilverachtige rechter oogkasholte<sup>144</sup> – de gepelde oogballen lagen op een hoop vleesafval – liep een paars glanzende vlieg. Een rood lefdoekje<sup>145</sup> gluurde uit de borstzak van de met bloed besmeerde slagersjas. Hij wikkelde de schaapshersenen in en stopte ze in een plastic tasje voor een donkere vrouw.<sup>146</sup> In de ontweide buik van een met bloederige kop naar beneden aan een vleeshaak bevestigd lam staken verse rozemarijntakjes en aan het in gouden aluminiumfolie ingepakte, chocolade hoefijzer daarnaast was een rode dameskousenband<sup>147</sup> gebonden. Een aan een draad bevestigde kunststofzon stak in de oogkassen van een schaapskop, die op een hoop gele, naast elkaar en opeengestapelde, met rozemarijntakjes versierde kippenbouten lag. Met gebogen hoofd – er was een grote levervlek op zijn halswervel te zien<sup>148</sup> – stopte een slagersjongen, zijn tong

---

<sup>141</sup> In deze zin is het verschil tussen ‘Knaben’ en ‘Jungen’ behouden, zoals hierboven beschreven.

<sup>142</sup> Bij dit woord is het de vraag of het vertaald moet worden in een voetnoot. Voor de consistentie lijkt het wenselijk. Vertaling: slager.

<sup>143</sup> Bij het woord ‘gestreift’ is strategie G3 ingezet: een werkwoord is veranderd in een werkwoord plus een voorzetsel.

<sup>144</sup> In plaats van ‘beenderen’ of ‘bot’ is hier voor de eenvoudigere oplossing oogkasholte gekozen. Daarbij is het element van de botten weggelaten, alhoewel het woord oogkas wel het element van de schedel impliceert. Verder is ‘silberglänzend’ veralgemeniserend vertaald met ‘zilverachtig’.

<sup>145</sup> ‘Pochet’ of ‘lefdoekje’ kunnen allebei. Aangezien het hier gaat om de alles behalve schone jas van een slager, lijkt het minder elegante ‘lefdoekje’ op zijn plaats.

<sup>146</sup> Er is voor een moderniserende vertaling gekozen. Vgl. 2.2.2.

<sup>147</sup> Hoewel dit woord niet sierlijk leest, staat dit toch echt in het origineel (‘Frauenstrumpfband’). Aangezien een kousenband niet per definitie een dameskledingstuk is, leidt de toevoeging ‘dames-’ hier niet tot een contaminatie.

<sup>148</sup> Deze formulering kan overlegd worden met een uitgever of redacteur. Het persoonlijk voornaamwoord ‘men’ is in Nederland niet meer zo gebruikelijk. Mocht een uitgever daarvoor een voorkeur hebben, dan kan alsnog een letterlijke vertaling worden aangehouden: men zag ... etc.

gespannen uit zijn linker mondhoek gestoken, hart, longen, milt en nieren willekeurig terug in de romp van een ontweide haas en legde hem terug in de met bloeddruppels bespatte vitrine. Door de onderkaak heen gestoken hing naast een huissleutel een bloederige, zwarte geitenkop met gebogen, zwarte hoorns.<sup>149</sup>

Het kleine kind<sup>150</sup> van een jonge zigeunerin zette een bierfles aan de mond en dronk slok voor slok. Rozerode beha's, die zij te koop aanbood, hingen aan de rechteronderarm van de jeugdige moeder. Ze werd meteen door meerdere vrouwen omringd, die grootte en elasticiteit<sup>151</sup> van de rozerode beha's keurden. Slagers met bloederige handen traden naderbij en strekten nieuwsgierig, fluitend en het ondergoed becommentariërend, hun hoofden over de schouders van de vrouwen. Een andere jonge zigeunerin – door de opening van haar hazenlip waren twee gouden boventanden te zien<sup>152</sup> – tilde haar rechterborst een beetje op en stak de tepel in de mond van haar kind,<sup>153</sup> dat volledig door etter vastgekleefde oogleden had. Met de bloederige messen gebarend en elkaar voortdurend uitdagend, riepen de vleeshandelaren grijnzend van stalletje tot stalletje alsmaar harder, nu eens op een toon als van een katholieke litanie de prijzen van hun rund- en varkensvlees, dan weer op een toon van een voetbalsupporter de prijzen van hun lams-, schaaps- en kalkoenvlees. Alleen de tong en de bloederige kin<sup>154</sup> van een lamsschedel gluurden uit een plastic tas. De koopster zette de zware last neer om een beetje uit te rusten, tilde de tas met de naar buiten

---

<sup>149</sup> Deze zin is spannend doordat het antecedent van 'door de onderkaak heen gestoken' pas later in de zin volgt. Aangezien de zin nog wel begrijpelijk is, is er hier voor gekozen de structuur van de zin te behouden: strategie G1.

<sup>150</sup> Op deze plaats lijkt 'het kleine kind' beter te passen dan 'kleuter'. Strategie G4 en G5, vgl. 2.2.2.

<sup>151</sup> Opvallend hier is het weglaten van de lidwoorden in het origineel. Derhalve is dat in de vertaling zo gebleven.

<sup>152</sup> Ook hier is ervoor gekozen het 'men' weg te laten en een alternatieve formulering te kiezen. Eventueel kan later nog aan Josef Winkler worden voorgelegd of hij hier dan liever weer een andere formulering heeft dan de formulering die hier gekozen is, zoals bijvoorbeeld 'waren ... zichtbaar'.

<sup>153</sup> Hier verandert de structuur van de zin (strategie G7), doordat het meewerkend voorwerp ("ihrem Kind") hier weggelaten wordt. In plaats daarvan is er een bijwoordelijke bepaling bij 'steken'.

<sup>154</sup> Het woord 'Kinnspitze' is lastig te vertalen. In het Nederlands bestaat wel 'een spitse kin', maar dat is niet een aanduiding van een bepaalde plek op het gezicht, maar een omschrijving van iemands uiterlijk. Feit is dat een kin eigenlijk al het puntje van iemands onderkaak is, dus enigszins overbodig. Uiteindelijk is er hier voor gekozen vereenvoudigend te vertalen met 'kin'. Vgl. hoofdstuk 2.2.2.

glurende kin van de lamsschedel weer op en ging verder langs de stalletjes, op weg naar de stalletjes met vlees van gevogelte.<sup>155</sup>

‘Vuole un chilo di tacchino per 2500 lire,’<sup>156</sup> riep de jonge gevogelteverkoper met nauwe, door bloed bevleekte jeans, ‘forza, andiamo forza!’<sup>157</sup> Terwijl hij nog eens ‘forza!’ riep, deed hij een stap terug en wierp het slachtmes op de vloer voor zijn voeten. Lang trillend<sup>158</sup> bleef het mes in de houten vloer steken. Terwijl hij op gevilde dijen een kalkoenetiket plakte, riep hij met gebogen hoofd ‘Prego, Madonna’<sup>159</sup> naar een zwartgeklede non die meerdere kilo’s Tacchino bestelde<sup>160</sup> en een zwarte rozenkrans om haar rechterpols had. *Pollo diavolo*<sup>161</sup> noemde hij de uitgestalde kipdelen, die hij met bloederige, lichtrode, brede hanenkammen gearneerd had. Tussen de smalle, kleinere hanenkammen, die – aan de uiteinden donkerrood –<sup>162</sup> op gevilde kippenbouten en kippenborsten lagen, versierde een takje verse, groene rozemarijn de stukken vlees.<sup>163</sup> Op een zilveren dienblad lag een dode gans – *L’anitra muta*<sup>164</sup> – met bloederige gaten in de snavel, gearneerd met kalkoenharten.

---

<sup>155</sup> De complexe woorden ‘Lammschädelkinnspezialität’ en ‘Geflügelfleischstände’ moeten wel met een omschrijvende strategie vertaald worden, aangezien het Nederlands dergelijke lange woorden niet toelaat. Vgl. hoofdstuk 2.2.2.

<sup>156</sup> Vertaling: Hij wil een kilo kalkoen voor 2500 lire.

<sup>157</sup> Vertaling: “Kom op, kom op!” In deze zin is het tegenwoordige deelwoord ‘tragender’ wederom in een bijwoordelijke bepaling veranderd, zoals beschreven in 2.2.1. (strategie G4 en G7).

<sup>158</sup> Het woord ‘pendelnd’ is lastig letterlijk in het Nederlands te vertalen. Wat er bedoeld wordt, is uiteraard dat het mes nog lang nadat het de grond raakt, natrilt. Als men ‘pendelnd’ echter met ‘natrillend’ vertaalt, is de vertaling een temporaal prefix rijker dan het origineel en wordt de nadruk gelegd op het tijdelijke karakter. Dat gaat in tegen de stijl van Winkler, die de tijd juist op de achtergrond houdt. Vandaar dat hier voor het eenvoudige ‘trillend’ is gekozen.

<sup>159</sup> Vertaling: Alsjeblieft, madonna.

<sup>160</sup> Hier is in het origineel weer een problematisch Partizip I: ‘bestellende’. Aangezien er later in de zin al een betrekkelijke bijzin staat (“die einen schwarzen Rosenkranz um ihr rechtes Handgelenk geschlungen hat”), verandert de toon van de zin niet veel als men van dit problematische tegenwoordige deelwoord ook een betrekkelijke bijzin maakt. Hier is dus voor optie 2 gekozen, zoals beschreven in 2.2.1 (strategie G7).

<sup>161</sup> Vertaling: Duivelskip.

<sup>162</sup> De overmaat aan komma’s in deze zin maakt hem onduidelijker. Daarom is er voor de verandering gekozen hier met gedachtestreepjes te werken. Op deze wijze blijft de hiërarchie duidelijk, zonder de structuur van de zin te veranderen.

<sup>163</sup> ‘Fleischteile’ is weer een voorbeeld van complex vocabulaire. In dit geval kan het eenvoudig veranderen in twee substantieven achter elkaar.

<sup>164</sup> Vertaling: de Barbarijse eend.

Een zigeunerin die shampoo<sup>165</sup> verkocht<sup>166</sup> en op haar onderarm een blauw hart getatoeëerd had, zat naast andere jonge, met hun kinderen rustende zigeunerinnen gehurkt op de grond.<sup>167</sup> Een kind lag dwars – het kinderhoofd hing over haar dijbenen – op schoot bij een zigeunerin, die een gele ei-shampoo omhooghield en te koop aanbood.<sup>168</sup> Een vrouw bleef met haar kleine, gladgeschoren teef, een mix van teckel en pincher, voor het stalletje staan. Alleen bij de oren en de staart had de teef nog een pluk haar, zelfs de tepels waren gladgeschoren. De jonge kippenvleesverkoper drukte de telefoonhoorn met sleutelbeen en opgetrokken schouder tegen zijn wang en oor en sloeg, terwijl hij druk praatte,<sup>169</sup> een levende, met wijd opengesperde snavel voor zich uit starende kip de kop af.<sup>170</sup> De bloedende schedel wierp hij bij de andere op de grond liggende kippenkoppen en kippenbotten. Ter vermaak van de andere vleeshandelaren stopte hij grijnzend in de buik van een ontweide kip een vuist vol met kersen.

De rand van een met verse eieren gevulde wilgentwijgenmand was met paarse viooltjes versierd. De half gebroken en gekneusde eieren sloeg de verkoopster, die witte eieren en levende kippen verkocht, tegen de rand van een grote weckpot stuk en liet de eidooiers klotsend in het met eiwit en eidooiers gevulde glas vallen. Ze legde twee levende bruine kippen – de vier gele, samengebonden kippenpoten met de lange, vuile nagels staken omhoog – ruggelings op de weegschaal, stopte de kippen, die ze achter

---

<sup>165</sup> Het woord 'Haarshampoo' is een contaminatie en niet mogelijk in het Nederlands. Shampoo is voor het haar, dus hier met slechts 'shampoo' vertaald. Vgl. hoofdstuk 2.2.2.

<sup>166</sup> Sommige tegenwoordige deelwoorden voelen natuurlijker in het Nederlands aan dan andere. Aangezien in deze zin ook na dit tegenwoordige deelwoord een betrekkelijke bijzin volgt, is ook hier weer voor optie 2 gekozen, zoals beschreven in 2.2.2 (strategie G7).

<sup>167</sup> In deze zin kan men 'hockte' met 'hurkte' of 'zat ... gehurkt' vertalen. In het Nederlands loopt het laatste beter en bovendien wordt de tekst daardoor nog statischer in plaats van levendiger.

<sup>168</sup> Aangezien de bijvoeglijke bepaling wel heel erg lang is en de tegenwoordige deelwoorden in het Nederlands al te zeer het begrip van de zin in de weg staan, is hier voor optie 2 gekozen, zoals beschreven in 2.2.2.

<sup>169</sup> Het Duitse 'sich unterhalten' klinkt een stuk natuurlijker dan het Nederlandse 'terwijl hij zich onderhield'. 'Converseren' is weer een te hoog register voor de context. Daarom lijkt 'terwijl hij druk praatte' een goede oplossing.

<sup>170</sup> Deze zin als geheel heeft weer een behoorlijke complexiteit met veel bijvoeglijke bepalingen. Toch verdraagt het Nederlands de structuur van deze zin zonder al te veel moeite. Vandaar dat hier voor optie G1 is gekozen, zoals beschreven in 2.2.1.

de vleugels beetgenomen had,<sup>171</sup> in een doos en gaf die aan een jonge Indiër. Een jonge zigeunerin, die een levend kuiken gekocht had, krabde telkens weer, de roep van het kuiken imiterend, met de gele snavel van het dier aan de wang van haar aan de tepel zuigende, kleine kind, dat zwarte ogen en een wazige blik had.

Naast het stalletje van de drugsverslaafde, in levende dieren handelende verkoper, vlak voor de gekooide, witte duiven en cavia's, zat de oude, tandeloze, halfblinde rughetta-verkoopster, die aan haar rechterhand alleen nog maar duim en middelvinger had.<sup>172</sup> Ze hield een bosje met haar invalide hand omhoog en riep telkens weer 'Signora, vuole rughetta?'<sup>173</sup> Op de rug van haar linkerhand was een zwart kruis getatoeëerd. Ononderbroken hupten de beide blauwe paradijsvogels in de kooi van de ene naar de andere houten stang, terwijl een zieke amazonepapegaai naar de al bijna vederloze, graankorrels oppikkende krielkippen staarde, die in dezelfde kooi gevangen zaten.<sup>174</sup> Jonge, tevens opgesloten, pikzwarte eenden pikten rood vruchtvlees uit een opengesneden meloen. Een vijfjarig jongetje<sup>175</sup> en een tienjarig meisje, wier moeder kippenvlees inkocht, hadden een groot, rood waterpistool. Voordat ze wegreden riep de jongen 'Aspeti!'<sup>176</sup> naar zijn moeder, zette meerdere keren, terwijl hij op de trekker

---

<sup>171</sup> Deze passage is lastig in het Nederlands te vertalen door de bijvoeglijke bepaling: "hinter den Flügeln gefaßt." Hier is er sprake van een voltooid deelwoord. Om een goed lopende betrekkelijke bijzin van deze bepaling te maken, is het noodzakelijk het onderwerp te herhalen in plaats van te verwijzen. Er is hier dus voor optie 2 gekozen, zoals beschreven in 2.2.2. Daarbij is het antecedent echter veranderd van een persoonlijk voornaamwoord naar 'de kippen'.

<sup>172</sup> Hier kan men zonder problemen en gevolgen in de zin snijden. Er is voor strategie G4 gekozen, zoals beschreven in 2.2.1.

<sup>173</sup> Vertaling: mevrouw, wilt u rucola?

<sup>174</sup> In deze zin is ervoor gekozen de overmaat aan bijvoeglijke bepalingen met twee verschillende strategieën op te lossen. Voor het eerste gedeelte is strategie G1 gekozen, voor het tweede gedeelte optie 2 (strategie G7). Hierdoor komt het antecedent 'krielkippen' in het midden te staan en is de zin iets makkelijker te lezen voor de Nederlander.

<sup>175</sup> Alhoewel hier in het Duits wederom het woord 'Knabe' wordt gebruikt, is hier toch voor de vertaling 'jongetje' gekozen, aangezien het woord direct gevolgd wordt door 'Mädchen'. In het Nederlands spreekt men toch eerder van 'jongens en meisjes' dan iets anders. In deze context lijkt 'jongetje' daardoor de voorkeur te krijgen.

<sup>176</sup> Vertaling: Wacht!

drukte,<sup>177</sup> de loop van het pistool in open mond en sprong, terwijl water uit zijn mond over de kin liep, op de fiets.<sup>178</sup>

Een zwart gesluerde non hield in de ene hand meerdere met komkommers, abrikozen en uien gevulde plastic tasjes en drukte met de andere twee grote, blondharige barbiepoppen in plastic verpakking<sup>179</sup> tegen haar borst, bleef bij de tomatenverkoper staan, die zijn groentemes aan een koord om zijn hals had hangen, zette de poppen op een houten kist neer en bestelde een paar kilo tomaten.<sup>180</sup> De ter verkoop aangeboden kleren van een oude, zwartgeklede, op de vloer hurkende zigeunerin lagen in een opgezette, zwarte paraplu. De kleine broer vertrok zijn gezicht, toen een zestienjarig zigeunermeisje uit een hoop ondergoed een paar met rode harten bedrukte boxershorts trok, in de hand van de jongen drukte en hem bij de schouder aanstootte om hem duidelijk te maken dat hij van stalletje naar stalletje moest gaan om het ondergoed ter verkoop aan te bieden.<sup>181</sup> Een vrouw riste<sup>182</sup> voor een open juten zak lavendel van de stengels en verpakte de sterk geurende, gedroogde bloesems in blauwe, poreuze zakjes van kunststof.<sup>183</sup> De wind draaide droge, witte en rode, op de grond liggende uenschillen in de rondte.<sup>184</sup> Een op witte en lichtbruine uenschillen staande

---

<sup>177</sup> Hier is het niet mogelijk een temporaal voorzetsel te ontwijken. ‘Terwijl’ geeft echter ook een toestand aan en is een goed alternatief voor het tegenwoordige deelwoord. Strategie G7.

<sup>178</sup> In deze zin had ‘op de fiets’ ook naar voren kunnen worden gehaald. Door de volgorde echter te behouden, neemt de lezer kennis van de gebeurtenissen in de volgorde waarin ze plaatsvinden. Op die manier is de zin een voorbeeld van betekenisvolle syntax, vgl. 1.3.2.

<sup>179</sup> De omschrijving ‘in Plastik eingepackte’ is hier eenvoudiger te vertalen met ‘in plastic verpakking’. In deze vertaling blijft de zin statisch en wordt het antecedent ‘barbiepoppen’ iets naar voren gehaald, waardoor het geheel eenvoudiger te lezen is. Het werkwoord ‘einpacken’ wordt hier dus naar het zelfstandig naamwoord ‘verpakking’ getransponeerd (strategie G3).

<sup>180</sup> Hoewel deze zin lang is, gaat het hier eigenlijk om vier hoofdzinnen achter elkaar. Die zijn probleemloos in het Nederlands te lezen, dus is hier voor optie G1 gekozen, zoals beschreven in 2.2.1.

<sup>181</sup> Deze lange zin kan ook weer in het Nederlands. Problematisch is hier de *Konjunktiv* ‘solle’. Door deze formulering komt er twee keer ‘om’ te staan in de vertaling. Bij gebrek aan alternatief is deze niet al te sierlijke herhaling een compromis.

<sup>182</sup> Er bestaat geen goed equivalent voor ‘fieseln’ in het Nederlands. Wat hier bedoeld wordt is iets soortgelijks als ‘rissen’. Er is hier dus voor een verklarende vertaling gekozen.

<sup>183</sup> ‘Kunststoffsäckchen’ is weer een complex woord. Hier met een bijvoeglijke bepaling vertaald (strategie G4).

<sup>184</sup> Deze zin is een goed voorbeeld van de overmaat aan bijvoeglijke bepalingen. Het zou zonde zijn hier het tegenwoordige deelwoord te veranderen in een bijzin. Hier is dus optie G1 gekozen, zoals beschreven in 2.2.1.

en geld tellende zigeunerin gilde plotseling heel hard,<sup>185</sup> toen een spelende zigeunerjongen een scherp, fijngestampt colablikje tegen haar rechter enkel schoot. Met winterjas en hoed – het was ver boven dertig graden Celsius – ging een oude Arabier met vijf in cellofaan verpakte rozen langs de stalletjes en bood ze de marktbezoekers en –verkopers<sup>186</sup> aan. De rode bieten en aardappels verkopende vrouw maakte met haar oranjekleurige, plastic handschoenen een kruisteken, toen een heiligenprenten verkopende, bebaarde monnik met lange, bruine pij haar stalletje voorbijliep. Een oude, zwartgeklede zigeunerin gaf<sup>187</sup> de Napolitaanse marktmuzikant, die, met een fles bier in de hand, zingend en bedelend over de markt ging, een hemd dat ze had willen verkopen, maar niet kwijt was geraakt. De sterk behaarde onderarmen van de Napolitaan waren met slangmotieven en pijlen getatoeëerd, zijn bebaarde gezicht was<sup>188</sup> vuurrood. Tussen de groentestalletjes, bij een paar zo goed als nieuw, maar toch weggegooid<sup>189</sup> kledingstukken, vond hij een jack, dat hij, terwijl hij zichzelf in een zijspiegel van een auto bekeek, paste.<sup>190</sup> Zijn oude, blauwe trainingsjack liet hij naast de klerenhoop liggen en ging, terwijl hij van de bierfles nipte,<sup>191</sup> verder langs de verkoopstalletjes.

---

<sup>185</sup> Voor de vertaling van ‘schrie laut auf’ is hier voor ‘gilde plotseling heel hard’ gekozen, omdat een letterlijke vertaling geen oplossing biedt (schreeuwde luid). De hier beschreven zigeunerin gilt het eventjes uit van de pijn, en ‘luid schreeuwen’ drukt niet hetzelfde uit. Door het moment te benadrukken (met ‘plotseling’) wordt de beschreven tijd korter en het beeld wordt statischer.

<sup>186</sup> In het Duits is de functie van de ‘Händlern’ duidelijk door de -n aan het einde. In het Nederlands is het hier opgelost door een streepje te zetten en het woord verkopers samen te trekken met marktbezoekers.

<sup>187</sup> Het Nederlandse ‘schenken’ is van een ander register dan het Duitse ‘schenken’. Vandaar dat hier voor de meer alledaagse variant ‘geven’ is gekozen.

<sup>188</sup> In het Duits is het werkwoord in de tweede helft van de zin weggelaten. In het Nederlands is dit veel minder gebruikelijk en dan klopt de zin niet meer. Vandaar dat hier de persoonsvorm ‘was’ wel is uitgeschreven.

<sup>189</sup> Het Duitse woord ‘neuwertig’ is in het Nederlands niet makkelijk te vertalen. Vandaar dat hier in combinatie met het ‘weggoeien’ voor een verklarende vertaling is gekozen.

<sup>190</sup> Aangezien de bijwoordelijke bepaling met het tegenwoordige deelwoord al tussen komma’s staat, is er hier voor gekozen het tegenwoordige deelwoord te veranderen in een betrekkelijke bijzin, strategie G7. Verder kan hier de structuur van de zin eventueel veranderd worden, aangezien de persoonsvorm van de bijzin helemaal aan het einde staat.

<sup>191</sup> Aangezien het tegenwoordige deelwoord ‘nippend’ in deze zin toch al tussen komma’s geplaatst is, lijkt het geen verarming te zijn hier een bijzin van te maken. Op deze manier leest het toch natuurlijker in het Nederlands (strategie G7).

Luigi, de capo<sup>192</sup> bij het visstalletje, die in de vroege ochtenduur<sup>193</sup> in Fiumicino bij een groothandel verse vis en zeevruchten had ingekocht, werd door zijn collega's *Principe* genoemd. Boven een kreeft op zijn shirt stond in blauwe letters *Damino Rosci. Pesce fresco. Piazza Vittorio*.<sup>194</sup> De dikke, alsmar over travestieten vertellende visverkoper met een stoppelbaardje, die een grijs shirt droeg waar *Hawaii* op stond en een plaatje<sup>195</sup> van een surfer met hooggeheven handen op was afgedrukt, luisterde naar de bijnaam *Frocio*. Telkens weer vertelde hij trots dat hij op de Piazza dei Cinquecento en op de Piazza della Repubblica travestieten opscharrelt, in zijn auto meeneemt en met hen naar het park van de villa Borghese rijdt. Een kale, jonge vishandelaar, die zich alleen bij het visstalletje bevond<sup>196</sup> als hij niet net in een Roomse gevangenis zat, werd *Nazi-Skin* genoemd. Tenslotte werkte er bij het visstalletje Damino ook nog de zestienjarige zoon van een vijgenverkoopster, die zondags voor de poorten van het Vaticaan de aanstromende toeristen en pelgrims verse, groene vijgen uit haar tuin aanbiedt.<sup>197</sup> De jongen, die door zijn collega's *Piccoletto* genoemd werd en lange, bijna tot zijn wangen reikende wimpers had, droeg een kruis aan een gouden kettinkje om zijn hals. Zijn wangen waren met talloze zomersproeten bezaaid. Om zijn rechterpols slingerden meerdere kleurrijke, kleine spenen van kunststof.<sup>198</sup>■

‘Signori, buon giorno!’, riep Piccoletto, ‘un chilo di salmone originale, soltanto dieci

---

<sup>192</sup> Onduidelijk is hier of Winkler nou het Italiaanse woord ‘Capo’ bedoeld of een Duitse variant ervan. Feit is dat ‘capo’ een Nederlands woord is en volledig van toepassing is hier. Derhalve is ervoor gekozen de Nederlandse variant gewoon te laten staan zonder verdere uitleg in voetnoten.

<sup>193</sup> Het woord ochtenduur<sup>tjes</sup> is typisch Nederlands. Derhalve is er hier voor het verkleinwoord gekozen.

<sup>194</sup> Deze tekst lijkt onnodig om te vertalen, vanwege de bekendheid van de frase ‘pesce fresco’. Omwille van de consistentie en om twijfel bij de lezer omtrent de naam weg te nemen: Vertaling: Damino Rosci. Verse vis. Piazza Vittorio.

<sup>195</sup> ‘Beeld’ zou hier een te hoog register aanspreken. In het Duits klinkt ‘das Bild’ niet vreemd, maar in het Nederlands zou men toch eerder spreken van een ‘plaatje’ als het om een T-shirt gaat.

<sup>196</sup> In het Nederlands doet de toevoeging van het woordje ‘dan’ vreemd aan. Derhalve is dat woord hier weggelaten.

<sup>197</sup> De verwijzing in deze zin is enigszins problematisch (‘de zoon van een vijgenverkoopster, die’), aangezien in het Nederlands onduidelijk is of het naar ‘zoon’ of ‘vijgenverkoopster’ verwijst. Makkelijk is het niet op te lossen, maar het antecedent staat direct voor de komma. Daarom is er hier voor gekozen het zo te laten.

<sup>198</sup> Het complexe woord ‘Kunststoffschnuller’ is hier beschrijvend vertaald, vgl. hoofdstuk 2.2.2.



mila Lire!<sup>199</sup> en beet op zijn naar slijm en vissenbloed ruikende, aan de randen door inktvis zwart gekleurde nagels. De jongen, die groene, tot de knieën rijkende visserslaarzen en een wit shirt droeg, waarop de Rolling Stones afgebeeld waren, greep een meerdere kilo's zware zalm bij de wijnrode kiemen en legde hem op een oude weegschaal. Zijn naakte, rechterdijbeen was met roestbruine vissengal besmeurd. Met open mond, gespannen het puntje van de tong tussen de lippen uitstekend, sneed hij de buik van de vis met een klein, scherp, licht gekromd mes open,<sup>200</sup> trok met behendige handbewegingen de ingewanden eruit en wikkelde de gegromde vis in wit vetpapier met watermerk. Uit een emmer schudde hij water over het houtblok en spoelde de ingewandenresten op de grond. Piccoletto vertelde in Rooms dialect dat hij op zijn vrije dag gisteren<sup>201</sup> met zijn Vespa naar de zee bij Lapislazoli gereden was en een zwartgeklede non bij de zee gezien had, die naakte mongoloïde kinderen begeleidde. Een mongoloïde kind pakte een barbiepop bij de blonde haardos en ging ermee de golven in. Een slecht ter been zijnde vrouw, die hele dunne benen had, maar een indrukwekkend bovenlichaam, kroop op de knieën de zee uit, richting haar op het hete strand uitgespreide badhanddoek. Haar borsten raakten het schuim van de golven van de zee en de witte, hete zandkorrels.<sup>202</sup>

Mannen uit Bangladesh en Sri Lanka gingen langs de visstalletjes, boden Bicaanstekers, knoflookvlechten en de mascottes van deze zomer aan:<sup>203</sup> kleurrijke

---

<sup>199</sup> Vertaling: Goedemorgen, heren! Een kilo verse zalm, voor maar tienduizend Lire!

<sup>200</sup> Hier moet de zin enigszins anders geformuleerd worden dan het origineel, omdat het Nederlands geen naamvallen heeft. Het zelfstandig naamwoord 'buik' is hier naar voren gehaald.

<sup>201</sup> In het origineel staat er het bijvoeglijke naamwoord 'gestrigen'. Dit is helaas niet in het Nederlands mogelijk, waardoor er toch een tijdsbepaling buiten een bijvoeglijke bepaling komt te staan. Hierbij gaat dus de kenmerkende stijl van Winkler enigszins verloren. Strategie G3 wordt ingezet.

<sup>202</sup> Het werkwoord 'berühren' betekent letterlijk 'aanraken'. In dit geval verdient het prefix 'aan' aan het einde van de zin geen schoonheidsprijs. Vandaar dat dat hier is weggelaten en er is gekozen voor de eenvoudigere oplossing 'raken'.

<sup>203</sup> Op deze plek volgt een uitleg over wat die 'mascottes van de zomer' dan zijn, namelijk de spenen. Door in plaats van een komma een dubbele punt te zetten, leest de zin gemakkelijker en is toegankelijker voor een Nederlands publiek. Dit is een verandering in de structuur van de zin (strategie G7).

spenen van kunststof in de meest uiteenlopende groottes. Bosnische oorlogsvluchtelingen verkochten gebruikte fotoestellen, Russische poppen, groene speelgoedtanks, oude stukken zeep en vervalste iconen. Een jonge, Servo-Kroatisch sprekende man bood de jongen met de lange, zwarte wimpers en de vele zomersproeten op zijn wangen, die de prijzen van de vissen luidkeels omriep,<sup>204</sup> een paar chirurghandschoenen aan. Een oude, op een stok leunende, zwarte kleren dragende zigeunerin met ontbrekende en gouden tanden<sup>205</sup> stond tussen de stalletjes en goot uit de geopende bierfles de eerste slok op de grond voordat ze de opening van de flessenhals aan haar mond zette. Op een wandelstok schroefde ze een handvat – een vergulde paardenkop – en bood hem de vishandelaren aan. Niet de tien, vijftien gebruikte brillen, maar haar kleine meisje ter verkoop aanbiedend, fluisterde een zigeunerin een verschrikte, uitwijkende, mannelijke voorbijganger toe: ‘Quanto mi dai!’<sup>206</sup>

Noch varen noch zeewier bedekte de vijf kleine, tien tot twintig centimeter lange, in de witte kist van porselein liggende jonge, grijze haaien met hun rauwe, rasperige<sup>207</sup> huid. Een bij zoog zich aan witte, slijmerige calamaringen<sup>208</sup> vast, en een groenblauw glanzende, dikke vlieg liep in de in het zonlicht zilver glanzende oogkassen van een zwaardvis. Een gebochelde vrouw tilde met haar lange, groengelakte wijsvingernagel de kiemen van de vissen op om hun versheid te testen.<sup>209</sup> Een mus vloog met een stuk wit visvlees, dat zeker een derde van zijn eigen lichaamsgewicht woog, moeizaam naar

---

<sup>204</sup> Vanwege de hoeveelheid bepalingen, is er hier voor gekozen van het tegenwoordige deelwoord een betrekkelijke bijzin te maken (strategie G7).

<sup>205</sup> In plaats van het woord ‘Zahnücke’ letterlijk te vertalen, is er hier voor gekozen in de vertaling te combineren met het daaropvolgende woord ‘Goldzähnen’. Op deze wijze wordt duidelijk wat er bedoeld wordt in het origineel. Hier is weer sprake van strategie G3 en G5.

<sup>206</sup> Vertaling: hoeveel bied je!

<sup>207</sup> Het prachtige bijvoeglijke naamwoord ‘reibisenrauh’ is in het Nederlands onmogelijk in één woord te vertalen. Het woord met twee bijvoeglijke naamwoorden vertalen lijkt hier een aardig compromis te zijn.

<sup>208</sup> Calamari is een bekende term. Om in plaats daarvan ‘pijlinktvisringen’ te gebruiken, lijkt op deze plaats overdreven. Zeker omdat er eerder andere Italiaanse voedseltermen gebruikt werden.

<sup>209</sup> In deze zin is de komma van het origineel (“Fische hoch, um ihre Frische”) niet nodig.

het blikken dak van het mosselstalletje, voordat hij nog een stuk verder vloog, in het park van de Piazza Vittorio op de tak van een pijnboom ging zitten en het stuk begon op te eten. Nadat een non – haar gezicht zat vol wratten – maar enkele<sup>210</sup> mosselen uitgezocht had en de jongen Piccoletto de bankbiljetten overhandigd had, viel het uiteinde van haar witte strik, die ze om haar heupen geslingerd droeg, bij een slijmerige inktvis om de hals.<sup>211</sup> Onopgemerkt door de jonge visverkoper trok ze, pijnlijk getroffen, de strik uit de witte, met inktvissen gevulde, porseleinen kist. [P. 21]

In de marktbar, die zich niet ver van de visstalletjes bevond, stond achter de bar een grote, slanke, zwarte man<sup>212</sup> in lange, bruin-witte kap, die een hanger in de vorm van het Afrikaanse continent – opgedeeld in de drie kleuren van de Italiaanse tricolore – om zijn hals droeg en hij roerde in een espresso.<sup>213</sup> Met rood fluweel bedekt waren de drie in de bar achter het hoofd van de barista op een plank liggende hartvormige bonbondoosjes.<sup>214</sup> Naast één doosje stond een rood speelgoedautootje, een Ferrari, dat met een papieren strik, waarin viooltjes van kunststof staken, omwonden was. De viooltjes van kunststof waren behandeld met een spray van viooltjesgeur en op de bestuurdersstoel van de Ferrari lag een vermorzelde, uit het rode papier puilende chocoladebonbon in de vorm van een hart.<sup>215</sup> Links van het bonbondoosje reikte op een heiligenprent de Moeder Gods aan haar kind<sup>216</sup> Jezus een vlecht blauwe wijndruiven.

---

<sup>210</sup> ‘winzige’ wordt hier in het origineel gebruikt als ‘kieskeurig’. Daarom is er hier voor een beschrijvende vertaling gekozen ‘maar enkele’.

<sup>211</sup> De volgorde van de woorden in deze zin is in de vertaling enigszins veranderd, omdat het Nederlands geen naamvallen kent. Derhalve is ‘einem schleimigen Tintenfisch’ minder makkelijk te duiden in het Nederlands.

<sup>212</sup> Ook hier is voor een moderniserende vertaling gekozen voor het woord ‘Neger’. Vgl. 2.2.2.

<sup>213</sup> Het einde van deze zin leest enigszins merkwaardig. Vandaar dat hier het persoonlijk voornaamwoord ‘hij’ is toegevoegd.

<sup>214</sup> Deze zin doet wellicht enigszins vreemd aan door de volgorde waarin die geschreven is. Dit is echter in het Duits net zo het geval als in het Nederlands en er lijkt dan ook geen reden toe aanpassingen te doen.

<sup>215</sup> ‘Herzform’ is hier beschrijvend vertaald als ‘in de vorm van een hart’. Strategie G4.

<sup>216</sup> Voor de vertaling van ‘Jesukind’ zijn verschillende mogelijkheden. Men zou bijvoorbeeld ook kunnen kiezen voor ‘kinneke Jezus’. ‘Jesukind’ lijkt alleen bijna expres minder zachtvaardig dan bijvoorbeeld ‘Jesukindlein’. Vandaar dat hier toch voor de iets lompere variant ‘kind’ gekozen is.

Onder de heiligenprent was op een kalender met ingebouwde luidspreker een mulattin te zien, die voortdurend, nu eens zachter, dan weer luider ‘Café do Brasil’<sup>217</sup> fluisterde, als de lollige barista op een knop drukte en zijn giechelende en zich amuserende gasten – de met bloed besmeurde slagers en visverkopers, die tijdens een pauze<sup>218</sup> met cappuccino, wijn en grappa hun dorst lesten –<sup>219</sup> zijn speelgoed demonstreerde. Onder het kalenderblad met de luidspreker knielde biddend een door twee gevleugelde engelenhoofden behoede non voor een kruis.<sup>220</sup> Rechts van het bonbondosje stond op dezelfde plank een met goud versierd, blauwrood gekleurd, porseleinen beeld van de heilige maagd Maria,<sup>221</sup> die met nederig genegen hoofd en mijmerende blik over de vingertoppen van haar gevouwen handen naar een Mon-Chéri-dosje keek. ■

Met alsmaar groter wordende, bijna uit de kassen puilende ogen beet de barista onder de porseleinen Madonna een hap uit een tonijn-tramezzino,<sup>222</sup> nam met een tang een ijsblokje uit de koelbox, hield het ijsblokje eerst onder lopend water en wierp het in een klaarstaande cola. Telkens weer lichtte een elektrische lamp bij de colahouder op, als hij op de knop van het apparaat drukte en de bruinige vloeistof in een gewassen beker parelde.<sup>223</sup> De barista gaf een volledig besmeurde, stinkende, een zwart shirt met het opschrift *Team Skul* dragende nietsnut, die de marktbar niet mocht binnenkomen en

---

<sup>217</sup> Eventueel is aardig om hier te vermelden dat ‘Café do Brasil’ al eerder in het werk van Winkler voorkomt. Namelijk bijvoorbeeld in het autobiografische *Der Leibeigene*, P. 127 en 152. Voor de Winkler-kenner is de wereld van Winklers jeugd, Oostenrijk en Karinthië hiermee dus verbonden.

<sup>218</sup> Voor de vertaling van ‘Arbeitspause’ kan het werk worden weggelaten. Vgl. hoofdstuk 2.2.2.

<sup>219</sup> Deze verklarende zin is zo lang, dat het duidelijker is als die tussen gedachtestreepjes staat in plaats van komma’s. Op die manier blijft wel de structuur van de zin behouden, maar is die toch beter leesbaar.

<sup>220</sup> Het woord ‘Kruzifix’ kan men zowel met ‘kruisbeeld’, ‘crucifix’ of met ‘kruis’ vertalen. Mede afhankelijk van de rest van het boek kan men met voor het een of het ander kiezen. Sommige figuren slaan in het boek een kruis (‘Kreuzzeichen’). Om verwarring te voorkomen kan men eventueel met ‘kruisbeeld’ vertalen. Hier is echter niet nodig met ‘kruisbeeld’ te vertalen, aangezien de context van de non en de engelen het woord genoeg stuurt.

<sup>221</sup> ‘Jungfraumaria’ kan men eventueel ook vertalen met ‘de maagd Maria’. Het heilige staat weliswaar niet in het origineel, maar het toevoegen daarvan benadrukt subtiel het godslasterlijke karakter van de rest van de zin. Op die manier wordt het nog komischer.

<sup>222</sup> Eventueel hier ook een vertaling: tonijn-sandwich.

<sup>223</sup> Cola ‘parelt’ niet zo vaak in een glas, maar omdat Winkler het toch specifiek gebruikt, is de vertaling op dit punt letterlijk gehouden.

voor de deur moest wachten, een kleine plastic beker met een nog dampend hete espresso. Tussen de woorden *Team* en *Skul* op zijn zwarte shirt was een wit doodshoofd afgedrukt. Eerst wilde de barista het kleine zwarte kind<sup>224</sup> met zijn handbewegingen alleen maar verjagen, maar toen het verder met zijn handjes tegen het raam van de glazen<sup>225</sup> bar sloeg, kwam hij achter de bar vandaan en trok de schreeuwende jongen aan het oor van zijn bar weg naar het vleesstalletje ertegenover. ‘Questa borsa per mare! Quanto mi dai!’<sup>226</sup> riep een jonge zigeunerin, een tas van kunstleer aanbiedend, bij de bar naar binnen tegen de zich omdraaiende, espresso, cappuccino, grappa en wijn drinkende, geamuseerd converserende slagers en vishandelaren. ‘Café do Brasil’, fluisterde de mulattin weer. [23]

Op de vitrine<sup>227</sup> van een opgeruimde, al verduisterde slagerswinkel lagen nog twee grote koeienharten, die de slagersjongen, voordat de reeds om de opgeruimde marktstalletjes sluipende katten het in de gaten kregen, in blauw vetpapier inpakte en naast zijn motorhelm legde, waarop een blauw, gevleugeld doodshoofd geplakt was.<sup>228</sup> Uit een afvalhoop van darmen, kippenpoten en kippenkoppen raapte een man weggegooide kippenharten bijeen en deed ze in een plastic doosje, netjes op een rijtje, als bonbons, en draaide ze om – het brede deel van het hart naar boven, het smallere deel naar beneden – als hij een kippenhart per ongeluk verkeerd in het doosje had gelegd. De kippenharten, die met zaagsel waren beplakt, bespuugde hij en hij<sup>229</sup> verwijderde de houtsnippers met een zakdoek. Een Bosnische oorlogsvluchteling

---

<sup>224</sup> ‘Negerkind’ is hier wederom moderniserend vertaald, vgl. 2.2.2.

<sup>225</sup> Het bijvoeglijk naamwoord ‘ingeglasten’ is moeilijk in het Nederlands te vertalen. Vandaar hier de beschrijvende strategie ‘glazen’.

<sup>226</sup> Vertaling: Deze tas voor de zee! Hoeveel bied je!

<sup>227</sup> ‘Verkaufsvitrine’ is hier vereenvoudigd vertaald als vitrine om een contaminatie te voorkomen. Vgl. hoofdstuk 2.2.2.

<sup>228</sup> Een zin als deze kan prima in het Nederlands. Hij doet bijna Proustiaans aan, maar blijft dicht bij Winklers stijl.

<sup>229</sup> Hier lijkt een herhaling van het onderwerp gewenst voor de duidelijkheid van de zin. Op die manier ontstaat eigenlijk een chiasme (persoonsvorm onderwerp, onderwerp persoonsvorm). Er is hier dus sprake van een verandering van stijlfiguur, ofwel strategie G10.

kieperde uit een zwarte, plastic emmer het vleesafval van geslachte kippen in zijn plastic tas, sloeg een kruisteken<sup>230</sup> en kuste zijn vingertoppen.

Twee door zaagsel beplakte varkenskoppen met bloederige oren lagen in een grote, zwarte afvalbak tussen schaapskoppen, kippenpoten, kippenkoppen, cola- en bierblikjes. Een zigeunerin, die met de ene hand haar pinda's verorberende kind vasthield, raapte met de andere hand weggegooide kippenkoppen, kippenpoten en ingewanden van vogels bijeen uit een afvalmand en stopte ze in haar plastic tas. Nadat ze de blauwe plastic tas voor de helft gevuld had en een treurig uitziende, zwarte, bloederige geitenkop met gebogen, zwarte hoorns in de hand genomen en lang bekeken had, riep de vleesverkoper uit Sri Lanka 'Basta! Basta!'<sup>231</sup> en dwong haar een paar kippenhalzen en kippenpoten, die bij het wroeten en overladen op de grond waren gevallen, in de afvalkist terug te gooien. Een ongeveer vijftigjarige, een blauwe, nylon dameskous<sup>232</sup> als hoofdbedekking dragende man, die een groot gezwel tussen de benen had – zijn gezicht was door zijn grijzige baard half verstopt –, sorteerde het vleesafval met kilo's tegelijk in twee plastic tassen. Zonder de schoenen en sokken uit te trekken ging hij, terwijl hij op zijn Micky-Mouse-horloge keek – Pluto draaide als secondewijzer met horten en stoten<sup>233</sup> om de wijzerplaat –, voor de fontein staan<sup>234</sup> en liet water over zijn enkels klateren. In een oude, verloederde kinderwagen, voorzien van een door bloed besmeurde, plastic kap, chauffeerde een dikke, verwaarloosd uitziende vrouw kippenkoppen, kippenpoten, witte kalfspoten, longen, nieren, weggegooide darmen. Met de autosleutel rinkelend, die aan een banaan van stof hing,

---

<sup>230</sup> Hier kan men met 'kruisteken' of met 'kruis' vertalen. 'Kruisteken' is van een hoger register en past meer bij de gedetailleerdheid van het Duitse origineel. Op deze plaats doet de context minder.

<sup>231</sup> Vertaling: zo is het genoeg! Genoeg!

<sup>232</sup> Omdat het wellicht niet zo sierlijk is, hier weer het lange woord 'vrouwenkousenband' te gebruiken, is hier voor het vereenvoudigende 'dameskous' gekozen.

<sup>233</sup> De letterlijke vertaling 'rukachtig' klinkt totaal niet in het Nederlands. 'Met rukken' of 'met rukjes' is ook niet heel geschikt. 'Met horen en stoten' is weliswaar vrij vertaald, maar is beter Nederlands.

<sup>234</sup> Het werkwoord 'zich opstellen' klinkt te Duits in deze zin. De zinsvolgorde moet dan ook enigszins veranderen. Vandaar dat hier toch voor een dynamischer oplossing is gekozen 'ging staan'.

de rozerode *Gazzetta dello Sport*<sup>235</sup> tussen bovenarm en borstkas tegen zich aan drukkend, nam een macellaio<sup>236</sup> met de woorden ‘Ciao ragazzi’<sup>237</sup> afscheid van de andere slagers, die hun stalletjes nog aan het opruimen en aan het schoonmaken waren.<sup>238</sup> Nadat de opruimkarweitjes ook bij de visstalletjes klaar waren, dook Piccoletto met zijn Vespa op en reed met zijn voertuig – aan de sleutel van de brommer hing een kleine, gele speen van kunststof – tussen de stalletjes<sup>239</sup> door, over verrottend fruit en groente, over bedorven vruchten uit het zuiden, over kippenhalzen en kippenharten, gele kippenpoten, vermorzelde verrottende longen, lachend ontweek hij de rondslingerende geitenkoppen, waarvan de huid gevild was, maakte een bocht om de gehoornde, zwarte, bloederige geitenkoppen en reed luid lachend over de staarten van de schapen, waaraan nog met drek besmeurde haarplukken hingen. De vleesverkopers, die met een vochtige doek de glazen van hun etalage poetsten, hieven het hoofd en keken de lachend met zijn Vespa tussen de stalletjes door crossende, jonge collega<sup>240</sup> na. ‘Ci sono tutti bambini!’<sup>241</sup> riep een zigeunerin, toen een lamsvleesverkoper voor zijn stalletje met een bezem de rondslingerende ingewanden naar de zijkant veegde en een in een trompet blazend zigeunerkind wilde verjagen, pakte echter haar jongen hardhandig bij de kin en gaf haar dochter, die eveneens luid trompet speelde, een oorvijs, voordat de beide zigeunerkinderen, verder trompet spelend, over de metrotrap van de Piazza Vittorio naar beneden liepen.

---

<sup>235</sup> De meest gelezen krant van Italië. Hierbij is het lastig een verklarende vertaling te maken. De naam van de krant zegt eigenlijk wel voldoende. Wellicht aardig om in een voetnoot deze verdere uitleg te geven.

<sup>236</sup> Vertaling: slager.

<sup>237</sup> Tot ziens, jongens!

<sup>238</sup> Bij de tegenwoordige deelwoorden bij ‘slagers’, bleek het toch beter een nieuwe relatieve bijzin te maken, ofwel optie 2 (strategie G7), zoals beschreven in 2.2.1.

<sup>239</sup> ‘Verkaufsständen’ is in het Nederlands weer een contaminatie, vandaar dat hier vereenvoudigd vertaald is met ‘stalletjes’. Vgl. hoofdstuk 2.2.2.

<sup>240</sup> Het woord ‘Arbeitskollegen’ lijkt ook weer een contaminatie te worden in het Nederlands. Derhalve is hier voor een vereenvoudigende vertaling gekozen. Vgl. hoofdstuk 2.2.2.

<sup>241</sup> Vertaling: het zijn slechts kinderen!

## FAZIT

Josef Winkler ist ein Autor, der sich seiner eigenen künstlerischen Ziele und Auffassungen sehr bewusst ist. Er schreckt nie davor zurück, in Interviews und sonstigen Gesprächen oder Veröffentlichungen seine Gedanken und Plänen zu offenbaren. Im Gegenteil, diese Transparenz hat er zum Leitfaden erwählt, indem er sich selber immer wieder als ‚Kamerakopf‘ vorstellt. In diesem Sinne verschwindet Winkler selber, sodass er als Autor zur Metapher wird. *Natura morta* war das erste Buch Winklers, das er nicht als Icherzähler geschrieben hat und in dieser Novelle hat Winkler einen neuen Höhepunkt hinsichtlich der Strenge der Form und Transparenz erreicht. Alle Kritiker sind einverstanden, dass Winkler einer der großen Gegenwartsautoren ist und sie lobten seine Novelle *Natura morta* schon über alles.

Die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit war zweigliedrig. Einerseits sollte untersucht werden, wie der bildende Charakter der Sprache Winklers beschrieben und analysiert werden kann. Im ersten Kapitel stellte sich zunächst heraus, dass Winkler selbst, die Kritiker und die Forscher alle eine Verbindung mit der Malerei beobachten. Diese Verbindung kommt zustande über die einzigartige von Winkler benutzte Kameraperspektive. Mithilfe einer Stilanalyse auf Makro- und Mikroebene kann man den bildenden Charakter ganz konkret beschreiben: Winkler zwingt die Dynamik des Vorgestellten in die Attribute innerhalb komplexer Deklarativsätze. Dadurch entsteht die Illusion eines Stillebens, während der Text eigentlich doch ziemlich lebendig ist.

Für den zweiten Teil der Forschungsfrage sollte erkundet werden, welche Übersetzungsstrategien empfehlenswert sind, um diesen bildenden Charakter stilistisch treu ins Niederländische zu übersetzen. Von den im ersten Kapitel



signalisierten Stilmerkmalen sind nur die komplexe Syntax, einige lexikalische Elemente und die Zweisprachigkeit der Novelle strukturell problemhaft für den Übersetzer. Bei der Übersetzung der komplexen Syntax bieten die grammatischen Übersetzungsstrategien von Andrew Chesterman eine analytische Übersicht der verschiedenen Übersetzungslösungen. Im Allgemeinen verdient die erste Strategie, die syntaktisch buchstäbliche Übersetzung (G1), den Vorzug, weil der Stil Winklers sich vor allem in der Syntax manifestiert. Bei den schwierigen Stellen sind die Strategien G4 und G7 (Verschiebung der Einheit und die Änderung der Struktur eines Satzes) meistens empfehlenswert. Die anderen Strategien sind nur manchmal praktisch einsetzbar. Hinsichtlich lexikalischer Probleme sollen manche Worte in der Novelle modernisiert werden, angesichts der Entwicklungen ab der Jahrtausendwende. Für manche komplexen Worte ist eine vereinfachende Übersetzungslösung empfehlenswert, weil sie sonst wie eine Kontamination wirken. Beim Problem der Zweisprachigkeit der Novelle ist die Übersetzungstheorie von Rainier Grutman sehr nützlich. Hinsichtlich der italienischen Einsprengsel ist Möglichkeit C (das Italienisch stehen lassen und erklärendes Kommentar hinzufügen) empfehlenswert. Auf diese Weise bleibt der Stil des Originals behalten, ohne dem Leser etwas von der Bedeutung zu verweigern. Bei den Ungaretti-Zitaten schließlich braucht man nur eine niederländische Übersetzung hinzuzufügen. Auf diese Weise bleibt die Bedeutung des Originals mit der Übertragung Bachmanns behalten.

Schon bei der Besprechung dieser Probleme im zweiten Kapitel, aber noch deutlicher bei der Übersetzung des ersten Teils von *Natura morta*, stellte sich heraus, dass der Stil Winklers mit dem Niederländischen ziemlich gut vereinbar ist. Die wichtigste Frage dieser Arbeit, ob man den Stil Winklers treu ins Niederländische übertragen kann, kann daher positiv beantwortet werden. Die in dieser Arbeit gewählte Ausgangsstrategie der syntaktisch buchstäblichen Übersetzung funktionierte im

Allgemeinen sehr gut. Trotzdem waren einige Kompromisse unausweichlich. Vor allem bei manchen der adjektivierten Verben war es nicht einfach eine Übersetzungslösung zu finden. Theoretisch wäre es denkbar, eine andere Lösung mit einer ähnlichen stilistischen Wirkung zu finden. Die Kompromisse haben manchmal merkwürdige Sätze zur Folge, doch oft sind dieselbe Sätze im Original auch speziell formuliert. Hinsichtlich der italienischen Einsprengseln zeigte sich Strategie C nützlich. Die Nachteile dieser Herangehensweise zeigten sich bei allen kleinen italienischen Worten im Text: es ist fraglich jedes kleines Wörtchen mit einem Fußnote zu versehen. Die Lösung dieser Probleme ist einer folgenden Untersuchung vorbehalten.

Der Stil Winklers spielt ganz subtil mit der Erfahrung des Lesers. Die in der Einleitung schon genannte These Lessings, dass der Raum das Gebiete des Malers ist, hat Winkler in seiner Novelle entkräftet. Die, jetzt könnte man sagen: erreichbare, Aufgabe des Übersetzers soll sein: immer wieder neue Skizzen von den komplexen doch schönen Winkler'schen Sätzen zu machen und auszufüllen, sodass daraus letzten Endes ein für Niederländer verständliches Gemälde von Wörtern erscheint.

## LITERATURVERZEICHNIS

### *Primärliteratur*

Winkler, Josef: Der Leibeigene. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1987.

Winkler, Josef: Friedhof der bitteren Orangen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1993.

Winkler, Josef: Das wilde Kärnten. Menschenkind. Der Ackermann aus Kärnten. Muttersprache. Drei Romane. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1995.

Winkler, Josef: Natura Morta. Eine römische Novelle. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2004.

Winkler, Josef: Natura morta. A Roman Novella. Translated by Adrian West. New York: Contra Mundum Press 2013.

Winkler, Josef: Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.

### *Sekundärliteratur*

Arteel, Inge: Scheiternde Rituale? Differenz und Gemeinsamkeit in *Natura Morta*. In: In-Differenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers. Hrsg. von Inge Arteel und Stefan Krammer. Tübingen: Stauffenberg Verlag 2016. S. 71-80.

Aspetsberger, Friedbert: Blick, genital. Zu Josef Winklers neuem Meisterwerk „Natura morta“, <https://www.derstandard.at/story/654773/blick-genital>.

Letzter Zugriff: 23.4.2020.

Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München: Piper 2010. S. 224-229.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno. Stuttgart: Philipp Reclam 1992. S. 50-64.

Breitenstein, Andreas: Entwurf für einen Menschen ohne Welt. Josef Winkler zelebriert eine unheilige römische Messe, in: Neue Zürcher Zeitung, 30. August 2001, S. 57.

Chesterman, Andrew: Vertaalstrategieën: een classificatie. Vertaling Ans van Kersbergen, in: Denken over vertalen, hg. v. Ton Naaijken; Koster, Cees; Bloemen, Henri; Meijer, Caroline (Nijmegen: Vantilt 2010), S. 153-172.

Eckermann: Gespräche mit Goethe, hg. von. Christoph Michel. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2011.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen: J.C.B. Mohr 1960.

Grohotosky, Ernst: Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders, in: Höfler/Melzer, Josef Winkler, S. 9-25.

Grutman, Rainier: Ingelaste talen vertalen: vier literaire scenario's, in: Kussende tanden en het vertalen van meertalige teksten, Filter jaargang 25, nummer 3, hg. v. Harm-Jan van Dam u.a. (Nijmegen: VanTilt 2018), S. 5-12.

Haas, Franz: Mehr Leben als Tod in Rom. Josef Winklers römische Novelle «Natura morta». In: *Studia austriaca* [Online], 20 (2012): 159-166. Web. 25 Jun. 2019.

Kässens, Wend: Josef Winklers römische Novelle „Natura Morta“, <https://www.welt.de/print-welt/article463056/Josef-Winklers-roemische-Novelle-Natura-morta.html>. Letzter Zugriff: 3.3.2020.

Leech, Geoffre; Short, Mick: Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose. Second Edition. Harlow: Pearson Education Limited 2007.

- Lessing, G.E.: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010.
- Mariacher, Barbara: „Nicht Unglaubliches unglaublich erzählt.“ Zu Josef Winklers Novelle „Natura Morta“ (2001). In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik. Hrsg. von Vilmos Ágel und Andreas Herzog. Budapest/Bonn: Fekete Sas Könyvkiadó 2002. S. 107-115.
- Mariacher, Barbara: Metaphorisches Erzählen – Der Erzähler als Metapher. Alterität und Wahrnehmungsinstanz in Winklers *Natura Morta*. In: In-Differenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers. Hrsg. von Inge Arteel und Stefan Krammer. Tübingen: Stauffenberg Verlag 2016. S. 55-70.
- Prangel, Matthias: Die Wiederentdeckung der Genauigkeit. Ein Gespräch mit Josef Winkler, in: Deutsche Bücher. Forum für Literatur 33 (2003) H. 4, S. 257-276. Auch online verfügbar (<https://literaturkritik.de/id/6730>).
- Ronge, Verena; Constanze Spieß: Zum Zusammenspiel von Syntax, Lexik und Handlungsmuster in Winklers „Natura Morta“ und Jelineks „Die ausgesperrten“. Eine Mehrebenenanalyse literarisch-ästhetischer Texte. In: Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge. Hrsg. von Anne Betten und Jürgen Schiewe. Berlin: Erich Schmidt 2011. S. 154-175.
- Russeger, Arno: A Portrait of Josef Winkler as a Cinematic Man. Zu *Der Kinoleinwandgeher*. In: In-Differenzen. Alterität im Schreiben Josef Winklers. Hrsg. von Inge Arteel und Stefan Krammer. Tübingen: Stauffenberg Verlag 2016. S. 119-132.
- Stassijns, Koen; van Strijtem, Ivo (Hrg.): De mooiste van Ungaretti. Vertaald door Salvatore Cantore (Amsterdam: Lannoo/Atlas 2002).
- Steinhauser, Beate: Tierstillleben in Josef Winklers *Natura Morta*. In: Von Schönheit und Tod. Hrsg. von Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg: Kehrer

Verlag 2011. S. 123-141.

Verdonk, Peter: Stylistics. Oxford: Oxford University Press 2002.

Wackwitz, Stephan: Die Früchte und die Körper,

[https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/josef-winkler-natura-morta-die-fruechte-und-die-koerper-133055.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/josef-winkler-natura-morta-die-fruechte-und-die-koerper-133055.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2).

Wilke, Insa: Rom als barockes Stilleben in Josef Winklers Natura morta. Eine römische Novelle, in: Sprache und Literatur, 36(2), (2005), S. 74-99.

### *Internetquellen*

<https://www.duden.de/>

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

<https://www.nrc.nl/>

<https://www.youtube.com/>

## APPENDIX: *NATURA MORTA I*

### Uit *Natura Morta* (2001) van Josef Winkler (1953)

Josef Winkler: *Natura Morta*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2004. P. 7-26.

#### NATURA MORTA

»»Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto ...<  
E il volto già scomparso  
Ma gli occhi ancora vivi  
Dal guanciaie volgeva alla finestra,  
E riempivano passeri la stanza  
Verso le briciole dal babbo sparse  
Per distrarre il suo bimbo ...«

»»Niemand, Mutter, hat je so viel gelitten ...<  
Und sein Gesicht erlosch,  
Aber mit noch lebendigen Augen  
Wandte er sich vom Kissen zum Fenster,  
Und Sperlinge erfüllten das Zimmer,  
Wo der Vater Krumen gestreut hatte,  
Um sein Kind zu zerstreuen ...«

MIT WEISSEN PFIRSICHEN und mit einem Strauß roten Ginsters lief ein alter Mann einer gehbehinderten, auf einen Ubahneingang der Stazione Termini zuhumpelnden Frau nach, die in einem durchsichtigen Plastiksack zwischen frischem Gemüse die *Cronaca vera* stecken hatte, überreichte ihr die Blumen und rief der überrascht sich umdrehenden, den Ginster in Empfang nehmenden Frau »Auguri e tante belle cose!« zu, die sich für die Aufmerksamkeit bedankte, ehe sie vorsichtig über die Treppe der Ubahn hinunterschlurft mit ihrem Pfirsichsäckchen, dem roten Ginsterstrauß, den Liebesleid- und Unglücksgeschichten, den Mord- und Selbstmordgeschichten in der *Cronaca vera*. Vor der rollenden Ubahntreppe kniete ein verschmutzter, einen Pappdeckel mit der Aufschrift *Ho fame! Non ho una casa!* haltender Bettler. Zu seinen nackten Füßen lag ein großes Heiligenbild von Guido Reni, auf dem der Erzengel Michael mit einem Schwert auf den am Rande der Hölle liegenden Dämon niedersticht, der die Gesichtszüge des Kardinals Pamphilj, des späteren Papstes

Innocenzo X, trug. Neben dem Heiligenbild, auf dem ein paar zerknitterte Lirescheine lagen, flackerte eine Kerze in einem roten Plastikbehälter. Einer der drei über die rollende Ubahntreppe kollernden Granatäpfel sprang auseinander, rote Granatäpfelkerne rieselten über die Betonstufen hinunter. Unter den gruppenweise vor einem Blumenladen in der Ubahnhalle umherstehenden, buntbekleideten Somalierinnen, die als Dienstboten in römischen Haushalten arbeiten, bei Bekannten wohnen und noch keine Adresse haben, verteilte ein Mann ein dickes Bündel Briefe mit arabischen Aufschriften. Ein schwarzhaariger, ungefähr sechzehnjähriger Junge, der lange, fast seine mit Sommersprossen übersäten Wangen berührende Wimpern hatte und ein silbernes Kruzifix um seinen Hals trug, las laut die Kritzelei von der Wand der U Bahnstation *Luisa ama Remo. Ti voglio bene da morire!*

In der U Bahn gab zur Begrüßung ein Mann einer Frau einen Kuß und patschte mit seiner flachen Hand mehrere Male auf ihre Kniescheiben, während sie mit der Faust ihrer rechten Hand auf seine Oberschenkel klopfte. Unmittelbar danach, bevor er bei der nächsten Station die U Bahn verließ, küßte er ihre geballte Faust und verabschiedete sich mit »Auguri!«. Neben seiner verknöcherten, eine glitzernde Sonnenbrille tragenden und einen schwarzen Fächer schwenkenden Großmutter saß mit hängendem Kopf ein schwachsinniger, einen leichten Bartflaum auf der Oberlippe tragender Knabe. Sofort tastete er seinen Hosenschlitz ab und schaute, ob der Reißverschluß zugezogen war, als er bemerkte, daß ein Mann auf seine Hüfte schaute. An seinem rechten Handgelenk trug er ein Armband in den Farben Roms, auf dem *Roma* eingestickt war. Mit seinem rechten Zeigefinger befühlte er einen hohlen Stiftzahn und beschmierte seine Lippen mit rosarotem Labello. Über dem Kopf des Jungen, auf einem Feuerlöscher, stand mit schwarzem Filzstift *L'Aids nel mondo, il Lazio in Italia!*

Der schwarzhaarige, sechzehnjährige Junge, der lange, fast seine Wangen berührende Wimpern hatte, ein silbernes Kruzifix um seinen Hals trug und in Begleitung seiner jüngeren Schwester in der U Bahn saß, mit der er zum Markt auf der Piazza Vittorio Emanuele unterwegs war, drückte unter einem Werbeplakat für Pferdefleisch eine weiße Hundewelpen an seine Brust. *Ho scelto la carne equina, perché i bambini ne vanno matti* stand auf der linken Plakathälfte über der Abbildung einer besorgt auf ihre Kinder schauenden Mutter. Auf der rechten Plakathälfte war ein fingerzeigender Arzt im weißen Mantel zu sehen, über dem geschrieben stand *Consiglio la carne equina, perché contiene ferro in misura quasi doppio delle altre carni*. Jedesmal wenn



eine junge, solargebräunte, mit vergoldetem Schmuck überladene Frau ein neues Bild aus einem Kuvert zog, auf dem einjährige Zwillinge abgebildet waren, schluchzte sie leise und zog an ihrer Nase. Bevor sie an der Piazza Vittorio aus der U-Bahn stieg, streckte sie ihre zehn Finger aus und warf einen kontrollierenden Blick auf ihre Ringe. Eine kleine, feine, rote Lederaktentasche festhaltend, stieg ein Mann mit einem halbwüchsigen marokkanischen Jungen aus der U-Bahn und ging unauffällig, ein paar Schritte hinter dem Knaben, die Rolltreppe zur Piazza Vittorio Emanuele hinauf.

EIN MACELLAIO auf der Piazza Vittorio, der über seine rechte Hand einen weißen Chirurgenhandschuh gestreift hatte, an seiner Linken zwei breite Goldringe und am Handgelenk eine goldene Uhr trug, brach den bereits mit einem Hackbeil gespaltenen, enthäuteten Kopf eines Schafs auseinander, nahm das Gehirn aus dem Schädel und legte die beiden Gehirnteile sorgfältig nebeneinander auf ein rosarotes Fettpapier mit Wasserzeichen. Im silberglänzenden rechten Augenhöhlenknochen – die herausgeschälten Augäpfel lagen auf einem Fleischabfallhaufen – lief eine violett schimmernde Fliege. Ein rotes Stecktuch schaute aus der Brusttasche des blutbeschmierten Fleischhauermantels. Er wickelte die Schafsgehirne ein und steckte sie einer Negerin in ein Plastiksäckchen. Im ausgeweideten Bauch eines mit blutigem Kopf nach unten an einem Fleischerhaken befestigten Lamms staken frische Rosmarinzweige, und an dem in Goldpapier eingepackten Schokoladehufeisen daneben war ein rotes Frauenstrumpfband angebunden. Eine an einem Draht befestigte Kunststoffsonne stak in den Augenhöhlen eines Schafkopfes, der auf einem Haufen gelber, neben- und übereinandergestapelter, mit Rosmarinzweigen verzierter Hühnerbeine lag. Mit geneigtem Kopf – man sah einen großen Leberfleck auf seinem Halswirbel – stopfte ein Fleischerjunge, angestrengt seine Zunge aus dem linken Mundwinkel streckend, Herz, Lunge, Milz und Nieren wahllos dem ausgeweideten Hasen wieder in den Rumpf hinein und legte ihn zurück in die mit Blutstropfen bespritzte Verkaufsvitrine. Durchstochen am Unterkiefer, hing neben einem Wohnungsschlüssel ein blutiger, schwarzer Ziegenkopf mit gebogenen, schwarzen Hörnern.

Das Kleinkind einer jungen Zigeunerin setzte sich eine Bierflasche an den Mund und trank Schluck für Schluck. Rosarote Büstenhalter, die sie zum Verkauf anbot, hingen am rechten Unterarm der jugendlichen Mutter. Sie wurde sofort von mehreren Frauen umringt, die Größe und Elastizität der rosaroten Büstenhalter prüften. Fleischhauer mit blutigen Händen traten heran und reckten neugierig, pfeifend und die Wäsche

kommentierend, ihre Köpfe über die Schultern der Frauen. Eine andere junge Zigeunerin – in der Lücke ihrer Hasenscharte sah man zwei goldene Oberkieferzähne – hob ihre rechte Brust ein wenig an und steckte die Zitze ihrem Kind in den Mund, das vom Eiter völlig verklebte Augenlieder hatte. Mit den blutigen Messern gestikulierend und sich gegenseitig animierend, riefen die Fleischhändler grinsend von Verkaufsstand zu Verkaufsstand immer lauter, einmal im Tonfall katholischer Litaneien die Preise ihres Rind- und Schweinefleisches, einmal im Fußballerschlachtenbummlerton die Preise ihres Lamm-, Schaf- und Truthahnfleisches aus. Nur die Zunge und die blutige Kinnschuppe eines Lammschädels schauten aus einer Plastikeinkaufstasche heraus. Die Käuferin stellte die schwere Last ab, um ein wenig auszuruhen, hob die Tasche mit der herausschauenden Lammschädelkinnschuppe wieder auf und ging weiter zwischen den Verkaufsständen entlang, auf die Geflügelfleischstände zu.

»VUOLE UN CHILO DI TACCHINO per 2500 Lire«, rief der junge, eine enge, blutbefleckte Jeans tragende Geflügelfleischhändler, »forza, andiamo forza!« Während er noch einmal »forza!« rief, trat er einen Schritt zurück und warf das Schlachtmesser auf den Boden vor seinen Füßen. Lange pendelnd blieb das Messer im Holzboden stecken. Während er auf enthäutete Schenkel ein Truthahnetikett klebte, rief er mit geneigtem Kopf »Prego, Madonna!« auf eine mehrere Kilo Tacchino bestellende, schwarzgekleidete Nonne zu, die einen schwarzen Rosenkranz um ihr rechtes Handgelenk geschlungen hatte. *Pollo diavolo* nannte er die ausgestellten Hähnchenteile, die er mit blutigen, hellroten, breiten Hahnenkämmen garniert hatte. Zwischen den schmalen, kleineren Hühnerkämmern, die, an den Spitzen dunkelrot, auf enthäuteten Hühnerkeulen und Hühnerbrüsten lagen, verzierte ein Zweig frischer, grüner Rosmarin die Fleischteile. Auf einem silbernen Tablett lag eine tote Gans – *L'anitra muta* – mit blutigen Löchern am Schnabel, garniert mit Truthahnherzen.



Eine Haarshampoo verkaufende Zigeunerin, die an ihrem Unterarm ein blaues Herz eintätowiert hatte, hockte neben anderen jungen, mit ihren Kindern rastenden Zigeunerinnen auf dem Boden. Ein Kind lag quer – der Kinderkopf hing über ihren Oberschenkel hinunter – auf dem Schoß der ein gelbes Eishampoo in die Höhe haltenden und zum Verkauf anbietenden Zigeunerin. Eine Frau blieb mit ihrer kleinen, glattrasierten Hündin, einer Mischung aus Dackel und Pinscher, vor dem Verkaufsstand stehen. Nur an den Ohren und am Schwanz hatte die Hündin noch ein

Büschel Haare, selbst die Zitzen waren glattrasiert. Der junge Hühnerfleischverkäufer preßte den Telefonhörer mit Schlüsselbein und hochgehobener Schulter an Wange und Ohr und schlug, während er sich unterhielt, einem lebenden, mit weit aufgerissenem Schnabel vor sich hinstarrenden Huhn den Kopf ab. Den blutenden Schädel warf er zu den anderen auf dem Boden liegenden Hühnerköpfen und Hühnerbeinen. Zur Belustigung der anderen Fleischhändler stopfte er grinsend in den Bauch eines ausgeweideten Huhns eine Faustvoll Kirschen hinein.

Der Rand eines mit frischen Eiern gefüllten Weidenrutenkorbs war mit violetten Veilchen geschmückt. Die halb zerbrochenen und angeknacksten Eier schlug die Händlerin, die weiße Eier und lebende Hühner verkaufte, am Rand eines großen Einrexfordes auseinander und ließ die Eidotter glucksend in das mit Eiweiß und Dotterkugeln halb gefüllte Glas fallen. Rücklings legte sie zwei lebende braune Hühner – die vier gelben, zusammengekrallten Hühnerfüße mit den langen schmutzigen Nägeln ragten in die Höhe – auf die Waage, steckte sie, hinter den Flügeln gefaßt, in eine Schachtel und gab sie einem jungen Inder. Eine junge Zigeunerin, die ein lebendes Küken gekauft hatte, kratzte immer wieder, den Schrei des Kükens nachahmend, mit dem gelben Schnabel des Tieres an der Wange ihres an der Brustzitze saugenden Kleinkindes, das schwarze Augen und einen verschleierte Blick hatte.

Neben dem Stand des drogensüchtigen, mit lebenden Tieren handelnden Verkäufers, unmittelbar vor den eingegitterten weißen Tauben und Meerschweinchen, saß die alte, zahnlose, halbblinde Rughettaverkäuferin, die an ihrer rechten Hand nur mehr Daumen und Mittelfinger hatte, hielt ein Büschel mit ihrer invaliden Hand in die Höhe und rief immer wieder »Signora, vuole rughetta?« Auf ihrem linken Handrücken war ein schwarzes Kruzifix eintätowiert. Ununterbrochen hüpfen die beiden blauen Paradiesvögel im Käfig von der einen zur anderen Holzstange, während ein kranker Amazonaspapagei auf die fast schon federlosen, Körner aufpickenden, im selben Käfig mitgefangenen Zwerghühner starrte. Junge, ebenfalls eingesperrte, kohlrabenschwarze Enten pickten rotes Fruchtfleisch aus einer aufgeschnittenen Melone. Ein fünfjähriger Knabe und ein zehnjähriges Mädchen, deren Mutter Hühnerfleisch einkaufte, hatten eine große, rote Wasserspritzpistole. Bevor sie wegfuhr, rief der Knabe »Aspetti!« auf seine Mutter zu, setzte sich mehrere Male, am Abzug drückend, den Pistolenlauf in den offenen Mund und schwang sich, während Wasser aus seinem Mund übers Kinn rann, aufs Fahrrad. [16]

EINE SCHWARZVERSCHLEIERTE Nonne hielt in der einen Hand mehrere mit Gurken, Aprikosen und Zwiebeln gefüllte Plastiksäcke und drückte mit der anderen zwei große, in Plastik eingepackte blondhaarige Barbiepuppen an ihre Brust, blieb beim Tomatenhändler stehen, der sein Gemüsemesser an einer Schnur vom Hals hängen hatte, setzte die Puppen auf einer Holzkiste ab und bestellte ein paar Kilo Strauchtomaten. Die zum Verkauf angebotenen Kleider einer alten, schwarzgekleideten, auf dem Boden hockenden Zigeunerin lagen in einem aufgespannten schwarzen Regenschirm. Der kleine Bruder verzog sein Gesicht, als ein sechzehnjähriges Zigeunermädchen aus einem Wäschebündel ein paar mit roten Herzen bedruckte Boxershorts herauszog, sie dem Knaben in die Hand drückte und ihn an der Schulter anstieß, er solle von Verkaufsstand zu Verkaufsstand gehen, die Wäsche zum Verkauf anbieten. Eine Frau fieselte vor einem offenen Jutesack Lavendel von den Stengeln und verpackte die stark duftenden, getrockneten Blüten in blaue, feinlöchrige Kunststoffsäckchen. Der Wind drehte trockene, weiße und rote, auf dem Boden liegende Zwiebelschalen im Kreis. Eine auf weißen und hellbraunen Zwiebelschalen stehende und Geld zählende Zigeunerin schrie laut auf, als ihr ein spielender Zigeunerjunge eine kantig zerquetschte Coladose auf ihren rechten Fußknöchel schoß. Mit Wintermantel und Hut – es hatte weit über dreißig Grad Celsius – ging ein alter Araber mit fünf in Zellophan verpackten Rosen an den Verkaufsständen entlang und bot sie den Marktbesuchern und Händlern an. Die roten Rüben und Erdäpfel verkaufende Frau machte mit ihren orangefarbenen Plastikhandschuhen ein Kreuzzeichen, als ein Heiligenbildchen verkaufender, bärtiger Mönch mit langer, brauner Kutte an ihrem Stand vorbeiging. Eine alte, schwarzgekleidete Zigeunerin schenkte dem neapolitanischen Marktmusikanten, der, mit einer Bierflasche in der Hand, singend und bettelnd durch den Markt ging, ein Hemd, das sie verkaufen wollte, aber nicht losworden war. Die stark behaarten Unterarme des Neapolitaners waren mit Schlangenmotiven und Pfeilen tätowiert, sein bärtiges Gesicht krebsrot. Zwischen den Gemüseständen, bei ein paar neuwertigen, weggeworfenen Kleidungsstücken, fand er eine Jacke, die er, sich in einer spiegelnden Autofensterscheibe betrachtend, anprobierete. Seine alte blaue Trainingsanzugjacke ließ er neben dem Kleiderhaufen liegen und ging, an der Bierflasche nippend, weiter an den Verkaufsständen entlang. [18]

LUIGI, DER CAPO am Fischstand, der in den frühen Morgenstunden in Fiumicino bei einem Großhandel frische Fische und Meerestiere eingekauft hatte, wurde von seinen

Mitarbeitern *Principe* genannt. Über einem Krebs auf seinem Leibchen stand in blauen Lettern *Damino Rosci. Pesce fresco. Piazza Vittorio*. Der dicke, von Transvestiten schwärmende Fischverkäufer mit dem Dreitagebart, der ein graues Leibchen trug, auf dem *Hawaii* stand und das Bild eines Surfers mit hohergehobenen Händen aufgedruckt war, hörte auf den Spitznamen *Frocio*. Immer wieder berichtete er stolz, daß er auf der *Piazza dei Cinquecento* und auf der *Piazza della Repubblica* Transvestiten aufgabelt, in seinem Auto mitnimmt und mit ihnen in den Park der *Villa Borghese* fährt. Ein glatzköpfiger junger Fischhändler, der sich nur dann am Fischstand aufhielt, wenn er nicht gerade in einem römischen Gefängnis einsaß, wurde *Nazi-Skin* genannt. Schließlich arbeitete am Fischstand Damino auch der sechzehnjährige Sohn einer Feigenverkäuferin, die sonntags vor den Toren des Vatikans den heranströmenden Touristen und Pilgern frische, grüne Feigen aus ihrem Garten anbietet. Der Junge, der von seinen Arbeitskollegen *Piccoletto* gerufen wurde und lange, fast seine Wangen berührende Wimpern hatte, trug ein Kruzifix an einem goldenen Kettchen um seinen Hals. Seine Wangen waren mit unzähligen Sommersprossen übersät. Von seinem rechten Handgelenk pendelten mehrere farbige, kleine Kunststoffschnuller.

»Signori, buon giorno!« rief Piccoletto, »un chilo di salmone originale, soltanto dieci mila Lire!« und knabberte an seinen nach Schleim und Fischblut riechenden, an den Rändern vom Tintenfisch schwarzgefärbten Fingernägeln. Der Junge, der grüne, kniehohe Fischerstiefel und ein weißes Leibchen trug, auf dem die *Rolling Stones* abgebildet waren, faßte einen mehrere Kilo schweren Lachs unter den weinroten Kiemen und legte ihn auf eine alte Waage. Sein nackter, rechter Oberschenkel war mit rostbrauner Fischgalle beschmiert. Mit offenem Mund, angestrengt die Zungenspitze zwischen den Lippen herausstreckend, schnitt er dem Fisch mit einem kleinen, scharfen, leicht gekrümmten Messer den Bauch auf, zog mit geschickten Handbewegungen die Eingeweide heraus und wickelte den ausgenommenen Fisch in weißes Fettpapier mit Wasserzeichen. Aus einem Eimer schüttete er Wasser über den Holzblock und schwemmte die Eingeweidereste auf den Boden. Piccoletto erzählte in römischen Dialekt, daß er an einem gestrigen freien Tag mit seiner *Vespa* ans Meer nach *Lapiazoli* gefahren sei und eine schwarzgekleidete Nonne am Meeresufer gesehen habe, die nackte mongoloide Kinder betreute. Ein mongoloides Kind faßte eine Barbiepuppe am blonden Schopf und ging damit in die Fluten hinein. Eine gehbehinderte Frau, die ganz dünne Beine, aber einen mächtigen Oberkörper hatte, kroch auf Knien aus dem Meer heraus, auf ihr am heißen Strand ausgebreitetes

Badetuch zu. Ihre Brüste berührten den Schaum der Meereswellen und die weißen, heißen Sandkörner. [20]

Männer aus Bangladesh und Sri Lanka gingen an den Fischständen entlang, boten Bic-Feuerzeuge, Knoblauchzöpfe und die Maskottchen dieses Sommers an, farbige Kunststoffschnuller in den verschiedensten Größen. Bosnische Kriegsflüchtlinge verkauften gebrauchte Fotoapparate, russische Puppen, grüne Spielzeugpanzer, alte Seifen und gefälschte Ikonen. Ein junger, serbokroatisch sprechender Mann bot dem die Preise der Fische ausrufenden Jungen mit den langen, schwarzen Wimpern und den vielen Sommersprossen auf seinen Wangen ein paar Chirurgenhandschuhe an. Eine alte, sich auf einen Stock stützende, schwarze Kleider tragende Zigeunerin mit Zahnücke und Goldzähnen stand zwischen den Ständen und goß aus der entkapselten Bierflasche den ersten Schluck auf den Boden, bevor sie die Öffnung des Flaschenhalses an ihren Mund führte. Auf einen Spazierstock schraubte sie einen Griff – einen vergoldeten Pferdekopf – und bot ihn den Fischhändlern an. Nicht die zehn, fünfzehn gebrauchten Brillen, sondern ihr kleines Mädchen zum Verkauf anbietend, flüsterte eine Zigeunerin einem erschrocken ausweichenden männlichen Passanten zu »Quanto mi dai!«

Weder Farn noch Tang deckte die fünf kleinen, zehn bis zwanzig Zentimeter langen, im weißen Sarg der Porozellkiste liegenden jungen, grauen Haifische mit ihrer reibeisenrauen Haut zu. Eine Biene saugte sich an weißen, schleimigen Calamariringen fest, und eine grünblau schimmernde, dicke Fliege lief in die im Sonnenlicht silber schimmernden Augenhöhlen eines Schwertfisches. Eine bucklige Frau hob mit ihrem langen, grünlackierten Zeigefingernagel die Kiemen der Fische hoch, um ihre Frische zu prüfen. Ein Spatz flog mit einem Stück weißen Fischfleis, das wohl ein Drittel von seinem eigenen Körpergewicht wog, schwerfällig aufs Blechdach des Muschelstandes, ehe er noch ein Stück weiterflog, sich im Park der Piazza Vittorio auf den Ast einer Pinie setzte und das Stück zu verzehren begann. Nachdem eine Nonne – ihr Gesicht war voller Warzen – winzige Muscheln ausgesucht und dem jungen Piccoletto die Geldscheine gereicht hatte, fiel einem schleimigen Tintenfisch das Ende ihres weißen Stricks, den sie um ihre Hüften geschlungen trug, um den Hals. Unbeachtet vom jungen Fischverkäufer, zog sie, peinlich berührt, den Strick aus der weißen, mit Tintenfischen gefüllten Porozellkiste. [21]

IN DER MARKTBAR, die sich unweit von den Fischständen befand, stand an der Theke ein großer, schlanker Neger in langer braunweißer Kutte, der ein Anhängsel in

Form des afrikanischen Kontinents – aufgeteilt in die drei Farben der italienischen Trikolore – um seinen Hals trug, und rührte in einem Espresso. Mit rotem Samt überzogen waren die drei in der Bar hinter dem Kopf des Barista auf einem Regal liegenden herzförmigen Bonbonschachteln. Neben einer Schachtel stand ein rotes Spielzeugauto, ein Ferrari, das mit einer Papierschleife, in der Kunststoffveilchen staken, umschlungen war. Die Kunststoffveilchen waren mit einem Veilchenduftspray behandelt worden, und auf dem Fahrersitz des Ferrari lag ein zerquetschte, aus dem roten Papier quellendes Schokoladebonbon in Herzform. Links von der Bonbonschachtel reichte auf einem Heiligenbild die Muttergottes ihrem Jesukind einen Zopf blauer Weintrauben. Unter dem Heiligenbild war auf einem Kalender mit eingebautem Lautsprecher eine Mulattin zu sehen, die immerzu, einmal leiser, einmal lauter »Café do Brasil« flüsterte, wenn der launige Barista auf einen Knopf drückte und seinen kichernden und sich amüsierenden Gästen, den blutbeschmierten Fleischhauern und Fischverkäufern, die während einer Arbeitspause mit Cappuccino, Wein und Grappa ihren Durst löschten, sein Spielzeug vorführte. Unter dem Kalenderblatt mit dem Lautsprecher kniete betend eine von zwei geflügelten Engelsköpfen behütete Nonne vor einem Kruzifix. Rechts von der Bonbonschachtel stand im selben Regal eine goldverzierte, blaurosa farbene Porzellanstatue der Jungfraumaria, die mit demütig geneigtem Haupt und traumverlorenem Blick über die Fingerspitzen ihrer gefalteten Hände hinweg auf eine Mon-Chéri-Schachtel schaute. ■

Mit immer größer werdenden, fast aus den Höhlen quellenden Augen biß der Barista unter der Porzellanmadonna von einem Thunfischtramezzino ab, nahm mit einer Zange einen Eiswürfel aus der Kühlbox, hielt den Eiswürfel zuerst unter laufendes Wasser und warf ihn in eine vorbereitete Cola. Immer wieder leuchtete eine elektrische Lampe am Colaspender auf, wenn er auf den Knopf des Apparats drückte und die bräunliche Flüssigkeit in einen gewachsenen Becher hineinperlte. Der Barista reichte einem völlig verschmutzten, stinkenden, ein schwarzes Leibchen mit der Aufschrift *Team Skul* tragenden Sandler, der die Marktbar nicht betreten durfte und vor der Tür warten mußte, einen kleinen Plastikbecher mit einem noch rauchend heißen Espresso. Zwischen den Wörtern *Team* und *Skul* seines schwarzen Leibchens war ein weißer Totenkopf aufgedruckt. Zuerst wollte der Barista das kleine Negerkind mit seinen Handbewegungen nur verscheuchen, aber als es weiter mit seinen Händchen an die Scheibe der eingeglasten Bar patschte, kam er hinter der Theke hervor und zog den

schreienden Jungen am Ohr von seiner Bar weg zum gegenüberliegenden Fleischstand hin. »Questa borsa per mare! Quanto mi dai!« rief eine junge Zigeunerin, eine Kunstledertasche anbietend, in die Marktbar hinein, den sich umdrehenden, Espresso, Cappuccino, Grappa und Wein trinkenden, amüsiert sich unterhaltenen Fleischhauern und Fischhändlern zu. »Café do Brasil« flüsterte die Mulattin wieder. [23]

AUF DER VERKAUFVITRINE eines aufgeräumten, bereits verdunkelten Fleischerladens lagen noch zwei große Rinderherzen, die der Fleischerjunge, bevor die bereits um die zusammengeräumten Marktstände herumschleichenden Katzen aufmerksam wurden, in blaues Fettpapier einwickelte und neben seinen Motorradsturzhelm legte, auf dem ein blauer, geflügelter Totenkopf aufgeklebt war. Aus einem Abfallhaufen von Gedärmen, Hahnenfüßen und Hahnenköpfen klaubte ein Mann weggeworfene Hühnerherzen in eine Plastiksachtel hinein, schön aufgereiht, wie Bonbons, und drehte sie um – den breiten Teil des Herzens nach oben, den schmaleren nach unten –, wenn er ein Hühnerherz versehentlich verkehrt in die Schachtel gelegt hatte. Die Hühnerherzen, die mit Sägespänen beklebt waren, bespuckte er und entfernte die Späne mit einem Taschentuch. Ein bosnischer Kriegsflüchtling kippte aus einem schwarzen Plastikeimer die Fleischabfälle geschlachteter Hühner in seinen Plastiksack, schlug ein Kreuzzeichen und küßte seine Fingerspitzen.

Zwei mit Sägespänen beklebte Schweinsköpfe mit blutigen Ohren lagen in einem großen, schwarzen Abfallkübel zwischen Schafsköpfen, Hühnerbeinen, Hühnerköpfen, Cola- und Bierdosen. Eine Zigeunerin, die mit der einen Hand ihr Erdnüsse essendes Kleinkind hielt, klaubte mit der anderen weggeworfene Hühnerköpfe, Hühnerbeine und Geflügeleingeweide aus einem Abfallkorb und stopfte sie in ihren Plastiksack. Nachdem sie den blauen Plastiksack halb gefüllt und einen traurig aussehenden, schwarzen, blutigen Ziegenkopf mit gebogenen, schwarzen Hörnern in die Hand genommen und lange betrachtet hatte, rief der Fleischverkäufer aus Sri Lanka »Basta! basta!« und nötigte sie, ein paar Hühnerhälse und Hühnerbeine, die beim Wühlen und Umfüllen auf den Boden gefallen waren, in die Abfallkiste zurückzuwerfen. Ein ungefähr fünfzigjähriger, einen blauen Nylonfrauenstrumpf als Kopfbedeckung tragender Mann, der eine große Geschwulst zwischen den Beinen hatte – sein Gesicht war vom graumelierten Bart halb versteckt –, sortierte die Fleischabfälle kiloweise in zwei Plastiksäcke. Ohne die Schuhe und Socken auszuziehen, stellte er sich, auf seine Mickymausuhr blickend – Pluto umkreiste als Sekundenweiser



ruckweise das Zifferblatt –, vor den Brunnen und ließ Wasser über seine Knöchel plätschern. In einem alten, verlotterten Kinderwagen, ausgelegt mit einer blutverschmierten Plastikplane, chauffierte eine dicke, verwahrlost aussehende Frau Hühnerköpfe, Hühnerbeine, weiße Kalbsfüße, Lungen, Nieren, weggeworfenes Gedärm. Mit dem Autoschlüssel klimpernd, der an einer Stoffbanane hing, die rosarote *Gazzetta dello Sport* zwischen Oberarm und Brustkorb an sich drückend, verabschiedete sich ein Macellaio mit den Worten »Ciao ragazzi« von den anderen ihre Verkaufsstände noch säubernden und aufräumenden Fleischhändlern. Nachdem die Aufräumungsarbeiten auch bei den Fischständen beendet waren, tauchte Piccoletto mit seiner Vespa auf und fuhr mit seinem Gefährt – am Mopedschlüssel hing ein kleiner, gelber Kunststoffschnuller – zwischen den Verkaufsständen hindurch, über verfaulendes Obst und Gemüse, über verdorbene Südfrüchte, über Hühnerhälse und Hühnerherzen, gelbe Hahnenfüße, zerquetschte verfaulende Lungenflügel, lachend wick er den herumliegenden Schafsköpfen aus, denen die Haut abgezogen worden war, kurvte an den gehörnten schwarzen, blutigen Ziegenköpfen vorbei und fuhr laut lachend über die Schwänze der Schafe, an denen noch kotbeschmierte Haarbüschel hingen. Die Fleischverkäufer, die mit einem feuchten Tuch die Scheiben ihrer Auslagen putzten, hoben ihre Köpfe und schauten dem lachend mit seiner Vespa zwischen den Ständen entlangkurvenden, jungen Arbeitskollegen nach. »Ci sono tutti bambini!« rief eine Zigeunerin, als ein vor seinem Stand mit einem Besen die herumliegenden Eingeweide zur Seite schiebender Lammfleischhändler ein in eine Trompete blasendes Zigeunerkind verjagen wollte, faßte aber ihren Jungen hart am Kinn und gab ihrer Tochter, die ebenfalls laut Trompete blies, eine Ohrfeige, ehe die beiden Zigeunerkinde, weiter Trompeten blasend, über die Ubahntreppe der Piazza Vittorio hinunterliefen.