

"Dramenübersetzung: Die Chinesische Mauer von Max Frisch"

Tot, Klaudija

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:071886>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-19**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij njemačkog jezika i književnosti prevoditeljskog usmjerenja

Klaudija Tot

Dramenübersetzung: „Die chinesische Mauer“

von Max Frisch

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Sanja Cimer

Osijek, 2016.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku Filozofski fakultet Osijek Odsjek za
njemački jezik i književnost

Jednopedmetn diplomski studij njemačkog jezika i književnosti
prevoditeljskog usmjerenja

Klaudija Tot

**Dramenübersetzung: „Die chinesische Mauer“ von
Max Frisch**

Znanost o prevođenju

Mentor: doc. dr. sc. Sanja Cimer

Osijek, 2016.

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek

Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek

Diplomstudium der deutschen Sprache und Literatur – Übersetzer

Ein-Fach-Studium

Klaudija Tot

Dramenübersetzung: „Die chinesische Mauer“

Von Max Frisch

Diplomarbeit

Mentor: doc. dr. sc. Sanja Cimer

Osijek, 2016

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur
Diplomstudium der deutschen Sprache und Literatur – Übersetzer
(Ein-Fach-Studium)

Klaudija Tot

Dramenübersetzung: „Die chinesische Mauer“ von

Max Frisch

Diplomarbeit

Transaktionswissenschaft

Mentor: doc. dr. sc. Sanja Cimer

Osijek, 2016.

Erklärung über die eigenständige Erstellung der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht.

(Ort und Datum)

(Unterschrift)

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den spezifischen Übersetzungsschwierigkeiten, die bei einem Dramentext entstehen können. Mithilfe einer Analyse wird in der Arbeit aufgezeigt wie die entsprechenden Probleme gelöst werden können. Es wird der Frage nachgegangen, welches Äquivalent für den Zieltext entspricht und ob man mehrere Übersetzungen gestalten kann. Das Ziel ist es zu klären, wie die Analyse diese Probleme und Schwierigkeiten bei der Erstellung des Zieltextes lösen kann. Die Analyse wird auf ein Werk vom Schweizer Autor Max Frisch, „Die chinesische Mauer“, angewendet. Das Werk beinhaltet spezifische Drameneinheiten.

Das Ergebnis zeigt, dass die Textausschnitte detailliert, meist auch zwischen den Zeilen, gelesen werden sollten, da eine möglich verborgene Bedeutung der Aussagen aufgefunden werden kann, die dann übersetzt werden müsste, was auch ein besonderer Fall beim Übersetzen von z. B. Metaphern ist. Weiter zeigt sich, dass die Schwierigkeiten bei den Sprachstilen dann lösbar ist, wenn die Gestalten und deren Einstellungen analysiert und dementsprechend zutreffend charakterisiert werden. Der Fachwortschatz der Physik ist umfangreich und es sollten die Bedeutungen einzelner Phrasen und Begriffe analysiert werden, um eine sinngemäße Übersetzung zu erzielen. Wichtig wäre hier zu erwähnen, dass ein Problem auch bei den Dialogen und Monologen bestehen kann. Es kann zu einem Richtungswechsel, bzw. einem Zusammenprallen von mehreren Kontexten kommen, welches in den Zieltext nun übertragen werden sollte. Während des Übersetzungsprozesses kann man auf viele Hindernisse stoßen jedoch kann man diese mithilfe eigener Kenntnisse, Kreativität und Nachforschungen überwinden und so einen adäquaten Zieltext erschaffen.

Schlüsselwörter: Dramenübersetzung, Übersetzungsschwierigkeiten, chinesische Mauer, Max Frisch, Metaphern

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	1
2. Das Drama	2
2.1. Drama als Begriff.....	2
2.2. Merkmale des Dramas.....	2
2.3. Die Formen des Dramas.....	3
2.4. Der Aufbau des klassisch geschlossenen Dramas (nach Aristoteles)	4
3. Max Frisch	6
3.1. Leben und Werk.....	6
3.2. Max Frisch: Die chinesische Mauer - Zusammenfassung	7
4. Das Übersetzen	9
4.1. Die Übersetzbarkeit	10
4.2. Das Übersetzen von Bühnentexten.....	11
5. Analyse der Dramenübersetzung am Beispiel von Max Frisch: Die chinesische Mauer ..	13
5.1. Das Übersetzen von Didaskalien	14
5.2. Das Übersetzen von Sprachstilen	18
5.2.1. Schakespeare und seine Liebenden.....	18
5.2.2. Der Heutige und Napoleon	20
5.2.3. Pontius Pilatus und die Wahrheit.....	23
5.2.4. Don Juan und die Unbekannte aus der Seine.....	26
5.3. Das Übersetzen von Realia.....	28
5.4. Das Übersetzen von Metaphern	29
5.5. Das Übersetzen von Fachbegriffen (Physik).....	31
5.6. Das Übersetzen von Dialogen und Monologen	35
6. Schlusswort.....	39
7. Literaturverzeichnis	41
7.1. Primärliteratur:	41
7.2. Sekundärliteratur:.....	41
7.1. Internetquellen:.....	43

1. Einführung

Die Dramatik ist, neben der Lyrik und der Epik, eine der grundlegenden literarischen Gattungen. Drama ist Theater mit Grundlage und unterteilt sich in mehrere Texte, wie z.B. Thetaerstücke, Operntexte, Ballettszenarien, Hörspielmanuskripte oder Drehbücher. Das Drama wendet sich direkt an das Publikum und sorgt für eine angenehme Unterhaltung und bewusstes Nachdenken.

Die außerordentliche Besonderheit des Dramas liegt in derer Schreibweise, in der Form, wie der Text konstruiert ist und schon dies führt zu einigen Problemen beim Übersetzen solcher Texte. Zudem spielen die Gestalten in den Texten eine wichtige Rolle und haben das Ziel mit dem Zuschauer eine besondere Verbindung herzustellen, so dass er sich als ein Teil des Ganzen sieht. Wichtig ist das Publikum miteinzubeziehen, seine Wünsche, Ansprüche und Erwartungen hervorzuheben und diese nachzuvollziehen – und auch das ist eine Herausforderung, welche der Übersetzer annehmen muss. Emotionen, sprachliche Besonderheiten, wissenschaftliche Begriffe, Höflichkeitsformen, verschiedene Sprachstile, Metaphern, Realien u.a. sind Hindernisse, die ich in dieser Arbeit überwältigen bzw. mit denen ich mich konfrontieren musste, um einen korrekten Zieltext zu erstellen.

Beim Übersetzen öffnen sich folgende Fragen: Was und wie soll etwas übersetzt werden? Für wen soll es übersetzt werden?

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist es die möglichen Probleme bei der Übersetzung eines Dramentextes mithilfe einer Analyse darzustellen. Dies zeige ich an spezifischen Beispielen aus einem Werk von Max Frisch. Was genau beachtet werden muss, wenn man sich schon einmal entschließt, ein solches Werk in eine andere Sprache umzuwandeln, ist eine Frage, die nur durch entsprechende Analysen beantwortet werden kann. Für dieses Thema der Diplomarbeit entschied ich mich aus einem einfachen Grund: Es ist Übersetzen eines literarischen Werks, das schon selbst viele besondere Eigenschaften enthält. Genau diese Eigenschaften bieten dem Übersetzer verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten an.

2. Das Drama

2.1. Drama als Begriff

Das Drama sei, wie Hinck (1980:7) es beschreibt, „absolut“, absolut auch gegenüber dem Zuschauer; es sei „nicht die sekundäre Darstellung von etwas Primären, sondern stellt einfach sich selbst dar.“ Weiter meint Hinck (1980:8), dass die Relation zwischen Schauspieler und Rolle im Drama nicht sichtbar sein darf, sowie auch die Anwesenheit des Dramatikers. Gegenüber der Lyrik und der Erzählliteratur unterscheidet sich das Drama dadurch, dass das Publikum eine Vermittlungsinstanz, das Theater, zwischen den Text und den Adressaten einschiebt. Erst auf der Bühne übernimmt das dramatische Werk die Aufgabe, die ihm anvertraut wird. Unter Drama versteht man jene sprachlichen Werke, die auf optische und akustische, räumliche und leibliche Versinnlichungen im Theater bzw. auf der Bühne angelegt sind.

2.2. Merkmale des Dramas

Sowie jede Gattung der Literatur ihre entsprechenden Merkmale besitzt, hat auch das Drama seine eigenen. Im Folgenden werden konkrete Merkmale aufgeführt, um mehr über die genaue Aufarbeitung des Dramas zu erfahren.

1.) Bühnenraum und fiktiver Schauplatz - wenn man vom dramatischen Raum spricht, muss man sich der Tatsache bewusst sein, dass sich zwei Raumkonzeptionen überlagern: einerseits der reale Bühnenraum (durch Bühnenform, Dekoration, Requisite und Licht bestimmt) und andererseits der fiktive Ort des Geschehens (Platz-Waury 1999:19), z.B. vor dem Mauerbau in Frischs Werk *Die chinesische Mauer*. Zur Bedeutung des Raumes schreibt Flemming (1970:55): „Der dramatische Raum, als jeweils spezifischer Formtypus, gehört als legitim und innerlich zur Substanz des Dramas, liefert dessen wesensnotwendige Verräumlichung.“

Zum dramatischen Raum gehören nach Platz-Waury (1999:20) jedoch auch der Zuschauerraum und der sogenannte Gedachte Raum bzw. *off-stage*. Inwieweit der Schauplatz realitätsnah ausgestaltet werden soll, ist bei jeder historischen Epoche zu bestimmen. Dies unterliegt dem persönlichen Stil von Dramatikern, Theaterleitern und Publikum.

2.) Haupttext und Nebentext – nach Platz-Waury (1999:31) umfasst der Haupttext alles Gesprochene (Monologe, Dialoge und Beiseitesprechen). Was im gesprochenen Text nicht enthalten ist, ist der Nebentext und zwar: Dramentitel, Vorwort, Personenverzeichnis, Akt- und Szenenmarkierung, Auftritt-bzw. Abgang von Personen usw.

3.) Die theatralischen Zeichen - die theatralischen Zeichen können darstellergebunden oder raumgebunden sein:

Zum Bereich des Schauspielerischen gehören Mienen- und Gebärdenspiel, Haltung, Stellung und Bewegung im Raum (Raumgebärden) sowie die paraverbalen Darstellungsmittel, d.h. die stimmlichen Qualitäten und die Sprechweise. Die szenischen Mittel schaffen die Umwelt, in der sich die Akteure auf der Bühne bewegen: die Dekoration mit Kulissen und Versatzstücken, mit Bühnenaufbauten und Ausstattungsgegenständen, unterstrichen und erweitert durch die Beleuchtung. Hinzu treten bisweilen erläuternde Projektionen von Lichtbildern oder Filmen, schließlich auch Bühnenmusik und Geräuscheffekte. (Wuttke 1974:101)

Bühnenraum, Beleuchtung und Projektionen wirken publikumsorientiert, während Kostüme, Requisiten, Mimik, Gestik und Sprechstimme sowohl für den Zuschauer als auch für die Figuren eines Stücks Zeichencharakter enthalten.

2.3. Die Formen des Dramas

Das Drama ist eine in sich vollendete Handlung, die sich im Laufe des Stücks weiter abspielt und zu Konflikten führt. Der Konflikt, wie auch der Inhalt, wird entweder durch Monologe oder Dialoge dem Publikum preisgegeben. Das Drama enthält eine Spannungskurve, die zu einem Höhepunkt steigt und danach wieder abfällt. Im Folgenden zwei Formen des Dramas nach Spörl (2004:230-231):

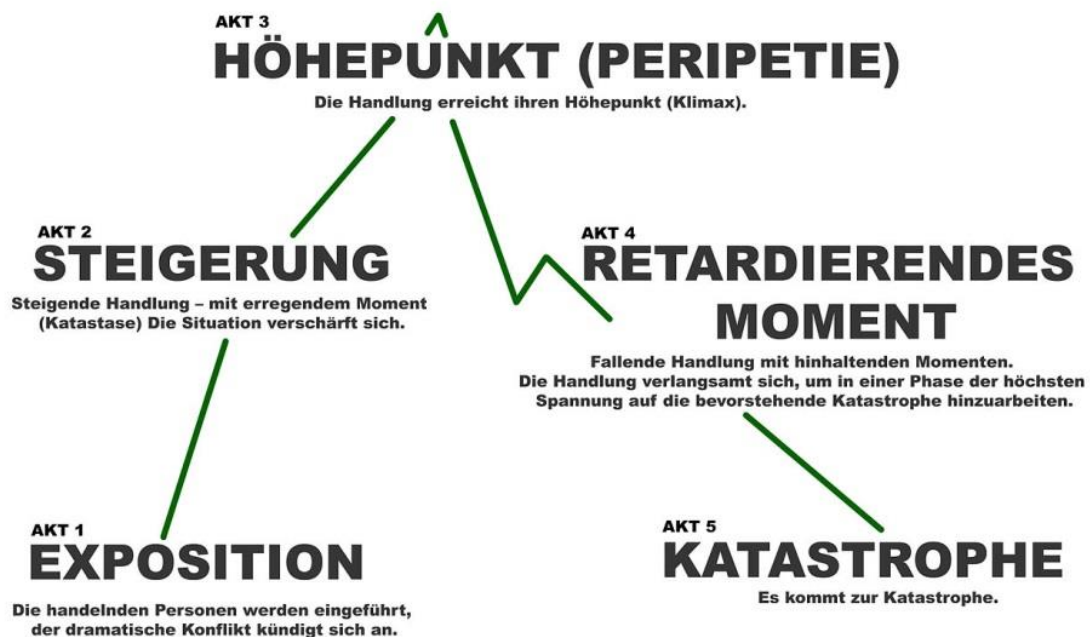
Das analytische Drama – auch Enthüllungsdrama genannt. Zum einen gibt es die Hintergründe, die durch die Darstellung eine wichtige Rolle spielen. Es ist etwas passiert, dessen Folgen man nun im Stück analysiert. Diese Vorgeschichte wird erst im Verlauf des zweiten Geschehens enthüllt oder aufgedeckt. Das Geschehen tritt in gewöhnlicher Zeitfolge auf der Bühne hervor, das dem Publikum gegenwärtig vorgeführt wird. Das Vergangene wird rekonstruiert und die Aufdeckung der Vergangenheit führt zu einer Änderung der Gegenwart.

Das synthetische Drama – auch Zieldrama oder Entfaltungsdrama genannt. Es unterscheidet sich schon am Anfang vom analytischen Drama, da hier eine Handlungssequenz im

Anschluss einer Vorgeschichte, in der etwas Entscheidendes passiert, das Drama eröffnet. Dieses Geschehen fungiert als Auslöser und läuft auf ein Ziel zu. Hier besteht das Drama entweder aus einem inneren oder äußeren Konflikt. Beim inneren Konflikt muss sich der Charakter für eine Seite entscheiden. Beim äußeren handeln zwei Gegner einander entgegen, wodurch der Konflikt entsteht.

2.4. Der Aufbau des klassisch geschlossenen Dramas (nach Aristoteles)

Gustav Freytag veranschaulicht in seinem Buch „Die Technik des Dramas“ (1863) das klassisch aristotelisch geprägte geschlossene Drama. Und zwar entwirft er ein pyramidales Schema dazu:



Slika 1: Akteinteilung des Dramas nach Gustav Freytag (1863)¹

¹ Von Schaumklee - Eigenes Werk, Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5781377>

Hier folgt die Beschreibung der einzelnen Begriffe, bzw. Merkmale (Freytag 1863:99-119):

- a) Akt 1: Exposition
 - Das Publikum lernt den Ort, die Zeit, die Figuren, die Handlung und Atmosphäre kennen.
- b) Akt 2: Steigerung
 - Auch Epitase genannt; es entstehen Intrigen, das Interesse wird durch beschleunigtes Handeln erweckt, die Spannung des Geschehens steigt.
- c) Akt 3: Höhepunkt
 - Auch Klimax oder Peripetie genannt; Die Entwicklung des Konflikts erreicht ihren Höhepunkt; die Hauptfigur befindet sich in einer Auseinandersetzung, das weitere Schicksal entscheidet sich, das heißt, der Wendepunkt (die Peripetie) zu Sieg oder Niederlage, zu Absturz oder Erhöhung wird herbeigeführt.
- d) Akt 4: Retardierender Moment
 - Obwohl die Spannung etwas verfällt, steigt sie noch einmal, indem die Entwicklung der Handlung im retardierenden Moment verzögert wird. Die Rettung der Hauptfigur scheint jedoch noch beständig zu sein.
- e) Akt 5: Katastrophe
 - Die Handlung am Schluss löst den Konflikt. Es kommt aber zum Untergang der Hauptfigur.

Laut Freytag (1863:110) ist der Höhepunkt der wichtigste Aufbau eines Dramas. Diese Pyramidenstruktur ist, wie schon erwähnt, die klassische Struktur einer geschlossenen Dramenform. Mehrmals wird dies nur als Grundlage für andere Dramen benutzt.

Dieses Kapitel veranschaulicht die Entwicklung eines Dramas. Es wird in dieser Diplomarbeit angegeben, um auf die Entstehung des erwähnten Dramentextes von Max Frisch hinzuweisen.

3. Max Frisch

3.1. Leben und Werk

Lioba Walczek stellt das Leben von Max Frisch in der Biographie *Max Frisch* (2001:21-39) dar:

Max Frisch wird am 15. Mai 1911 in Zürich geboren. Er wächst in der Zeit der Moderne auf. Er studiert Germanistik an der Universität Zürich, wo er für verschiedene Zeitungen Feuilletonbeiträge schreibt. Nach dem Tod seiner Vaters, bricht er das Studium ab. Nach den ersten erfolglosen Versuchen als Schriftsteller, verbrennt er seine Manuskripte und fängt ein zweites Studium an – Architektur. Dieses schließt er mit einem Diplom ab. Sein einziges Bauwerk wird ein belohntes Freibad in Zürich.

Später lässt sich Frisch von einem emigrierten Dramaturg überreden, wieder Theaterstücke zu schreiben. So entsteht im Jahr 1944 das Drama *Santa Cruz*. Er lernt Zuckmayer, Dürrenmatt und Brecht kennen und begegnet 1958 der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, mit der er eine Beziehung anfängt. Diese hält 2 Jahre lang an.

Als er 1962 Marianne Oellers kennenlernt, verlieben sich die beiden und sie reist mit ihm nach Jerusalem, wo ihm der Man's Freedom Prize verliehen wird und er die erste deutschsprachige Rede nach dem 2. Weltkrieg hält. Oellers und Frisch heiraten 1968. Doch auch diese Ehe zerbricht 1979, wegen seiner Affäre mit einer Amerikanerin.

Im März 1989 erfährt Frisch, dass er an einem unheilbarem Darmkrebs erkrankt ist. Er stirbt am 4. April 1990, kurz vor seinem Geburtstag.

Seine bedeutendsten Werke sind: *Don Juan und die Liebe zur Geometrie*, *Stiller*, *Homo faber*, *Biedermann und die Brandstifter*. *Ein Lehrstück ohne Lehre*, *Andorra* u.a.

3.2. Max Frisch: Die chinesische Mauer - Zusammenfassung

Das Drama enthält ein Vorspiel und das eigentliche Spiel, das in 23 Szenen unterteilt ist. Die Rollen im Stück teilt Frisch in Figuren und Masken. So sind die Figuren: Der Heutige, Hwang Ti (der Kaiser Chinas), Mee Lan (seine Tochter), Wu Tsiang (ein chinesischer Prinz), Olan (eine chinesische Mutter), der Stumme (ihr Sohn), Siu (eine Dienerin), Da Hing Yen I, II, III (Zeremoniemeister), Fu Tschu (ein chinesischer Scharfrichter), der Mandarine, der Kellner, die Eunuchen und die Journalisten. Die Masken hingegen sind „historische Figuren, die alle bestimmte Formen unseres Zeit- und Geschehensbewusstseins darstellen (Al-Ali 2008:43).“ Diese sind: Romeo und Julia, Napoleon Bonaparte, Columbus, die Inconnue de la Seine, Pontius Pilatus, Don Juan Tenorio, Brutus, Philipp von Spanien, Cleopatra, ein Herr im Frack und ein Herr im Cut. Die Zeit der Handlung ist die heutige Zeit bzw. die jetzige Bühne, die den Mauerbau nach dem Sieg des Kaisers über die Barbaren zeigt und so spielt sich das Stück direkt vor der Mauer ab.

Schon im Vorspiel lernt das Publikum die Hauptfigur, den sogenannten Heutigen, kennen. Er steht vor dem Vorhang, das den Bau der chinesischen Mauer abbildet und redet direkt zum Publikum über die Mauer, wie der Staat diese auf einen anderen Platz umsetzen möchte, da sie hier keinen Zweck erfüllt. Danach zählt er dem Publikum die Gestalten, die auf der Bühne erscheinen werden, auf. Diese sind im Stück als die schon erwähnten Masken bezeichnet und sind zu einem Ehrenfest des Kaisers Tsin Sche Hwang Ti eingeladen.

Das Hauptspiel beinhaltet die bereits oben genannten Berühmtheiten in Masken, die sich nicht genau bewusst sind, wo sie sich gerade befinden und wundern sich über die merkwürdigen Wörter, die sie hören.

Der Heutige ist eigentlich die Gestalt, die den Rhythmus des Stücks aufrecht hält, da er sich jeder Figur annähert, bzw. mit jeder Figur in direktem Kontakt steht und versucht zum Kaiser zu kommen. Er möchte ihn überreden von Tyrannei Abstand zu halten, denn der Menschheit droht ein Atomkrieg. Jedoch sieht der Kaiser dies nicht als Vorwurf gegen sich, sondern gegen seine eigenen Feinde und belohnt den Heutigen mit einer Ehrenkette.

Das Stück endet damit, dass Brutus zwei Wirtschaftsführer in feinen Kleidern erdolcht und Romeo und Julia, hingerissen vom Weltuntergang, vereint in einem Kuss vor den Masken sterben.

Max Frisch bezeichnet sein Werk als eine Farce und verwendet den Begriff als Untertitel seines Stücks. Eine Farce kann man als „...eine äußerst lächerliche Angelegenheit, der es an Tiefgründigkeit fehlt und die niemand ernst nehmen kann und soll (Drechsler 1988:8).“ Laut Kesting (1980:460) gibt es in einer Farce üblicherweise nur einen Spielort. Frischs Stück spielt vor dem Hintergrund des Baus der Chinesischen Mauer, und jegliche Handlungen und Geschehnisse werden davor dargestellt.

In einer Farce erwartet man eine sogenannte Kettenreaktion, wo (verschiedene) Personen etwas verheimlichen wollen oder wo die Grenze überschritten wird. So ist es auch in Frischs Werk, wo die Hauptfigur, ein moderner Intellektueller, der sogenannte Heutige, geheimnisvoll versucht, sich jeder Person anzunähern und in ihnen das schlechte Gewissen zu erwecken. Er allein ist gegen den Erbau der Mauer und versucht es durch das ganze Stück schlecht zu machen, gerät aber dadurch in Schwierigkeiten, das auch ein besonderes Merkmal einer Farce ist.

4. Das Übersetzen

Hier heben wir den durch Otto Kade bekanntgewordenen Begriff, Translation, hervor. Seine Definition zu diesem Begriff lautet wie folgt:

Wir verstehen daher unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache. (Kade 1968:35)

Für das Produkt wird die Bezeichnung *Translat* und für den Ausführenden *Translator* eingesetzt.

Der Begriff „Translationswissenschaft“ setzte sich Ende der 80er Jahre neben dem Begriff „Übersetzungswissenschaft“ durch. Heutzutage ist es unumstritten, dass sich eine Disziplin der Translationswissenschaft mit Faktoren beschäftigt, die weit über die Sprache hinausgehen. Aus diesem Grund sind sie nicht linguistisch-semantisch beschreibbar (Snell-Hornby 1999).

Der zu übersetzende ausgangssprachliche Text wird als AT bezeichnet, der für die Rezipienten der Ausgangskultur erstellt wurde. Der Übersetzer stellt auf der Grundlage des AT einen ZT in der Zielsprache her, der für die Rezipienten als Übersetzung fungiert. Laut Holz-Mänttari (1984:31) kann der AT, wenn er nicht funktional oder defekt ist, auch durch andere Informationen ersetzt werden. Der Übersetzer prüft vor der Isolierung relevanter AT-Merkmale, ob der Übersetzungsauftrag mit der Absicht des AT-Autors zu vereinen ist, so Nord (1993). Die Vorstellungen, welches Verhältnis zwischen einer Übersetzung und dem dazugehörigen AT herrschen soll, sind zeit- und kulturbedingt. Der häufig aufzutretene Begriff „Treue“ bedarf nach Nord (1989) einer Präzisierung:

Die Freiheit bei der Zuordnung von AT und Übersetzungstyp wird eingeschränkt durch die Verantwortlichkeit des Übersetzers, die Erwartungen seiner Handlungspartner (und dazu gehört auch der AT-Autor) so weit zu respektieren, daß er ihnen nicht *ein X für ein U* vormacht. Diese Verantwortung nenne ich Loyalität.

Das Loyalitätsprinzip schränkt die Skopostheorie „im Blick auf ihre Anwendung in einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit und mit einem bestimmten Übersetzungskonzept“ (Nord 1989) ein. Die Skopostheorie (Vermeer 1978) ist eine funktionale Übersetzungstheorie, die sich an die Wirkung des Zieltextes auf den Empfänger orientiert.

4.1. Die Übersetzbarkeit

In der modernen Linguistik ist es weit verbreitet, dass alles in jeder Sprache ausdrückbar sei. Daraus lässt sich schließen, dass jeder Text in irgendeiner Form übersetzt werden kann. Roman Jakobson (1988:483) unterscheidet drei verschiedene Arten der Übersetzung:

Intralinguale Übersetzung: (auch *Umbenennung* genannt) ist eine Interpretation sprachlicher Zeichen mit Hilfe von anderen Zeichen derselben Sprache.

Interlinguale Übersetzung: (auch *eigentliche Übersetzung*) genannt ist eine Interpretation sprachlicher Zeichen mit Hilfe von anderen Zeichen jedoch einer anderen Sprache

Intersemiotische Übersetzung: (auch *Transmutation* genannt) ist eine Interpretation sprachlicher Zeichen mit Hilfe nichtsprachlicher Zeichensysteme, wie z.B Verkehrsschilder.

Weiter gibt es Übersetzungstypen und Übersetzungsmethoden. Übersetzungstypen können laut Michael Schreiber (1997) nach unterschiedlichen Kriterien klassifiziert werden: Einerseits nach dem Übersetzungsgegenstand bzw. das *was* des Übersetzens (nach Texttyp und Textsorte des AT) und andererseits nach der Übersetzungsmethode bzw. das *wie* des Übersetzens; hier wird oft zwischen wörtlicher und freier Übersetzung unterschieden. Reiss (1985:79) empfiehlt „so wörtlich wie möglich, so frei wie nötig“ zu übersetzen, ohne dass jedoch „genügend darüber reflektiert worden wäre, [...] wo genau die Wörtlichkeit aufzuhören und die Freiheit zu beginnen hätte.“

Die Wahl der Übersetzungsmethode hängt von der Übersetzungsfunktion und dem Texttyp ab. Ein hoher Grad an Fachlichkeit verbindet sich mit einer sehr spezifischen Übersetzungsfunktion und sprachlich und kulturell *eingebürgernden* bzw. anpassenden Übersetzung. Bei literarischen Übersetzungen wird die Interpretation jedoch dem Leser überlassen und die Autonomie des Originals ist wichtiger. Übersetzungsmethoden unterscheiden sich von Übersetzungsverfahren dadurch, dass sich die Übersetzungsmethode, bzw. „die Strategie der Übersetzung“ (Hönig/Kußmaul 1982) auf einen Text beziehen kann und hängt vom Texttyp und Übersetzungszweck ab. Die einzelnen Übersetzungsverfahren, *die Technik des Übersetzens* (Wotjak 1985), beziehen sich auf kleinere Textabschnitte und hängen von der Übersetzungsmethode und dem Sprach- bzw. Kulturpaar ab.

Textübersetzungen sind Übersetzungen, bei denen inhaltliche oder formale Invarianten im Vordergrund stehen. Weber (1999) führt die Übersetzungsverfahren, die sich am meisten auf eine Textübersetzung beziehen, in seinem Artikel auf. Im Folgenden werden einige Übersetzungsverfahren angegeben:

- 1.) Lexikalische Entlehnung: vollständige Übernahme einer lexikalischen Einheit
- 2.) Lexikalische Ersetzung: Ersetzen eines lexikalischen Elements durch ein zielsprachliches Element
- 3.) Lexikalischer Strukturwechsel: Änderung im Bereich der Wortbildung
- 4.) Wort-für-Wort Übersetzung: Beibehaltung von Wortzahl, -art, und -stellung
- 5.) Permutation: Umstellung von Konstituenten
- 6.) Expansion/Reduktion: Erhöhung bzw. Verringerung der Wortzahl
- 7.) Intrakategorialer Wechsel: wortartinterne Änderung der grammatischen Funktion
- 8.) Transposition: Änderung der Wortart
- 9.) Transformation: Änderung der syntaktischen Konstruktion

4.2. Das Übersetzen von Bühnentexten

Nach Weber (1999:253) weisen Bühnentexte als literarische Gattung einen verschiedenen Stilisierungsgrad in Abweichung von der gesprochenen Sprache auf, obwohl sie primär als gesprochene Sprache realisiert werden. Dem Autor stehen mehrere stilistische Mittel zur Verfügung.

Die Absicht des Dramatikers ist, laut Weber (1999:254), eine Wirkung auf das Publikum zu erzielen. Hierzu werden rhetorisch-stilistische Mittel als ein Werkzeug des Dramatikers betrachtet. Dem Übersetzer ist es dann wichtig die Wirkung, ähnlich wie möglich, in eine andere Sprache umzusetzen. Seine Aufgabe ist es, einen angemessenen Stilisierungsgrad für ein entsprechendes Publikum zu finden. Ein dramatischer Text zielt nicht nur auf einen individuellen Leser, sondern auf ein breiteres Publikum, welches sich in einer Theatersituation befindet.

Pfister (1982) und Hess-Lüttich (1985) untersuchen die Komplexität der dramatischen Kommunikation und unterscheiden zwei Kommunikationssysteme:

- a) Inneres Kommunikationssystem (Figurenebene)
- b) Äußeres Kommunikationssystem (Autoren-/Publikumsebene)

Auf der Figurenebene teilen sich gesprochene Alltags- und Bühnentexte eine wichtige kommunikative Funktion. Gehen wir von der Identität von Rede und Handlung aus, ist der Dialog eine „gesprochene Handlung“.

Bei der Autoren-/Publikumsebene ist die Rede eher expressiv als appellativ.

Die expressive Funktion des Ausdrucks, die auf den Sprecher einer Replik zurückverweist, ist vor allem im äußeren Kommunikationssystem ständig von großer Bedeutung, da die Konkretisierung einer Figur durch die Wahl ihrer Redegegenstände, durch ihr sprachliches Verhalten und durch ihren Sprachstil zu den wichtigsten Techniken der Figurencharakterisierung im Drama gehört... (Pfister 1982:256)

Als Vorschläge an den Übersetzer zur Umsetzung der semantischen Komplexität der Bühnenübersetzung, betont Andrić (1967:141) Folgendes:

Da der Dialog Worthandlung ist, geht es bei der Übersetzung auch um Beibehaltung der Willensintensität, mit der die Gestalt an den Gegenspieler appelliert, um ihn zu irgendeiner Aktion zu bringen.

Laut Weber (1999:255) heißt dies für den Übersetzer, dass der potentielle Unterschied zwischen dem *Ich* und dem *Du* bereits auf der Theaterbühne sichtbar sein sollte.

In einem *wirklichen* Gespräch kann eine Gestalt einen vollkommen normal gebauten Satz zögernd, stotternd, affektiert vorbringen, der Dramatiker [und damit auch der Übersetzer] aber sollte den Satz so gestalten, daß diese expressiven Werte allein durch die Konstruktion angedeutet werden und er das Zögern, Stottern und die Affektiertheit *bezeichnet*. (Andrić 1967:141)

Die Sprache in einem literarischen Kunstwerk ist zwar eine geschriebene Sprache, kann aber fast auch als gesprochene Sprache bezeichnet werden, da es Teile im Text gibt, wo z.B. Dialekte, derbe Umgangssprache, verschiedene Slangs und Ähnliches erscheinen können. Hervorzuhebene Aspekte sind der Dialektgebrauch, Register und idiomatischer Stil. Zeilen, bei denen gesprochen wird, sind wichtig für die Charakterisierung.

Die Spielbarkeit eines Stücks ist, nach Snell-Hornby (1999), eine „rhythmische Progression“, die durch verschiedene Faktoren gekennzeichnet wird. Zu diesen Faktoren gehören: szenische Wechsel (räumliche oder zeitliche Verschiebungen, Veränderung der Bühnenaustattung), Variationen zwischen Diskurstypen (monologisch/dialogisch), Variationen zwischen Stilen der Rede (Prosa/Vers) und der Satzrhythmus. Diese Faktoren bestimmen die zeitliche Sequenz der einzelnen Textelemente.

Nach Weber (1999:256) ist es notwendig, dass sich der Übersetzer an das rhythmische Muster des Originaltextes hält, um die wechselseitige Beziehung von Form und Inhalt wiederzugeben. Falls er denselben Bühneneffekt des Originals überbringen möchte, sollte er die Länge der Repliken und die Gesamtdauer des Stücks beibehalten. Es wird nach einer Atembarkeit der gesprochenen Dramenhandlung gefordert, welche sich an den Fluss des Sprechers bindet. Die Atembarkeit ermöglicht dem Schauspieler, sich in einer bestimmten Bühnensituation verständlich zu machen. Mithilfe dieses Kriteriums, kann der Schauspieler die von ihm kreierte fiktive Figur in der vorgegebenen Bühnenwelt als glaubhaft erscheinen lassen. Was der Übersetzer versuchen wird, ist die Figurenrede in seiner syntaktischen und stilistischen Form nachzuahmen, welche im ZT wichtig für die psychologische Disposition der Figur ist.

Bei Übersetzungen von Bühnentexten ist entscheidend, wie das Theaterpublikum den ZT rezipiert. Das bedeutet, dass der Übersetzer die Aufgabe hat, sich dem Publikum anzunähern und deren Gefühle zu erwecken. Wird die emotionale Welt einer Figur übersetzt, soll der Übersetzer, laut Weber, (1999:256) das Publikum berühren. In einer Komödie versucht man das Publikum durch Wortspiele oder überraschenden Handlungsumschwung zum Lachen zu bringen; in der Tragödie erweckt man Empathie oder Mitgefühl für den Helden.

5. Analyse der Dramenübersetzung am Beispiel von Max Frisch: Die chinesische Mauer

In diesem Kapitel werden verschiedene Übersetzungsschwierigkeiten bei der Übersetzung von Dramentexten präsentiert und analysiert. Als Beispiel wird ein Werk vom Schweizer Schriftsteller Max Frisch angezeigt. Analysiert werden spezifische Merkmale eines Bühnentextes, wie z.B.: Sprachstile, Monologe und Dialoge, Metaphern u.a. Übersetzt sind die Stellen, die solche Merkmale enthalten und bei denen es nicht einfach ist ein entsprechendes Äquivalent zu finden. Wichtig wäre hier zu erwähnen, dass der ZIELTEXT nicht für Theateraufführungen, sondern für das Leserpublikum entstanden ist.

5.1. Das Übersetzen von Didaskalien

Didaskalien kann man folgendermaßen definieren²:

1. Anweisungen altgriechischer Dramatiker für die Aufführung ihrer Werke
2. in der Antike urkundliche Verzeichnisse der aufgeführten Dramen mit Angaben über Titel, Dichter, Schauspieler, Ort und Zeit der Aufführung usw.

Was die Didaskalien kennzeichnet, ist derer freie Art das Geschehen auf der Bühne zu beschreiben, um die gesamte Szene leichter mitzuverfolgen, sowie auch Bemerkungen über die zeitgleiche Handlung einer Figur im Text anzuführen. Dies verhilft dem Leser, sich genau das vorzustellen, was das Publikum in Wirklichkeit auf der Bühne sehen könnte. Didaskalien verhelfen dem Leser, sich das Geschriebene bildhaft vorzustellen, da dies einen großen Unterschied zu einer Theateraufführung bezeichnet.

Didaskalien können, nach Thierry (2005:260), entweder das im Replikentext Gesagte bezeichnen, insofern sich die darstellenden Elemente in demselben Satz, wie die dargestellten befinden, oder sie können weiter vom Text entfernt sein, bzw. in einem anderen Satz stehen, nachgestellt, vorangestellt oder sogar in den Replikentext eingebettet sein. Beim Übersetzen eines Dramas stellt sich heraus, dass Didaskalien vorwiegend eine hilfreiche und hinweisende Rolle im Aufbau des Textes spielen. Sie weisen den Leser darauf hin, was sich genau auf der Bühne, die er nur in seinen Gedanken aufrufen kann, abspielt. Das heißt, beim Übersetzen ist erstens wichtig, die Angaben so ähnlich wie möglich wiederzugeben und ihre Aufgaben aufzubewahren.

Um die Probleme des Übersetzens solcher Didaskalien wahrzunehmen, werden im Folgendem einige Beispiele des ausgesuchten Dramas von Max Frisch dargestellt: „Der Ausrufer und die drei chinesischen Soldaten ziehen weiter, wie sie gekommen sind: gleichgültig, pflichttreu, mechanisch (Frisch 1971:11).“ Diese Didaskalie ist recht kurz und leicht zu übersetzen: *Glasnik i tri kineska vojnika nastavljaju hodati, kao maločas prije: ravnodušno, revno, mehanički.*

² <http://www.duden.de/node/803354/revisions/1230491/view>

Was hier zu einem Problem führt, ist eher die Struktur der Didaskalie, als der Inhalt. Auf den ersten Blick erscheint alles einfach und klar. Was jedoch eine Schwierigkeit darstellt, ist die Wiedergabe in die kroatische Sprache. Strukturell wird die Didaskalie hier ähnlich behalten.

Im deutschen Text spielt der bestimmte Artikel vor den „chinesischen Soldaten“ eine wichtige Rolle, da dieses Element die schon früher im Text erwähnten Figuren (die Soldaten) hervorhebt. Im Kroatischen kann dieses nicht eindeutig gleich übersetzt werden, da Artikel in dieser Sprache nicht existieren.

Was man hier eingeben könnte, sind Wörter, die die erwähnten Soldaten näher bezeichnen, da diese früher im Text schon erschienen sind, wie z.B. das Fürwort *ta*. Die Didaskalie würde hiermit so aussehen: *Glasnik i ta tri kineska vojnika nastavljaju hodati, kao maločas prije: ravnodušno, revno, mehanički.*

Wenn man aber vom Inhalt her absieht, entdeckt man, dass dieses eingeschobene Wort keine gute Wahl ist, da es nicht allzu sehr passend klingt. Der Satz scheint einfach wörtlich übernommen zu sein. Aus diesem Grund ist es besser im Kroatischen Fürwörter, in solchen Fällen, auszulassen, damit der ganze Eindruck nicht verloren geht.

Diese Didaskalie kann auch anders übersetzt werden, durch andere sprachliche Mittel: *Glasnik i tri kineska vojnika nastavljaju hodati kao što su i došli: ravnodušno, revno, mehanički.* Diese Übersetzung liegt nicht weit weg von dem ersten Beispiel, beschreibt jedoch die Art des Weiterziehens auf eine andere, sogar wörtliche Weise. Das Fürwort wurde im Vergleich zu den früheren Beispielen umformuliert. Diese Übersetzung kann angenommen werden, da der Inhalt wiedergegeben wurde und auch strukturell zum Stück passt.

In einem weiteren Beispiel wird das Aussehen der Bühne durch eine Didaskalie geschildert:

„Die Bühne bleibt Bühne: rechts eine Freitreppe in chinesischer Manier, links im Vordergrund eine Sesselgruppe in moderner Manier. Man hört festliche Musik und Stimmen einer unsichtbaren Gesellschaft. Nach einer Weile (wenn der Zuschauer die Bühne kennt) erscheint ein jugendliches Paar in Kostüme, die jedem Theatergänger bekannt sind (Frisch 1971:13).“

Auch hier kann die deutsche Sprache die Beschreibung der Bühne recht bildhaft erscheinen lassen. Der Text ist verständlich und lesbar, da Wörter benutzt wurden, die vor allem dem Inhalt des Textes entsprechen.

Die Übersetzung dieses Abschnitts wird einigermaßen durch eine freie Übertragung ausgeschmückt und durch umgebaute Elemente kreativ gestaltet.

Pozornica ostaje pozornica: s desne se strane nalaze vanjske stepenice u kineskom stilu, a u prvom planu s lijeve strane red naslonjača u modernom. Odzvanjaju glasovi nekakvog nevidljivog društva te svečana glazba. Nakon nekog se vremena (kada gledatelj upozna pozornicu) pojavi mladi par u kostimima, poznat svim posjetiteljima kazališta.

Hier wurden nur einige Segmente verändert jedoch haben diese Änderungen ein etwas andersartiges Aussehen als die erste Übersetzung. Anders als am ersten Beispiel, wird hier die Bühne beschrieben, damit der Leser die möglichst reale Abbildung von ihr in seinem Bewusstsein entwickeln kann. Diese Übersetzungen sind für das Leserpublikum bestimmt und somit ist es wichtig, dass der Leser sich in die Geschichte vertiefen kann, genauso wie der Zuschauer im Theater. Er hört diese Stimmen der unsichtbaren Gesellschaft in seinem Bewusstsein durch das Lesen, auch wenn er nicht ein direkter Teilnehmer des Theaterpublikums ist, wird er mithilfe dieser Beschreibung trotzdem in das Drama hineingewickelt.

Die nächste und letzte Übersetzung einer Didaskalie aus diesem Drama ist dem Kaiser und seinem ständig angespannten Charakter gewidmet. Wichtig zu erwähnen wären hier die paralinguistischen (Betonung, Stimmklang) und kinetischen Zeichen (Mimik, Gestik, Gebärden). Nach Totzeva (1995:11-112) stehen die paralinguistischen Zeichen im engen Zusammenhang einerseits mit den nonverbalen Zeichen, die im Prozess der direkten Kommunikation Verwendung finden, indem sie die Bedeutung erzeugen (mimische, proxemische und gestische Zeichen) und andererseits mit den linguistischen Zeichen. Erst aus dem Zusammenhang mit kinetischen und linguistischen, werden paralinguistische Zeichen auf der Ebene der Rede wahrgenommen. Der dramatische Dialog simuliert und verwirklicht eine direkte Kommunikation.

Im nächsten Beispiel sind die kinetischen Zeichen wichtig, die der Leser nicht persönlich miterleben jedoch sich eine Vorstellung von ihnen machen kann.

„Hwang Ti blickt sich um, die Stille dauert an, er lächelt. Alles erstarrt. Hwang Ti gibt ein winziges Zeichen an Da Hing Yen. Da Hing Yen gibt es weiter an Fu Tschu, das winzige Zeichen, und Fu Tschu gibt es weiter, man sieht nicht wohin, und der Mandarin wird rückwärts, ehe er's begreift, lautlos abgeschleift. Niemand rührt sich, als sei nichts geschehen.“ (Frisch 1971:76)

Diese Didaskalie ist eine der längsten Beschreibungen in diesem Drama und drückt eine angespannte Atmosphäre aus. Anfangs ist der Text noch stur und langsam, der Rhythmus wird aber dann durch die Handlung beschleunigt, um die Spannung etwas zu verstärken, damit auch der Leser die nahezu gleiche Emotion empfinden kann, wie das Theaterpublikum.

Hwang Ti pogledava okolo, tišina traje, on se smješka. Sve se zamrzne. Hwang Ti daje Da Hing Yenu sitni znak. Da Hing Yen proslijedi taj sitni znak dalje Fu Tschuu, i Fu Tschu ga proslijedi dalje, ne vidi se kamo te prije negoli Mandarin shvati što se zbiva, netko ga odvuče odostraga, bez glasa. Nitko se ne miče, kao da se ništa nije dogodilo.

In dieser Didaskalie ist es wichtig, die schon erwähnte Spannung aufrecht zu erhalten, so dass sie in der kroatischen Sprache denselben Effekt auslösen kann. Zuerst muss der Anfang genau so gestaltet werden, dass er beim Leser Hochspannung erweckt. Eine kleine Schwierigkeit gibt es im Satz: „Alles erstarrt.“

Was genau erstarrt? Sind es die Schauspieler oder ist die ganze Welt erstarrt? Ich ließ es hier wörtlich, da dies für den Leser verständlich bleibt. Die Struktur der übersetzten Didaskalie bleibt demzufolge die gleiche wie im AT und leitet die Handlung des Geschehens weiter.

Ein weiteres Problem eröffnet sich bei der Übersetzung des „Mandarin“. Man könnte diese Figur einfach in einen neutralen Chinesen umwandeln jedoch würde dies dann die wirkliche Bedeutung des Wortes löschen und seine Gestalt entfremden. Auf den Gedanken kam mir dann die kroatische Übersetzung *Mandarinski kinez*, was mir persönlich wiederum ästhetisch nicht passend scheint. So behalte ich das Wort *Mandarin*.

Den letzten Satz kreierte ich auf diese Weise: *...te prije negoli Mandarin shvati zbivanje, netko ga odvuče odostraga bez glasa*. Um die Spannung, wie schon am Anfang erwähnt, aufrecht zu erhalten, wandle ich das Wort *lautlos* in eine Phrase um, der den Satz somit lesbarer macht.

5.2. Das Übersetzen von Sprachstilen

In diesem Teil der Diplomarbeit werden verschiedene Sprachstile unterschiedlicher Figuren zur Analyse ausgewählt.

Sprachstile zu übersetzen ist keineswegs eine leichte Aufgabe, da sich der Stil und die Struktur als problematisch bei der Übernahme zeigen können. So existieren in Frischs Stück Figuren mit deren eigenem Sprachstil, was zu mehreren Schwierigkeiten beim Übersetzen führt. Nicht nur der Sprachstil ist eine Herausforderung, sondern auch das Dramatische selbst. Freytag (1863:20) beschreibt das Dramatische als „diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und zum Tun verhärten und welche durch ein Tun aufgeregt werden.“

Um einen besseren Einblick in die Übersetzungen zu haben, werden diese in eine Tabelle angeführt, wo in der rechten Spalte der AT und in der linken der ZT veranschaulicht werden. Somit kann man beide Texte leichter vergleichen. Phrasen und Wörter, die zu einem Problem führen sind in Kursiv geschrieben. Ihre entsprechenden Analysen werden schließlich danach entsprechend angezeigt.

5.2.1. Shakespeare und seine Liebenden

Wie schon früher erwähnt, erscheinen in diesem Stück auch die zwei Liebenden aus dem Werk Shakespeares: Romeo und Julia.

Der Sprachstil in *Romeo und Julia* ist unterschiedlich. Romeo nutzt Sonett-Phrasen jedoch verfällt er später genau wie Julia in „eine Sprache voller Leidenschaft“ (Doran 1976:13).

In der folgenden Tabelle wird der leidenschaftliche Sprachstil der Liebenden gezeigt:

<p>SIE Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern, Es war die Nachtigall, und nicht die Lerche, Die eben jetzt dein <i>banges Ohr</i> durchdrang; Sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort. Glaub, Lieber, mir: es war die Nachtigall. ER Die Lerche wars, die Tagverkünderin – <i>Nur Eile rettet mich; Verzug ins Tod.</i> SIE Trau mir, das Licht ist nicht des Tages Licht– Drum bleibe noch, <i>zu gehn ist doch nicht not.</i> ER Laß sie mich greifen, ja, laß sie mich töten! <i>Ich gebe gern mich drein, wenn du mich liebst –</i> SIE Man kommt! Ich hör Geräusche. Leb wohl! ER Leb wohl! SIE O denkst du, daß wir je uns wiedersehen?</p>	<p>ONA Zar već želiš poći? Pa dan je još dalek, Bijaše to slavuj, a ne ševa Koji prodorno <i>prestraši uho</i> tvoje; On tamo na šipku noću pjeva. Vjeruj, dragi, meni: bijaše to slavuj. ON Bijaše to ševa, navjestiteljica dana – <i>Samo u žurbi je spas; Odgađanje smrti.</i> ONA Vjeruj mi, to svjetlo nije danje svjetlo – Stoga ostani još, <i>otići nije nužno.</i> ON Pusti da ih zgrabim, da, pusti da ih usmrtime! <i>Rado im se prepuštam</i> ako voliš me ti – ONA Netko dolazi! Čujem zvukove. Zbogom! ON Zbogom! ONA O misliš li da ćemo se ikada ponovo vidjeti?</p>
---	--

Deutlich erkennt man hier die Gleichheit mit dem originalen Liebespaar von Shakespeare. Es sind Teile aus dem Original, und zwar der Dialog im 3.Akt der 5. Szene³. Der besonders leidenschaftliche Sprachstil der Liebenden wurde von Frisch teilweise übernommen, so dass es der Schreibweise Shakespeares gleich steht.

Dieser Stil führt zu einem Problem bei der Übersetzung.

Verwirrend erscheint insbesondere, dass die Rede anders konstruiert ist, als normalerweise in der Standardsprache der Fall wäre. Mit den Wörtern beginnt sozusagen ein Wortspiel, wo man nicht genau mehr auf die grammatische Struktur, sondern eher darauf achtet, die

³ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/romeo-und-julia-2188/1>

Emotionen des Lesers zu verstärken, indem man vor allem Mitleid erzeugt. Romeo und Julia sind als tragisches Paar weltbekannt und schon durch ihre Rede wird dem Leser klar, dass ihre Liebe keine glückliche ist. Problematisch ist insbesondere die lyrische Ausdrucksweise.

Romeo und Julia sind zwei Gestalten, deren Liebe ein tragisches Ende nimmt. Aus diesem Grund ist der Sprachstil so dargestellt, dass er Trauer erzeugt. Dieser Stil sollte in der kroatischen Sprache genau so übernommen werden, damit sich die gleiche Wirkung des Mitleids der Leser mit den Gestalten ergibt.

Phrasen wie z.B.: *banges Ohr, nur Eile rettet mich, Verzug ins Tod, zu gehen ist doch nicht not* und *ich gebe gern mich drein* müssen umstrukturiert werden und zwar wird anstatt der Phrase *strašljivo uho* die Phrase *prestraši uho tvoje* benutzt, da es dramatischer schon von dem Aussehen her wirkt. Auch sind die anderen Phrasen so umgesetzt, dass sie im Kroatischen verständlich klingen und der inhaltlichen Struktur entsprechen. Diese von Frisch übernommenen Phrasen sind abweichend von der Standardsprache, indem sie etwas anders gestaltet sind. Bei der Übersetzung sind diese Phrasen nicht wörtlich übernommen, da es ansonsten im Kroatischen keine konnotative Äquivalenz wiedergibt.

5.2.2. Der Heutige und Napoleon

Der Heutige spricht im nächsten Beispiel zu Napoleon. Er versucht Napoleon zu erklären, dass die Welt ihn nie vergessen hat und überall seine Gewohnheiten Wissen besitzt.

Napoleon wirkt im Stück, so wie man ihn zu kennen scheint - stolz, ehrgeizig, stur und egoistisch. Im folgenden Beispiel wirkt er jedoch etwas verwirrt und befragt den Heutigen immerzu nach der Kriegssituation.

Im Folgenden ein Beispiel von einem Dialog der zwei Gestalten:

<p>DER HEUTIGE <i>Exzellenz!</i> - kann ich Sie einen Augenblick sprechen?</p> <p>NAPOLEON Wir kennen Euch nicht, Monsieur?</p> <p>DER HEUTIGE Kein Wunder, Exzellenz; wir leben in anderen Zeiten. Vielleicht freuts Sie zu hören, Exzellenz, daß Ihr Ruhm (<i>womit ich Sie keinesfalls erschrecken möchte</i>) die ersten hundert Jahre überstanden hat.</p> <p>NAPOLEON Was sagt Ihr?</p> <p>DER HEUTIGE Was meine Wenigkeit betrifft, Exzellenz, so gehöre ich zu den Menschen, <i>die heute gerade auf der Erde sind</i> und leben möchten.</p> <p>NAPOLEON Hundert Jahre? Sagt Ihr? Und was (<i>melden mir!</i>) ist seither geschehen?</p>	<p>SUVREMENIK <i>Ekscelencijo!</i> - mogu li razgovarati s Vama na trenutak?</p> <p>NAPOLEON Ne poznajemo Vas, gospodine?</p> <p>SUVREMENIK Ništa čudno, ekscelencijo; živimo u drugačijim vremenima. Možda Vas veseli čuti, ekscelencijo, da je Vaša slava (<i>čime Vas nikako ne želim preplašiti</i>) preživjela prvih sto godina.</p> <p>NAPOLEON Što kažete?</p> <p>SUVREMENIK Što se tiče moje malenkosti, ekscelencijo, pripadam onim ljudima <i>koji trenutno prebivaju na zemlji</i> i žele živjeti.</p> <p>NAPOLEON Sto godina, kažete? I što se (<i>obavijestite me!</i>) otada zbilo?</p>
--	---

Napoleon wird vom Heutigen mit *Exzellenz* angesprochen, was im Kroatischen gleich behalten wurde. Der Heutige redet zu Napoleon mit großem Respekt, was man durch das Siezen und die Vorsichtigkeit, die in Klammern gesetzt wurde, erkennen kann. So musste die gesamte Konversation des ZT in diese Richtung geführt werden.

Diese in Klammern gesetzte Phrase erscheint etwas verwirrend und deshalb muss gut überlegt werden, wie dies übersetzt werden sollte, um den Text angemessen erscheinen zu lassen. Ich behalte hier den Befehlston, der zu einem Generalen passt und die bereits erwähnte Vorsichtigkeit des Heutigen gegenüber Napoleon.

Die Phrase *die heute gerade auf der Erde sind* kann wortwörtlich übersetzt werden, und zwar auf diese Weise: *koji su trenutno na Zemlji*. Doch, wenn man dies näher betrachtet, kann man das Verb *su* auch umtauschen, so dass es einem Lebewesen entspricht, also das Verb *prebivati*. Spezifisch finde ich die Betonung auf dem ausgewählten Wort. Es entspricht der Kreativität, die in einem literarischen Werk eingesetzt werden kann.

Im darauffolgenden Beispiel spricht der Heutige über Napoleons weiterbestehende Existenz:

<p>DER HEUTIGE Ich will es Ihnen melden, Exzellenz, dazu bin ich gekommen... <i>Sie starben, wenn ich nicht irre, im Frühjahr 1821.</i> Aber noch heutigen Tags, Exzellenz, sind Sie ein Inbegriff. Ihre Persönlichkeit, Ihr Profil, das innere wie das äußere, Ihre gloriosen Feldzüge und die Vorliebe Ihrer Hand, sich in die weiße Weste zu bergen, kennt jeder Gebildete, jeder <i>Halbgebildete</i>, und das ist heutzutage die große Menge. Man bewundert Sie, Exzellenz, und nicht nur in Frankreich. Ihre Briefe sind in jeder Bibliothek zu lesen, auch die intimen, in <i>Faksimilie</i>. Wenn ich mich so ausdrücken darf, Exzellenz: Sie sind uns vertraut. Sie gehören zu den Figuren, die unser Hirn bevölkern, und insofern, als <i>Figur unseres Denkens</i>, sind Sie durchaus noch lebendig – wie könnte ich sonst mit Ihnen sprechen, Empereur de la France! – lebendig und gefährlich.</p> <p>NAPOLEON Ich frage, was geschehen ist. Was machen die Franzosen? Und die Briten, die Russen? Darf ich hören, daß sie geschlagen sind?</p>	<p>SUVREMENIK Obavijestit ću vas, ekscelencijo, zato sam došao... <i>Preminuli ste, ako se ne varam, u proljeće 1821. Godine.</i> No i sve do danas ste ostali pojam, ekscelencijo. Vaša osobnost, Vaš profil, unutrašnji kao i vanjski, Vaši slavni vojni pohodi te sklonost skrivanja ruke pod bijeli prsluk poznat je svakom obrazovanom i <i>poluobrazovanom</i> čovjeku, što je u današnjici velika većina. Dive Vam se, ekscelencijo, i to ne samo u Francuskoj. Vaša se pisma čitaju u svim knjižnicama, čak i ona intimna, u <i>faksimilu</i>. Ako se smijem ovako izraziti, ekscelencijo: Poznajemo Vas. Pripadate likovima koji nastanjuju naš um i u tom ste pogledu kao <i>lik našeg razmišljanja</i> itekako još živi – kako bih inače razgovarao s Vama, Empereur de la France! – živi i opasni.</p> <p>NAPOLEON Pitam što se zbilo. Što rade Francuzi? A Britanci, Rusi? Smijem li čuti da su pali?</p>
--	--

Der erste Abschnitt kann mehrfach übersetzt werden, bzw. mehrere verschiedene Konstruktionen des Satzes können hier benutzt werden, so dass die Übersetzung den Inhalt nicht verliert. *Preminuli ste, ako se ne varam, u proljeće 1821. godine* – der eingefügte Satzteil kann auch am Anfang des Satzes eingesetzt werden. Etwa so: *ako se ne varam, preminuli ste u proljeće 1821. godine*. Die erste Übersetzung schien hier als passende und diese wurde genauso durch Kommas in der kroatischen Sprache getrennt. So hat es eine Wirkung, als ob der Heutige eine kleine Pause macht, um das noch einmal schnell zu überlegen. Die respektvolle Einstellung des Heutigen gegenüber Napoleon ist wichtig, so dass dieser Teil auch auf eine solche Weise übersetzt werden soll. Probleme gab es bei einigen Wörtern wie z.B. *Halbgebildete*, *Faksimilie*, *Figur unseres Denkens*. Für den *Halbgebildeten* kam ich zuerst auf die Übersetzung: *nedostatno naobražen*. Dies halte ich jedoch für eine eher unpassende und ungeschickte Übersetzung und bleibe bei der wörtlichen Überführung *poluobrazovan*. *Faksimilie*⁴ ist eine, mit einem Original in Größe und Ausführung genau übereinstimmende Nachbildung, Wiedergabe, besonders als fotografische

⁴ <http://www.duden.de/node/697238/revisions/1290658/view>

Reproduktion. Hier musste ich erst nachforschen, was genau für eine Art von Dokument es sich handelt. Die Phrase *Figur unseres Denkens* kann auch als eine verborgene Metapher scheinen kann, so habe ich diese als *lik našeg razmišljanja* übersetzt. Als verborgene Metapher kann man die politische Macht und den Ehrgeiz Napoleons bezeichnen, bzw. das Negative am Staat.

5.2.3. Pontius Pilatus und die Wahrheit

Zu den bekannten Gestalten, die im Stück erscheinen, gehört auch Pontius Pilatus. Max Frisch zeichnet Pontius Pilatus als einen skeptischen Intellektuellen aus, der sich davon entziehen will, für jenes Leid Jesu schuldig zu sein, welches man ihn aufbürdet.

Im Folgenden ein Beispiel:

<p>DER RÖMER Eines frühen Morgens (es war aber der <i>Rüsttag des Passah</i>) brachten sie ihn in das Richthaus, und ich sprach zu ihnen: <i>Was für eine Klage bringet ihr wider diesen Menschen?</i> Die Juden aber antworteten und sprachen so und so. Da ging ich wieder zu ihm und sprach zu ihm: Bist du der König der Juden? Er aber antwortete: Mein Reich ist nicht von dieser Welt –</p> <p>DER SPANIER Ich weiß!</p> <p>DER RÖMER Nach diesem, da er also gesprochen hatte, ging ich zu den Hohenpriestern und sprach: Ich finde keine Schuld an ihm. Da schrieen sie und antworteten: Er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht! Da ich nun dieses Wort hörte, fürchtete ich mich sehr und ging wieder zu ihm und sprach zu ihm: Woher bist du?</p>	<p>RIMLJANIN Jednog ranog jutra (no bijaše to <i>večer uoči Pashe</i>) doveli su ga u sudnicu i rekoh im: <i>Koju tužbu iznosite na ovoga čovjeka?</i> Židovi pak odgovoriše i rekoše te ovo te ono. Tada ponovo priđoh njemu i rekoh: Jesi li ti kralj židovski? No, on odgovori: Moje kraljevstvo nije od ovoga svijeta –</p> <p>ŠPANJOLAC Znam!</p> <p>RIMLJANIN Nakon toga, pošto je govorio, pođoh visokim svećenicima i rekoh: Ne pronađoh krivnju u njemu. Tada viknuše i odgovoriše: Sam sebe je prozvao Božijim sinom! Kako začuh tu riječ, silno se pobjah te mu priđoh ponovo i rekoh: Odakle si?</p>
---	--

<p>Er aber gab mir keine Antwort. Ich saß nun auf dem Richterstuhl (was auf hebräisch <i>Gabbatha</i> heißt) und wartete auf seine Antwort vergeblich. Ein jeder, <i>der aus der Wahrheit sei</i>, höre seine Stimme! Da sprach ich: Was ist Wahrheit?</p> <p>...</p> <p>DER RÖMER Da übergab ich ihnen den andern, daß er gekreuziget werde, und sah, wie derselbe hinausging an den sogenannten <i>Schädelort</i> (was auf hebräisch <i>Golgatha</i> heißt)</p> <p>–</p>	<p>On mi pak ne odgovoriše. Tako dakle sjedoh na sudačku stolicu (na hebrejskom zvana <i>Gabata</i>) i čekah uzalud njegov odgovor. <i>Svaki, koji je od istine, sluša njegov glas!</i> Tada rekoh: Što je istina?</p> <p>...</p> <p>RIMLJANIN Tada im predah onog drugoga, da ga razapnu, i vidjeh istoga kako izlazi na <i>mjesto zvano Lubanjsko</i> (na hebrejskom zvano <i>Golgota</i>) –</p>
--	--

Wofür Pontius Pilatus bekannt ist, ist die Entscheidung über die Kreuzigung Jesu. Der Welt erscheint er als skrupelloser Statthalter und erbarmungsloser Kläger des Judenkönigs. Hier öffnet sich sein Charakter auf eine solche Art und Weise, dass man das Gefühl hat, er selbst versucht, seine Unschuld über Jesu Schicksal zu begründen. Im Stück zeigt er sich als der vollkommen Unschuldige und wehrt sich mit der immer wieder erwähnenden Frage was Wahrheit sei. Schlussendlich habe er ja nur auf das Volk gehört, das Jesus kreuzigen wollte.

Da es sich bei Pontius Pilatus um eine biblische Gestalt handelt, habe ich den Sprachstil in das Kroatische mithilfe des Imperfekt übersetzt. So wirkt es nämlich passender zur originalen Bibelschrift. In der kroatischen Bibelübersetzung trifft man häufig auf den Imperfekt u.a auch das bekannte Zitat im Evangelium von Johannes: „U početku bijaše Riječ i Riječ bijaše kod Boga i Riječ bijaše Bog. (Ivan 1:1)“.

Für diesen Teil des Textes halte ich den Imperfekt als passend, da er einen stärkeren Effekt auf den Leser haben könnte, als dass man es in standardsprachlich übersetzt. So habe ich mich dem doch häufiger benutzten Tempus der Bibel genähert. Hiermit wollte ich Pontius auch als eine Bibelfigur hervorheben. Im Stück zitiert er mehrere Teile aus der Bibel, u.a. auch die Phrasen, die in diesem Kapitel übersetzt wurden.

Auch in dieser Übersetzung sind einige ausgewählte Phrasen in Kursiv gesetzt: *...es war aber der Rüsttag des Passah...* – Rüsttag ist der Abend vor einem jüdischen Feiertag. So übersetze ich es schlicht als *večer uoči Pashe*; *...Was für eine Klage bringet ihr wider diesen*

Menschen?...- die Präposition *wider* wird als *gegen* definiert⁵. Auch in der Bibel wird es in kroatischer Sprache auf diese Weise übersetzt: „Tako Pilat izađe k njima i reče: *"Kuju tužbu iznosite na ovoga čovjeka!"* (Ivan 18:29)“. Ich bevorzuge hier den schon auf Kroatisch übersetzten Teil aus der Bibel zu nehmen.

Auch zwei weitere Wörter müssen in der Bibel nochmals nachrecherchiert werden, und zwar: der Richterstuhl (*Gabata*): „Čuvši te riječi, Pilat izvede Isusa i posadi na sudačku stolicu na mjestu koje se zove Litostratos - Pločnik, hebrejski *Gabata* – (Ivan 19:13)“. So auch der Schädelort (*Golgota*): „I noseći svoj križ, iziđe on *na mjesto zvano Lubanjsko*, hebrejski *Golgota*. (Ivan 19:17)“. Während des Übersetzungsprozesses, war die auf Kroatisch übersetzte Bibel das wichtige und unvermeidliche Hilfsmittel. Da Frisch die Zitate aus der Bibel übernahm, schloss ich mich dieser Methode bei der Erschaffung des ZT an.

In der folgenden Phrase handelt es sich um ein Zitat von Pilatus über die Aussage, die Jesus vor dem Richterstuhl vorsagt: *Ein jeder, der aus der Wahrheit sei, höre seine Stimme!*

Nachforschungen zufolge ist solch ein Mensch derjenige, der die Wahrheit durch Gott versteht, also der wirkliche und wahre Mensch Gottes, der den Glauben in sich trägt. Zwei gute Beispiele hierzu findet man in der Bibel:

Denn es wird eine Zeit kommen, da sie die heilsame Lehre nicht ertragen werden; sondern nach ihren eigenen Gelüsten werden sie sich selbst Lehrer aufladen, nach denen ihnen die Ohren jucken, und werden die Ohren von der Wahrheit abwenden und sich den Fabeln zukehren. (2. Timotheus 4:3-4)

Meine Kinder, lasst uns nicht lieben mit Worten noch mit der Zunge, sondern mit der Tat und mit der Wahrheit. Daran erkennen wir, dass wir aus der Wahrheit sind, und können unser Herz vor ihm damit zum Schweigen bringen, dass, wenn uns unser Herz verdammt, Gott größer ist als unser Herz und erkennt alle Dinge. (Johannes 3:18-20)

Aus diesem Grund übersetzte ich dies so, damit es der Bibel nahesteht: „Onda mu reče Pilat: *"Dakle ti si kralj?"* Isus odgovori: *"Ti kažeš, da sam ja kralj. Ja sam zato rođen i zato dođoh na svijet, da svjedočim istinu. Svaki, koji je od istine, sluša glas moj* (Ivan 18:37).“

Svaki, koji je od istine, sluša njegov glas - möglich ist es, diese Stelle aus der kroatischen Übersetzung der Bibel nachzuschreiben.

⁵ Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. 2000. Mannheim u. A.: Dudenverlag.

Aus diesem Grund entschied ich mich diese Phrase so umzuwandeln, auch wenn es dann keine selbsterstellte Übersetzung ist.

5.2.4. Don Juan und die Unbekannte aus der Seine

Don Juan steht in der Dichtung für einen Frauenheld. Obwohl man nicht genau sicher ist, wer das Vorbild für diese fiktive Figur ist, wird Don Juan in Frischs Werk als der Wahre preisgegeben. Gegenüber dem bekannten Don Juan, steht die weniger bekannte L'Inconnue de la Seine (die Unbekannte aus der Seine).

<p>DER SPANIER Alle Welt bildet sich ein mich zu kenne. Zu Unrecht, Mademoiselle, zu Unrecht! Ihnen gegenüber gibt die Welt es zu, daß sie nichts von Ihnen weiß, nichts als den Namen: L'Inconnue de la Seine! Wie ich Sie beneide!</p> <p>INCONNUE Ich bin aber lungenkrank, Monsieur, und schwanger –</p> <p>DON JUAN</p> <p><i>Ad spectatores:</i></p> <p>Ich komme aus der Hölle der Literatur. Was hat man mir schon alles <i>angedichtet!</i> Einmal nach einem <i>Gelage</i>, das ist wahr, ging ich über den Friedhof (der Abkürzung wegen) und stolperte über einen Totenkopf. Und mußte lachen, Gott weiß warum. Ich bin jung, ich hasse das Tote; das ist alles. Wann habe ich Gott gelästert?</p>	<p>ŠPANJOLAC Cijeli si svijet umišlja da me poznaje. Pogrešno, gospođice, pogrešno! Što se Vas tiče, svijet priznaje da o Vama ništa ne zna, ništa osim imena: L'Inconnue de la Seine! Kako Vam samo zavidim!</p> <p>INCONNUE Ali ja imam bolest pluća, gospodine, i trudna sam –</p> <p>DON JUAN</p> <p><i>Gledateljima:</i></p> <p>Dolazim iz pakla književnosti. Što se meni već <i>sve predbacivalo!</i> Jednom sam nakon <i>bančenja</i>, to je istina, išao preko groblja (zbog prečice) i spotaknuo se o mrtvačku glavu. I morao sam se smijati, bogzna zašto. Mlad sam, mrzim što je mrtvo; to je sve. Kada sam to bogohulio?</p>
--	---

Das berichten die Ehebrecherinnen von Sevilla, und ein Pfaff, Gabriel Tellez, hat es *in Verse gebracht*; ich weiß. Strafe Gott ihn für seine dichterische Phantasie! (...) Im Freudenhaus, das ich nicht nötig habe, spiele ich Schach: schon hält man mich für intellektuell. Liebe zur Geometrie! Was immer ich tue oder lasse, *alles wird mir verdeutet und verdichtet*. Wer hält das aus? Ich möchte sein, jung wie ich bin, und nichts als sein.

To tvrde seviljske preljubnice a jedan je to redovnik, Gabriel Tellez, *pretočio u stihove*; znam. Neka ga Bog kazni za njegovu pjesničku maštu! (...) U javnoj kući, koja mi nije potreba, igram šah: već me smatraju intelektualcem. Ljubav prema geometriji! Što god činio ili ne činio, sve *krivo protumače i opjevaju*. Tko to može izdržati? Ja želim biti, mlad kakav jesam, i ništa drugo negoli biti.

Das Problem erscheint schon am Anfang von Don Juans Rede. Er spricht mit einer so explosiven Verteidigung, dass es nicht einfach ist, die gleiche Intensität in die kroatische Sprache umzuwandeln. Die Verteidigung sieht man in seiner gesamten Rede. Er ist entsetzt davon, was die Menschen alles von ihm halten. Seiner Meinung nach entstanden über sein Leben lauter Lügen, die von Menschen an andere Menschen weitergegeben wurden. In der nächsten Phrase macht er jedoch ein Geständnis: *Einmal nach einem Gelage, das ist wahr, ging ich über den Friedhof (der Abkürzung wegen)*.

Gelage ist eine Trinkerei und dies habe ich als *bančenje* übersetzt, da er höchst wahrscheinlich betrunken über dem Friedhof ging und nicht der Abkürzung wegen.

Was Don Juan am meisten stört, ist auch die angebliche Verdichtung des Mönchs, Gabriel Tellez, dass er über Gott gelästert habe.

Äusserst schwierig sind die Verben *verdeutet* und *verdichtet*. Diese Wörter können nicht leicht in das Kroatische übersetzt werden. Das Präfix *ver-* „drückt in Bildungen mit Verben aus, dass eine Person etwas falsch, verkehrt macht“⁶. Im Kroatischen gibt es hierzu kein entsprechendes Äquivalent. Mithilfe einiger Recherchen, entschied ich mich demnach für die einfachere Variante, so dass dem Leser alles verständlich bleibt. *Verdeuten und verdichten* sind negative Wörter. So wird aus: *alles wird mir verdeutet und verdichtet* die Übersetzung: *sve krivo protumače i opjevaju*. Don Juan meint, seine Handlungen werden missverstanden und die Dichter und Menschen missdeuten sein komplettes Dasein.

⁶ <http://www.duden.de/node/656600/revisions/1090851/view>

5.3. Das Übersetzen von Realia

Nach Marktstein (1999) sind Realia Elemente des Alltags, der Geschichte, der Kultur eines bestimmten Volkes oder Landes. Sie sind sozusagen Identitätsträger einer nationalen Kultur und werden einem Erdteil o.Ä. zugeordnet. Was genau gehört zur Realie? Das sind u.a. Objekte einer geistigen oder materiellen Kultur. Hinzu kommen auch Interjektionen und Gesten. Was nicht zu Realien gehört sind: Sprichwörter, idiomatische Wendungen. Es gibt eingebürgerte und fremdgebliebene Realien. Dem Übersetzer muss klar sein, ob ein Begriff problemlos mit zielsprachlichen Wörtern verbunden werden kann, bzw. dass kein Bedarf nach weiterer Übersetzung besteht (*Kimonoärmel*, *Pizzateig*, *Cowboyhut*) oder ob diese mithilfe verschiedener Strategien in den Zieltext eingebettet werden sollen. Nach Marktstein (1999) gibt es folgenden Strategien:

1. Der Ausdruck wird unverändert übernommen
2. Lehnübersetzung (Skyscraper-Wolkenkratzer)
3. Analogiebildung – man verwendet ein sinngemäß entsprechendes zielsprachliches Wort nach der Funktion (Home Office-Innenministerium)
4. Kommentierende Übersetzung – die Übersetzung wird vom Übersetzer erklärt, öfters in Fußnote

Hier wird ein Beispiel angezeigt, welches die chinesischen klassischen Speisen auflistet. Die Chinesen sind bekannt dafür, dass ihre Speisen für Europäer merkwürdiger sind, auch wenn sich chinesische Speisen schon seit längerem auf unseren Gebieten versuchen auszubreiten. Ich betrachte dies als eine Realie, obwohl diese im Ausgangstext nicht in Chinesischer Sprache, sondern schon in deutscher Sprache eingesetzt wurden.

Im Gegenteil zur Wirklichkeit, wo die Menschen ein Restaurant besuchen und die Speisekarte durchlesen, ist es für eine Theaterpublikum nicht allzu wichtig, ob das auf der Speisekarte angegebene überhaupt existiert. Hört sich eine Speise sogar extrem merkwürdig an, kann dies das Publikum entweder entsetzen oder zum Lachen bzw. Faszinieren bringen. Somit steigert sich das Interesse an dem Stück.

Da Hing Yen ist eine Figur, die sich als unverdienter Zeremoniemeister oft selbst in das Stück hineindrängt (dreimal als andere Person), besonders dann, wenn man ihn am wenigsten erwartet. Seine Gestalt wird witzig dargestellt und meist werden seine Handlungen etwas

humorvoll in das Werk eingeschoben. Die Kombination von Da Hing Yen und einer allzu merkwürdigen Speisekarte erzeugt im Stück eine lachhafte Wirkung auf das Publikum, was im folgenden Ausschnitt zu sehen ist:

<p>DA HING YEN Erster Gang: <i>Suppe mit jungen Bambussprossen, Meerrettich, angemacht mit Morgenrosentau, gemästete Entenleber in Reiswein, Fasan nach Pekinger Art, Granatäpfelchen in siamesischem Essig, Schwalbennester gedämpft</i> –</p>	<p>DA HING YEN Prvi slijed: <i>Juha s bambusovim mladicama, hren priređen s jutarnjom ružinom rosom, jetrica našo panih patki u rižinom vinu, fazan na pekinški način, mali šipci u sijamskom octu, dimljena lastavičje gnijezdo</i> –</p>
<p>DA HING YEN (...) Zweiter Gang: <i>Tibetanisches Huhn, gefüllt mit jungem Affenhirn, Schmetterlingssalat mit indischen Kirschen, Taubeneier geröstet</i> –</p>	<p>DA HING YEN (...) Drugi slijed: <i>tibetansko pile punjeno mladim majmunovim mozgom, Salata od leptira s indijskim trešnjama, pržena golubova jaja</i> -</p>

Eine Speisekarte zu übersetzen zieht einige Probleme mit sich. Man muss überprüfen, ob diese Mahlzeiten schon existieren (Wörterbuch, Online-Recherche u.a) und sie dann demnach entsprechend in die andere Sprache umwandeln. Es muss jedoch nicht verständlich für den Leser sein, was genau den Gästen im Werk zum Essen angeboten wird. Wichtig ist, dass es in der Zielsprache auch humorvoll klingt da dieser Teil als ein solcher dargestellt wird. Ich übernahm ich die Speisen einigermaßen wortwörtlich, um das Witzige im Werk bestehen zu lassen. Man fragt sich aber dennoch, ob diese Übersetzung passend ist oder ob es aussieht, dass das Essen einfach nur kopfüber übersetzt wurde. Für mich aber war es äußerst wichtig, den Inhalt wiederzugeben.

5.4. Das Übersetzen von Metaphern

Laut Schäffner (1999) wird die Metapher als linguistisches Einzelphänomen betrachtet, das zu einem Problem beim Übersetzen führen kann. Metaphern werden in verschiedenen Texten eingesetzt, wie bei literarischen, so auch bei religiösen und bei den Fachtexten. Die Wirkung, die im AT ersichtlich ist, sollte man beim Übersetzungsprozess auch im ZT beibehalten. Schäffner meint, dass die Wahl der Übersetzungsstrategie von verschiedenen Faktoren abhängt, vor allem von der Funktion der bestimmten Metapher, von

Konventionen u.Ä. Eine Metapher kann an zentraler Stelle stehen und mit ihr können dann weitere Metaphern und lexikalische Einheiten verknüpft werden.

Der Heutige ist ein realer Mensch, der genau weiß, wie sich die Dinge am Ende doch abspielen werden. Für ihn ist der Mauerbau nichts weiteres als noch eine menschliche Macke. Im folgenden Beispiel kann man sehen, wie der Heutige alles in einem übertragenen Sinn beschreibt.

Im Folgenden ein Beispiel, wo man Metaphern sehen kann:

<p>DER HEUTIGE (...) Denken Sie, Herr, heute noch stehen die Reste eurer Mauer, die jedes Kind von Bildern kennt. Und wenn die Menschheit zugrunde geht – was immer wahrscheinlicher wird: mit all diesen <i>Lemuren</i>, die da promenieren und lauern auf ihre historische Wiederkunft, taub für jede Entwicklung unseres Bewußtseins! – von allen Menschenwerken wird sie, eure Mauer, das einzige sein, <i>was man beispielsweise vom Mars herüber sehen kann: diese Schlange aus Stein, dieses Unding, dieses Denkmal des Wahns, man kann es verblasen wie die Asche einer Zigarette: (...)</i></p>	<p>SUVREMENIK Razmislite, gospodine, još i danas stoje ostatci vašeg zida kojeg svako dijete poznaje sa slika. I ako čovječanstvo ode u propast – što postaje sve vjerojatnije: sa svim tim <i>noćnim duhovima</i> koji tamo šetaju i vrebaju na svoj povijesni povratak, gluhi za svaki razvoj naše svijesti! – od svog ljudskog izuma taj će zid biti <i>jedini koji će se vidjeti, primjerice, s Marsa: ta zmija od kamena, ta glupost, taj spomenik taštine, a moguće ga je otpuhnuti kao pepeo cigarete: (...)</i></p>
--	---

Beim Wort *Lemuren*⁷ handelt es sich um eine Metapher. Frisch spielt mit den tiefer verborgenen Bedeutungen dieses Wortes. Was aber hier eindeutiger wird, ist, dass er an die Geister der Vergangenheit denkt. Ein Lemur ist sowohl ein Tier, als auch ein Geist eines Verstorbenen (Duden online). Hier hatte die zweite Bedeutung mehr Sinn, da es später mit der Wiederkehr verbunden wird und die Masken im Stück verstorbene fiktionale (Romeo und Julia, Don Juan) bzw. nicht-fiktionale Berümtheiten (Napoleon, Pontius Pilatus u.a.) sind.

Die Phrase: *was man beispielsweise vom Mars herüber sehen kann* enthält die Größe der Mauer, die hier als metaphorisch gelten kann. Auch die weiteren Phrasen wie: *diese Schlange aus Stein, dieses Denkmal des Wahns* und *man kann es verblasen wie die Asche einer Zigarette* besitzen einen metaphorischen Inhalt. Somit bezeichnet die *Schlange* die Länge und die Kurven der Mauer, das *Denkmal des Wahns* verbirgt die Utopie, bzw. eine

⁷ <http://www.duden.de/node/649609/revisions/1081506/view>

wirklichkeitsferne Idee und die Aussage, dass man sie *wie die Asche einer Zigarette verblasen* kann, veranschaulicht, dass alles ein Ende hat. Die Übersetzungsstrategie, die hier eingesetzt wird, ist die für die Metaphern bekannte *direkte/wörtliche Übersetzung*⁸.

5.5. Das Übersetzen von Fachbegriffen (Physik)

Physik ist eine Naturwissenschaft, deren Bestandteile, Eigenschaften und Forschungen durch einen Fachwortschatz begriffen werden. Das heißt, dass Texte im Bereich der Physik aus einer Vielzahl von Wörtern bestehen, die Laien nicht ohne Hilfsmittel verstehen können. Der Übersetzer hat hier das Ziel, den gesamten Text zuerst zu verstehen, um diesen dann in der anderen Sprache richtig wiederzugeben. Es muss eine Recherche stattfinden, die verschiedene Erklärungen über physikalische Theorien und Methoden verständlicher macht. Erst dann kann der Übersetzer eine Korrelation zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext schaffen.

Hier gebe ich ein Beispiel an, wo der Heutige zu der Tochter des Kaisers, Mee Lan, über die Definition der Masse und dem wahrscheinlichen Untergang der Menschheit spricht. Es war auch hier nicht einfach alles exakt und angemessen wiederzugeben. Es wird versucht für jeden wissenschaftlichen Satzteil eine entsprechende Lösung zu finden, damit der Text, bzw. die Rede, den Inhalt des Originals widerspiegelt.

⁸ Vgl. Schäffner (1999:282)

<p>MEE LAN Ihr glaubt an einen Gott?</p> <p>DER HEUTIGE Was soll ich dazu sagen? ... <i>Energie gleich Masse mal Lichtgeschwindigkeit im Quadrat</i>, das heißt: <i>Masse</i> ist Energie, eine ungeheuerliche <i>Ballung</i> von Energie. Und wehe, wenn Sie losgeht! Und sie geht los. Vermutlich seit zwei Milliarden Jahren. Was ist unsere Sonne? Eine Explosion. Das ganze All: eine Explosion. Es stiebt auseinander. Und was wird bleiben? Die größere Wahrscheinlichkeit (so lehrt unsere moderne Physik) <i>spricht für das Chaos</i>, für den <i>Zerfall</i> der Masse. Die Schöpfung (so lehrt unsere moderne Physik) war ein <i>Ereignis der Unwahrscheinlichkeit</i>. Und bleiben wird Energie, die kein <i>Gefälle</i> mehr hat, die nichts vermag. <i>Wärme-Tod</i> der Welt! Das ist das Ende: das Endlose ohne Veränderung, <i>das Ereignislose</i>.</p>	<p>MEE LAN Vjerujete u jednoga Boga?</p> <p>SUVREMENIK Što da kažem na to? ... <i>Energija jednako masa puta brzina svjetlosti na kvadrat</i> što znači: <i>masa</i> je energija, strahovito <i>gomilanje</i> energije. I jao ako eksplodira! I eksplodira zaista. Vjerojatno od prije dvije milijarde godina. Što je naše Sunce? Eksplozija. Čitav svemir: eksplozija. Raspršava se na sve strane. I što će ostati? Veća vjerojatnost (kako nas podučava naša moderna fizika) koja <i>ukazuje na kaos</i>, na <i>gubitak</i> mase. Stvaranje je (tako nas podučava naša moderna fizika) bio <i>događaj nevjerojatnosti</i>. A ostat će energija bez <i>nagiba</i>, bez sposobnosti. <i>Toplinska smrt</i> svijeta! To je kraj: nepromjenjiva beskrajnost, <i>jednoličnost</i>.</p>
---	--

Bei der Frage von Mee Lan, ob der Heutige nur an einen Gott glaubt, kann man im Kroatischen ein Äquivalent einsetzen, mit welchem einerseits die Bedeutung gleich bleibt, andererseits aber man auf das christliche Galubenskenntnis hinweist.

Die gesamte Rede des Heutigen wirkt schon an sich selbst als ein wissenschaftlicher Vortrag. Hier musste ich aufpassen, dass der Sinn des Textes beibehalten bleibt und der Inhalt wiedergegeben wird. Unter den Fachbegriffen in diesem Fall verstehen wir Wörter wie: *Masse, Ballung, Wahrscheinlichkeit, Chaos, Zerfall, Ereignis der Unwahrscheinlichkeit, Gefälle, Wärme-Tod, Ereignislose*.

Für jeden von diesen Begriffen muss das richtige Äquivalent gefunden werden. Deswegen ist die Recherche hier äußerst wichtig, wie z.B. bei dem Wort *Gefälle*. Bei diesem Wort konnte ich nicht sofort begreifen, was genau gemeint wurde. Ein Synonym für das Gefälle ist z.B. Neigung oder Senkung. Ich nahm mir dann das Wort *nagib*, um sich der Bedeutung anzunähern. Dies könnte auch metaphorisch angesehen werden, so dass, wenn es kein Gefälle mehr gibt, die allgemeine Beschleunigung als Null bewertet wird. Das heißt, es gibt keine Änderung der Geschwindigkeit und das Universum bleibt unveränderlich.

Begriffe wie *Zerfall*, *Wärme-Tod* oder *das Ereignislose* können von Wissenschaftlern besonders verdeutlicht werden. Für die Übersetzung muss dann nachrecherchiert werden, um die Definitionen und Begründungen aufzufinden, die diesen Begriffen entsprechen könnten. So wird aus *Wärme-Tod* die Übersetzung *toplinska smrt* verwendet, auch wenn man es auf den ersten Blick mit *globalno zatopljenje* verwechseln könnte. Recherchen und Befragungen zufolge haben jedoch die beiden Begriffe verschiedene Bedeutungen, also sollte die bekannte Phrase *Wärme-Tod* durch das passende Äquivalent *toplinska smrt* ersetzt werden, denn der *Wärme-Tod* ist kurz gesagt der Weltuntergang, der mit dieser Theorie auch als Unterkühlung bezeichnet wird. Die thermische Energie teilt sich wegen der Ausdehnung des Universums gleichmäßig ein. Bei dem Wort *Zerfall* besteht eine Mehrdeutigkeit. Es kann als *propadanje* und auch als *raspadanje* ins Kroatische übersetzt werden. Ich entschied mich für eine andere Alternative: *gubitak mase*. Dies bezeichnet, dass die Masse eine Menge von Materien ist und dass es zu einem Massenverlust kommen kann.

Fachbegriffe sind einem Fach untergeordnet und enthalten spezifische Bedeutungen, die sich von standardsprachlichen Begriffen durchaus unterscheiden. Fachbegriffe werden in einem Fachgebiet klassifiziert und entsprechen seinen Forschungen bzw. Anwendungen. Die Phrase *das Ereignislose* spiegelt sich als etwas ohne Ereignis wieder. Hier wird deutlich, dass es sich um den Weltuntergang handelt, also entschied ich mich für das Wort *jednoličnost*. Dieses Wort bezeichnet die Stille, die durch den Weltuntergang erzeugt werden würde.

Ein weiteres Beispiel von der Rede des Heutigen folgt:

<p>DER HEUTIGE Man erfand das Mikroskop. Aber je schärfer man die Schöpfung durchforschte, um so weniger war von einem Schöpfer zu sehen. Man hielt sich, um Gott zu ersetzen, an das <i>Gesetz von Ursache und Wirkung</i>. Alles andere galt uns als Unfug. Aber plötzlich siehe da, ein Atom mit <i>dem freien Willen des Selbstmörders: Das Radium-Atom</i>. Und überhaupt das Verhalten der Elektronen! <i>Die Materie</i>, das Einzige, woran wir uns halten können, was ist sie? <i>Ein Tanz von Zahlen, eine Figur des Geistes...</i> Soweit sind wir heute: Gott, der nicht im Mikroskop zu finden war, <i>rückt uns bedrohlich in die Rechnung; wer ihn nicht denken muß, hat aufgehört zu denken.</i> – (...)</p>	<p>SUVREMENIK Izumljen je mikroskop. No, što se više istraživalo stvaranje, to se manje spoznavalo Stvoritelja. Kako bi se Bog zamijenio, držalo se <i>zakona o uzroku i posljedici</i>. Sve ostalo nam je značilo besmislenost. No, odjednom stiže <i>samoubilački atom slobodne volje: radij</i>. I uopće to ponašanje elektrona! <i>Materija</i> – koje se jedino možemo držati - što je ona? <i>Ples brojeva, figura duha...</i> Do toga smo danas došli: Bog, kojeg je ne moguće vidjeti mikroskopom, <i>dolazi nam prijeteći na naplatu; tko na njega ne mora misliti, taj je prestao misliti.</i> – (...)</p>
--	--

In diesem Teil des Textes, erscheint der Heutige wieder als Intellektueller. Er versucht die Beziehung zwischen Religion und Physik zu erklären, wie beides einfach nicht zusammengehören kann, bzw. entweder das eine, oder das andere steht im Vordergrund.

Bei der Phrase *zakon o uzroku i posljedici* kommt man zu einem zweiteiligen Ergebnis. Einerseits wird dieses Gesetz als *Karma* bezeichnet, was eine wichtige Rolle im Buddhismus spielt. Andererseits ist dieses Gesetz auch fest an die Physik gebunden. Also kann dies auch im Kroatischen wörtlich übersetzt werden. Schon in der nächsten Phrase entdeckt man wieder die Verknüpfung der zwei entgegengesetzten Richtungen – Religion und Physik: *ein Atom mit dem freien Willen des Selbstmörders* – den freien Willen haben wir angeblich von Gott erhalten, was hier wiederum dem Atom zugewiesen wird, also Gottes Gegner – der Physik. Im Kroatischen nahm ich das Wort *samoubilački*, um seine negative Eigenschaft hervorzuheben. Weiter können wir dieselbe Funktion des Kontextes in dieser Phrase sehen: *Ein Tanz von Zahlen, eine Figur des Geistes*. Bei der Übersetzung soll genau das übertragen werden, was der Heutige metaphorisch bezeichnen möchte. Übersetzt wird es dann wörtlich: *ples brojeva, figura duha*. Der Heutige zeigt in dem ersten Teil der Phrase, dass ein Atom aus mehreren Elementarteilchen, die durch unterschiedliche Zahlen bezeichnet werden, besteht. Im zweiten Teil der Phrase bezeichnet er die Struktur des Atoms, welches dem Auge nicht sichtbar ist und stellt ihn als Geist dar.

Bei der nächsten Phrase: *rückt uns bedrohlich in die Rechnung* konnte man mehrere Übersetzungsbeispiele für den Zieltext erstellen. Einerseits kann man die Phrase mit dem Substantiv *osveta* gestalten, etwa so: *dolazi nam prijeteći po svoju osvetu*. Andererseits aber kann man die ganze Phrase auch der originalen nähern, da im Kroatischen dies auch oft in der Standardsprache eingesetzt wird: *dolazi nam prijeteći na naplatu*.

Wer ihn nicht denken muß, hat aufgehört zu denken – dieser Satzteil war der schwierigste und fragwürdigste der ganzen Rede. Entweder Frisch meint hier, wer nicht an Gott glaubt, der hat aufgehört zu denken, oder, wer Gott nicht vermutet, hat aufgehört zu denken. Letzendlich entschied ich mich dann doch für eine andere Variante und zwar – *tko na njega ne mora misliti* (also wer sich entschließt von keinem Glauben betroffen zu sein), *taj je pretao misliti* (an Gott und an die Auseinandersetzungen zwischen ihm und der Wissenschaftler der Physik). Für solch einen Menschen existiert dann nur noch das Leben selbst.

5.6. Das Übersetzen von Dialogen und Monologen

In diesem Teil der Arbeit beziehe ich mich auf die Dialoge und Monologe, die das Drama auf eine bestimmte Art und Weise darstellen. Solche Monologe oder Dialoge werden selten in anderen literarischen Werken benutzt und sind vor allem das Wesen der spezifischen Gestaltung eines dramatischen Werks. Diese Teile im Stück sondern das Drama von anderen literarischen Werken besonders ab. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass die sprachlichen Formulierungen im Drama nicht auf das Verständnis des unmittelbaren Gegenübers auf der Bühne abzielen, sondern auf die wirkungsvollste Übermittlung der Worte an den Rezipienten, dem Publikum bzw. Leser (Totzeva 1995:115). Dialoge und Monologe enthalten verschiedene sprachliche Besonderheiten, die man in den zwei folgenden Beispielen sehen kann.

Hier zuerst ein Beispiel eines Monologs aus dem Stück:

HWANG TI Genug! Die Wahrheit, denke ich, ist erwiesen – Ich, Tsin Sche Hwang Ti, ich: <i>ein Blutegel, ich mäste mich von eurer Kraft!</i> Ich: <i>der Henker meiner Freunde, der Mörder meines Volkes</i> - ich schicke euch in den Krieg, <i>sagst du mir ins Gesicht!</i> Ich selbst mache den Krieg, <i>sagst du</i> , um eure Wut auf die andern zu lenken, um mich zu retten mit eurer Vaterlandsliebe - <i>mir ins Gesicht!</i>	HWANG TI Dosta! Istina se, ja mislim, otkrila – ja, Tsin Sche Hwang Ti, ja: <i>pijavica sam koja se hrani vašom snagom!</i> Ja: <i>krvnik svojih prijatelja, ubojica svog naroda</i> – ja vas šaljem u rat, <i>kažeš mi u lice!</i> Ja osobno stvaram rat, <i>kažeš</i> - da bi vaš gnjev usmjerio na druge, da bi mene spasili sa svojim domoljubljem - <i>meni u lice!</i>
--	--

Dieser Monolog bildet nur einen einzigen und abgeschlossenen Kontext, der nur auf eine Weise verstanden werden kann - der Kaiser ist verärgert über die Aussagen des Revolutionärs Min Ko. Monologe sind Selbstgespräche, die nicht direkt an einen Zuhörer, sondern eher an eine imaginäre Person bzw. das Publikum gerichtet sind. Was die Emotionen des Publikums erwecken könnte sind die Phrasen, die ich im Kursiv angegeben habe. Diese enthalten auch eine spezifische Betonung, die Gefühle ausdrücken:

Der Henker meiner Freunde, der Mörder meines Volkes – diese Phrase erweckt bereits eine negative Emotion. Hwang Ti wird von der sogenannten Stimme des Volkes, Min Ko, als

Tyrann bezeichnet. Hier verhilft die Aneinanderreihung zur Betonung der Emotion. Übersetzt habe ich dies auf die gleiche Weise, also getrennt durch ein Komma: *krvnik svojih prijatelja, ubojica svog naroda.*

Auch im weiteren Beispiel musste bei der Übersetzung darauf geachtet werden, dass derselbe Kontext, sowie die Übermittlung der Emotionen wie im AT weiter besteht:

Ein Blutegel, ich mäste mich von eurer Kraft – die Betonung liegt hier auf dem Substantiv. Im Kroatischen könnte man es dann so übersetzen: *pijavica koja se hrani vašom snagom.* Falsch wäre dies nicht, doch übersetzte ich es mit einer anderen Satzstruktur und zwar: 2.c) *pijavica sam koja se hrani vašom snagom.* Da vor dieser Phrase die Phrase *ja, Tsin Sche Hwang Ti, ja* steht, wollte ich die beiden Phrasen zusammenverknüpfen.

Die Phrase: *sagst du mir ins Gesicht* habe ich im Kroatischen versucht auf die nahezu gleiche Weise zu übersetzen: *kažeš mi u lice*, obwohl man hier noch das bestimmte Demonstrativpronomen *to* einsetzen könnte. Dann würde es so aussehen: *kažeš mi to u lice.* Ich habe dies dann umformuliert und zwar so: *kažeš meni u lice!* Hier habe ich das betonte Personalpronomen im Dativ *meni* eingefügt, um die Wichtigkeit des Kaisertitels zu betonen.

Neben dem Monolog steht der Dialog, der eine Mehrdeutigkeit des Kontextes beinhalten kann (Totzeva:1995:118). Hier sprechen zwei oder mehrere Gestalten miteinander und eine Konversation entsteht. Der dramatische Dialog ist eine ästhetisch überformte Sprache mit parapragmatischer Funktion (Totzeva 1995:115). Das heißt, dass der dramatische Dialog die Kommunikation bzw. das Verhältnis zwischen dem Sender und dem Empfänger ist, der eine entsprechende Emotion beim Lesen bzw. Zuschauen erwecken kann.

In einem Dialog kann es auch zu einem schnellen Richtungswechsel, bzw. einem Zusammenprallen verschiedener Kontexte kommen (Totzeva 1995:113), was im folgenden Ausschnitt zu sehen ist:

<p>INCONNUE Ein Cotillon, meine Herrschaften, ein Cotillon!</p>	<p>INCONNUE Kotiljon, gospodo, kotiljon!</p>
<p>NAPOLEON ...Ich dürfe nicht wiederkehren! sagen sie: Ich dürfe nicht! <i>Die Zeit der Feldherrn sei vorbei.</i> Was soll das Geschwätz? Ich werde wiederkehren. Ich werde sie gen Rußland führen...</p>	<p>NAPOLEON ...Ne smijem se vratiti! kažete: ne smijem! <i>Vrijeme vrhovnih zapovjednika da je prošlo?!</i> Čemu to blebetanje? Vratit ću se. Povest ću ih protiv Rusije...</p>
<p>INCONNUE Ein Cotillon, Sire?</p>	<p>INCONNUE Kotiljon, gospodine?</p>

MONARCH ...nicht wiederkehren! sagt er auch zu mir. Gedankenfreiheit? Sonderbarer Schwärmer! Neu zum wenigsten ist dieser Ton -	MONARH ...ne smijeti se vratiti! rekao je to i meni. Sloboda mišljenja! Neobičan sanjar! Barem je nov taj ton -
INCONNUE <i>Darf ich bitten, Sire!</i>	INCONNUE <i>Zamolila bih Vas, gospodine!</i>
MONARCH <i>Was, sagt ihr, sollen wir?</i>	MONARH <i>Što kažete da nam je činiti?</i>
INCONNUE Sie wissen nicht, Sire, was ein Catillon ist? <i>Sie müssen tanzen mit der Maske, die ein gleiches zieht.</i>	INCONNUE Ne znate, sire, što je kotiljon? <i>Morate plesati sa onom maskom koja izvuče istu.</i>
MONARCH Was? Tanzen - wir? - mit einem Totenkopf?	MONARH Što? Plesati - mi? Sa lubanjom?

Hier kommt es zu einem Richtungswechsel, wo Napoleon und der Monarch zuerst verstört über den Heutigen sind, das Gespräch aber dann durch die Unbekannte unterbrochen wird, indem sie die Herren auf den Tanz verweist. Sie trägt ein Körbchen mit Zettelchen, auf denen Zeichen abgebildet sind. Der Kontext und die markierten Phrasen zeigen beim Übersetzen einige Unterschiede an. Wo bei Napoleon ein Satz im Konjunktiv I eingefügt wurde, könnte man im Kroatischen das Adverb *da* einsetzen, um in der Phrase eine spöttische Wirkung zu erreichen jedoch sollte dann am Schluss dieser Phrase eine Kombination von Frage- und Ausrufezeichen stehen, um diese Wirkung zu betonen, da Napoleon diese Aussage für unwahr betrachtet.

Im Folgenden die Phrase aus dem AT und die zwei Beispiele von Übersetzungen:

Die Zeit der Feldherren sei vorbei.

- Vrijeme vrhovnih zapovjednika da je prošlo?!

Weiter kann man die Phrase in das Kroatische auch in das Perfekt umwandeln:

- Vrijeme vrhovnih zapovjednika je prošlo.

Solch eine Übersetzung ist zwar deutlich und verständlich, drückt aber nicht den gleichen Inhalt aus, wie im AT. Die gleiche Funktion könnte erzielt werden, wenn man die Gestalt vor Augen hätte und er diese Aussage mithilfe von Gesten und/oder Mimik als eine ihm verwirrende darstellt. Für den Leser könnte es aber als Napoleons persönliche Behauptung

erscheinen, was dem Inhalt nicht entsprechen würde. Ich entschied mich für die Übersetzung mit Kombination von Frage- und Ausrufezeichen. Der Leser kann in diesem Fall besser verstehen, was mit dieser Aussage dargestellt werden sollte, also die Verwirrung Napoleons.

Darauf folgt die Unbekannte mit einer Höflichkeitsform: *Darf ich bitten, Sire!*

Höflichkeitsformen zeigen, dass jemand Manieren hat und so wendet die Unbekannte sich auch an die zwei Figuren im Text. Sie unterbricht zwar das Gespräch, macht das aber auf eine höfliche Art. Höflichkeitsformen kann man nicht immer einfach übersetzen, vor allem nicht wörtlich. Die angezeigte Phrase würde dann so umgewandelt werden: *smijem li zamoliti, gospodine?* Hier scheint die Übersetzung unvollständig zu sein, da es im Kroatischen nicht die gleiche Funktion enthält wie im Deutschen. *Was, sagt Ihr, sollen wir?* Man merkt, dass er nicht weiß, was ein Cotillon ist und auch nicht sicher ist, was ihre Frage wirklich andeutet, also sollte Ihre Höflichkeitsform anders übertragen werden und zwar so: *Zamolila bih Vas, gospodine!* Der Kontext und die Höflichkeit bleiben bestehen.

Die Phrase *Was, sagt Ihr, sollen wir?* enthält das Modalverb *sollen*, welches im Kroatischen als *trebati* dargestellt wird. Die Phrase könnte dann so konzipiert werden: *Što, kažete, trebamo učiniti?* Weiter kann man auch ein Adverb hinzufügen: *Što kažete da trebamo učiniti?* Letzendlich die von mir ausgesuchte Übersetzung: *Što kažete da nam je činiti?* Der Kontext bleibt bestehen, es ist verständlich und enthält einen besonderen Rhythmus.

Wie schon erwähnt, hält die Unbekannte ein Körbchen mit Zetteln in der Hand. Sie geht von Maske zu Maske und bietet ihnen die Wahl einen Zettel auszusuchen. Auf den Zetteln sind Zeichen abgebildet und die Masken, die die gleichen Zeichen raussuchen, müssen tanzen.

Sie müssen tanzen mit der Maske, die ein gleiches zieht. Im Text ist nicht ersichtlich, dass im Körbchen Zettel liegen, aber weiter im Text werden Totenköpfe erwähnt. Das, was die Gestalten ziehen müssen, sind demnach die Zettel, die sie ihnen anbietet. Also übersetze ich den Satz auf diese Weise: *morate plesati sa onom maskom koja izvuče istu.*

6. Schlusswort

Es war nicht nur eine Herausforderung diese Diplomarbeit zu schreiben, sondern auch eine Erweiterung meiner persönlichen Übersetzungskennntnisse. Ein Drama habe ich zuvor noch nie in eine andere Sprache umgesetzt und was mich insbesondere erfreute war, wie unterhaltsam eine solche Aufstellung der Analyse sein kann. Ein Drama zu übersetzen war keineswegs eine leichte Aufgabe. Ein dramatisches Werk besitzt spezifische Merkmale und Einheiten, die sich von Merkmalen und Elementen anderer literarischer Werke unterscheiden. Eine Wirkung auf das Publikum auch in einer anderen Sprache zu erzeugen, ist eine Aufgabe, die einige Probleme mit sich zieht. Ich habe in meiner Diplomarbeit versucht, diese Probleme so zu lösen, indem ich erst einmal den Inhalt so ähnlich wie möglich widerspiegelte und dann die Struktur und die Form dem Dramatischen näherte. Ich habe die Beispiele ausgesucht, die eine spezifische Übersetzungsschwierigkeit erzeugten. Diese sind Beispiele aus Frischs Werk *Die chinesische Mauer*. Nicht nur, dass die Geschichte einen besonderen Inhalt besitzt, sondern sie weist spezifische Elemente auf, die einen Dramentext bestimmen können (Dialoge, Monologe, Didaskalien). Bei den Sprachstilen war das Problem bei der Übertragung der verschiedenen Ausdrucksweisen bestimmter Gestalten. Romeo und Julia sollten auch im Zielttext verliebt wirken, Napoleons Ehrgeiz soll bemerkbar sein und Don Juans Überzeugung von seinem wahren Ich sollte ehrlich dargestellt werden. Leicht waren diese Aufgaben nicht. Die Textausschnitte sollten detailliert, meist auch zwischen den Zeilen, gelesen werden, um eine möglich verborgene Bedeutung der Aussagen aufzufinden, die dann übersetzt werden müsste, was auch ein Fall beim Übersetzen von Metaphern ist. Pontius Pilatus Rede über Jesu Kreuzigung kann durch eine Nachforschung mithilfe der Bibel übertragen werden. Der Fachwortschatz der Physik ist umfangreich. Man sollte die Bedeutung einzelner Phrasen und Begriffe analysieren, um eine sinngemäße Übersetzung zu erzielen. Ein Übersetzer kann während des Übersetzungsprozesses auf viele Hindernisse stoßen, kann diese aber mithilfe eigener Kenntnisse, Kreativität und Nachforschungen überwinden und so einen entsprechenden ZT erschaffen. Dies bedeutet aber nicht, dass ich alle möglichen Übersetzungsbeispiele angegeben habe. Die Textausschnitte können mit Sicherheit noch weiter gestaltet werden.

7. Sažetak

Ovaj se rad bavi specifičnim poteškoćama koje se mogu pojaviti u prevođenju dramskog tekstu. Uz pomoć analize se u radu prikazuje kako se određeni problemi mogu riješiti. Upitno je koji ekvivalent odgovara ciljnom tekstu te mogu li se prijevodi oblikovati na drugačije načine. Cilj je razjasniti kako analiza može riješiti te probleme i poteškoće. Analiza je primjenjena na odabranom djelu „Kineski zid“ švicarskog autora Maxa Frischa. Djelo sadrži specifične dramske elemente.

Rezultat pokazuje da se isječci teksta trebaju detaljno pročitati, čak ponekad i između redaka. Tako bi se mogle pronaći izjave sa skrivenim značenjem. Potrebno je tada te izjave na takav način i prevesti, što je posebno slučaj kod metafora. Nadalje se može vidjeti da se poteškoće kod prevođenja stilova govora mogu razriješiti tek kada se likovi i njihova mišljenja točno karakteriziraju. Stručni rječnik fizike opsežan je te bi se trebalo analizirati značenja pojedinih fraza i pojmova kako bi se postigao smislen prijevod. Važno je ovdje napomenuti da može postojati problem i u dijalozima i monolozima. Ovdje može doći do promjene smjera, odnosno sudaranja različitih konteksta, što bi se trebalo prenijeti i u ciljni tekst. Tijekom procesa prevođenja moguće je očekivati brojne prepreke, no one se mogu savladati pomoću osobnog znanja, kreativnošću i istraživanjem. Tako se naposljetku stvori adekvatni ciljni tekst.

Ključne riječi: Drama, problemi prevođenja, kineski zid, Max Frisch, realija

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur:

Frisch, Max (1971): *Die chinesische Mauer*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

8.2. Sekundärliteratur:

Al-Ali, Mahmoud (2008): Die Problematik der Identität in Max Frischs Drama „Die chinesische Mauer“. In: Claudia Glunz; Thomas F. Schneider (Hrsg): *Krieg und Literatur*. An der Universität Osnabrück: Erich Maria Remarque-Archiv.

Andrić, Dragoslav (1967): Das Übersetzen moderner Bühnenwerke und einigen Ansichten über das schöpferische Übersetzen im Allgemeinen. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 253-258.

Biblija. Stari i Novi zavjet. 3. izdanje. 1974. Zagreb. Kršćanska sadašnjost, centar za koncilski istraživanja, dokumentaciju i informacije.

Doran, Madeleine (1976); *Shakespeare's dramatic language: essays*; University of Wisconsin Press

Drechsler, Ute (1988): *Die „absurde Farce“ bei Becker, Pickett und Ionesco*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen.

Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. 2000. Mannheim u. A.: Dudenverlag.

Flemming, Willi (1970): Funktionstypen des dramatischen Raumes. In: Christine Laudahn (Hrsg.): *Zwischen Postdramatik und Dramatik: Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. 56.

Freytag, Gustav (1863): Die Technik des Dramas. Leipzig: Verlag von S. Hirzel

Gallepe, Thierry (2003): Didaskalien bei der Dialogstellung in Erzähltexten. In: Betten, Anna; Monika Dannerer (Hrsg): *Dialogue Analysis IX Dialogue in Literature and in the Media. Selected papers from the 9th IADA Conference. Salzburg 2003, Part 1: Literature*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 260.

Hess-Lüttich, Ernst W. B. (1985): Dramatic Discourse. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 254.

- Hinck, Walter (1980): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul (1982): Strategie der Übersetzung. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 151.
- Jakobson, Roman (1959); Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: E. Holenstein (1988): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 438.
- Kesting, Marianne (1980): Frisch und Dürrenmatt. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel. 460.
- Marktstein, Elisabeth (1999): Realia. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 288-291.
- Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen*. Tübingen: Francke.
- Nord, Christiane (1989): Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. Lebende Sprachen 3. In: *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 143.
- Pfister, Manfred (1982): Das Drama. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 254, 256.
- Platz-Waury, Elke (1999): *Drama und Theater*. Eine Einführung. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen
- Reiss, Katharina (1985): Paraphrase und Übersetzung. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 79.
- Schäffner, Christina (1999): Metaphern. In: Mary Snell-Hornby et al. („Hrsg“): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 281.
- Schreiber, Michael (1997): Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 151, 152.
- Snell-Hornby, Mary (1999): Translation(Übersetzen/Dolmetschen)/Translationswissenschaft /Translatologie. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 37-38.

Snell-Hornby, Mary (1999): Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung.“ In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 253-258.

Spörl, Uwe (2006): *Basislexikon Literaturwissenschaft*. 2. durchgelesene Auflage. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.

Stolze, Radegundis (2005): *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 4. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Totzeva, Sophia (1995): *Das theatrale Potential des dramatischen Textes: Ein Beitrag zur Theorie von Dramen und Dramenübersetzung*; Tübingen; Gunter Narr Verlag Tübingen.

Vermeer, Hans J. (1986): „Übersetzen als kultureller Transfer“. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. 30-53.

Waleczek, Lioba (2001): *Max Frisch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Weber, Markus (1999): Bühnentexte. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 253-256.

Wotjak, Gerd (1985): Techniken der Übersetzung. Fremdsprachen. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hrsg): *Handbuch Translation*. Zweite verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 151.

Wuttke, Bernhard (1974): *Nichtsprachliche Darstellungsmittel des Theaters*. Dissertation. An der Universität Münster.

8.3. Internetquellen:

<http://www.duden.de/node/803354/revisions/1230491/view>

<http://www.duden.de/node/697238/revisions/1290658/view>

<http://www.duden.de/node/649609/revisions/1081506/view>

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/romeo-und-julia-2188/1>