

Stephan Frech

Modellierungsmuster für Krimi-Titel in deutschen Übersetzungen

Wer heute in einer Buchhandlung „Zehn kleine Negerlein“ von Agatha Christie sucht, wird diesen Klassiker kaum mehr finden. Wenigstens nicht unter diesem Titel. Denn seit 2002 heißt der Roman politisch korrekt „Und dann gabs keines mehr“, übersetzt nach der amerikanischen Ausgabe „And Then There Were None“ (bzw. „Ten Little Indians“), da man in den USA den Originaltitel „Ten Little Niggers“ von 1939 aus Rücksicht auf die Afroamerikaner nicht übernehmen wollte.¹ Die veränderten gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen sowie neue kulturelle Wahrnehmungsmuster und Trends² rechtfertigen die Titeländerung in diesem konkreten Fall oder machen diesen Eingriff zumindest nachvollziehbar.

Der folgende Aufsatz geht der Frage nach, wie Titel von Kriminalromanen ins Deutsche übertragen werden. Oft handelt es sich bei den untersuchten deutschen Titeln um keine eigentlichen Übersetzungen mehr, sondern um das Resultat komplexer Anpassungsprozesse, um Adaptationen oder neu formulierte Titel. So stellt sich die Frage, wie deutsche Krimi-Titel konstruiert werden können, damit sie die Aufmerksamkeit der Leserschaft gewinnen, und welche Bausteine des Kriminalromans im Titel der Zielsprache³ Deutsch verarbeitet werden, um den Genre-Gesetzen gerecht zu werden.

Ausgehend von zwei Arbeitshypothesen werden im ersten Teil zuerst AS-Titel von Kriminalromanen analysiert und mit den deutschen Titel-Fassungen verglichen. Die dabei festgestellten Unterschiede werden auf die Frage geprüft, ob sich bei den Abweichungen kulturell verschiedene Wahrnehmungsmuster erkennen lassen; der zweite Teil bietet eine Zusammenstellung von möglichen deutschen Modellierungsmustern für Krimi-Titel.

In der ersten Arbeitshypothese geht die Untersuchung davon aus, dass Änderungen oder Abweichungen vom AS-Titel nicht willkürlich geschehen bzw. keine

¹ Vgl. Spiegel Online, 7. Februar 2002. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/agatha-christie-da-waren-s-keine-negerlein-mehr-a-181035.html> [eingesehen am 01.05.2014].

² In jüngerer Zeit zeichnet sich z.B. ein Trend zu Jahreszahlen als Titel historischer Publikationen ab wie „1812. Napoleon’s Fatal March on Moscow“ (2004) von Adam Zamoyski, zu Jahreszahlen in literarischen Werken vgl. Arnet 2014. Online im Internet: http://www.sonntagszeitung.ch/read/sz_08_06_2014/kultur/Das-Datum-auf-dem-Umschlag-als-Garantie-7033 [eingesehen am 22. 02. 2015].

³ Die Originalsprache wird als *Ausgangssprache (AS)* bezeichnet, *Zielsprache (ZS)* wird entsprechend die Sprache genannt, in die ein Text übersetzt wird.

fehlerhaften Übersetzungen vorliegen, obwohl solche Fälle auch vorkommen können, wie der französische Filmtitel „Un éléphant ça trompe énormément“ (1976) von Yves Robert nahe legt, der sinnentstellend als „Ein Elefant irrt sich gewaltig“ ins Deutsche übersetzt wurde; hier scheint eine bewusste oder unbewusste Verwechslung von *ça* und *se* vorzuliegen (vgl. auch Posener 2015). Ergiebiger ist es jedoch, einen Titel im Rahmen des Gesamt-übersetzungsprozesses – von einzelnen Kriminalromanen über Krimi-Serien (z.B. Miss-Marple-Krimis) bis hin zu Marketing-Erfordernissen – interkulturell zu untersuchen. Ein Beispiel aus der Gegenwartsliteratur: Warum heißt Pelewins Roman in der deutschen Übersetzung „Das fünfte Imperium. Ein Vampir Roman“ (2009), wo die Mehrdeutigkeit des russischen Originaltitels (2006) „Empire ‚V‘“ direkt umgesetzt werden könnte? Im Roman wird der Titel als „Weltimperium der Vampire oder auch in kryptischer Symbolik: Empire V.“ erklärt (Pelewin 2009: 270). Dem deutschen Leser entgeht die Doppeldeutigkeit von *V* als römischer Ziffer und als erstem Buchstaben des Begriffs *Vampir* sowie Pelewins Dekonstruktion von *V+ampir* zu *Empire+V*. Dass Pelewin im Russischen statt kyrillischer Lettern den Titel mit lateinischen setzt, zeigt nochmals, dass er auf interkulturelle Diskurse anspielt.

Aus solchen Beobachtungen folgt, dass zwar nicht jeder abweichende Titel schlüssig gedeutet werden kann, aber dass Veränderungen im Titel i.d.R. motiviert und damit grundsätzlich interpretierbar sind. Ein gut dokumentiertes Beispiel dafür ist Pedro Lenz' Dialekt-Roman „Der Goalie bin ig“ (Luzern 2010). Der berndeutsche Text wurde 2012 vom Lyriker Raphael Urweider als „Der Keeper bin ich“ in die deutsche Standardsprache übersetzt, „damit man das Buch auch ennet dem Rhein lesen kann. Goalie heisst jetzt Keeper, weil das deutschere Wort Torwart sich nicht als Übername eignet“ (Arnet 2012a: 43). Was zunächst Deutsche wie Schweizer irritiert – der bestimmte Artikel und die ungewohnte Benennung des Torwarts –, erklärt sich dadurch, dass hier nicht die Funktion auf dem Rasen, sondern ein Spitzname gemeint ist, der schon im berndeutschen Original vorkommt: „Gracias Quiper, heter gseit. Quiper chunnt vo Keeper und heisst ds Gliche wi Goalie, aber so wimes uf Spanisch seit.“ (Lenz 2010: 8).

Als zweite Hypothese, die hier für das Genre Kriminalroman aufgestellt wird, nehmen wir an, dass deutsche Krimi-Titel, die von Originaltiteln abweichen, adaptiert oder neu formuliert sind, die Erwartungen einer deutschsprachigen Leserschaft widerspiegeln bzw. dass die Originaltitel aus Sicht des Übersetzers bzw. der Herausgeber im deutschen Kulturraum nicht gut ankommen. Das bedeutet, dass kulturell unterschiedliche Wahrnehmungsmuster des Genres zwischen Ausgangs- und Zielsprache für Um- und Neuformulierungen des Titels verantwortlich sind.

Die kognitiven Wahrnehmungsmuster unterliegen auch diachron Veränderungen, wie das Christie-Beispiel belegt. Zusammen mit Genremodifikationen bilden sich typische Krimi-Titel heraus, die sich markant von denen ihrer literarischen Vorgänger wie dem Pitaval und ähnlicher populärer Sammlungen von Rechtsfällen unterscheiden. Selbst die Fälle von Sherlock Holmes weisen noch kaum genretypische Titel auf; sehr frühe erkennbare Titel, nach denen Krimi-Titel noch heute modelliert werden, finden sich aber schon bei Edgar Allan Poe.

Der diachrone Aspekt wird hier jedoch nur ansatzweise berücksichtigt. Gelegentlich ist beispielsweise eine Tendenz erkennbar, wonach frei übersetzte oder neu gebildete deutsche Titel in späteren Ausgaben wieder dem AS-Titel angeglichen werden; oft handelt es sich dabei um Neuübersetzungen, die in einem anderen Verlag erscheinen. Chandlers „Farewell, My Lovely“ (1940) wurde 1958 als „Betrogen und gesüht“ (Desch Verlag, München) und 1980 als „Lebwohl, mein Liebling“ (Verlag Volk und Welt, Berlin) übersetzt. „Playback“ von 1958 erschien noch im gleichen Jahr deutsch zuerst als „Spiel im Dunkeln“ (Desch) und 1980 als „Playback“ (Diogenes); möglicherweise war der englische Fachbegriff zur Zeit der deutschen Erstübersetzung noch kein allgemein bekanntes Fremdwort. Der poetische Titel „Nur die Sonne war Zeuge“ (Rowohlt 1961) von Patricia Highsmiths „The Talented Mr. Ripley“ (1955) wird entmystifiziert und erhält 1979/2002 seinen kühl distanzierten Titel „Der talentierte Mr. Ripley“ (Diogenes) zurück. – In einer Glosse „Titel-Unsinn“ über „neue, zweifellos bessere Übersetzungen klassischer Romane“ vermutet Ebel „Dass sie [die Übersetzungen] besser sind, belegen die Übersetzer gern mit einem neuen Titel.“ (Ebel 2004: 42).⁴

Die häufigen Fälle komplexer Verdeutschungsprozesse ausgangssprachlicher Krimi-Titel, um die es in dieser Untersuchung geht, dürfen nicht verallgemeinert werden und sollen nicht verschleiern, dass in vielen Fällen der deutsche Titel so lautet, wie er zu erwarten ist, so dass eine eigentliche, wörtliche Übersetzung vorliegt;⁵ dazu einige Beispiele von verschiedenen Klassikern unter den Krimiautoren:

Autor	Originaltitel	Titel der deutschen Ausgabe
Raymond Chandler	Farewell, my Lovely	Lebwohl, mein Liebling
Raymond Chandler	The Little Sister	Die kleine Schwester
Agatha Christie	Murder in Mesopotamia	Mord in Mesopotamien
Agatha Christie	Death on the Nile	Tod auf dem Nil
Dashiell Hammet	The Maltese Falcon	Der Malteser Falke
Dashiell Hammet	The Thin Man	Der dünne Mann
Edgar Wallace	Room 13	Zimmer 13
Edgar Wallace	The Man From Morocco	Der Mann von Marokko

⁴ Man vergleiche dazu die Diskussion um die neuen Titel der Dostojewski-Übersetzungen „Verbrechen und Strafe“, „Böse Geister“ und „Ein grüner Junge“ von Svetlana Geier.

⁵ Auf die Problematik der Begriffe *wörtliche* bzw. *freie* Übersetzung kann hier nicht eingegangen werden. Es mag an dieser Stelle ausreichen, wenn wir davon ausgehen, dass ein Übersetzungsglied im Sinne einer 1:1-Entsprechung in die ZS übertragen wird.

Autoren und Corpus der berücksichtigten Krimi-Titel

Aus der schier unüberblickbaren Fülle von Kriminalromanen, die ins Deutsche übersetzt sind, wurde mit Hilfe der Wikipedia-Einträge zum jeweiligen Autor bzw. zu seinen Werken eine Auswahl getroffen, die Klassiker ebenso wie Gegenwartsautoren enthalten und die Sprachen Englisch, Französisch, Italienisch und Russisch abdecken sollte. So konnten über 450 Titel von Kriminalromanen, -erzählungen und -kurzgeschichten zusammengetragen werden, aus denen anschließend ein Corpus herausgefiltert wurde, das in dieser Untersuchung vorgestellt wird; die Auswahl berücksichtigt pragmatisch Besonderheiten im übersetzten ZS-Titel; behandelt werden Titel folgender Autoren:

Gilbert Adair:

http://de.wikipedia.org/wiki/Gilbert_Adair (01.05.2014)

http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_Adair (01.05.2014)

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Act_of_Roger_Murgatroyd (01.05.2014)

Boris Akunin:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Akunin> (01.05.2014)

Andrea Camilleri:

http://de.wikipedia.org/wiki/Andrea_Camilleri (01.05.2014)

Raymond Chandler:

http://de.wikipedia.org/wiki/Raymond_Chandler (01.05.2014)

Agatha Christie:

http://de.wikipedia.org/wiki/Agatha_Christie (01.05.2014)

Werke:

http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Werke_von_Agatha_Christie (01.05.2014)

Zu „Zehn kleine Negerlein“ s. http://de.wikipedia.org/wiki/Und_dann_gabs_keines_mehr (01.05.2014)

Arthur Conan Doyle: http://de.wikipedia.org/wiki/Arthur_Conan_Doyle (01.05.2014)

Sherlock-Holmes-Medien: <http://de.wikipedia.org/wiki/Sherlock-Holmes-Medien#Prim.C3.A4rliteratur> (01.05.2014)

Dashiell Hammett:

http://de.wikipedia.org/wiki/Dashiell_Hammett (01.05.2014)

Patricia Highsmith:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Highsmith> (01.05.2014)

Maurice Leblanc:

http://de.wikipedia.org/wiki/Maurice_Leblanc (01.05.2014)

Carlo Lucarelli:

http://de.wikipedia.org/wiki/Carlo_Lucarelli (01.05.2014)

Léo Malet:

http://de.wikipedia.org/wiki/Leo_Malet (01.05.2014)

http://de.wikipedia.org/wiki/Nestor_Burma#Romane_der_Nestor-Burma-Reihe
(01.05.2014)

http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Nouveaux_Mystères_de_Paris (01.05.2014)

Zu den Neuübersetzungen von Grän s.

<http://www.distelliteraturverlag.de/buch/154> (01.05.2014);

<http://www.distelliteraturverlag.de/buch/155> (01.05.2014);

<http://www.distelliteraturverlag.de/buch/170> (01.05.2014)

Magdalen Nabb:

http://de.wikipedia.org/wiki/Magdalen_Nabb (01.05.2014)

Georges Simenon:

http://de.wikipedia.org/wiki/Georges_Simenon (01.05.2014)

Zu Maigret:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Maigret> (01.05.2014);

http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Werke_von_Georges_Simenon
(01.05.2014)

Fred Vargas:

http://de.wikipedia.org/wiki/Fred_Vargas (01.05.2014)

Edgar Wallace:

http://de.wikipedia.org/wiki/Edgar_Wallace (01.05.2014)

1. Vergleich von Krimtiteln zwischen AS und ZS

Die erste These besagt, dass die Übertragung des Titels als ein Teil des gesamten Übersetzungsprozesses, von der eigentlichen Arbeit des Übersetzers bis hin zum Marketing, verfolgt werden muss. Für eine Betrachtung der deutschen Titel und der Übertragungsstrategien spielt es keine wesentliche Rolle, ob bereits in der Originalsprache Verlag, Lektor sowie Herausgeber bei der Titel-Gestaltung Einfluss auf den Autor genommen haben. So musste Friedrich Glauser – unabhängig von einer Übersetzung – bei der Veröffentlichung seines Erstlings „Wachtmeister Studer“, der 1936 zuerst in der „Zürcher Illustrierten“ als Fortsetzungsromans und noch im gleichen Jahr in Buchform erschien, erfahren, dass der Verlag seinen Titel ablehnte. Obwohl Glauser den Titel „Schlumpf Erwin Mord“ vorsah, wurde der Titel in „Wachtmeister Studer“ geändert, da der „Zürcher Illustrierten“ der eigentliche Titel zu düster vorkam – was Glauser *idiotisch* fand (Obschlager 2005: 199; zum Folgenden vgl. ebd., 196–199, 244f.). Und es kann keine Marotte des Schweizers gewesen sein, dass er in dem von ihm vorgesehenen Titel auf die Interpunktionszeichen verzichten wollte. Man vergleiche den Maigret-Titel „Monsieur Gallet, décédé“ von 1931, dessen nüchtern kalte Sachlichkeit durch die gewollt naive, dialektal gefärbte Formulierung „Schlumpf Erwin Mord“ sowie durch die absichtliche Auslassung der Interpunktionszeichen noch gesteigert wird. Wo im Französischen eine offizielle Anrede *Monsieur Gallet* im Titel steht, wählt Glauser einen bodenständigen deutschschweizerischen Namen mit nachgestelltem Vornamen, was gleichzeitig formell und für Schweizer landschaftlich vertraut klingt. Der Begriff *décédé* lässt im Genre zwar ein Verbrechen vermuten, Glausers *Mord* ist ein scharf umrissenes Gestaltungsframe des Krimi-Genres, das weitere Frames wie *Motiv*, *Täter* eröffnet, die vom Leser erwartet werden.

Erst die Neuedition des Limmat-Verlags von 1995 hat den von Glauser vorgesehenen Titel wieder ausgegraben und den weit bekannteren „Wachtmeister Studer“ in den Untertitel verbannt; in den weiteren Wachtmeister-Studer-Romanen dieser Neuedition fehlt im Titel jeder Hinweis auf den legendären Wachtmeister. Damit verzichtet der Verlag auf die heute oft zu beobachtende Kennzeichnung von Krimi-Reihen durch den Namen des Ermittlers. Es ist vielleicht in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich, dass Glauser, der den Einfluss von Simenons Maigret auf seinen Studer nicht bestritt, selbst zwei Maigret-Krimis – „L'affaire St. Fiacre“ und „La tête d'un homme“ – gerne übersetzt hätte (Obschlager 2005: 201). In seinen AS-Titeln nennt Simenon den Namen seines Fahnders selten, erst in den späteren Folge-Romanen taucht *Maigret* gelegentlich in den französischen Titeln auf. Dagegen erscheint der Name des Pariser Kommissars in den deutschen Übersetzungen regelmäßig von den ersten Maigret-Fällen an, was darauf hinweist, dass hier ein typisches Merkmal für die Konstruktion deutscher Krimi-Titel vorliegt (s.u.), die möglicherweise auch zum Verlagstitel „Wachtmeister Studer“ geführt haben.

Dass der Absatzmarkt für eine Transformation des Titels verantwortlich sein kann, zeigt das eingangs angeführte Titel-Beispiel von Agatha Christie. Die vielen Titel-

Varianten in amerikanischen Ausgaben englischsprachiger Krimis, die man von Agatha Christie bis Donna Leon finden kann, weisen auf die großen sozio-kulturellen Unterschiede innerhalb des englischen Sprachraumes hin. Da es sich dabei jedoch um keine (deutschen) Übersetzungen handelt, wird dieser Aspekt nur am Rande berücksichtigt. Es liegt auf der Hand, dass bei der Verdeutschung von populären Texten wie Krimis der Verlag ein gewichtiges Wort mitredet. In einem Interview der *SonntagsZeitung* (SZ) wird die Frage nach der Übertragung von Werktiteln mit dem dänischen Autor Jussi Adler-Olsen (JAO) aufgegriffen:

[SZ] „Aber Sie verstehen die deutschsprachigen Titel Ihrer Bestseller „Erbarmen“, „Schändung“, „Erlösung“. Und im September erscheint „Verachtung“.“

[JAO] *Ja, das klingt ein bisschen biblisch wie bei Stieg Larssons Titeln. Dabei sind Ihre dänischen Originaltitel viel komplexer und aussagekräftiger. Genau übersetzt müsste „Erbarmen“ „Die Frau im Käfig“ heißen. Haben Sie keine Probleme damit? Der deutsche Verlag hat sich dafür entschieden; das ist für mich kein Problem. Aber vielleicht für die deutschsprachigen Leser; denn aufgrund der Titel kann man nicht herausfinden, wovon die Bücher handeln. Im Dänischen ist das einfach: Ah, da geht es um eine Frau im Käfig. Da haben meine Landsleute einen Vorteil gegenüber den Schweizern.“* (Arnet 2012b: 41f.).

Aus der ersten Arbeitshypothese folgt auch, dass die einzelnen Krimi-Titel i.d.R. innerhalb einer Gruppe von weiteren Krimis stehen; eine solche Werkgruppe kann durch den Protagonisten einer Serie, den Autor oder thematisch, z.B. Regio-Krimis, historische Krimis etc., definiert sein. Es ist also sinnvoll, die Übertragung von Krimi-Titeln nicht als Einzelfälle zu analysieren, sondern sie als eine Art Inter-text zu untersuchen, um charakteristische Verdeutschungsmuster zu finden.

Dieser vergleichende Ansatz kann am Beispiel der ersten vier Bände der Adamsberg-Reihe von Fred Vargas ausgeführt werden. Vargas' „L'homme aux cercles bleus“ wäre wörtlich *Der Mann mit den / der blauen Kreise(n)* zu übersetzen, in der deutschen Version heißt der Roman aber „Es geht noch ein Zug von der Gare du Nord“. Dem zweiten Band „L'homme à l'envers“ (wörtlich *Der Mann umgekehrt*) entspricht die deutsche Version „Bei Einbruch der Nacht“. Und der Originaltitel „Les Quatre Fleuves“ (Graphic Novel, zusammen mit Edmond Baudoin) – eigentlich *Die vier Flüsse* – lautet deutsch „Das Zeichen des Widders“.

Während sich im Französischen bei den ersten beiden Titeln durch die seriellen Glieder *l'homme à* eine Reihe abzeichnet, in der ein Mann mit einer irritierenden Auffälligkeit erscheint, werden durch die deutschen Titel neue, geänderte Schwerpunkte gesetzt. In „Es geht noch ein Zug von der Gare du Nord“ wird Paris als Handlungsort hervorgehoben. Da es sich beim deutschen Titel syntaktisch um einen Satz handelt, zeichnet sich in den Begriffen *Zug* sowie *Gare* („Bahnhof“) ein Kontiguitätsfeld des Reisens ab, das möglicherweise auf eine eilige Abreise bzw. genregemäß auf eine Flucht hindeutet (i.S.v. *eine letzte Chance*). Gegenüber dem Konzept der AS wird der ZS-Titel verortet, dramatisiert und erinnert nun an Léo Malets Klassiker „120, Rue de la Gare“. Auch der zweite Adamsberg-Krimi-Titel setzt die Schwerpunkte unterschiedlich. „Bei Einbruch der Nacht“ spielt elegant mit dem Doppelsinn von *Einbruch* als *natürliches Eindunkeln* und als *verbrecherisches Eindringen* in ein Haus. Gleichzeitig bezeichnet der Titel auch

den Zeitpunkt der angeblichen Metamorphose des Täters in einen Werwolf. Der Krimi handelt von einem Außenseiter, dem die Dorfbewohner nachsagen, dass er ein Werwolf sei, dem in seiner Menschengestalt die Haare nach innen wachsen; in den Krimis von Fred Vargas bilden oft mythische, archaische Vorstellung bzw. der Aberglaube das Thema für die Krimihandlung, die sich jedoch in der „realen“ Welt auflöst. Ganz fällt eine Nuance des Originaltitels weg, da *l'envers* durch die Vertauschung der Silben zu *verlan* wird, was bekanntlich die Bezeichnung für die spielerisch-verformte, dem Argot verwandte Jugendsprache in Frankreich ist. Beim vierten Adamsberg-Krimi „Pars vite et reviens tard“ (wörtlich: *Brich eilig auf und kehr spät zurück*) liegt der deutsche Titel „Fliehe weit und schnell“ nahe an der AS. Die Konzeption des Titels erklärt sich im Roman, denn hier liegt eine lateinische Pestwarnung zugrunde, die als mysteriöse Abkürzung CLT erscheint:

Praktisch alle Abhandlungen über die Pest führen das [die Abkürzung] als den wirksamsten Ratschlag an: *Cito, longe fugeas et tarde redeas*. Das heißt: *Flieh schnell, weit weg und komme spät zurück*. Mit anderen Worten, verschwinde, so schnell du kannst, und das für eine Ewigkeit. Das ist das berühmte ‚Elektuarium der drei Adverbien‘: ‚Schnell, weit, spät‘. Auf lateinisch: ‚cito, longe, tarde‘. CLT. (Vargas 2007: 188f.)

Schon im französischen AS-Titel wird die lateinische Sentenz verkürzt – das zweite Glied *longe* (‚weit‘) fällt weg – und die Warnung wird durch den Imperativ anstelle des lateinischen Konjunktivs aktualisiert. Ebenso verkürzt der deutsche Titel die Pestwarnung, doch wird hier das dritte Glied *tarde redeas*, der Hinweis auf die Rückkehr, weggelassen. Wie schon im ersten Adamsberg-Krimi wird hier die Idee der Flucht favorisiert. – Der Vergleich zwischen den französischen Original-Titeln und den Titeln der deutschen Vargas-Übersetzungen zeigt, dass im Deutschen mit Titeln gearbeitet wird, die anders modelliert sind und entsprechend anders verarbeitet werden. Einen solchen Unterschied kann man auch beim letzten Beispiel feststellen, obwohl er auf den ersten Blick dem französischen Titel ähnelt.

In den folgenden Beispielen bilden die Titel der Textgruppen eine Einheit, die beim Verdeutschen unterschiedlich behandelt werden. In Boris Akunins dreiteiliger Pelagia-Reihe – „Pelagia und die weißen Hunde“, „Pelagia und der schwarze Mönch“, „Pelagia und der rote Hahn“ (der *rote Hahn* steht in der russischen und deutschen Phraseologie für ‚Brand, Feuer‘) – stellen die Farben weiß-schwarz-rot zusammen mit den darin erkennbaren Parallelismen eine beabsichtigte Einheitlichkeit dar, die vom Autor vorgegeben und auch in der Verdeutschung beibehalten wurde. Auffallend ist jedoch, dass aus der russischen *weißen Bulldogge* im Deutschen *weiße Hunde* geworden sind. Möglicherweise sind die Assoziationen mit einem Kampfhund bzw. die Debatten um gefährliche Hunderassen dafür verantwortlich, die *Bulldogge* als Rassenbezeichnung auslöst; andererseits wirkt das Konzept *weiße Hunde* transzendenter als eine konkrete Bulldogge und passt damit auch gut zum Unheimlichen, das in den Begriffen *schwarzer Mönch* sowie *roter Hahn* anklingt.

Eine auffällige Reihung durch Parallelitäten im Titel weisen im Russischen die beiden Fandorin-Romane „Любовница смерти“ (dt. „Der Magier von Mos-

kau“) und „Любовник смерти“ (dt. „Die Liebhaber des Todes“) auf: In der AS stehen im ersten Begriff („Liebhaber/-in“; „Geliebte/-r“) jeweils die feminine und die männliche Form desselben Wortes; *смерть* („Tod“) selbst ist – im Unterschied zum Deutschen – weiblich. Die englische Übersetzung versucht diese Nuancen durch die Pronomen *she* und *he* nachzubilden: „She Lover of Death“ und „He Lover of Death“; im Deutschen fällt dieser Aspekt ganz weg, da im ersten Fall der Original-Titel durch einen alliterierenden Titel ersetzt und der zweite nach der AS übersetzt wurde.

Programmatisch können Titel sogar als thematisch-strukturierendes Prinzip wirken und den Aufbau einer Werkgruppe bestimmen. Die mythischen Arbeiten des Herakles standen Agatha Christie Pate für eine Gruppe von Fällen „The Labours of Hercules“, die ihr belgischer Privat-Detektiv Hercule Poirot löst; die Titel der jeweiligen Aufgabe – z.B. „The Nemean Lion, The Erymanthian Boar“ – verweisen direkt auf die Antike und wurden entsprechend ins Deutsche übersetzt. Die Bezüge zur griechischen Sagenwelt gehören zum abendländischen Bildungsgut und können damit direkt in das Konzept eingegliedert werden, das durch den Namen *Herkules* bzw. *Hercule* definiert wird.

Ein anderes Gliederungsprinzip, das in seiner experimentierfreudigen Ausführung nichts an Faszination eingebüßt hat, hat der Franzose Léo Malet angewendet und damit das heute beinahe inflationäre Subgenre der Regio-Krimis vorweggenommen. Die Fälle, die Nestor Burma in Paris aufklären muss, sind immer in einem anderen Arrondissement angesiedelt. Auffallend oft werden in den französischen Titeln konkrete Ortsangaben wie der *Boul' Mich'* – umgangssprachlich für *Boulevard Saint-Michel* – genannt. Die Metropole wird parzelliert, es entstehen überblickbare, den Einheimischen vertraute Strukturen. Diese Arrondissements bilden mit ihren Menschen, ihren sprachlichen Eigenheiten, Straßen, Plätzen, den Bistrotts und den Quartieren den Rahmen für „Die neuen Geheimnisse von Paris“ ... eine Anspielung Malets auf den einst populären Feuilletonroman „Die Geheimnisse von Paris“ von Eugène Sue (1804–1857).

Bilder bluten nicht	1. Arrondissement: Le soleil naît derrière le Louvre (1954)
Stoff für viele Leichen	2. Arrondissement: Des kilomètres de linéols (1955)
Marais Fieber	3. Arrondissement: Fièvre au Marais (1955)
Spur ins Ghetto	4. Arrondissement: Du rébecca rue des Rosiers (1958)
Bambule am Boul mich ⁶	5. Arrondissement: Micmac moche au Boul' Mich' (1957)

Im Unterschied zu den Arbeiten des Herkules sind die Pariser Arrondissements als Verwaltungsbezirke oder die assoziativen Finessen, die sich hinter Ortsnamen verbergen, nur wenigen deutschsprachigen Lesern wirklich vertraut. Die französischen Realien, die durch die genauen Verortungen in Paris einen besonderen Reiz für Insider bilden, bleiben im Deutschen konturlos. Welcher Krimi-Leser, der kein ausgewiesener Paris-Kenner ist, weiß, dass die *rue des Rosiers* im 4. Arrondissement liegt und traditionell von askenasischen Juden bewohnt wurde und heute

⁶ Die Schreibung *Boul mich* – ohne Apostroph bzw. mit der Kleinschreibung des zweiten Wortes – erschwert es in Deutschen, darin eine Abkürzung des Straßennamens zu erkennen.

für Falafel bekannt ist?⁷ In Malets Titel „Du rébecca rue des Rosiers“ klingt zudem der Name *Rebecca* als religiös-kulturelle Allusion an. Gemeint ist aber nicht wirklich der Name, sondern die Redewendung *faire du rébecca* („Widerstand leisten“, „protestieren“). In ihrer Neuübersetzung setzt Grän deshalb den Titel „Zoff in der Rue Rosier“ und hebt den Widerstand in der jüdischen Gemeinde von Paris hervor. Dagegen assoziiert die ältere, 1990 erschienene Rowohlt-Übersetzung die Konzepte *Verbrechen* und *jüdische Gemeinde* durch den eindeutigen, aber durch den venezianischen Ursprung und besonders durch die Geschichte im 3. Reich nicht unproblematischen Begriff *Ghetto*: „Spur ins Ghetto“. In „Makabre Mächenschaften am Boul‘ Mich‘. Nestor Burma im 5. Arrondissement“ bildet Katarina Grän die französische *m*-Alliteration „Micmac moche au Boul‘ Mich“ nach. Statt einem Hinweis auf die Arrondissements erscheint in den älteren rororo-Ausgaben der Untertitel „Krimi aus Paris“, was nochmals zeigt, dass Malets Parzellierung aufgehoben wird. Die neuesten Übersetzungen von Katarina Grän greifen dagegen das Konzept *Arrondissement* im Untertitel zusammen mit dem Namen *Burma* wieder auf und bieten zudem auf der Innenseite des Buchdeckels Stadtpläne zur Orientierung.

Das Venedig von heute bildet die verbindende Idee von Donna Leons Brunetti-Krimis. Der Vergleich der deutschen Titel mit den englischen macht deutlich, dass die Verortung in den deutschen Fassungen gezielt zur Modellierung eingesetzt wird.

Venezianisches Finale	Death at La Fenice
Endstation Venedig	Death in a Strange Country
Venezianische Scharade	The Anonymous Venetian

In allen drei deutschen Titeln kommt *Venedig* bzw. *venezianisch* vor, obwohl diese Ortsangabe im Englischen erst im dritten und vierten Brunetti-Roman auftaucht; sie fehlt jedoch in den US-Ausgaben: „The Anonymous Venetian“, US-Titel: „Dressed for Death“ und „A Venetian Reckoning“, US-Titel: „Death and Judgment“.

Eine Reihenbildung zeichnet sich in den seriellen Syntagmen „Venezianisches Finale“ bzw. „Venezianische Scharade“ ab, obwohl diese parallelen Glieder in den AS-Titeln keine Entsprechung finden. In den weiteren Romanen wird Venedig zwar nicht mehr explizit erwähnt, doch erscheint im Deutschen die Ortsangabe assoziativ in Begriffen wie *Lagune*, *Kanal* oder *acqua alta* („Hochwasser“): „Acqua Alta“ (engl. „Acqua Alta“), „Das Gesetz der Lagune“ („A Sea of Troubles“) und „Verschwiegene Kanäle“ („Uniform Justice“). – Zusätzlich wird der Reihen-Held prominent in den deutschen Untertiteln genannt: „Commissario Brunettis erster [zweiter, dritter ...] Fall“, in der italienischen Form seines Dienstgrades klingt *Italien/Venedig* an.

Der Vergleich zwischen den AS-Titeln und den deutschen Titeln zeigt, dass hinter scheinbar frei übersetzten Titeln oder Ersatztiteln oft Konzepte stehen, die differenzierte, komplexe Übersetzungs- und Verdeutschungsprozesse erkennen lassen.

⁷ http://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_des_Rosiers (01.05.2014).

Das Genre, das grundsätzlich der Trivialliteratur zuzuordnen ist, ist nicht im gleichen Maße einer philologisch strengen Übersetzungsverantwortung gegenüber Werk und Autor verpflichtet wie andere Übersetzungen, und es unterscheidet sich darin von Werken der Belletristik oder von wissenschaftlichen Übersetzungen.⁸ Abweichungen gegenüber den AS sind aber Schlüsselstellen, an denen sich interkulturelle Wechselwirkungen bemerkbar machen. Dies spiegelt sich besonders in den Titeln wieder: Ihnen kommt die Aufgabe zu, die Leseerwartungen der Krimi-Fans anzusprechen. Der hier verfolgte Ansatz, Krimi-Titel unter dem Blickwinkel der interkulturellen Kommunikation zu untersuchen, hat zu interpretierbaren Resultaten geführt. Viele der angeführten Beispiele haben gezeigt, dass die beim Verdeutschungsprozess auftretenden Abweichungen von AS-Titeln durchaus motiviert sind, auch wenn nicht jeder Titel erklärt werden kann. Dazu wäre es nötig, zusammen mit den Übersetzern, Autoren, den Verlagen und Rechtsinhabern die genaue Entstehung des deutschen Titels samt den möglichen diskutierten Varianten umfassend nachzuzeichnen.

2. Zielsprachliche Modellierungsmuster für Krimi-Titel

Die bisher angeführten Beispiele zeigen ein verwirrendes, aber kein chaotisches Bild. Krimi-Titel werden nicht willkürlich übertragen, nachgedichtet oder neu gesetzt, sondern nach bestimmten – teilweise wohl unbewussten – Mustern modelliert. Die folgende Zusammenstellung listet verschiedene Möglichkeiten bzw. Verdeutschungsmuster auf, die bei der Modellierung von Krimi-Titeln eine Rolle spielen; doch kommen die Muster i.d.R. nicht als diskrete Möglichkeiten vor. Sie können sich überschneiden oder auch Gemeinsamkeiten mit AS-Titelmustern aufweisen.

2.1 Lehn-Übersetzung

Neben den oben angeführten Beispielen belegen auch Titel von Magdalen Nabb („Death of an Englishman“ vs. „Tod eines Engländers“), Georges Simenon („Maigret a peur“ vs. „Maigret hat Angst“) sowie vieler weiterer Kriminalromane, dass die eigentliche Übersetzung zwar nicht, was an sich zu erwarten wäre, der Regelfall ist, aber dennoch oft vorkommt.

⁸ Einschränkung ist zu beachten, dass das Krimi-Genre nicht ausschließlich der Trivialliteratur zuzurechnen ist bzw. dass manche Kriminalromane durchaus literarischen Ansprüchen standhalten können sowie dass Übersetzern der Belletristik ebenfalls Freiheiten zustehen.

2.2 Adaptation

Eine Adaptation liegt dann nahe, wenn im Titel der AS Realien oder Begriffe vorkommen, die keine direkte Entsprechung in der Kultur der Zielsprache finden oder im kulturhistorischen Kontext wenig verankert sind, so dass sie in der ZS nicht allgemein verständlich sind; sie fallen unter den Begriff der äquivalenzlosen Lexik (zu Realien als Verständnisbarrieren vgl. Nord 1993: 225f.). Beispiele für solche Realien liegen möglicherweise in Agatha Christies Roman „Die Schneewittchen-Party“ vor, der im Original „Hallowe’en Party“ heißt, oder im dritten Montalbano-Krimi des Sizilianers Andrea Camilleri „Der Dieb der süßen Dinge“. Italienisch lautet der Titel „Il ladro di merendine“. Hier wird *merendine* mit *süße Dinge* umschrieben; an sich bezeichnet *merenda* meist eine Zwischenverpflegung am Nachmittag. Die Diminutivform *merendina* (zu it.(< lat.) *merenda*) wird in der Werbung in Italien für die industriell hergestellten süßen Produkte, für den kleinen Hunger zwischendurch gebraucht. Für den Übersetzer stellen sich zwei Probleme. Erstens ist der Begriff in der Ausgangssprache erst in seinem Kontext definiert – tatsächlich gehts um die *merendine*, die Kinder morgens in die Schule mitnehmen, also um den schweizerischen *Znüni*, andererseits ist das semantische Feld Zwischenverpflegung in der ZS durch regionale Begriffe wie *Jause*, *Znüni/Zvieri*, *Brotzeit*, *Vesper* besetzt; das Südtirol kennt dafür das italienische *Merend(e)* (vgl. Ammon 2004: 488). Jeder dieser koloritreichen Ausdrücke ist aber durch die regionale Gebundenheit nicht brauchbar für einen Krimi, der in Sizilien spielt; zudem werden dabei – von süß bis herzhaft – sehr unterschiedliche Naschereien und Spezialitäten aufgetragen.

2.3 Neuformulierung

Nicht immer ist also ein adaptierendes Verdeutschen sinnvoll, was mitunter ein Grund dafür sein kann, in der Zielsprache einen neuen Titel zu wählen. Gerade die Kulinarie mit den geographischen Synonymen und regionalen Spezialitäten stellt die Übersetzer auf die Probe. Entweder sie übernehmen ein Fremdwort, das dann zu erklären ist, oder sie wagen eine Umschreibung bzw. formulieren den Titel neu. Ein Beispiel für diese Strategie ist die deutsche Version „Die Nacht des einsamen Träumers“, was im italienischen Original „Gli arancini di Montalbano“ heißt. Eine sizilianische Spezialität – die *arancini* – trösten Andrea Camilleris Genießer Commissario Salvo Montalbano, als er Neujahr ohne seine Partnerin verbringen muss. Diese *arancini* (Diminutiv zu it. *arancia* ‚Orange‘) sind jedoch nicht etwa kleine Orangen, wie der Name nahelegen würde, sondern eine metaphorische Bezeichnung für frittierte Reis-Bällchen, die in Farbe und Größe Orangen gleichen und oft mit Erbsen, Mozzarella oder Schinken gefüllt sind.

Aus der Bibel – und damit dem deutschen Kulturraum zwar nicht fremd, aber dennoch wenig bekannt – stammt dagegen der Titel von Boris Akunins Erstling, der russisch „Azazel“ (Азazel) heißt. Asasel ist ursprünglich ein Wüstendämon, der

Sündenbock, der später zu einem gefallenem Engel wird. Aufmerksamen russischen Lesern ist die Figur aber zusätzlich durch Bulgakovs Meisterwerk „Meister und Margarita“ vertraut, worin Asasello als Gehilfe des Teufels auftritt. Da im deutschsprachigen Kulturraum die Stütze durch Bulgakov nicht allgemein bekannt ist, wurde der erste Roman aus dieser Reihe deutsch nach seinem Protagonisten, dem charismatischen Fandorin, benannt und damit die Fokussierung auf den Reihenhelden gerichtet (s.u.).

2.4 Appell an Wissensstrukturen

Unter diese Kategorie fallen Titel wie „Venezianisches Finale“ (1993) von Donna Leon. Es handelt sich um den ersten Fall von Commissario Brunetti, der den Lesern beim Erscheinen noch nicht bekannt sein konnte. Ebenso wenig konnte der Leser wissen, dass Venedig zum Handlungsort der Brunetti-Romane wird; natürlich handelt es sich dabei um einen fiktiven Leser, ein realer Leser wird i.d.R. Krimis nicht in der Chronologie ihres Erscheinens lesen, dafür über Vorkenntnisse zu Autor und Werk verfügen. Auf Englisch heißt der Krimi „Death at La Fenice“, was als *Tod in der Fenice* zu übersetzen wäre. „Tod in Venedig“ würde sich als Krimtitel zwar geradezu aufdrängen, doch Thomas Manns gleichnamige Novelle steht einer solchen Verdeutschung im Wege. Der AS-Titel setzt das Wissen voraus, dass die weltbekannte La Fenice di Venezia der Name des Opernhauses von Venedig ist. Zur Frage des intellektuellen Niveaus des Erzählers – und damit auch des anvisierten Lesers – schreibt Donna Leon:

[...] noch jetzt kommen mir die Tränen, wenn ich an all die hochtrabenden Anmassungen ungebildeter Leute denke – die einfallslosen „orientalischen Teppiche“ und die „Ölgemälde“, die doch nur schmerzlich deutlich machen, dass der Autor keine Ahnung von dem Unterschied zwischen einem Nain und einem Sarugh oder zwischen einem Picasso und einem Degas hat. Mir scheint es ratsam, sich einen Erzähler zu schaffen, der einem selbst ziemlich ähnlich ist, zumindest was Intelligenz und Bildung angeht. (Leon 2000: 36)

Nimmt man die Autorin ernst, ist der Verzicht auf den Begriff *la Fenice* im deutschen Titel eigentlich unverantwortbar. Der Begriff *La Fenice* („Phönix“) aktiviert zwei Assoziationen: *Venedig* als Handlungsort und *Oper/Musik* als Handlungsfeld; die Brandstiftung fand erst 1996, nach dem Erscheinen des Krimis statt. Im deutschen Titel fehlt der Name des Opernhauses, die Assoziationen bleiben aber dieselben: Die Verortung wird durch das allgemeinere, dafür geographisch eindeutige Adjektiv *venezianisch* ausgedrückt, und in *Finale* klingt die musikalische Ebene an, die im englischen Original-Titel durch den Namen *La Fenice* impliziert wird. Das *Finale* lässt sich gleichzeitig mit *Ende*, *Tod* – der Begriff *Finaler Rettungsschuss* bezeichnet euphemistisch einen gezielten, tödlichen Schusswaffeneinsatz durch einen Scharfschützen der Polizeikräfte – assoziieren, was im Krimi mit *Mord* in Verbindung gebracht werden kann. Es findet ein Verdeutschungsprozess statt, in welchem die im Originaltitel enthaltenen Informationen assoziativ in die Zielsprache so überführt werden, dass sie bei dem deutschen Publikum ähnliche Vorstellungen hervorrufen sollen.

2.5 Genremarkierung durch Code-Wörter

Wenn Chandlers „Lady in the Lake“ als „Die Tote im See“ übersetzt wird, so stellt *Tote* ein typisches Code-Wort dar, welches das Genre Kriminalroman kennzeichnet; gleichzeitig wird der Titel dadurch zugespitzt und dramatisiert: Das Konzept *Tod* impliziert im Kriminalroman, dass ein Verbrechen, ein Mord, begangen wurde. Bei solchen Code-Wörtern handelt es sich um Verbrechen anzeigende Konzepte, die durch die Erwartungen an das Genre aktualisiert und semantisch konkretisiert werden. Sie stehen für das „Rätsel“, das „rätselhafte Verbrechen“ (vgl. Nusser 1992: 26f.), das tragende Handlungselement des Krimis. In englischen Titeln finden sich als Code-Wörter oft *murder*, *mystery* oder *death*. Das zugrunde liegende Modellierungsmuster erscheint schon bei Edgar Allan Poe in den beiden Dupin-Fällen „The Murders in the Rue Morgue“ und „The Mystery of Marie Rogêt“. Damit hat Poe nicht nur die relevanten Handlungselemente des Detektiv-Romans zusammengeführt und den Typ des scharfsinnigen, analytisch vorgehenden Detektivs geschaffen, sondern auch zwei Titel modelliert, deren Muster sich bis heute ungebrochener Beliebtheit erfreut. – Als Code-Wörter kommen im Deutschen neben *tot* bzw. [der/die] *Tote* Begriffe wie *Mord*, *Schuss* oder kriminalistische Fachwörter wie der *Fall*, *ermitteln* vor.

Es handelt es sich hier nicht um ein Titel-Modell, das eine Eigenheit deutscher Übersetzungstitel wäre, sondern diese Code-Wörter sind als universal und genretypisch anzusehen. Dennoch ist es gleichzeitig eine produktive Verdeutschungsstrategie, die auch dann zum Zuge kommt, wenn in der AS ein solches Code-Wort fehlt. Beispiele dafür finden sich wiederum bei Boris Akunin. So wird aus „Декоратор“ („Dekorateur“) in der ZS „Die Schönheit der toten Mädchen“. Hinter dem mysteriösen Dekorateur versteckt sich niemand geringerer als Jack the Ripper; der deutschen Titelversion mangelt es im Vergleich zum russischen Originaltitel am trockenen Sarkasmus Akunins, auch wenn Schönheit mit *dekorieren*, i.S.v. *schön machen*, assoziiert werden kann. Ein weiteres Beispiel für eine Dramatisierung durch ein Code-Wort ist Boris Akunins „Leviathan“ (russ. Левиафан), der im Deutschen zu „Mord auf der Leviathan“ wird: Der Titel erscheint nun disambiguiert, indem neben dem ergänzten Code-Wort *Mord* durch den Artikel klar wird, dass es sich bei *Leviathan* um ein Schiff handelt. *Leviathan* bezeichnet eigentlich ein biblisches Seeungeheuer (Ps 104, 26), dann ist an Thomas Hobbes gleichnamiges staatsphilosophisches Werk zu denken sowie an ein Passagierschiff aus dem ersten Weltkrieg. Wie schon beim ersten Fandorin-Krimi und dem „Декоратор“ steht im russischen Original nur ein isolierter Begriff, dessen Offenheit und semantische Mehrdeutigkeit in der deutschen Fassung konkretisiert wird. Durch die erzählerische Nähe zu Agatha Christie klingen in der deutschen Titelfassung von *Leviathan* die beiden Christie-Krimis „Murder on the Orient Express“ (auch: „Murder in the Calais Coach“) bzw. „Death on the Nile“ an, die mit Akunins Romanen klare intertextuelle Verbindungen aufweisen.

Carlo Lucarellis „Febbre gialla“ – eigentlich *Gelbes Fieber* bzw. medizinisch *Gelbfieber* –, erschienen 1997, ist deutsch unter den beiden Titeln „Schüsse aus

dem Walkman“ (2000) und „Mafia alla Chinese“ (2004) verlegt worden. Beide Titel dramatisieren den Titel durch Code-Wörter. In der ersten Ausgabe des Arena-Verlags fehlt jeder Hinweis auf die kriminell organisierten Chinesen, die den Hintergrund für den italienischen Originaltitel bilden. In der Neuauflage des Fischer Verlags wird assoziierend übersetzt und versucht, dem Titel – entsprechend dem dt. Untertitel *Ein Italienkrimi* – einen *italian touch* zu verpassen, was im Original natürlich nicht nötig war; etwas maniert italianisierend mutet bei diesem Titel jedoch die Schreibweise *alla Chinese* für *it. cinese* an.

2.6 Fokussierung auf den Namen des Protagonisten

Im Unterschied zu Code-Wörtern, die durch ihre Semantik genrebildend wirken, haben Namen keine denotative oder signifikative Bedeutung: Die ihnen zugrunde liegende innere Form verweist weder auf den Namensträger noch auf das Genre, denn die Funktion von Namen ist primär die Identifizierung des Namensträgers. Sekundär aber – dies gilt für die literarische Namensgebung und besonders für sprechende Namen – können Namen als Konzepte durchaus genretypisch sein. So verweisen in Ecos Rosenroman *William von Baskerville* und der Novize *Adson* und – noch offensichtlicher – Leblancs *Herlock Sholmès* auf Arthur Conan Doyle. Im Kriminalroman identifizieren die Namen der Reihenhelden nicht nur die literarischen Figuren, sondern sie definieren, nachdem der Detektiv bei der Leserschaft eingeführt ist, auf dem Buchumschlag zusätzlich das Genre. – Einen Extremfall stellen in dieser Hinsicht die Heft-Romane wie *Jerry Cotton* dar, bei denen der Protagonist allein für den Verkaufserfolg steht und die wechselnden Verfasser i.d.R. von der Leserschaft nicht als Autoren wahrgenommen werden.

Da die Namen der Serien-Helden in deutschen Titeln auffallend oft vorkommen, wie dies bereits am Beispiel der deutschen Maigret-Romane erwähnt wurde, scheint sich hier ein charakteristischer Zug deutscher Krimtitel abzuzeichnen. Zwar findet sich der Name des Ermittlers gelegentlich schon im Titel der AS (vgl. Christies „Hercule Poirot’s Christmas“, der bezeichnenderweise auch ohne die Nennung des belgischen Detektivs, dafür mit einem Code-Wort als „Murder for Christmas“ erschienen ist). Doch Agatha Christie greift – ähnlich wie Simenon – nicht sehr oft auf diese Art der Titelmodellierung zurück; in den Miss-Marple-Romanen fehlt sie beispielsweise ganz.

Der Namensfokus kann geradezu zu einer Notwendigkeit werden, wie die jüngst erschienenen Neueditionen zweier Arsène-Lupin-Romane zeigen.⁹ Zwar ist Arsène Lupin ebenso wie der Name des Verfassers Maurice Leblanc passionierten

⁹ In der Vertauschung der Anfangsbuchstaben steckt auch der Deutungsschlüssel zum Namen *Lupin*, der Edgar Allen Poes *Dupin* nachgebildet ist. – Boris Akunin nimmt Leblancs literarische Vexierspiel auf der inhaltlichen Ebene auf, indem er in „Die Gefangene im Turm oder Der kurze, aber schöne Weg der drei Weisen“ (2009) seinen Fandorin zu Lupin und Sherlock Holmes [sic] dazugesellt; vgl. dazu die fingierten „Anmerkungen des Herausgebers“ (ebd.: 358).

Krimilesern ein Begriff, doch waren Leblancs Werke lange vergriffen. Die beiden seit 2007 bzw. 2008 wieder aufgelegten Bände „L’Aiguille creuse“ und „La comtesse de Cagliostro“ erschienen im Original, als der geheimnisvolle Verbrecher nach „Arsène Lupin, gentleman cambrioleur“ (1907) und „Arsène Lupin contre Herlock Sholmès“ (1908) bereits eingeführt war. „L’Aiguille creuse“ erschien 1909, auf den Fokus *Lupin* konnte inzwischen verzichtet werden. Die deutsche Ausgabe von 1914 hieß „Die hohle Nadel“.¹⁰ Die Ausgabe von 1976 setzt dagegen einen Doppeltitel, in welchem zum Original-Titel im zweiten Teil Lupin genannt wird: „Die hohle Nadel oder Die Konkurrenten des Arsène Lupin“. Die jüngste Edition fokussiert ganz auf *Lupin* und setzt ihn, auch typographisch herausgehoben, an den Titelanfang: „Arsène Lupin und der Schatz der Könige von Frankreich“; noch stärker fokussiert der zweite, neu edierte Band auf den Gentleman-Gauner, der gleich zweimal genannt wird: „Arsène Lupin. Die Gräfin von Cagliostro oder Die Jugend des Arsène Lupin“ (Lipp 2009b: 319; frz. Erstausgabe 1924).

2.7 Untertitel mit Namensfokus

Eine zweite, sehr starke Fokussierung auf den Namen des Krimi-Helden im Untertitel scheint eine Eigenheit neuerer deutscher Krimi-Geschichten zu sein; jedenfalls findet sie m.W. keine direkte Entsprechung in den AS-Texten. Der Untertitel wird dabei zu einer obligatorischen, seriellen Ergänzung des Haupttitels. Akunins deutsche Fandorin-Romane erhalten ab dem zweiten Band stets den Untertitel „Fandorin ermittelt“. Der charismatische Fandorin trägt den russifizierten Namen seines Ahnherrn *Cornelius von Dorn* (Akunin 2005: 7), im Genre kann der Name als Echo von *Jérôme Fandor* dechiffriert werden, dem Reporter und Gegenspieler von *Fantomas*; die enge Verbindung zwischen diesen beiden Antagonisten zeigt sich in der ersten Silbe ihres Namens; in der populären *Fantomas*-Verfilmung mit Louis de Funès tritt entsprechend Jean Marais in der Doppelrolle „*Fantomas/Fandor*“ auf.

Oft werden die Fälle im Deutschen zudem durchnummeriert wie in Magdalen Nabbs Guarnaccia-Krimis aus Bologna; Commissario Brunetti ist inzwischen bei seinem 24. Fall angekommen (Stand: 11.12.2015).

Solche Fall-Nummerierungen findet man auch bei deutschen Kriminalromanen wie Nicolas Remins Commissario Tron im Venedig der zu Ende gehenden k.u.k.-Monarchie oder bei Veit Heinichens Proteo-Laurenti-Reihe, die im heutigen Triest spielt; hier gilt es allerdings zu beachten, dass die Titel der gebundenen Ausgaben und der Taschenbücher bzw. der verschiedenen Ausgaben, die nicht im gleichen Verlag erscheinen müssen, voneinander abweichen können. – Indem der Name des Reihen-Helden zum Code-Wort wird, übernimmt der Untertitel, in welchem i.d.R.

¹⁰ Nach Lipp 2009a: 250-255: Der Begriff *Aiguille* bezeichnet ebenso eine Nadel wie die Felsformation von Étretat.

ein eigentliches Code-Wort neben dem Namen steht, ebenfalls die Funktion, das Genre explizit zu markieren.

2.8 Dramatisierung und Entdramatisierung

Im Unterschied zur Dramatisierung durch ein Code-Wort kann ein ZS-Titel gegenüber dem Original-Titel auch zugespitzt werden, ohne dass ein Konzept wie Mord oder Tod vorkommt. Akunins „Пиковый валет“ (eigentlich *Pik Bube*) heißt in der deutschen Fassung „Russisches Poker“. Da es sich bereits um den fünften Fandorin-Roman handelt, drängt sich die Verortung *russisch* nicht mehr zwingend auf, viel mehr bildet das Adjektiv in Verbindung mit *Poker* ein Wortspiel, in welchem *Russisches Roulette* mit seinen todbringenden Assoziationen anklingt; vom Inhalt her lässt sich diese Änderung allerdings nicht wirklich rechtfertigen.

Interessanterweise kommt es auch zum umgekehrten Fall, dass nämlich ein Titel entdramatisiert wird. Agatha Christies „After the Funeral“ (auch „Funerals Are Fatal“) ist deutsch unter dem Titel „Der Wachsblumenstrauß“ erschienen.

2.9 Intertextuelle Allusionen

Mit seinen drei Evadne-Mount-Krimis hat Gilbert Adair eine postmoderne Krimi-Serie geschrieben. Hinter der Retro-Asthetik, die sich an den Whodunits von Agatha Christie orientiert, erkennt der Leser die ersten intertextuellen Anspielungen des Briten; ebenso deutlich sind die zahlreichen Allusionen auf Hitchcock und seine Filme.

Das intertextuelle Spiel beginnt schon im Titel „The Act of Roger Murgatroyd“, deutsch erschienen als „Mord auf ffolkes Manor“; die auffällige Schreibung des Namens „ffolkes Manor“ kann als Allusion Adairs auf die Figur *Scott ffolliott* aus dem Hitchcock-Film „Foreign Correspondent“ (1940) und auf den englischen Karikaturisten *Michael ffolkes* gelesen werden. – Wenn man die Silben und Buchstaben im Originaltitel – ähnlich wie im Verlan – austauscht, entsteht aus *Act* bzw. *Murgatroyd* nun *murder* und *Ackroyd*, so dass sich daraus unschwer eine Allusion auf den Titel eines frühen Krimis von Agatha Christie herauslesen lässt: „The Murder of Roger Ackroyd“; ein Verwirrspiel, das typisch für Adair ist (vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Act_of_Roger_Murgatroyd (14.12. 2015)). Die postmoderne Freude an intertextuellen Bezügen, Zitaten, Allusionen und am Textmuster des von Agatha Christie geprägten Whodunit-Krimis verrät besonders der dritte Evadne-Mount-Krimi „Und dann gab’s keinen mehr“. – Wie lautet nochmals der heute übliche Titel von Christies „Zehn kleine Negerlein“ ...? War es nun „Und dann gabs keines mehr“ oder doch *keinen*? – Um eine Nuance reicher – *was* statt *were* – variiert Adair seinen englischen Titel „And Then There Was No One“ gegenüber Christies „And Then There Were None“. *No one* ist inhaltlich eine Verstärkung der Nursery Rhymes und bedeutet, dass am Ende niemand bzw. keiner

mehr übrig bleibt. Die Evadne-Mount-Trilogie findet damit ihren Abschluss, wie der signifikante Untertitel „The Last Of Evadne Mount“ ahnen lässt.

Das Spiel mit der Intertextualität setzt sich gelegentlich im Untertitel fort: Dürrenmatt, dessen Kriminalromane die Grenzen des Genres erzählerisch sprengen, zeigt dies in den Untertiteln „Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman“ oder den unvollendeten, also tatsächlich fragmentarischen, postum erschienenen Roman „Der Pensionierte. Fragment eines Kriminalromans“ an. Gilbert Adair stellt in den Untertiteln der Evadne-Mount-Trilogie das Genre ebenfalls in Frage, die Untertitel der AS lauten: „An Entertainment“, „Evadne Mont Rides Again“ / „An Evadne Mount Mystery“ und in Anspielung auf den eigentlichen Titel und damit das Ende der Trilogie ankündigend „The Last of Evadne Mount“, eine Nuance, die im deutschen Untertitel „Evadne Mounts dritter Fall“ fehlt.

3. Fazit

Die vorliegende Untersuchung von übersetzten, adaptierten und neu formulierten Titeln zeigt, dass in den Verdeutschungsmustern verschiedene Codierungen bevorzugt werden, die das Genre *Kriminalroman* herausstreichen. Zu diesen Codierungen gehören im Deutschen besonders Titel, die mit Hilfe eines kriminalistischen Konzepts modelliert werden. Stark ausgeprägt ist auch die Namensfokussierung, die mit den sekundär motivierten Namen der Reihenhelden in deutschen Titeln und in den seriellen Untertiteln auffällig oft zu erkennen ist. Doch dienen diese Codierungen nicht dazu, etwas zu verschleiern. Ihre Funktion besteht darin, das Genre und den Protagonisten – unterstützt durch das Layout, die Typographie und die Gestaltung der Reihe bzw. des Einbands – möglichst klar herauszustreichen und von anderen Genres abzugrenzen.

Literatur

Die Krimtitel werden, wenn nicht anders angegeben, zitiert nach den Einträgen zu den erwähnten Autoren bzw. Werken in Wikipedia: <http://www.wikipedia.org> (Stand: 01.05.2014); allg. zu Krimis und Autoren vgl. Krimi-Couch (<http://www.krimi-couch.de>) und Krimi-Forum (<http://www.krimi-forum.net>).

Akunin, Boris (2005): *Die Bibliothek des Zaren. Ein Nicholas-Fandorin-Roman*. München.

Akunin, Boris (2009): *Das Halsband des Leoparden. Fandorin ermittelt. Kriminalerzählungen*. Berlin.

- Ammon, Ulrich [et al.] (2004): *Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz und Deutschland sowie in Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol*. Berlin/New York.
- Arnet, Daniel (2012a): Der Goalie in der Bundesliga. Pedro Lenz will Deutschland und Österreich mit seinem Dialektroman „Der Goalie bin ig“ erobern – in einer hochdeutschen Übersetzung, in: *SonntagsZeitung*, 12. Januar 2012, 43-45.
- Arnet, Daniel (2012b): „Peter Bichsel ist mein Lieblingsschriftsteller“. Der Bestsellerautor Jussi Adler-Olsen spricht vor seiner ersten Schweizer Lesung über Krimi, Komik und König, in: *SonntagsZeitung*, 22. 04. 2012, 41f.
- Arnet, Daniel (2014): Das Datum auf dem Umschlag als Garantie, in: *Sonntags-Zeitung*, 08.06.2014; Online im Internet: http://www.sonntagszeitung.ch/read/sz_08_06_2014/kultur/Das-Datum-auf-dem-Umschlag-als-Garantie-7033 [eingesehen am 22. 02. 2015].
- Ebel, Martin (2004): Titel-Unsinn, in: *Tages Anzeiger*, 1. 3. 2004, 42.
- Lenz, Pedro (2010): *Der Goalie bin ig*. Luzern.
- Leon, Donna (2000): Ohne ein Geheimnis ist alles nichts. Die Erfinderin des Commissario Brunetti erklärt, wie man einen guten Kriminalroman schreibt, in: *Berner Zeitung*, 21.10.2000, 36.
- Lipp, Nadine (2009a): Nachwort. In: Maurice Leblanc: *Arsène Lupin und der Schatz der Könige von Frankreich*. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- Lipp, Nadine (2009b): Nachwort. In: Maurice Leblanc: *Arsène Lupin. Die Gräfin von Cagliostro oder Die Jugend von Arsène Lupin*. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen / Basel.
- Nusser, Peter (1992): *Der Kriminalroman*. (SM 191). 2. Auflage 1992, Stuttgart.
- Obschlager, Walter (2005): Nachwort. In: Friedrich Glauser, *Schlumpf Erwin Mord (Wachtmeister Studer)*. Zürich.
- Pelewin, Viktor (2009): *Das fünfte Imperium. Ein Vampir Roman*. München.
- Posener, Alan (2015): Wie uns deutsche Filmtitel für dumm verkaufen, in: *Die Welt*, 31. 01. 2015. Online im Internet: <http://www.welt.de/kultur/kino/article136959609/Wie-uns-deutsche-Filmtitel-fuer-dumm-verkaufen.html?config=print> [eingesehen am 22.02.2015].

Spiegel Online (2002): Agatha Christie: Da waren's keine „Negerlein“ mehr ... , in: *Der Spiegel*, 07.02.2002. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/agatha-christie-da-waren-s-keine-negerlein-mehr-a-181035.html> [eingesehen am 01.05.2014].

Vargas, Fred (2007): *Fliehe weit und schnell*. 9. Aufl., Berlin.