

# Lyrikübersetzung in Anlehnung an die Theorie der konzeptuellen Integration am Beispiel der Übersetzung des Gedichtbandes „12 Metamorphosen“ von Andrea Grill

---

Viljušić, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2015

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:247919>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



**FILOZOFSKI FAKULTET**  
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

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

Marija Viljušić

**Lyrikübersetzung in Anlehnung an die Theorie der konzeptuellen  
Integration am Beispiel der Übersetzung des Gedichtbandes  
„12 Metamorphosen“ von Andrea Grill**

Diplomski rad

Betreuerin: doc.dr.sc. Sanja Cimer

Osijek, 2015.

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.

In Osijek, den 22. September 2015

(Ort und Datum)

---

(Unterschrift)

## KURZZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung des Gedichtbandes *12 Metamorphosen* der österreichischen Schriftstellerin Andrea Grill aus der deutschen in die kroatische Sprache.

Zuerst werden die Begriffe Übersetzung und Lyrikübersetzung definiert. Anschließend wird die Theorie der konzeptuellen Integration als theoretische Grundlage für das Übersetzen behandelt. Nach der allgemeinen Definition der Theorie wird sie in Verbindung mit Übersetzen gebracht. Nach der theoretischen Auseinandersetzung mit den für die Arbeit wichtigen Begriffen und Konzepten, werden die Gedichte, die *12 Metamorphosen*, analysiert und interpretiert. Der Schwerpunkt wird auf die für das Übersetzen problematische Stellen gesetzt. Anhand dessen werden verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten im Kroatischen angeboten, analysiert und die besten Übersetzungsversionen gewählt. Danach folgt die finale Version der Übersetzung jedes Gedichtes. Es wird ebenfalls eine kurze Biografie der Autorin Andrea Grill gegeben, da sie auch Stellenweise in Verbindung mit der Interpretation der Gedichte gebracht wird.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Lyrikübersetzung, Theorie der konzeptuellen Integration, Textanalyse, Dichtung

## INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	4
2. ÜBERSETZEN .....	5
2.1. Literarisches Übersetzen.....	6
2.2. Lyrikübersetzung.....	8
3. THEORIE DER KONZEPTUELLEN INTEGRATION.....	9
3.1. Theorie der konzeptuellen Integration – allgemeine Definition.....	9
3.2. Theorie der konzeptuellen Integration beim Übersetzen.....	12
4. ÜBERSETZUNG UND ANALYSE DER 12 METAMORPHOSEN .....	13
4.1. Ein paar Worte zur Autorin .....	13
4.2. 12 Metamorphosen .....	14
4.2.1. Metamorphose I.....	15
4.2.2. Metamorphose II .....	19
4.2.3. Metamorphose III .....	21
4.2.4. Metamorphose IV .....	23
4.2.5. Metamorphose V .....	25
4.2.6. Metamorphose VI.....	27
4.2.7. Metamorphose VII.....	31
4.2.8. Metamorphose VIII .....	33
4.2.9. Metamorphose IX .....	35
4.2.10. Metamorphose X .....	37
4.2.11. Metamorphose XI.....	38
4.2.12. Metamorphose XII.....	41
5. SCHLUSSWORT.....	44
6. LITERATURVERZEICHNIS.....	45

## 1. EINLEITUNG

Diese Diplomarbeit befasst sich mit der Übersetzung des Gedichtbandes *12 Metamorphosen* von Andrea Grill. Das ist eine zeitgenössische Autorin, die in Biologie und Sprachen promoviert hat und Elemente dieser Wissenschaften auch in ihre Gedichte einführt. Dieses geschickte Zusammenspiel von ungewöhnlichen Motiven, Wortspielen und verschiedenen Themen wurde zu einem äußerst spannenden Gedichtband, das durch den allgemeinen Ton und Stil aller Gedichte eine kompakte Einheit bildet. Es ist bekannt, dass Lyrikübersetzung wegen der spezifischen Form des Textes eine Kunst für sich ist, bei der alle Partikularitäten eines Werkes in die Zielsprache übersetzt werden sollten, ohne zu große Abweichungen vom Originaltext zu machen. Da der Übersetzungsprozess bei Lyrik besonders komplex ist, können beim Übersetzen verschiedene Theorien genutzt werden, um den Prozess zu erklären. Eine der Theorien, die angewandt werden kann, ist die Theorie der konzeptuellen Integration.

Ziel dieser Arbeit ist es, eine kroatische Übersetzung der *12 Metamorphosen* zu schaffen und zwar in Anlehnung an die Theorie der konzeptuellen Integration, was ein Beispiel für eine der möglichen Herangehensweisen bei der Übersetzung moderner oder zeitgenössischer Gedichte ist. Beim Übersetzen in Anlehnung an die Theorie der konzeptuellen Integration wird der Originaltext zuerst de-integriert und die gewonnen Strukturen werden dann in die Zielsprache übersetzt. Als Einführung in das Thema werden das Übersetzen allgemein und die Lyrikübersetzung kurz definiert. Danach folgt eine Auseinandersetzung mit der Theorie der konzeptuellen Integration, die als theoretischer Ausgangspunkt für die Übersetzungen gewählt wurde. Nach dem theoretischen Teil folgt die Analyse der einzelnen Gedichte und ihre Übersetzungen.

## 2. ÜBERSETZEN

Übersetzen kann sehr einfach als das „schriftliche oder mündliche (wortgetreue) Wiedergeben in einer anderen Sprache“<sup>1</sup> definiert werden. Versucht man jedoch einen Text tatsächlich einfach in einer anderen Sprache Wort für Wort wiederzugeben, wird jedoch schnell klar, dass das Übersetzen doch viel mehr als in einer anderen Sprache zu sprechen oder zu schreiben ist. Hönig und Kußmaul formulieren diesen Gedanken wie folgt:

Übersetzen ist [...] nicht das Austauschen von einzelnen sprachlichen Zeichen oder Ketten von Zeichen (,Wörter‘ und ,Sätze‘) mit dem Ziel, irgendeine vorgegebene ‚Äquivalenz‘ auf dieser Ebene der Zeichen herzustellen. Entscheidend ist vielmehr für uns die kommunikative Funktion eines Textes. (Hönig, Kußmaul 1999:14)

Man fragt sich wie das Übersetzen tatsächlich funktioniert und welche Prozesse, Techniken und Methoden ein Übersetzer beherrschen muss, um eine gute Übersetzung zu Stande zu bringen.

Hönig und Kußmaul (1999:18), zum Beispiel, vergleichen das Übersetzen mit Schachspielen und Autofahren – für alle drei dieser Tätigkeiten muss man sich ständig verschiedenen, sich immer verändernden Situationen anpassen. Ein Autofahrer zum Beispiel weiß nie, wann sich ein Passant vor ihm finden könnte. Der Schachspieler kann den Gegenzug seines Gegenspielers nicht voraussehen. So wird auch der Übersetzer immer wieder mit neuen Problemen konfrontiert die in dem Ausgangstext vorkommen. Doch denkt man ausführlich von dieser Parallele, die zwischen den ebenerwähnten Tätigkeiten gezogen wird, nach, sieht man ein, dass Schachspielen und Übersetzen ziemlich viel gemeinsam haben und sich in einem Punkt besonders nahe sind: Die Probleme sind nicht völlig unvorhersehbar. Beim Schachspielen wissen die Spieler von Anfang an, welche Züge einfach „unmöglich“ sind, weil diese ganz gewiss „fatale“ Auswirkungen haben. Man muss die innere Logik des Spiels kennen - um Schach spielen zu können, muss man natürlich die Regeln beherrschen und beim Übersetzen sind die Regeln Kenntnisse über Theorien, Methoden und vor allem exzellentes Beherrschen der Sprachen in die oder aus denen man übersetzt.

Welche Methoden der Übersetzer bei seiner Arbeit anwenden wird, hängt von der Textsorte ab. So entwickelte Katharina Reiß (1971:69) eine übersetzungsrelevante Texttypologie in der sie Texte in drei Gruppen teilt, und zwar sind das primär informative, primär appellative und primär expressive Texte.

---

<sup>1</sup> <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/%C3%BCbersetzung>, abgerufen am 26.09.2014

Primär informative Texte sind zum Beispiel Geschäftsbriefe, Anleitungen, fachliche Texte, Patentschriften, Urkunden usw.. Bei der Übersetzung solcher Texte ist die Genauigkeit der Informationen das wichtigste Element. Alle Daten müssen mit äquivalenten Begriffen aus der Zielsprache übersetzt werden. Bei solchen Texten ist es überaus wichtig, die gleiche Nachricht dem Leser der Übersetzung überzubringen und die Texte müssen in beiden Sprachen denselben Effekt erzielen. Bei Texten dieser Art muss der Übersetzer vollkommen unsichtbar bleiben – er darf nichts auslassen und nur sehr kontrolliert und gut argumentiert darf er, um bessere Verständlichkeit zu sichern, Informationen hinzufügen.

Primär appellative Texte sind Werbetexte. Diese sind meistens bis ins letzte Detail geplant, da sie bei den Rezipienten eine gewisse Wirkung erzielen sollen. Man muss vor allem die Funktion des Textes in der Zielkultur betonen (Smith 2006:238). Hier ist die Kreativität des Übersetzers um einiges wichtiger als bei informativen Texten – er darf die Form ändern, um auf der gleichen appellativen Ebene zu bleiben.

Bei primär expressiven Texten handelt es sich meistens um narrative Texte, Bühnentexte, Lyrik, Prosatexte u. Ä.. Hierzu gehört also das literarische Übersetzen, das im nächsten Kapitel näher definiert und beschrieben wird.

## 2.1. Literarisches Übersetzen

Der Übersetzer der sich mit literarischen Texten befasst, hat eine schwierige Aufgabe vor sich, wenn er eine gelungene Übersetzung eines dichterischen Werkes produzieren möchte – er soll eine Übersetzung schaffen, die beim Leser den gleichen Effekt wie das Original erzielt, ohne die Form und den Inhalt zu stark zu beeinflussen, aber er muss auch sicherstellen, dass der Leser das literarische Werk genießen kann, ohne über völlig fremde Konzepte oder Begriffe zu stolpern. Es ist Aufgabe des Übersetzers, ein Gleichgewicht zwischen der Treue zum Originaltext und der Anpassung an den Leser herzustellen. Gerade dieses Gleichgewicht ist Thema jahrzehntelanger Diskussionen im literarischen Übersetzen. Wie stark darf der Übersetzer intervenieren? Soll er den Originaltext dem Publikum anpassen, oder soll er den Leser „ausbilden“ indem er ihn neuen, unbekanntem Konzepten aussetzt? Wie der Übersetzer an den zu übersetzenden Text herangehen wird, hängt auch davon ab, was die Intention des Autors ist: Will er mit Absicht den Leser zum Nachdenken bewegen, soll der Leser durch das literarische Werk vielleicht tiefer in ein anderes Feld „hineingezogen“ werden, zum Beispiel in die Wissenschaft, Geschichte, Politik, Kultur eines spezifischen Gebiets oder anderes. Doch auch das ist sehr stark von dem Ausgangstext abhängig.



Der literarische Übersetzer muss sich bewusst sein, dass sich in künstlerischen Texten Vieles verbirgt, was nicht einfach zu interpretieren und zu verstehen ist. Man könnte behaupten, dass für das Verstehen der „inneren Logik“ des literarischen Übersetzens, der Übersetzer ein gewisses Feingefühl, allgemeines Wissen und Kenntnisse über Literatur haben sollte. Doch intervenieren darf man auch nur in Grenzen, sonst wird das Übersetzen zu einer Interpretation und das sollte man im Übersetzen mit Vorsicht angehen.

Als Einführung in sein Werk *Die Unsichtbarkeit des Übersetzers*, zitiert Lawrence Venuti den Dichter und Übersetzer Norman Shapiro:

Ich sehe Übersetzen als den Versuch einen Text zu produzieren, der so transparent ist, dass man gar nicht sagen würde es wäre eine Übersetzung. Eine gelungene Übersetzung ist wie eine Glasscheibe. Man bemerkt sie nur wenn sie Mängel hat – Kratzer, Blasen. Im Idealfall sind da keine. Sie sollte nie auf sich aufmerksam machen. (Venuti 1995:1)

Darauf wird in dieser Arbeit noch eingegangen, und zwar bei der Auswahl einer endgültigen Version der Übersetzung. Gedichte sind nämlich oftmals mehrdeutig und die kroatische Sprache bietet nicht immer die Möglichkeit, dies völlig in der Übersetzung aufzuzeigen und daher war es beim Übersetzen nötig, die Gedichte auf eine Weise interpretieren und entsprechend zwischen mehreren Übersetzungsmöglichkeiten dann die beste Option zu wählen. Bei dem literarischen Übersetzen ist es nicht nur wichtig den Text auf der Informationsebene in die Zielsprache zu übertragen, sondern auch die ästhetische Komponente zu erfassen. Doch da muss man sich fragen, was überhaupt die Expressivität der künstlerischen Texte ausmacht und wie man dies in der Zielsprache rekonstruieren kann. Erstens muss man immer davon ausgehen, dass der Autor kein Wort zufällig ausgewählt hat und, dass die Texte oft semantisch sehr dicht sind. Außerdem kann man aus literarischen Texten sehr oft viele Konnotationen und Assoziationen entnehmen. Synonyme werden auch sehr oft benutzt und gerade sie sind oft entscheidend für den allgemeinen Ton und Stil des Werkes. Allgemein könnte man behaupten je dichter ein literarischer Text, desto wichtiger ist das einzelne Wort. Betrachtet man zum Beispiel die neutralen Ausdrücke *Tod* und *Sterben* und dessen Synonyme *aus dem Dasein scheiden*, *Absterben*, *Erlösung*, *Heimgang*, *Hingang*, *Lebensende*, wird klar, dass jeder dieser Ausdrücke nur in entsprechenden Kontexten passend und verwendbar ist (Markstein 1998:246). Außer der Lexik spielen beim literarischen Übersetzen auch syntaktische und grammatikalische Elemente eine wichtige Rolle – alle drei dieser Elemente müssen zueinander im Gleichgewicht stehen. Meistens ist jedoch die Auswahl passender lexikalischer Elemente das Wichtigste bei der Schaffung einer gelungenen literarischen Übersetzung (Markstein 1998:288-291).

Gerade beim literarischen Übersetzen kommen viele Schwierigkeiten zum Vorschein.

Nach Roman Jakobson ist Dichtung *per definitionem* unübersetzbar und bei dem Übersetzen eines literarischen Werkes ist nur eine „kreative Disposition“ möglich (Jakobson 1966:238). Um eine gute literarische Übersetzung zu schaffen, muss man erst in das zu übersetzende Werk tief hineingehen, man muss es verstehen und dann im Zieltext nach passenden Lösungen suchen. Doch bei der Interpretation eines literarischen Werkes gibt es keine richtigen oder falschen Lösungen, da jeder Leser den Text verschieden liest und erlebt.

## 2.2. Lyrikübersetzung

Viele Experten behaupten, dass es schwer wenn nicht unmöglich ist, Lyrik zu übersetzen. John Ciardi (1961:17) sagt, Übersetzung wäre „die Kunst des Scheiterns“. Trotzdem befassen sich Übersetzer und Dichter mit dieser Art von Übersetzung. Nach Burton Raffel (1988:8) muss derjenige, der Lyrik übersetzt, selbst Neigung zur Poesie und literarisches Feingefühl haben, oder bestenfalls er selbst ein Dichter sein, aber er muss auch ein ausgezeichneter Sprachwissenschaftler sein. Dazu soll er nicht nur die Sprachen ausgezeichnet beherrschen, sondern auch die mit den Sprachen verbundene Literatur und Kultur bestens kennen und verstehen, wie auch Kenntnisse aus der Übersetzungstheorie und –Praxis haben (Raffel 1988:8). Es ist klar, dass es keine „perfekten“ Übersetzungen gibt, denn jede Sprache hat ihre eigenen Merkmale, die nicht vollständig in einer anderen Sprache wiedergegeben werden können. Diese Aussage bezieht sich nicht nur auf Lyrikübersetzung, sondern auf Übersetzbarkeit generell. Doch das Wichtige hier ist die Tatsache, dass man Texte nicht perfekt, identisch oder vollständig in andere Sprachen übertragen kann, aber gelungene Übersetzungen kann man auf jeden Fall schaffen. Um eine gute Lyrikübersetzung zu schaffen, soll man nicht nach exakten sprachlichen Äquivalenten suchen, denn die gibt es nicht. Grund dafür ist, dass keine zwei Sprachen dieselbe Phonologie, Syntax und denselben Wortschatz haben. Stattdessen muss sich der Übersetzer auf die Zielsprache konzentrieren. Er soll das, was im Sprachsystem der Ausgangssprache schon geschaffen wurde, mittels sprachlicher Zeichen der Zielsprache neu kreieren (Raffel 1988:11). Diese Meinung teilte auch der amerikanische Dichter und Editor des Handbuchs *The Complete Rhyming Dictionary*, Clement Wood, der behauptete: „Poesie kann man nicht übersetzen; man kann sie nur in einer anderen Sprache neu erstellen“ (Wood 1992:9).

Beim Übersetzen von Lyrik gibt es spezifische Probleme mit denen sich der Übersetzer befassen muss. Einige der wichtigsten Punkte in denen sich Lyrik und Prosa unterscheiden und die als zu lösende Probleme zu betrachten sind, sind zum Beispiel spezifische Motive in der

Lyrik die durch Bilder realisiert werden. In seinem Werk *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* erklärt Jiří Levý (1969:18), dass in der Lyrik syntaktische Beziehungen freier sind, die syntaktische Kontinuität oft unterbrochen ist und einzelne, syntaktisch nicht verbundene Elemente durch Reim oder andere formale Strukturen und Phänomene verbunden werden können. Alle diese Faktoren führen zur größeren Unabhängigkeit der einzelnen, kleineren Segmente bei. Poesie ist unter anderem schwer übersetzbar, weil ihre Besonderheit darin liegt, dass die Sprache figurativ und metaphorisch gebraucht wird und die traditionellen semantischen Einschränkungen überschritten werden (Landers 2001:97). Ganz einfach behauptet Landers (2001:100): „Wenn es unmöglich ist gleichzeitig Stil und Inhalt zu behalten, sollte man sich für Stil entscheiden.“ Weiterhin betont er, wie wichtig es ist, nachdem die Übersetzung fertig ist, sie laut vorzulesen: „Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass eine Übersetzung, die schlecht klingt, tatsächlich auch schlecht ist“ (Landers 2001:100). Genauso ist der allgemeine Klang des Gedichts eines der wichtigsten Elemente bei der Übersetzung nach einer Theorie, die besagt, dass Poesie, Musik und Tanz denselben Ursprung haben (Aiwei 2004). Jeder Übersetzung steht zuerst eine Interpretation des Übersetzers vor – er interpretiert das Gedicht auf seine eigene Weise und gibt es in der Zielsprache wieder. Er soll sich in das Gedicht vertiefen und es danach kreativ in die Zielsprache übertragen, und zwar so, dass er sicherstellt, dass der Leser das Gedicht genauso genießen kann wie er selbst das Original (Wilss 1977:74). Levy (1969:37) schreibt: „Der Übersetzer ist in erster Linie ein Leser. Der Text eines Werkes wird im Kulturmilieu des Lesers realisiert und wirkt als Kunstwerk erst dann, wenn es gelesen wird.“

### 3. THEORIE DER KONZEPTUELLEN INTEGRATION

#### 3.1. Theorie der konzeptuellen Integration – allgemeine Definition

Der theoretische Rahmen dieser Arbeit ist die Theorie der konzeptuellen Integration. Die Theorie der konzeptuellen Integration, auch *Blending*-Theorie genannt, ist eine der zentralen Theorien in der neueren kognitiven Linguistik. Diese Theorie wurde 1993 von Fauconnier und Turner entwickelt und sie geht von der zentralen menschlichen Fähigkeit aus, aus zwei unterschiedlichen konzeptuellen Datenfeldern ein einheitliches zu bilden (vgl. Fauconnier, Turner 2002). Diese Theorie stammt aus und ist verbunden mit der Theorie mentaler Räume, die als „konzeptuelle Pakete die während wir denken und sprechen konstruiert werden, um lokales Verständnis und Handeln zu ermöglichen“ (Fauconnier, Turner 1998:137) definiert werden. Mentale Räume sind kognitive Repräsentationen von Szenen, welche im

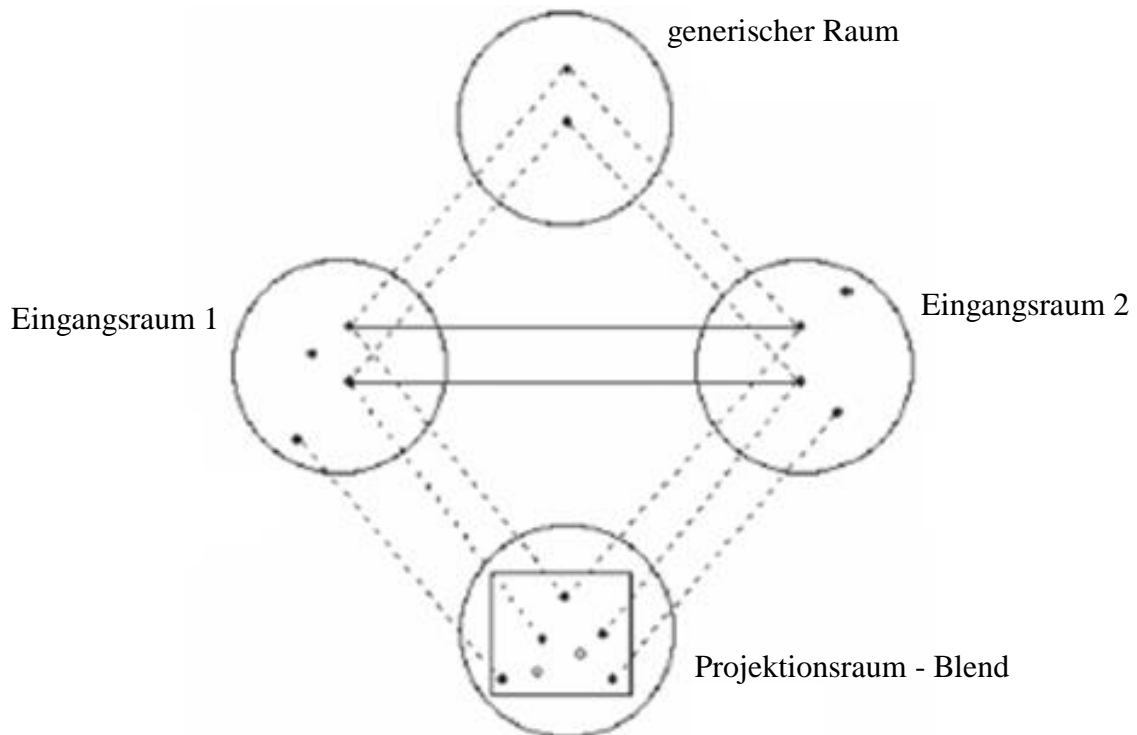
Verlauf des Diskurses bzw. Gesprächs aufgebaut und verändert werden (vgl. Fauconnier, Turner 1998). Sie entstehen während der Kommunikation und sind mit langfristigem schematischem und spezifischem Wissen verbunden. Zum Beispiel, das Wissen, dass man einen bestimmten Wanderweg entlang gehen kann, gehört zum schematischen Wissen, und sich daran erinnern, den Mount Everest in 2001 besteigt zu haben, ist spezifisches Wissen. Den mentalen Raum, der eine Person, Mount Everest, das Jahr 2001 und das Besteigen enthält, kann man auf mehrere Weisen und für unterschiedliche Zwecke aktivieren. Sagt man zum Beispiel „Ich habe 2001 den Mount Everest bestiegen“ werden diese mentalen Räume aufgerufen um über die Vergangenheit zu berichten. Mit der Aussage „Hättest du den Mount Everest 2001 bestiegen“ wird der mentale Raum aufgerufen um über eine kontrafaktische Situation und ihre Folgen zu sprechen. Deutlich wird, dass mentale Räume zusammen mit den Gedanken und Diskurs entwickelt werden und, dass sie miteinander unterschiedlich verbunden werden können. In der Theorie der konzeptuellen Integration von Fauconnier und Turner werden semantische bzw. konzeptuelle Strukturen aus zwei mentalen Räumen, welche als Eingangsräume (*input spaces*) bezeichnet werden, in einen weiteren mentalen Raum übertragen, was dann *Blend* genannt wird. Zentral ist, dass die unterschiedlichen konzeptuellen Strukturen der beiden Eingangsräumen im Blend zu einer einzigartigen und neuen kognitiven Struktur integriert werden. Das Netz der konzeptuellen Integration besteht aus vier mentalen Räumen: Zwei Eingangsräumen, einem generischen Raum (*generic space*) und einem Blend (Ehmer 2011:175). Als Illustration dieser Theorie wird das Rätsel des buddhistischen Mönches genutzt. Dies lautet wie folgt:

Bei Tagesanbruch geht ein buddhistischer Mönch einen Berg auf, erreicht die Spitze bei Sonnenuntergang und meditiert einige Tage lang auf der Spitze, bis er eines Morgens wieder beginnt zurück zum Fuß des Berges zu gehen, den er bei Sonnenuntergang erreicht. Ohne jene Annahmen über den Anfang und Pausen auf seinem Weg wie auch über sein Tempo zu machen, soll man beweisen, dass es auf diesem Weg einen Punkt gibt, auf dem sich der Mönch in der gleichen Stunde im Tag auf diesen zwei Reisen befindet.

Dieses Rätsel kann man lösen, indem man sich vorstellt, dass der Mönch gleichzeitig bergauf und bergab geht. Da muss es einen Punkt geben an dem er „sich selbst trifft“ und das ist dann die Stelle an der er sich zur gleichen Uhrzeit an den zwei verschiedenen Reisetagen befindet. Das Rätsel ist damit gelöst, doch die Situation, die man sich vorstellt um es zu lösen ist höchst interessant. Der Mönch kann ganz klar nicht tatsächlich diese zwei Reisen gleichzeitig unternehmen und er kann sich selbst nicht treffen. Dennoch ist dies kein Hindernis für das

Verstehen des Rätsels und dessen Lösung. Diese Situation die man sich vorstellt um dieses Rätsel zu lösen ist ein Blend: Es werden zwei Separate Handlungen kombiniert – der Weg zur Bergspitze und der Weg zurück zum Fuß des Berges – und wenn man diese zwei Wege gleichzeitig übereinander projiziert, kommt man zu einer neuen Struktur aus der die Lösung sichtbar wird (Fauconnier, Turner 1998:133-187).

Fauconnier und Turner (1998:133-187) lösen dieses Rätsel indem sie es in kleinere Elemente, die oben erwähnten mentalen Räume, segmentieren (siehe Abbild 1). So gibt es zwei Eingangsräume, in den verschiedene Informationen enthalten sind. Es gibt einen generischen Raum der gemeinsame und allgemeine Elemente enthält und es ermöglicht, eine Verbindung zwischen den Räumen zu errichten, da er Elemente aus beiden Eingangsräumen enthält und somit ihre Verbindung in ein Projektionsraum ermöglicht. In dem Rätsel des Mönches sind das, zum Beispiel, eine Person die sich bewegt, ein Weg, der den Fuß und die Spitze des Berges verbindet, usw. Der vierte mentale Raum ist letztendlich der Blend. Da knöpft man die Elemente aus den Eingangsräumen zusammen und es entsteht eine vollkommen neue Struktur als Ergebnis. Das Resultat, dass man im Blend bekommt, ist in keinem der Eingangsräume enthalten, doch es ist daraus entstanden.



Abbild 1: Darstellung der Mentalen Räume im Netz der konzeptuellen Integration (Fauconnier, Turner 1998:143)

### 3.2. Theorie der konzeptuellen Integration beim Übersetzen

Die Theorie der konzeptuellen Integration kann auch beim Übersetzen verwendet werden. Nach Mandelblit (1997:189) kommt es beim Übersetzen zu einer doppelten konzeptuellen Integration. Er sagt, dass es beim Übersetzungsprozess zuerst zu einer bewussten De-Integration („Auspacken“) des Ausgangssatzes kommt – man zerlegt Informationen um sie interpretieren zu können. Es werden konzeptuelle und sprachliche Eingangsstrukturen geschaffen. Danach re-integriert man diese gewonnenen Strukturen in die grammatischen Strukturen der Zielsprache (Mandelblit 1997:176). Zuerst schafft der Autor den AT-Blend indem er eine konzeptuelle Struktur mittels konkreter sprachlicher Strukturen ausdrückt. Bei der Interpretation dieses AT-Blends, kommt es dann zur De-Integration oder *reverse blending*. Ziel der De-Integration ist es, den Blending-Vorgang, in dem der AT entstand, zu rekonstruieren (Mandelblit 1997:190). Der Übersetzer muss die Information „auspacken“ und anhand der sprachlichen Konstruktion den Mapping-Prozess zwischen den konzeptuellen und sprachlichen Strukturen rekonstruieren (Cimer 2011:4). Durch richtige Rekonstruktion der Mappings-Beziehungen kommt der Übersetzer (im Idealfall) zur einer konzeptuellen Konstruktion, die ähnlich wie die Konstruktion ist, aus der der Autor den AT-Blend geschaffen hat (Mandelblit 1997:190). Ziel des Übersetzers ist jetzt, das gewonnene Konzept in die Zielsprache zu übertragen. Hier kommt es zu dem zweiten Blending-Prozess: Die mentale Vorstellung aus dem AT wird mit sprachlichen Strukturen der ZS verbunden (Mandelblit 1997:193). Der zweite Blending-Prozess geschieht unabhängig vom ersten, aber ist vom ersten geleitet (Mandelblit 1997:196).

Beim Übersetzen ist oft auch der Kontext wichtig, da er unterschiedliche Nuancen verleihen kann, zum Beispiel kultureller Kontext kann dazu führen, dass eine Sache in verschiedenen Sprachen verschieden konzipiert und übermittelt wird. So wird in Ostafrika und in manchen Teilen Asiens das Passiv nur genutzt, wenn der Sprecher sich negativ über sein Subjekt äußert und in der europäischen Kultur ist das nicht der Fall (Mandelblit 1997:177). Beim Übersetzen von Literatur, insbesondere bei der Lyrik, ist es wichtig diese feinen Unterschiede festzustellen und sie dann auch passend im Zieltext zu übermitteln. Der erste Schritt bei der Interpretation der Gedichte ist das Identifizieren der einzelnen Ideen, dass der Blend des Autors in der Ausgangssprache ausdrückt. Man will sich eine Vorstellung davon machen, was hinter der sprachlichen Form steht und was dann in die Zielsprache übertragen wird. Zuerst ist es wichtig zu betonen, dass jedes Gedicht verschiedene mögliche Interpretationen bietet und für jede von denen gibt es Argumente, warum jede einzelne plausibel und nachvollziehbar ist.

## 4. ÜBERSETZUNG UND ANALYSE DER 12 METAMORPHOSEN

Wie es schon früher in dieser Arbeit erwähnt wurde, wird beim Übersetzen der Gedichte die Theorie der konzeptuellen Integration eingesetzt: Zuerst wird jede von den Metamorphosen auf einzelne Komponenten zerlegt, es werden die in die Zielsprache zu übertragenden inhaltlichen Elemente, Ideen, Motive und Bilder dargestellt und damit „Pakete“ von Gedanken geformt, die die Dichterin dem Leser übermitteln wollte. Danach werden diese Pakete so gut wie möglich in sprachliche Ausdrücke der Zielsprache umgeformt. Es ist wichtig zu betonen, dass die Gedichte verschiedene mögliche Interpretationen bieten und es für jede einzelne Interpretation Argumente gibt, warum sie plausibel und nachvollziehbar ist. Bei der Deutung und Übersetzung werden die von der Autorin erhaltenen Notizen benutzt. Diese Notizen wurden bei dem Übersetzertreffen „Der Autor und sein Übersetzer“ des Goethe Instituts gemacht, das im Januar 2014 in Osijek stattfand. Die Autorin war bei diesem Treffen persönlich dabei, las die Gedichte vor und diskutierte über sie mit den ÜbersetzerInnen.

Es werden auch allgemeine Fragen gestellt, die bei der Lyrikübersetzung relevant sind, wie zum Beispiel der Umgang mit Ausdrücken aus anderen Sprachen (konkret handelt es sich hier um Italienisch, Französisch und English), die (Nicht-)Verwendung von Fußnoten bei Unklarheiten oder schwierigen Ausdrücken usw. In jedem Gedicht also werden die Interpretationen der Autorin und der Übersetzerin gegeben und schwer zu verstehende Stellen identifiziert (wie erwähnt, werden Fachtermini aus der Biologie und Personen aus dem Leben der Autorin erwähnt). Interessant ist, dass die Autorin selbst lachend sagte, dass sie auch selbst nicht sicher wäre, wie sie an das Übersetzen der Gedichte herangehen würde, wenn sie sie nicht selbst geschrieben hätte.

### 4.1. Ein paar Worte zur Autorin

Die österreichische Biologin und Schriftstellerin Andrea Grill wurde am 16. Januar 1975 in Bad Ischl geboren. Da sie aus einem sehr kleinen Ort stammt (und zwar Salzkammergut, in der Nähe von Salzburg), mochte sie Reisen schon immer, da sie eine Gelegenheit waren, die Welt außerhalb des kleinen Dorfes kennenzulernen. Sie sagt, dass sie als Kind immer dachte, woanders sei es besser, wärmer, interessanter, freundlicher, fröhlicher. Mit 16 Jahren fing sie an, Albanisch zu lernen und als Schülerin fuhr sie oft in den Ferien nach Albanien. Ihre erste Reise nach Albanien war ein entscheidendes Erlebnis für sie – dort machte sie auch erste Bekanntschaften mit Schriftstellern, deren Werke sie heute auch übersetzt. Sie studierte

Biologie, Italienisch, Spanisch und Linguistik in Salzburg, Thessaloniki und Tirana. Mehrere Jahre lebte sie auf Sardinien, und in 2003 promovierte sie an der Universität von Amsterdam und zwar über die Evolution von Schmetterlingen auf Sardinien. Da sie von Beruf Biologin ist, spielen Fauna und Flora in ihrer Lyrik eine wichtige Rolle, wie die Autorin selbst betont. Sie schreibt auch Romane und Erzählungen, arbeitet als Übersetzerin aus dem Albanischen, und veröffentlicht in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften. Für ihre Werke, die ins Albanische und Russische übersetzt wurden, erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen.

Andrea Grill ist „Biologin, die es zum schreiben drängt“<sup>2</sup>. Sie ist Biologin, Übersetzerin und Autorin, doch sie sagt, dass ihr Hauptinteresse Schreiben ist, obwohl ihr Biologie auch fehlen würde, wenn sie sie in ihrem Leben nicht mehr hätte.

Bevor diese Arbeit tiefer in die Gedichte von Andrea Grill eintaucht, ist es interessant zu lesen wie sie selbst die Beziehung zwischen Schreiben und Übersetzen sieht und beschreibt:

„Der Inhalt beim Übersetzen ist ja schon da. Man könnte das mit dem Klettern vergleichen, wo die Griffe bei den viel begangenen Routen ja auch schon vorhanden sind. Da geht es dann darum, wie gut man diese nutzt, wie sportlich man an die Sache herangeht. Beim eigenen Schreiben muss man auch noch den eigenen Berg erfinden.“<sup>3</sup>

Mit diesen Gedanken versuchen wir den Berg, den sie geschaffen hat, zu besteigen.

## 4.2. 12 Metamorphosen

*12 Metamorphosen* ist der Titel des Gedichtbandes von Andrea Grill. Es umfasst, wie es auch vom Titel her schon zu erahnen ist, zwölf Gedichte. In diesem Gedichtband verknüpft Andrea Grill ihre beiden Professionen – Biologie und Literatur. Hier handelt es sich um zwölf Gedichte, die größtenteils den Stil und die Atmosphäre teilen. Der Stil, die Atmosphäre und die Bilder, die Andrea Grill ausmalt sind Elemente, die diese 12 Gedichte zu einer Einheit machen. Die Autorin greift oft auf die Wissenschaft zurück, benutzt Sachbegriffe aus der Biologie, was ihre Gedichte umso interessanter, aber auch schwieriger zu übersetzen macht.

Die Gedichte kann man auf mehreren Ebenen lesen, verstehen und genießen: Wenn man als Leser alle Implikationen, Sachwörter (die in den Gedichten eine wichtige Rolle spielen, und wenn man sie versteht, viele, manchmal neue Interpretationsmöglichkeiten öffnen) und Anspielungen verstehen will, kann jedes Gedicht eine Anregung zum Nachdenken und

---

<sup>2</sup> <http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/grillandrea-gespraech-h.htm> abgerufen am 22. 04.2015

<sup>3</sup> <http://www.european-cultural-news.com/je-besser-der-leser-umso-besser-ist-das-buch/9010/> abgerufen am 22.04.2015



Erforschen verstanden werden. Genauso kann man die Gedichte als schöne (und auch etwas ungewöhnliche) poetische Bilder betrachten und sich unter den Sachbegriffen einfach vorstellen was man möchte und was einem die eigene Phantasie so zulässt. Die Autorin selbst sagt, dass manche Begriffe und Namen, die in den Gedichten erwähnt werden, direkt mit ihrem Privatleben verbunden sind.

Die Gedichte sind ohne konventionelle Textmerkmale der Lyrik, wie zum Beispiel Reim, regelmäßige Metren und Strophen geschrieben. Daher kann man sie stilistisch, aber auch thematisch als experimentelle zeitgenössische Gedichte betrachten.

Wie schon erwähnt, war es bei der Übersetzung eine große Hilfe, die Autorin persönlich bei einem Übersetzertreffen kennengelernt zu haben, an dem sie Gedicht für Gedicht ihre Gedanken die sie zum Schreiben aufforderten mit den Übersetzern teilte, ihre eigenen Interpretationen enthüllte und über Details aus ihrem Leben die mit den Gedichten verbunden sind sprach. Die Autorin selbst betont, dass sie es wichtig findet, dem Leser genug Freiheit zu lassen, so dass er zu seiner eigenen Interpretation kommt – die Gedichte sollen ihn zum Nachdenken anregen und nicht auf einer einzigen oder „richtigen“ Deutung beharren.

#### 4.2.1. Metamorphose I

##### METAMORPHOSE I

fütterst meine vielen Münder  
mit Landschaften aus Haut  
und dem Südwesten

in einem warmen wilden Garten  
um den Hals sanfte Äste  
gefingerte Blattspitzen

Antennen zur Vermessung der Topographie  
erforschen Kuppen, Ausgucke; da  
schmilzt eine Gletscherzunge aus Fleisch

ernte über meiner Brust subtropische Früchte  
das lokale Klima ist unbeschrieben

##### METAMORFOZA I

hraniš moja mnoga usta  
krajolicima od kože  
i jugozapada

u jednom vrtu toplom, divljem  
vrat omataju nježne grane  
vrhovi prstastih listova

ticala za mjerenje topografije  
istražuju vrhove brjegov, vidikovce; eno  
topi se jezik ledenjaka od mesa

uberi subtropske plodove nad mojim grudima  
lokalna je klima neopisana

Allgemein klingt das Gedicht nach Science-Fiction: Das lyrische Subjekt ist ein Wesen mit vielen Mündern, das mit *Landschaften aus Haut und dem Südwesten* gefüttert wird. Der obenerwähnte Südwesten könnte unterschiedlich gedeutet werden: Einerseits kann man sich darunter ein metaphysisches Material vorstellen: Etwas Abstraktes wird auf eine sehr konkrete Weise konsumiert – es wird gegessen – bei der De-Integration materialisiert der Leser den Südwesten in seinen Gedanken und stellt sich vor wie ihn das Lyrische Subjekt in einer surrealistischen Szene verspeist. Es gibt auch eine andere Möglichkeit, bei der die Präposition *aus* darauf hindeutet, dass die Landschaften aus dem Südwesten stammen. Diese Interpretation ist etwas traditioneller, sie weicht ein wenig von der surrealistischen Deutung ab, nach der der Leser in eine neue Dimension eintaucht, in der Ideen sich Materialisieren und neue Verhältnisse zwischen den Sprachlichen Zeichen und dem was man sich darunter vorstellt entstehen. Im Kroatischen ist es nicht möglich solch eine Mehrdeutigkeit aufzubauen, und die Übersetzerin entscheidet sich für die „fantastische“ Interpretation in der eine Himmelsrichtung zum Gegenstand wird. Die erste Zeile der zweiten Strophe setzt den Leser in *einen warmen wilden Garten*. Diese AT-Formulation wurde als *u jednom vrtu toplom, divljem* übersetzt. Es wurden zwei Interventionen unternommen: Der unbestimmte Artikel musste ins Kroatische nicht unbedingt übersetzt werden, doch hier wurde das kroatische *jednom* hinzugefügt, da es ohne Artikel klingt, als ob es sich da um einen bestimmter Garten handelt. Argument für die Inversion der Adjektive und des Nomen ist die Betonung der Adjektive. Im Originaltext beginnen diese beiden Wörter mit demselben Buchstaben: Warmen und wilden, was sie aus der Zeile hervorhebt. Da das im Kroatischen nicht nachgeahmt werden kann, wird die Wiederholung des Buchstabens durch diese Inversion ersetzt. Die zweite Strophe kann unterschiedlich gedeutet werden. *Um den Hals sanfte Äste* kann man entweder, wie es im Gedicht geschrieben ist, als *oko vrata nježne grane* übersetzen, doch die Übersetzerin stellt sich dieses Bild als Resultat der Umwicklung vor, und die Zeile wird im ZT-Blend aktiv übersetzt. Man soll den Eindruck bekommen, dass diese sanften Äste den Hals streicheln, und so wird in der Übersetzung diese Zeile als *vrat omataju nježne grane* übersetzt.

Eine Gruppe von Elementen, die nicht problemlos gedeutet werden können, sind die Phrasen: *Gefingerte Blattspitzen, Antennen, Gletscherzunge*. Alle drei sind Begriffe aus Naturwissenschaften oder Biologie. Früher schon wurde erwähnt, dass die Autorin Biologin ist und dies sich auch in ihren Gedichten widerspiegelt. Die *gefingerten Blätter* sind einerseits eine bestimmte Art von Blättern, die mit ihrer Form einer Hand und Fingern ähneln. In diesem Fall kann man dies als *prstasto složen list* übersetzen, was der kroatische Fachterminus aus der Biologie für diese Blätterform ist. Man ist da der Fachsprache treu, doch wegen der Ästhetik,

kann man dies etwas anpassen und als ZT-Blend die Phrase *prstasti listovi* wählen. Die *Antennen* gehören auch zur Gruppe von Terminen aus der Biologie, oder etwas präziser, aus der Zoologie. Einerseits kann man dieses Wort als Fühler verstehen, also als Teile des Kopfes eines Insekts. Andererseits können diese Antennen als technische Vorrichtung verstanden werden und als Gegenteil der Motive aus der Natur in der vorherigen Strophe funktionieren. Diese zwei Deutungen bieten zwei Möglichkeiten im Kroatischen, entweder *antene* was der ersten Interpretation entspricht, oder *ticala* als direkte Übersetzung des Wortes *Fühler*, was der Autorin nach die beabsichtigte Version war. Diese Lösung ist auch dem allgemeinen Ton des Gedichtes treu – man hat das Gefühl, sich in dieser unerforschten Natur zu befinden wobei bei dem kroatischen Wort *antene*, diese Verbindungen nicht hergestellt werden. Bei der Übersetzung *ticala* entsteht im Kroatischen auch die Alliteration *ticala za mjerenje topografije*, was im Originaltext zwar nicht vorhanden ist, aber in der Zielsprache verleiht es der Strophe zusätzlichen Rhythmus, ohne das Original zu verletzen. Bei der Übersetzung des Wortes *Gletscherzunge* ist die Entscheidung zwischen *jezik ledenjaka* und *ledenjački* oder *glacijalni jezik* zu treffen. Die Übersetzung *glacijalni jezik* ist ein Terminus aus der Biologie, und ist damit äquivalent dazu, was die Autorin ausdrücken wollte, doch hier kommt Ästhetik ins Spiel. Da *glacijalni jezik* ein Terminus aus der Fachsprache ist, wird sich der durchschnittliche Leser darunter kaum etwas Konkretes vorstellen können, und diejenigen, die mit der Geologie vertraut sind, denken dann gleich an das „nach vorne schmaler werdende Ende eines Gletschers“<sup>4</sup>. Doch formuliert man dies als *jezik ledenjaka*, hat man wieder einmal den Effekt der Personifikation der Natur wie es schon vorher im Gedicht der Fall war und wozu das ganze Gedicht eigentlich neigt. Sagt man *jezik ledenjaka*, klingt es so als ob diese Zunge dem Gletscher wie einem Menschen gehört.

Bei der De-Integration des AT-Wortes *Kuppen*, in der dritten Strophe, ergeben sich zwei mögliche Interpretationen und Übersetzungen. Eine Bedeutung ist „der abgerundete oberste Teil eines Berges“<sup>5</sup> und die andere ist „Fingerkuppe“<sup>6</sup>. Im Kroatischen kann das einfach als *vrhovi* oder *vršci* übersetzt werden, doch es ist nötig dazu noch *brjegova* oder *prstiju* hinzuzufügen. Die kroatischen Übersetzungen *vrhovi/vršci* wären ohne die Ergänzungen *brjegova* oder *prstiju* ungeschickt, was im Original nicht der Fall ist. So entsteht hier der ZT-Blend *vrhovi brjegova*, da in der ganzen Strophe Landschaft beschrieben wird und diese

---

<sup>4</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gletscherzunge>, abgerufen am 14.08.2015

<sup>5</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kuppe#Bedeutung1>, abgerufen am 14.08.2015

<sup>6</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kuppe#Bedeutung2>, abgerufen am 14.08.2015

Übersetzung gut hineinpasst. Die andere Variante – *vršci prstiju* – könnte den ZS-Empfänger etwas verwirren da es im Kontext der Strophe ein ziemlich unerwartetes Motiv wäre.

Das Adverb *da* in der dritten Strophe wurde als *eno* übersetzt, obwohl das kroatische Wort *tamo*, das eine wortwörtliche Übersetzung ist, auch eine korrekte Übersetzung wäre. Hier wird für *eno* entschieden, da es in Vergleich zu *tamo* dynamischer klingt, als ob man den Fokus von einem Punkt auf etwas anderes richtet, nämlich auf die Gletscherzunge, die schmilzt.

Das Bild das die Autorin in der Letzten Strophe ausmalt, kann wieder zweierlei gedeutet werden, da kein Subjekt vorhanden ist. Die Zeile *ernte über meiner Brust subtropische Früchte* kann als Aufforderung angesehen werden, wo *ernte* ein Imperativ ist. Andererseits kann man dies als subjektlosen Satz lesen. Im ZT-Blend ist es nicht möglich eine derartige Zweideutigkeit zu erstellen, so muss man sich für eine dieser Möglichkeiten entscheiden. Da im Gedicht schon Elemente die zum Romantischen oder fast Erotischen neigen – Motive wie Haut, Wärme, Wildnis – entscheidet sich die Übersetzerin für die Version in der die Autorin eine andere Person einlädt, wahrscheinlich ihren Geliebten, Früchte über ihrer Brust zu ernten. Man kann auch die Frage stellen, ob das Verb *ernte* als *beri* oder *uberi*, also als abgeschlossenes oder unabgeschlossenes Geschehen übersetzt werden soll. *Beri* impliziert einen längeren Prozess oder eine sich wiederholende Aktivität. *Uberi* ist eine Einladung, das Ernten im Moment, in dem es das lyrische Subjekt suggeriert, auszuführen. *Beri* ist also eine Einladung zu einer längeren Interaktion und *uberi* könnte als spontane Einladung gedeutet werden, was gut in die Strophe hineinpasst, da alle Szenen so aneinandergereiht sind, dass man Zeile für Zeile ständig den Fokus von einer Sache auf die andere richtet – nachdem man die Gletscherzunge schmelzen sah, geht man spontan zur nächsten Aktivität über, also zum Ernten. Die Übersetzung ist auch im ZT im Imperativ und lautet *uberi subtropske plodove nad mojim grudima*.

In der letzten Zeile ist *unbeschrieben* das Wort, dessen verschiedene Übersetzungen verschiedene Assoziationen und Interpretationen auslösen. Einerseits kann man dies so verstehen, dass über dieses Klima keine Kenntnisse vorhanden sind oder, dass wie ein Blatt Papier das Klima „leer“, unbeschädigt oder fast unverletzt ist. Im Kroatischen kann man sich hier entweder für *neopisana* oder *neispisana* entscheiden. Die Übersetzerin entscheidet sich hier für *neopisana*. Da in der Letzen Strophe noch eine Person, wahrscheinlich der Liebhaber des Lyrischen Subjekts eingeführt wird, klingt es so als ob es nach der letzten Strophe noch Platz gibt, um diese Beziehung zu beschreiben. Da im Gedicht die Natur schon Personifiziert und Modifiziert wurde, neue und ungewöhnliche Verhältnisse errichtet wurden, kann man auf

dieser Stelle dies noch einmal wiederholen und das Klima als die Beziehung dieser Personen betrachten, die noch neu und noch zu beschreiben ist.

#### 4.2.2. Metamorphose II

##### METAMORPHOSE II

Erbsünden sind etwas für Kinder von Fremden  
verheddern sich hoffnungslos höflich  
in meinem Dekolleté

diffundiert prädefinierter Abschied  
aus den Brüsten  
immer wieder überraschendes Nichts

in vielversprechenden Kanälen;  
den Apfel der Erkenntnis  
zerkauen erst(e) Zähne

vertrieben aus dem Paradies  
mit dem Wissen, was Hormone sind

##### METAMORFOZA II

Istočni su grijesi nešto za djecu stranaca  
zapliću se beznadno uljudno  
u mom dekolteu

difundira predefiniran oproštaj  
iz grudiju  
uvijek nanovo iznenađujuće Ništa

u kanalima koji obećavaju puno;  
jabuku spoznaje  
žvaču prvo (prvi) zubi

protjerani iz Raja  
spoznavši što su hormoni

In diesem Gedicht verzichtet die Autorin wieder auf Reim, Metrum und vollständige syntaktische Klarheit. So wird mit wenig Sprachmaterial ein starkes Bild dargestellt – die Autorin wählt Motive aus der Bibel: Erbsünden, Apfel, Erkenntnis, Paradies – dieses Gedicht ist fast eine stilisierte Darstellung der Geschichte von Adam und Eva. In der Metamorphose II ist es möglich verschiedene mentale Bilder zu erstellen, je nachdem wie man die einzelnen sprachlichen Elemente (oder Zeilen) gruppiert. Eine der Stellen, an der die Verbindung einer Zeile mit der vorigen, bzw. der nächsten, eine völlig andere Vorstellung hervorruft, ist die letzte Zeile der ersten Strophe. Einerseits kann man die Verbindung zwischen Elementen des ersten Teils des Gedichtes wie folgt erstellen *Erbsünden sind etwas für Kinder von Fremden (und sie) verheddern sich hoffnungslos höflich in meinem Dekolleté*, oder man liest die ersten beiden Strophen so, als ob die ersten zwei Zeilen eine Einheit bilden, und die letzte Zeile der ersten Strophe mit der zweiten Strophe verbunden wird: *In meinem Dekolleté diffundiert prädefinierter Abschied*. Diese zwei Zeilen könnten wieder eine abgerundete Idee bilden, doch

es ist wieder einmal möglich auch die nächste Zeile einzuschießen und das Bild noch zu erweitern. So liest man diese Zeilen wie folgt: *In meinem Dekolleté diffundiert prädefiniertes Abschied aus den Brüsten* oder man liest die Zeilen *aus den Brüsten immer wieder überraschendes Nichts* als eine neue, mit den vorigen Zeilen unverbundene Idee. Dieses Spiel mit der Bedeutung geht auch in den restlichen Zeilen weiter. Diese zahlreichen Möglichkeiten für die Verbindung verschiedener Elemente, die immer wieder zu neuen mentalen Bildern führen, ist auf jeden Fall etwas, dass man in der Übersetzung behalten sollte, um den ZT-Empfänger die gleichen Möglichkeiten zu geben, seine eigenen Vorstellungen zu knüpfen. Die Übersetzung sollte auch mehrdeutig sein und genug Raum für die Assoziationen und Kenntnisse des Lesers bieten, indem die einzelnen sprachlichen Elemente auf gleiche Weise frei bleiben, denn aus diesen paar Zeilen kann man, je nachdem wie man sie liest und wo man „mentale Pausen“ einlegt, vieles herauslesen und ganz verschiedene Eindrücke bekommen. Beim Übersetzen war es wichtig auch den inneren Reim bzw. die Alliteration nachzuahmen, wie zum Beispiel in der Zeile *verheddern sich hoffnungslos höflich. Es war nicht immer möglich diesen Effekt in der gleichen Zeile und mit den gleichen Lauten wie im Original zu erreichen, aber dafür ist das an anderen Stellen durch Anwendung ähnlicher Stilelemente kompensiert.*

Bei der Übersetzung der ersten Zeile stellte sich die Frage, soll man so nah wie möglich am Original bleiben oder sich für die Übersetzung entscheiden, die sich in der Zielsprache angenehmer und poetischer anhört. So zum Beispiel kann die erste Zeile *Erbsünden sind etwas für Kinder von Fremden* als *Istočni grijesi su nešto za djecu stranaca* übersetzt werden, was direkt der Ausgangstext-Form entspricht, oder *Istočni grijesi su poklon djeci stranaca*, wobei die Wortwahl etwas geändert wurde, aber dafür der früher erwähnte innere Reim im Zieltext vorhanden ist. Noch eine Frage ist es, soll man in der Übersetzung statt dem allgemeinen Wort *nešto* das konkrete Substantiv *poklon* einsetzen, da das Phonem /s/ in *nešto* fast wie ein kleiner Stolperstein beim Lesen vorkommt und *poklon* etwas fließender in die Zeile eingebaut werden kann. Doch *poklon* ist von der Bedeutung her weniger passend, diese Auswahl suggeriert schon eine gewisse Interpretation: *Nešto* ist wahrscheinlich das neutralste Wort überhaupt, und bei *poklon* werden konkrete Assoziationen erweckt, was die Mehrdeutigkeit und Objektivität der Übersetzung negativ beeinflusst. So wird trotz des ästhetischen Vorteils, den dieses Wort hat, als endgültige Zieltext-Form *nešto* gewählt.

In der dritten Strophe in der Zeile *zerkauen erst(e) Zähne* ist das Wort *erst(e)* ein Problem beim Übersetzen. Bei der De-Integration im Input-Raum der AS erkennt man hier zwei Wörter, und

zwar *erst* und *erste*, doch im Deutschen wird das zweite Wort einfach durch das Hinzufügen einer Endung geformt, da das erste Wort mit einem Nullallomorph endet. In der ZT-Form kann das nicht identisch nachgeahmt werden, da die Wörter *prvo* und *prvi* denselben Wortstamm, aber verschiedene Endungen haben. Da man diese beiden Übersetzungen bei der Integration nicht zu einem Wort verschmelzen kann, werden beide vollständig geschrieben, doch *prvi* steht in Klammern, wie die Endung -e in der sprachlichen Form der AS.

Für die letzten zwei Zeilen *vertrieben aus dem Paradies, mit dem Wissen, was Hormone sind* gab es wieder mehrere Übersetzungsmöglichkeiten. Bei der Integration, kann man sie als *protjerani iz Raja spoznavši što su hormoni* übersetzen, oder *potjerani iz Raja sa spoznajom što su hormoni*, wobei der erste ZS-Ausdruck die Vorstellung hervorruft, dass diese Personen vertrieben wurden nachdem sie herausfanden was Hormone sind und bei der zweiten Übersetzung man nicht den Eindruck bekommt, dass die Entdeckung über Hormone der Grund für das Vertreiben war, sie ist nur etwas, was aus dem Paradies mitgenommen wurde. Da beide Versionen der ZT-Form eine gewisse Interpretation bieten, wird hier die erste Version, *spoznavši što su hormoni*, gewählt, da das Gedicht ohnehin klar an die Biblische Erzählung anknüpft und die gewählte ZT-Formulierung den ZT-Empfänger nicht in eine völlig andere Richtung leitet, obwohl durch die Übersetzung ein Teil der Vorstellung aus der AS nicht aktiviert wird (d.h. die andere Interpretationsmöglichkeit).

#### 4.2.3. Metamorphose III

##### METAMORPHOSE III

wie Butter mit einer Kreissäge  
schneide ich weiche Gedanken  
entscheidendes Gewühl (mit dir)

in naturwissenschaftliche Scheiben:  
ich habe ein schönes Leben

wasche nicht einmal mehr Gläser  
seihe ausschließlich besamte Gräser  
(aus dem Überlauf)

alles Unangenehme tun Maschinen  
alles Angenehme tue ich

##### METAMORFOZA III

kao maslac kružnom pilom  
režem meke misli  
odlučujući metež (s tobom)

u prirodoznanstvene ploške:  
moj život je lijep

čak više ne perem čaše  
probirem isključivo trave sjemenite  
(iz odvoda)

sve neugodno rade strojevi  
sve ugodno radim ja

Die Autorin selbst behauptete, sie frage sich, ob dieses Gedicht banal ist. Hier benutzt sie keine Termine aus der Biologie, teilt mit dem Leser eigentlich keine großen Ideen und Reflexionen. Zu Beginn trifft der Leser zwei Verliebte (die hier explizit mit „ich“ und „du“ benannt sind). Beim Übersetzen gab es ein Paar Stellen an denen man etwas länger nach der passenden Lösung suchen musste. Eine von denen war zum Beispiel das Wortspiel im Wort *Gewühl*, das phonetisch dem Wort „Gefühl“ ähnlich ist. An einer Stelle im Gedicht gibt es auch Reim.

Bei der Deutung des Gedichtes ist, unter anderem, der in der zweiten Zeile vorkommender AT-Blend *weiche Gedanken* interessant. Diese *weichen Gedanken* können die Vorstellung von nicht entschlossenen, nachgiebigen oder schweren Gedanken hervorrufen. Das lyrische Subjekt schneidet diese Gedanken mit dem Partner, der in der ersten Strophe erscheint, in *naturwissenschaftliche Scheiben*. Mit dem Wort Naturwissenschaft verbindet man generell etwas Exaktes, was nicht von Gefühlen sondern empirisch geleitet ist. So geschieht zwischen den ersten zwei Strophen der Übergang von den „weichen“ Gedanken zu greifbaren „naturwissenschaftlichen“ Einheiten die den Weg zum zweiten Teil des Gedichtes leiten. Der zweite Teil fängt mit der Zeile *ich habe ein schönes Leben* an. Bei der Integration, bieten sich zwei Übersetzungsmöglichkeiten an: Das wortwörtliche *imam lijep život* oder *moj život je lijep*. Die zweite Variante klingt im Kroatischen etwas natürlicher und obwohl sie ein wenig vom Original abweicht, gibt es bei der Bedeutung keine größeren Abweichungen vom Ausgangstext und deswegen wird sie in der Übersetzung gewählt.

Mehrere Phrasen oder Wörter sind im zweiten Teil nicht eindeutig und erfordern eine gewisse Interpretation um übersetzt zu werden. Das sind zum Beispiel das Wort *Gläser* und die Phrase *besamte Gräser*. Erstmals muss man sich bei der De-Integration ein Bild davon ausmalen, was diese Strophe darstellt. Wieder einmal hat der Leser und Übersetzer die Möglichkeit, verschiedene Vorstellungen mit der genannten AT-Form zu verbinden. Einerseits können die *Gläser* einfache alltägliche Gegenstände sein, und dann kann man sie als *čaše* übersetzen. Diese Übersetzung wäre in Übereinstimmung mit der Behauptung der Autorin über die Einfachheit oder fast Banalität des Gedichtes. Doch die *Gläser* können bei der Integration auch als *stakla* übersetzt werden – das Wort kann selbst in der Ausgangssprache beides bedeuten und so wird die Übersetzung in diesem Fall von der Interpretation und Ästhetik geleitet. Beim AT-Ausdruck *besamte Gräser* kommt man zu einem ähnlichen Problem. Die Phrase selbst bietet mehrere Übersetzungsmöglichkeiten an: Man kann sie einfach als *zasijane trave* übersetzen, oder man liest sie als eine Phrase aus der Bibel und entscheidet sich für die Übersetzung *trava sjemenita*. Die letztere Übersetzungsvariante ist zugleich eine ziemlich konkrete Interpretation, doch auch



die Phrase aus dem Originaltext erinnert an die Zeile aus dem biblischen Text 1. Mose 1:12: „Und die Erde ließ aufgehen Gras und Kraut, das sich besamte, ein jegliches nach seiner Art“<sup>7</sup>. Deswegen findet die Übersetzerin, dass diese Phrase stilistisch auffallen darf und *trava sjemenita* eine der möglichen Übersetzungen ist. Als Übersetzung für *Gläser* entscheidet sich die Übersetzerin für den ZT-Ausdruck *čaše*, und zwar wegen der Alliteration die im Zieldtext entsteht – *čak više ne perem čaše* – die als Ersatz für den Reim im Ausgangstext angesehen werden kann. Der ganze Blend wäre dann eine Szene aus einem Leben, in dem sich das lyrische Subjekt nicht mehr mit trivialen, alltäglichen Aufgaben befasst und das „schöne Leben“, von dem die Autorin in der vorigen Zeile berichtet, ist das Resultat der Sorglosigkeit deren Symbol, in diesem Fall, das Nichtwaschen ist. Diese Verbindungen kann man in der Strophe *seihe ausschließlich besamte Gräser* weiterentwickeln. Das lyrische Subjekt behauptet, es befasst sich nicht mehr mit banalen Handlungen und Aufgaben, und so wählt es, oder sieht, ausschließlich diejenigen Gräser die etwas wert sind, aus denen etwas wachsen kann. Wenn man diesen Blend etwas freier interpretiert und das Bild erweitert, kann man die Vorstellung aufbauen, dass das lyrische Subjekt nur Interesse für wichtige Sachen im Leben zeigt. Diese Freiheit wird noch einmal in der letzten Strophe umformuliert, zusammengefasst und bestätigt – die Autorin gesteht, dass sie nur noch das Angenehme vom Leben nimmt und alles andere Maschinen überlässt. Eine weitere Wahl musste beim Verb *sehen* getroffen werden. Im Kroatischen kann das *cijediti*, *ocijediti* oder *procijediti* sein, aber auch *filtrirati*, *prosijavati* oder sogar *probirati*. Da es versucht wurde in der ganzen Übersetzung das Bild einer Wahl eines guten Lebens zu malen, wird hier das Verb *probirati* gewählt, da es mehr als bei anderen Varianten den Eindruck gibt, dass das lyrische Subjekt diese Handlung bewusst macht.

#### 4.2.4. Metamorphose IV

##### METAMORPHOSE IV

beim Hinaufgehen zählen wir unsere Wunden  
an Flecken auf gelben Ahornblättern  
jedem wächst die Ferse des Achilles woanders

Wald spielt Verstecken mit Wolken  
und der Salamanderbahn;  
verdaut Bäume (Behorn)

##### METAMORFOZA IV

pri penjanju brojimo svoje rane  
prema mrljama žutih javorovih listova  
svakome Ahilova peta raste na drugom mjestu

Šuma se igra skrivača s oblacima  
i daždevnjačkim vlakom;  
probavlja (drugo) drveće

<sup>7</sup> <http://bibeltext.com/genesis/1-12.htm>, abgerufen am 28.08.2015

und hustet ab und zu wie leicht krank	i ponekad se zakašlje kao da je malo bolesna
da liegt im Stein die Haut des Freundes	eno na kamenu leži koža prijatelja
wettergeheftet gekerbt von einem Saft	zakovana vremenom zarezana nekim sokom
wir kauen Disteln Birnen blauschimmernden Käse	žvačemo čičke kruške plavičasti sir
Dohlen beruhigen ihre Weibchen	čavke svoje ženke umiruju
mit leise schwätzendem Knacken	tihim pucketavim krckanjem

In diesem Gedicht gibt es ein paar konkrete Probleme beim Übersetzen wegen der Neubildung der einzelnen Wörter oder wegen der fehlenden Möglichkeit, Wort- und Lautspiele unverändert in die Zielsprache zu übersetzen. Gerade diese verspielten Stellen sind die Hauptelemente in diesem Gedicht und machen es besonders interessant zum Lesen, aber auch schwer zu übersetzen. Es stellt sich die Frage, soll man diese Elemente einfach durch ZT-Ausdrücke ersetzen, oder sollte man funktionale Äquivalenz auf Textebene anstreben. Im Idealfall ist das Resultat des Übersetzungsprozesses ein Text, in dem die Wahl der sprachlichen Zeichen in jedem einzelnen Fall gelungen ist, aber auch der allgemeine Zweck, Ziel und Ton des Gedichtes sollen in die Zielsprache übertragen werden, d.h. die wichtigsten Textelemente – die allgemeine künstlerische Organisation und Stilelemente – sollen beibehalten werden (Reiß, Vermeer 1991:131-141). Da es den Grundsätzen vieler Übersetzungstheorien nach, einschließlich der Theorie der konzeptuellen Integration, das Ziel ist, den Inhalt des Originals mittels am besten geeigneter sprachlicher Zeichen der Zielsprache auszudrücken, wird beim Übersetzen versucht so viele Elemente des Originals wie nur möglich zu behalten, ohne den Zieltext schwer verstehbar zu machen. Es sollten also ZT-Blends entstehen, die bei dem ZT-Empfänger die gleichen konzeptuellen Strukturen und Vorstellungen wie der AT beim AS-Empfänger aufrufen (Mandelblit 1997:196).

Die Autorin erzählt, dass sie dieses Gedicht als Abschiedsgedicht für ihre Freundin geschrieben hat, also sind die im Gedicht erwähnten Plätze und Personen tatsächlich mit der Autorin verbunden. So ist z.B. die in der zweiten Strophe erwähnte Salamanderbahn eine Zahnradbahn, die auf dem Schneeberg in Niederösterreich verkehrt<sup>8</sup>. Der Name der Bahn könnte eigentlich im Gedicht beibehalten werden, da Eigennamen in Übersetzungen normalerweise behalten werden. Hier jedoch wird der Name nicht behalten, da er aus zwei ins Kroatische übersetzbaren

---

<sup>8</sup> <http://www.bergfex.at/sommer/puchberg-schneeberg/highlights/3093-salamander-schneebergbahn/>, abgerufen am 17.08.2015

Wörtern besteht und weil ein längeres fremdes Wort an dieser Stelle den Leser verwirren würde. Der Name wird auf seine zwei Komponenten geteilt und als *daždenvnjački vlak* übersetzt. Eine der schwer zu übersetzbaren Stellen ist das Spiel mit dem Wort *Ahorn* und dessen spielerische Variation *Behorn*. Beim Übertragen dieses Elementes in die Zielsprache, muss man mehreres in Acht nehmen: Ahorn ist eine Pflanzengattung und *Behorn* ist eigentlich ein Wort ohne konkrete Bedeutung – es macht Sinn nur als Teil des Paares *Ahorn-Behorn*. Hier geschieht etwas was Eugenio Coseriu in seinen *Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung“* beschrieben hat. Die dichterische Ausdrucksweise hält er nicht für eine Reduktion der Sprache auf ihre dichterische Funktion, sondern als die volle Ausschöpfung der Möglichkeiten einer Sprache. Dichterische Sprache, in diesem Sinne, ist Ort der Entfaltung der funktionellen Vollkommenheit der Sprache (Coseriu 1971:184-185). Die Autorin nutzt diese Möglichkeit um ein neues Wort zu schaffen, das im Kontext des Gedichtes aktualisiert werden kann. Doch dieses Wort wird beim Übersetzen zum großen Problem. Im Originaltext hat das Wortpaar zwei wichtige Merkmale: Das neu geschaffene Wort ist aus dem Wort *Ahorn* entstanden und zwar durch das Ersetzen des Ersten Buchstaben des Wortes durch den folgenden Buchstaben im Alphabet. Es ist also ein Wort ohne konkrete Bedeutung, aber es ist doch nach einer nachvollziehbaren und sichtbaren Logik entstanden. Hier könnte man etwas vom Original abweichen und statt eines konkreten anderen Wortes hier das kroatische Wort *drugo* wählen. Erstens ahmt es die Originalversion insofern nach, dass beide aufeinander folgende Wörter mit demselben Buchstaben beginnen und zweitens bringt diese kroatische Übersetzung keine völlig neuen Vorstellungen ins Bild, sondern drückt den Gedanken des Originals auf eine etwas andere Weise aus – *Behorn* ist anders als *Ahorn*, also muss man im Kroatischen nicht unbedingt einen konkreten Namen für diesen „anderen“ Baum erfinden, sondern man könnte ihn einfach als „anders“ bezeichnen. So vermeidet man eine möglicherweise ungeschickte Übersetzung, in der der Zusammenhang zwischen der Übersetzung von *Ahorn* und *Behorn* nicht instinktiv klar wäre. Hier wird so die Vorstellung aus dem AT durch etwas andere Mappings in der ZS aufgebaut.

#### 4.2.5. Metamorphose V

METAMORPHOSE V

zwischen Birken und Weiden

Lilien,

ein schmaler Leopard

METAMORFOZA V

među brezama i poljanama

ljiljanima,

maleni leopard

als würde er das Baby  
fangen wollen  
das wir Christkind nennen

kao da želi uhvatiti  
dijete koje  
nazivamo malim Isusom

im Sprung  
streift sich das Heimweh ab  
wie eine leichte Bluse,  
in tragbaren Häusern aus Holz & Leim

u skoku  
čežnju za domom odlaže se  
kao laganu bluzu,  
u prenosivim kućama od drveta i ljepila

mit dir teilen wollte ich;  
das Gewicht eines gestreiften Bademantels  
einen Ärmel trüge ich  
einen du

s tobom dijeliti htjela sam;  
teret prugastog ogrtača  
jedan rukav nosila bih ja  
drugi ti

Dieses Gedicht kann thematisch als Liebesgedicht mit Elementen aus der Natur bezeichnet werden. Wieder sind die Motive nicht eindeutig und deren Kombination ergibt keine lineare, leicht zu verstehende Geschichte. Die Interpretation des Gedichtes ist wieder stark vom Leser bestimmt. In vier Strophen findet man Motive aus der Natur, das Christkind, Sehnsucht nach Heim und der geliebten Person. Eine umfassende Interpretationsvariante oder einseitige De-Integration der AT-Blends ist für das Übersetzen dieses Gedichtes nicht nötig und die wahrscheinlich passendste Vorgehensweise an dieser Stelle wäre das Übersetzen eines Bildes nach dem anderen, fast wortwörtlich. Bei einigen Wörtern kann man jedoch mit mehreren Übersetzungsmöglichkeiten spielen und zwischen verschiedenen korrekten Übersetzungen die ästhetisch passendste im Kroatischen wählen. Bei der Integration kann man so, zum Beispiel, für das Verb *abstreifen* in der dritten Strophe verschiedene kroatische Verben anbieten. Es kann einfach als *skinuti* oder *svući* übersetzt werden, aber auch als *oguliti*, *odložiti* oder *osloboditi se*, was jedoch eine gewisse Abweichung vom Original wäre, aber diese Bedeutungsverschiebung hätte eine stilistische Aufgabe. Doch vor dem Übersetzen soll man sich erst ein Bild davon ausmalen, was man hier erzielen möchte. Das *Abstreifen des Heimwehs im Sprung* kann als Befreiung interpretiert werden, d.h. das lyrische Subjekt legt Heimweh ab, ähnlich wie das Häuten bei Tieren – die alte Haut (hier ist Heimweh das Äquivalent) wird zu eng, und um sich neuen Situationen anpassen zu können, um weiter wachsen zu können, streift sich das was beschränkt ab. Bei der Integration kann man diese, durch die AT hervorgerufene

Vorstellung, den ZT-Blend *u skoku/ čežnje za domom oslobađa se/ kao lagane bluze* aufbauen. Bei dieser ZT-Form ist jedoch der Vergleich mit der Bluse nicht so klar und fließend wie im Original. Um diesen Teil eleganter zu gestalten, kann man diese Stelle als *u skoku/ čežnju za domom odlaže se/ kao laganu bluzu* übersetzen. Hier wäre die Übersetzung nicht so suggestiv wie bei der ersten Interpretation, aber die Verbindung mit dem Rest der Strophe ist geschickter als bei der ersten Version, so ist diese Wahl ein guter Kompromiss zwischen Ausdruck und Inhalt.

Die zweite Stelle an der im Prozess der De-Integration verschiedene Vorstellungen aufgebaut werden können, ist die Phrase *tragbare Häuser aus Holz & Leim*. Einerseits können das einfach *prenosive drvene kuće* sein, wobei der Fokus hier auf der Tatsache liegt, dass diese Häuser nicht stationär sondern mobil sind, was eine gewisse Freiheit impliziert. Man kann auch die ganze Phrase übersetzen, und zwar als *prenosive kuće od drveta i ljepila*, was die Vorstellung „selbst gemacht“ (oder sogar gebastelt) hervorruft. Das impliziert eine gewisse Wärme – das ist dann ein Haus das das lyrische Subjekt zusammen mit der geliebten Person geschaffen hat. Das Symbol & könnte in der Übersetzung auch behalten werden, aber da es nicht allzu geläufig ist, und nicht signifikant zur Interpretation beiträgt, wurde es durch die gleichwerte Konjunktion *i* ersetzt.

#### 4.2.6. Metamorphose VI

##### METAMORPHOSE VI

nie mehr Zähne putzen  
deine Anwesenheit dort, gestern,  
vor einem halben Jahr  
für immer im Mund;  
halten (uns) voll Vertrauen (fest)  
keiner von beiden beisst

du weißt manchmal als Einziger  
mehr über mich selbst

offene Stellen, Fenster  
hinter Gebüsch stecken  
farbige Blüten

##### METAMORFOZA VI

nikada više ne prati zube  
tvoja prisutnost tamo, jučer,  
prije pola godine  
zauvijek u ustima;  
držimo (se) puni povjerenja (čvrsto)  
ni jedno od nas dvoje ne grize

ti znaš ponekad jedini  
više o meni samoj

otvorena mjesta, prozori  
iza grmlja skrivaju se  
šareni cvjetovi

nur: wenn du hinschaust, momentan  
ein, zwei Zimmer  
Himmelkratzer, im obersten Stockwerk  
nicht allzu hoch;

samo: kad pogledaš tamo, trenutno  
jedna, dvije sobe  
neboderi, na najvišem katu  
ne previsoko;

in Mitteleuropa beginnt das Firmament  
auf den Rücken der Menschen  
zu ebener Erde entrückt;  
Gaumensegel (ungebürstet)  
im Jet-Stream

u Srednjoj Europi nebeski svod  
počinje na leđima čovjeka  
bez oslonca, sravnjenog sa zemljom;  
nepce (nepočešljano)  
u mlaznoj struji

die nächsten vierzig Tage  
nie versehentlich verschluckter  
Traghimmel

sljedećih četrdeset dana  
nikad nehotice progutana  
nebnica

In diesem Gedicht ist erneut die Abweichung von syntaktischen Normen eins der stilistischen Hauptelemente. Zahlreiche Enjambements sind auch ein Merkmal dieser Metamorphose. Obwohl die Sätze frei aus einer in die andere Strophe fließen, ist der Rhythmus manchmal durch Strichpunkte geleitet – diese befinden sich auch innerhalb der Strophen und können als kurze Denkpausen genutzt werden.

Eine der Stellen, an der der Mangel an syntaktischer Klarheit mehrere Deutungen ermöglicht, ist die Zeile *halten (uns) voll Vertrauen (fest)*. Die möglichen Subjekte hier sind „wir“ und „sie“. Dieses Bild kann also einerseits eine Umarmung darstellen, aber es ist auch möglich, dass das Paar von jemand anderem gehalten wird. Bei der Integration ist es nicht möglich diese Zweideutigkeit zu übertragen, so wird diese Zeile als *držimo (se) puni povjerenja (čvrsto)*, also als die Umarmung zweier Personen übersetzt – die Vorstellung aus dem AT-Blend wird also nicht vollkommen in den ZT übertragen, doch die Hauptidee bleibt erhalten. Obwohl die Übersetzung bedeutungsmäßig etwas enger ist als das Original, passt sie in die Makrovorstellung des Gedichtes.

Das Gedicht kann als eine Kombination von einem Liebesgedicht und Gesellschaftskritik verstanden werden, was aus den Zeilen *in Mitteleuropa beginnt das Firmament/ auf den Rücken der Menschen/ zu ebener Erde entrückt* geschlossen werden kann. Gerade in diesen Zeilen gibt

es Elemente, denen man mehr Aufmerksamkeit bei der Integration schenken sollte. In den Zeilen *auf den Rücken der Menschen zu ebener Erde entrückt* gibt es Alliteration, die Laute /r/, /n/ und /e/ werden wiederholt. Bei der De-Integration dieses AT-Blends kommt die Übersetzerin zu mehreren möglichen Vorstellungen in der AS. Eines der problematischen Elemente ist das AS-Wort *entrückt*, das „auf sehr angenehme Weise der Wirklichkeit entzogen“<sup>9</sup>, oder „auf wunderbare Weise in eine andere Welt, in einen anderen Zustand versetzen“<sup>10</sup> bedeutet. Die Autorin sagte, dass es auch „ohne Rücken“, d.h. ohne Stütze, bzw. in einem Zustand, in dem den Menschen Unterstützung weggenommen wurde, bedeuten kann. Es wird klar, dass es bei diesem AT-Blend nicht einfach ist, zu dem gemeinten konzeptuellen Inhalt zu kommen. Einerseits evozieren die Definitionen aus dem Wörterbuch bestimmte Vorstellungen, und andererseits bietet die Autorin eine weitere Bedeutungshypothese für dieses AS-Wort. Da es in der ZS keine passende Formulierung gibt, die all diese Vorstellungen auf einmal hervorruft, muss sich die Übersetzerin hier für eine der AT-Vorstellungen entscheiden und für sie dann eine passende ZT-Form finden. Da die Autorin ihre eigene Deutung gegeben hat, wird diese bei der Integration genutzt. So ist eine mögliche Übersetzung für die AT-Formulierung *Mensch, zu ebener Erde entrückt*, die ZS-Version *čovjek, bez oslonca, sravnjen sa zemljom*. Die Hauptidee ist erhalten, wie auch die Alliteration, die im Kroatischen durch das Wiederholen des Lautes /s/ und zahlreiche Vokale erzielt wird. Die Vorstellungen, die bei der De-Integration des AT-Blends identifiziert worden, sind im ZT-Blend nicht vollkommen erhalten, doch Teile der Vorstellung sind auch in der Übersetzung übertragen.

In derselben Strophe befindet sich die Phrase „Gaumensegel (ungebürstet)“. Wieder ist hier eine Alliteration, die dem Gedicht Rhythmus verleiht, vorhanden. Der Gaumensegel wäre in einer exakten Übersetzung *meko nepce, zadnje nepce, zadnji dio nepca, stražnji dio nepca* oder *velum*. Doch all diese Übersetzungen sind etwas lang, und die genaue Beschreibung ist für das Gedicht nicht von zu großer Bedeutung, so wird hier als ZT-Endversion bei der Integration das kroatische Wort *nepce* gewählt. Die ganze Phrase lautet dann *nepce (nepočešljano)* – diese Übersetzung ist kurz und die Alliteration ist beibehalten, also keine wichtigen Elemente des Originals sind verloren gegangen.

Das letzte Wort in dem Gedicht (*Tragehimmel*) bietet wieder mehrere Übersetzungsmöglichkeiten – das kann entweder als *baldahin* oder *nebnica* übersetzt werden. Hier wird die Übersetzung *nebnica* gewählt, da *Tragehimmel* und *nebnica* beide denselben

---

<sup>9</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/entrueckt>, abgerufen am 17.08.2015

<sup>10</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/entruecken#Bedeutungb>, abgerufen am 31.08.2015

Wortstamm haben (*Himmel* bzw. *nebo*) und so die Übersetzung einen ähnlichen Effekt wie das Wort im Original hat.

Anhand des AT-Blends *zu ebener Erde entrückt* werden die Beziehungen zwischen mentalen Räumen beim Übersetzen gezeigt.

Bei der De-Integration im Input-Raum der AS, wird die Phrase auf zwei Teile zerlegt, und zwar auf die Phrase *zu ebener Erde* und das Wort *entrückt*. Die Phrase *zu ebener Erde* kann als „auf flachem Boden“ umformuliert werden. Für beide kann man feststellen, dass sie eine negative Konnotation haben. Man kann behaupten, dass diese Interpretation durch Informationen im generischen Raum unterstützt wird, da mit der Richtung „unten“, meist emotional negative Informationen vermittelt werden (Lakoff 1993:9). Durch das AS-Wort *entrückt*, werden mehrere Vorstellungen aufgebaut. Der erste Teil des Wortes, das Präfix „ent-“, kann mit negativen Konnotationen verbunden werden, da es meist die Bedeutung „etwas entfernen“ hat. So kann *entrückt* auch als „ohne Rücken“ oder „rückgratlos“ interpretiert werden. Das wäre dann noch ein Element das die Interpretation, nach der der Mensch auf eine Art und Weise unterdrückt oder hilflos ist, unterstützt. Eine weitere mögliche Vorstellung wäre die Definition aus dem Wörterbuch, und zwar „auf sehr angenehme Weise der Wirklichkeit entzogen“, oder „auf wunderbare Weise in eine andere Welt, in einen anderen Zustand versetzen“. Hier bekommt man bei der De-Integration also mehrere mögliche Bedeutungen, von denen beide nachvollziehbar sind, und die eine ist auch vom Wörterbuch unterstützt. Teile der Vorstellung, die in den Input-Raum der ZS übertragen werden, sind „ein Zustand ohne Unterstützung“ und „auf dem Boden liegend“.

Durch das im generischen Raum gespeicherte Wissen wird bestätigt, dass die Konzeptualisierung „unten ist negativ“ auch in der ZS üblich ist.

So werden im nächsten Schritt, im Input-Raum der ZS, passende sprachliche Formulierungen für die übertragenen Vorstellungen gewählt.

Teil des AT-Blends *zu ebener Erde* wird in der ZS als *sravnjen sa zemljom* übersetzt. Die Vorstellungen die die ZT-Formulierung hervorruft, sind ähnlich wie diejenigen im AT. Man verbindet sie mit der Vorstellung „auf dem Boden sein“.

*Entrückt* wird in der ZS als *bez oslonca* übersetzt. Hier wird gezeigt, dass nicht die ganze in der AS enthaltene Vorstellung in der ZS aktiviert werden muss – die Vorstellung kann in die ZS auch teilweise übertragen werden. Grund dafür sind Unterschiede zwischen den Sprachen, auf konzeptueller und formaler Ebene (Cimer, Karabalić 2012:10).



So wird die AT-Formulierung *zu ebener Erde entrückt* in der ZS zum ZT-Blend *bez oslonca, sravnjen sa zemljom*.

#### 4.2.7. Metamorphose VII

##### METAMORPHOSE VII

mit der Zeit kann ich mir vorstellen  
was ich mir nie vorstellen wollte  
wie man Kinder bei der Geburt

verliert streckenweise  
geliebte Ringe beim Schwimmen  
in (zu) flacher Furt

die Mutter nie mehr etwas verwirrt  
nachdem der Arzt sich in ihrer Scham geirrt;  
der Vater hohl  
ohne erstgeborene Verzückung

mit der Zeit kann ich mir vorstellen  
was wuchert ohne Keim;  
mit der Zeit kann ich mir viel vorstellen  
mit dem ich dich nicht bekannt machen will

##### METAMORFOZA VII

kako vrijeme prolazi, mogu zamisliti  
što nikad nisam htjela zamišljati  
kako se djecu pri porodu

gubi u intervalima  
voljene prstene dok se pliva  
u (pre)plitkom plićaku

majku nikad više nešto ne zbuni  
nakon što se liječnik u njezinu sramu ogriješi;  
otac prazan  
bez ushita zbog prvorođenog

kako vrijeme prolazi, mogu zamisliti  
što buja bez klice  
kako vrijeme prolazi, mogu zamisliti puno toga  
s čime te ne želim upoznati

Die Metamorphose VII ist eine Art Wendepunkt des ganzen Gedichtbandes. In den ersten sechs Gedichten ist der allgemeine Ton positiv – sie handeln vom Zusammensein, Liebe und sind eher optimistisch. In der siebten Metamorphose, wie auch in denen die folgen, ändert sich das und der allgemeine Ton ist negativ, fast pessimistisch.

Die Metamorphose VII handelt von Verlust und Vergänglichkeit. Am Übergang von der ersten zur zweiten Strophe befindet sich das erste Problem bei der De-Integration und damit auch beim Übersetzen. Es kommt so vor, als ob sich die ersten beiden Strophen das Verb *verlieren* teilen – so gehören zu den Geschehnissen und Realitäten die sich das lyrische Subjekt nicht vorstellen will, das Verlieren von Kindern bei der Geburt und das Verlieren von Ringen. Diese Verluste geschehen *streckenweise*. Dieses Adverb kann bei der Integration verschieden übertragen

werden: Als *tu i tamo, ponegdje, u određenim razmacima* oder *na pojedinim mjestima*. All das sind bedeutungsähnliche Wörter und Phrasen, sind jedoch als ZT-Formulierungen nicht gleich gut geeignet. Einige sind einfach zu lang und zwischen den anderen bestehen feine Unterschiede. Bei der De-Integration wird für „streckenweise“ auch die Bedeutung „zeitweise, in einigen Abschnitten“<sup>11</sup> erkannt, was im Kontext der Strophe, da von Verlust die Rede ist, als in bestimmten Abständen und oft genug, um beunruhigend zu sein, gedeutet werden kann. So kann, mit der Übersetzung *u intervalima*, ein Kompromiss geschlossen werden, da es sich sowohl auf Zeit, als auch auf Raum beziehen kann.

Die in dieser Strophe erwähnten *Ringe* können einerseits als Schmuckstück, oder als Ringe, die um ein schwimmendes Objekt im Wasser entstehen, verstanden werden. Da könnte eine mögliche Übersetzung auch *krugovi (na vodi)* sein, doch das suggeriert zu stark diese eine bestimmte Interpretation, was im Originaltext nicht der Fall ist. So wird hier die Übersetzung *prsteni* gewählt da sie in diesem Kontext dem Leser etwas mehr Freiheit bei der eigenen Interpretation lässt, ohne dass die im AT-Blend enthaltene Vorstellung verloren geht.

Beim Übersetzen der Zeilen *die Mutter nie mehr etwas verwirrt/ nachdem der Arzt sich in ihrer Scham geirrt* war es problematisch die ganze Idee zu behalten ohne die Übersetzung schwer verstehbar oder ungeschickt zu machen, wobei auch der in diesen zwei Zeilen vorhandene Endreim ins Kroatische übertragen werden musste. Dieses ganze Bild ist etwas unvollständig, d.h. es ist auch im Originaltext nicht gleich klar was genau geschieht. So werden diese Zeilen ziemlich wörtlich übersetzt und der Reim erhalten.

Die letzte Strophe ist eine Art Resümee des ganzen Gedichts: Die erste Zeile (*mit der Zeit kann ich mir vorstellen*) wird zwei Mal wiederholt um ihre Wichtigkeit zu betonen. *Mit der Zeit* bedeutet ja „wie die Zeit vergeht“, was auch die Gedanken „je älter/weiser ich werde“ oder „je mehr ich die Welt kennenlerne“ impliziert. Bei der Integration, kann man sich hier für die ZT-Formulierung *s vremenom* oder *kako vrijeme prolazi/ide* entscheiden. Beide Übersetzungen sind korrekt, aber hier wird die zweite Variante bevorzugt. Wie schon erwähnt, kommt es in dieser Metamorphose zum „Bruch“ von den positiv intonierten Gedichten zu den pessimistischen und in der gewählten Variante wird, ohne große Abweichungen vom Original, die Vergänglichkeit etwas stärker betont.

---

<sup>11</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/streckenweise>, abgerufen am 17.08.2015

#### 4.2.8. Metamorphose VIII

##### METAMORPHOSE VIII

vor einem schwangeren Zebra

zwinge mich

nicht an dich zu denken

*l'Africa non è solo parola*<sup>12</sup>

in mir lebt deine Hand

wäre ein Esel (& dämlich)

sehnte ich mich nicht nach einem Kind,

mit der Hand

es röche nach dem Ufer des Tiber

Brotrinde, Prosciutto

spräche von Geburt an Zeichensprache,

*français*<sup>13</sup>

dunkler Flaum *sulla testa*<sup>14</sup>

Ganzkörperauge,

Weltenmund;

deine Hand in mir

fürsorgliches Buschbesteck

##### METAMORFOZA VIII

pred trudnom zebrom

prisiljavam se

ne misliti na tebe

*l'Africa non è solo parola*

u meni živi tvoja ruka

kad bih bila magarac (i glupa)

ne bih žudjela za djetetom,

rukom

mirisalo bi na obalu Tibera

koru kruha, pršut

govorilo bi od rođenja znakovnim jezikom,

*français*

tamno paperje *sulla testa*

cjelotjelesno oko

usta svjetova

tvoja ruka u meni

brižan pribor za grmlje

Laut der Eigenaussage Andrea Grills, ist dies ein erotisches Gedicht. Es handelt von Sehnsucht (*zwinge mich/ nicht an dich zu denken*), Liebe und leidenschaftlicher Zweisamkeit. Der Wunsch nach einem Kind mit der geliebten Person hat eine erotisierende Wirkung auf das lyrische Subjekt. Die erotischen Elemente im Gedicht sind äußerst subtil. Sie spiegeln sich in der Wortwahl und den Implikationen wieder. Noch ein besonderes Merkmal dieses Gedichts sind Sätze, Phrasen und Wörter auf Französisch und Italienisch. Diese Teile verleihen dem Gedicht einen Hauch Exotik und der Grund für die Wahl gerade dieser Fremdsprachen könnte die Tatsache sein, dass sie oft für romantisch, schwärmerisch und melodisch gehalten werden.

---

<sup>12</sup> ital. Afrika nije samo riječ

<sup>13</sup> frz. francuski

<sup>14</sup> ital. na glavi

Diese Teile des Gedichts werden nicht übersetzt, gerade weil die Anwendung dieser Elemente einen gewissen Effekt auf den Leser hat.

Die oben erwähnte zweite Zeile der ersten Strophe bietet, wegen dem Auslassen des Subjekts, zwei mögliche Bedeutungen: Es kann (*ich*) *zwingen mich* gemeint sein, aber das Verb könnte auch im Imperativ stehen. Im Kroatischen also entweder *prisiljavam se* oder *prisili me*. Da es in der Übersetzung nicht möglich ist beide Optionen zu behalten, wird die De-Integration des AT-Blends mit Hilfe des Kontexts, den die ganze Strophe bietet, vollständig durchgeführt und eine der ZT-Formen gewählt. Aus dem Text kann man schließen, dass das lyrische Subjekt an diese Person nicht denken will, weil sie gerade getrennt sind, also ist das eine Art Autosuggestion. So wird im ZT-Blend die sprachliche Form *prisiljavam se* gewählt, da sie ähnliche Vorstellungen wie die AT-Formulierung hervorruft und der Kontext eine solche Interpretation des Ausgangstextes auch bestätigt.

Außer mit dem Einführen von Fremdsprachen, spielt in diesem Gedicht Andrea Grill auch mit Neologismen. Die Neuschöpfungen, die die Autorin ins Gedicht einbaut, sind *Ganzkörperauge*, *Weltenmund* und *Buschbesteck*. Alle drei sind als Substantive erkennbar, sie „verletzen“ die syntaktische Struktur des Gedichts nicht und deren semantische Bedeutung ist mehrdeutig. Die Autorin erklärt, dass das Ganzkörperauge etwas ist, mit Hilfe dessen man mit dem ganzen Körper sehen kann, das ist eine Möglichkeit Impulse aus der Umgebung vollständig und zu empfangen und zu fühlen. Mit diesem Organ kann man die Grenzen der Erfahrung und der sinnlich erkennbaren Welt überschreiten. Eine wörtliche Übersetzung wäre *oko preko cijelog tijela*, was ungefähr dasselbe bedeutet, aber nicht denselben Effekt erzielt – anders als das deutsche, semantisch vieldeutige Kompositum ist die Kroatische deskriptive Übersetzung zu lang und weniger auf den Punkt gebracht als das Original. Eine etwas bessere Übersetzung wäre *cjelotjelesno oko*. Obwohl *cjelotjelesno* als Wort im Kroatischen nicht existiert, wird durch dieses Wort die gleiche Vorstellung wie beim AT-Blend hervorgerufen. Das AT-Wort *Weltenmund* ist auf ähnliche Weise entstanden, doch dessen Bedeutung ist etwas mystischer. Durch De-Integration dieses Blends könnten man die Vorstellung aufbauen, dass das möglicherweise ein Mund, mit dem man die ganze Welt verschlingen kann, ist. Ähnlich wie man mit dem Ganzkörperauge tiefere Einblicke hat als mit den menschlichen Augen, ist auch der Weltenmund eine modifizierte, verstärkte Version des gewöhnlichen menschlichen Organs. Doch es kann auch als „der Mund aller Welten“ gedeutet werden, was dann ein Eingang in alle Welten wäre. Da schon das Ganzkörperauge eine Möglichkeit für geschärfte Wahrnehmung darstellte, so kann auch dieser Mund als *usta svjetova* übersetzt werden. Eine andere ZT-

Formulierung wäre *usta svih svjetova*, was der Strophe zusätzlich Rhythmus verleihen wurde, doch da solch eine Intervention nicht unbedingt erforderlich ist, wird sie ausgelassen.

Das *Buschbesteck* ist eine Neuschöpfung die aus zwei Nomen besteht, nämlich Busch und Besteck. Durch De-Integration dieses Blends werden folgende Vorstellungen identifiziert: Busch ist ein „dicht gewachsener Strauch“<sup>15</sup>, aber es kann auch ein Euphemismus für Schamhaare sein. Die zweite Interpretation wird im Original nur angedeutet – es gibt keine anderen Elemente des AT, die diese Hypothese direkt bestätigen. Dieses AT-Wort wird im ZT direkt als *pribor za grmlje* übersetzt. In dieser Phrase selbst, kann man die erotische Interpretation nicht erkennen, doch der AT-Empfänger könnte die erotische Komponente dieses Blends selbst erfassen, wenn er weiß, dass „Busch“ in der Umgangssprache, als Euphemismus für Schamhaare gilt.

#### 4.2.9. Metamorphose IX

##### METAMORPHOSE IX

über der Saharawüste  
die aussieht wie die Saharawüste,  
wie wir sie kennen

als hätten wir dort Tage verbraucht, genau so  
von Luftmolekülen pulverisierter Stein  
lachsfarben & grau, genau so

wie die Haut einer sterbenden Tante,  
den Horizont kränzen Wolken,  
denke an Sarah;

Stunden später noch  
Sarah, die ihren Namen hat  
weil sie jung ist, genau so

setze dich neben mich in den Sitz  
statt dem rollenden Apfel

##### METAMORFOZA IX

nad Saharom  
koja izgleda kao Sahara,  
onakva kakvu ju poznajemo

kao da smo tamo proveli dane, baš kao  
molekulama zraka pulveriziran kamen  
boje lososa & siv, baš kao

koža tete na samrti,  
horizont ovjenčavaju oblaci  
misli(m) na Sarah;

satima poslije još  
Sarah, koja se tako zove  
zato što je mlada, baš tako

sjedi pokraj mene u sjedalo  
umjesto jabuke koja se kotrlja

---

<sup>15</sup> [http://www.duden.de/rechtschreibung/Busch\\_Strauch\\_Dickicht](http://www.duden.de/rechtschreibung/Busch_Strauch_Dickicht), abgerufen am 17.08.2015

auf blauem Gepolster schmilzt Eis

na plavoj podstavi topi se led

wie: zerlassener Kohl, *pesci spremuti*<sup>16</sup>  
zermalmt Jasmin, gemolkene Wolken  
am Euter der Nacht;

kao: rastopljeni ugljen, *pesci spremuti*  
samljeveni jasmin, izmuzeni oblaci  
na vimi noći;

du weißt was ich meine,  
wie auch Sarah die Sahara kennt:  
aus eigener Erfahrung

znaš na što mislim,  
kao i Sarah koja poznaje Saharu:  
iz vlastitog iskustva

manchmal schwitzen dort Steine  
man sieht es nicht von hier oben, *ten thousand feet a.s.l.*<sup>17</sup>  
ich sehe dich neben mir

ponekad se tamo kamenje znoji  
ne vidi se to odavde, *ten thousand feet a.s.l.*  
ja te vidim kraj sebe

greife nach deinen Knien  
bewege sie ein paar  
Millimeter auseinander

hvatam tvoja koljena  
razmičem ih nekoliko  
milimetara jedno od drugog

Die Metamorphose IX liest sich leichter als die anderen Gedichte dieses Bandes. Die Form ist regelmäßiger als bei den anderen Gedichten, es besteht aus neun Tristichen. Es ist eine Erzählung mit stellenweise ungewöhnlichen Bildern (wie z.B. *zermalmt Jasmin, gemolkene Wolken, manchmal schwitzen dort Steine* usw.).

Die Zeile *denke an Sarah* in der dritten Strophe hat wegen dem Auslassen des Subjekts zwei mögliche Bedeutungen. Es entsteht eine Verbindung zum Satz „(ich) denke an Sarah“, aber man könnte die Zeile auch so lesen, als ob das Verb im Imperativ steht. Hier können diese, bei der De-Integration erkannten Vorstellungen, in den ZS-Blend übertragen werden, indem man die Endung für die erste Person in Klammern setzt, also *misli(m) na Sarah*. Hier sind beide Möglichkeiten dargelegt und der Leser bemerkt, dass diese Zeile zwei Bedeutungen haben kann.

Andrea Grill sagt, das Gedicht handelte von einer Frau namens Sarah, einer Studentin aus Syrien die in Wien studiert, während ihre Familie in Syrien lebt. All diese Informationen

---

<sup>16</sup> ital. Zdrobljene ribe

<sup>17</sup> engl. Deset tisuća stopa nadmorske visine

kommen von der Autorin persönlich und können so ausführlich nicht im Gedicht selbst gelesen werden. Auch ohne die Kenntnisse darüber wer Sarah ist, erkennt man, dass dieses Gedicht vom Flug in einem Flugzeug handelt, da es erzählt wird wie die Sahara *ten thousand feet a.s.l.* aussieht.

Beim Übersetzen dieses Gedichts war die wichtigste Aufgabe es so fließend wie möglich zu gestalten und es genau so angenehm zum Lesen wie das Original zu formulieren. Das Gefühl das man beim Lesen hat, erinnert an einer angenehmen Flugsafari an der man traumhaften Szenen wie wilden Tieren begegnet.

#### 4.2.10. Metamorphose X

##### METAMORPHOSE X

mit den Mücken geflogen  
geborgen geboren  
(im Gebirge)

mit vier verwandelt in einen Hahn  
mit fünf in einen Hund

das zahme Europa,  
gezähmt durch ein Klima  
mit Frost bezuckerte Landschaft  
verrät: allwissende Maßbänder

unter allen Wolken:  
ein Mehr aus Infrastruktur  
nichts ist besser als

die weiche Unterseite deiner Zunge

##### METAMORFOZA X

nisi bio ni sjaj u očevom oku  
zaštićen rođen  
(u gorju)

u četvrtoj godini pretvoren u pijetla  
u petoj u psa

pitoma Europa,  
ukročena klimom  
krajolik pošeceren mrazom  
otkriva: sveznajuće metre

pod svim oblacima:  
more infrastrukture  
ništa nije ljepše

od meke donje strane tvoga jezika

Schon die erste Zeile des Gedichts ist vom Standpunkt des Übersetzens interessant. *Mit den Mücken geflogen* ist ja eine Redewendung, die man benutzt, wenn man Kindern von etwas erzählt, was passierte, als sie noch nicht geboren wurden. Im Kroatischen gibt es die Redewendung *kad još nisi bio ni sjaj u očevom oku*, die ähnlich gebraucht wird. Doch außer dieser ersten Zeile ist diese Strophe noch spezifisch weil sie wie ein Abzählreim klingt und weil

sie melodisch ist – durch die ganze Strophe streckt sich eine Alliteration. Die Alliteration wird jedoch nicht nach demselben Schema wie im Original geschaffen – anstatt der Wiederholung des Buchstaben „g“, werden im Zieltext die Buchstaben „o“ und „r“ wiederholt und die Endung „-en“ in der dritten Zeile bildet einen Reim innerhalb der Zeile. Damit wird eine genauso rhythmische Struktur wie im Original geschaffen.

Die nächste Zeile in der sich ein Bild dem man besondere Aufmerksamkeit schenken soll befindet ist die Zeile *mit Frost bezuckerte Landschaft*. Hier stellt man sich eine mit Frost bedeckte Landschaft vor, die wahrscheinlich auch wegen der Frostkristalle auch glitzert. Doch das Verb ist nicht etwa bestreut oder beschüttet, sondern bezuckert. Dieses Verb wurde nicht ohne Grund gewählt: Es gibt dem Bild zusätzliche Expressivität. Eine schöne Übersetzung die ein malerisches Bild hervorruft wäre die ZT-Formulierung *krajolik posut mrazom kao šćernim kristalima*, doch das ist etwas zu lang und springt deswegen gleich ins Auge. Eine einfachere und kürzere Version, die hier besser funktionieren würde, ist *krajolik pošćeren mrazom*. In der vorletzten Strophe wurde noch eine Intervention ins Original unternommen, und zwar in der Zeile *ein Mehr aus Infrastruktur*. Das *Mehr* bedeutet hier „eine [größere] Menge, die über ein bestimmtes Maß hinaus zusätzlich vorhanden ist“<sup>18</sup>. Bei der Integration, könnte das Wort, dieser Definition zufolge, als *višak* übersetzt werden, was jedoch der ganzen Zeile einen leicht negativen Ton verleihen, da die Vorstellung, die dieses Wort hervorruft eher mit dem deutschen Wort Überschuss verbunden wäre. So wäre eine mögliche Variante das kroatische Wort *more*, da es genutzt werden kann um eine große Menge oder Anzahl von etwas zu bezeichnen. Obwohl es nicht eine direkte Übersetzung des Originals ist, findet die Übersetzerin an dieser Stelle, dass von der Form des Originals hier etwas abgewichen werden darf, da die Vorstellungen, die die gewählte ZT-Version beim ZT-Empfänger hervorruft, den durch den AT-Blend aufgebauten Vorstellungen, näher sind. So wird das Gedicht im Kroatischen so fließend wie möglich und ohne ungewollte Implikationen gestaltet.

#### 4.2.11. Metamorphose XI

##### METAMORPHOSE XI

du ich, noch auf

heute gleich

zwischen Nacht und Nichts

##### METAMORFOZA XI

ti ja, još budni

odmah danas

između noći i ničega

---

<sup>18</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Mehr#Bedeutung1>, abgerufen am 18.08.2015



mach mir einen Knoten ins Taschenbuch:  
das Alphabet möchte ich dich  
schreiben sehen,  
alle sechszwanzig Buchstaben plus  
Umlaute Sonderzeichen  
einzeln nach dem anderen;  
als spielten wir miteinander im Sand

darfst Wörter finden  
aufklauben  
dir Wörter erlauben  
*come nessun altro*  
*le avrà in bocca;*<sup>19</sup>

zitier dir nur Aufwachgefühle,  
du lebst Gedichte  
unmäßiger Enthusiasmus  
unbändige Handgriffe

halt dich eine Sekunde  
vor dem Überfall des Tages  
dass du nicht von der Kante fällst

bei dir  
*come questa pera*  
*mentre tu la mangi*<sup>20</sup>

načini mi čvor u dnevniku:  
želim gledati kako  
pišeš abecedu,  
svih trideset slova plus slova s kvačicom  
posebne znakove  
jedno po jedno, jedno za drugim  
kao da se skupa igramo u pijesku

smiješ riječi nalaziti  
sakupljati  
riječi si dopuštati  
*come nessun altro*  
*le avrà in bocca;*

citiram ti samo osjećaje buđenja  
ti živiš pjesme  
neumjeren entuzijizam  
neobuzdani potezi rukom

držim te sekundu  
prije naglog napada dana  
kako ne bi pao s ruba

kod tebe  
*come questa pera*  
*mentre tu la mangi*

Schon nach dem ersten Lesen wird klar, dass die Metamorphose XI ein Liebesgedicht ist. Hier gibt es keine exotischen Motive. Die Autorin beschreibt eine zahme Szene in der sie und ihre geliebte Person noch wach sind und Zärtlichkeiten austauschen. Doch es ist nicht eine gewöhnliche Liebesszene, in der die Liebhaber körperlichen Kontakt haben – die Handlung, die im Gedicht als erotisch dargestellt wird, ist das Schreiben von Buchstaben und das Spiel mit

<sup>19</sup> ital. Kakve nitko drugi/ neće izgovarati

<sup>20</sup> ital. Kao ova kruška/ dok ju jedeš

Wörtern. Wie es auch in den anderen Metamorphosen der Fall ist, sind hier die Bilder als Skizzen dargestellt, es gibt keine langen Sätze und es kommt vor als wären die Gedanken an einigen Stellen nur angehäuft. Den Rhythmus des Gedichts sollte man auch in der Übersetzung spüren können.

In der dritten Zeile der ersten Strophe, *zwischen Nacht und Nichts*, ist *Nichts* mit *ništavilo* übersetzt. *Nichts* kann im Kroatischen auch *ništa* bedeuten, doch die etwas poetische Variante *ništavilo* bringt die Abwesenheit oder das Nichtvorhandensein stärker zum Ausdruck.

Die Autorin erzählt, dass das Wort *Taschenbuch* durch Wortkreuzung entstanden ist, und zwar aus den Wörtern *Taschentuch* und *Tagebuch*. Dieses Mischwort kann nicht so elegant in die ZS übersetzt werden, da in der kroatischen Wortbildung Kontamination als Wortbildungsverfahren nicht allzu produktiv ist. Deswegen wird an dieser Stelle dieses Wortspiel ausgelassen, doch die ungewöhnliche Idee, dass ein Knoten in ein Buch gemacht wird, bleibt im ZT-Blend behalten.

In derselben Strophe steht, dass die Person den Partner *alle sechsundzwanzig Buchstaben plus Umlaute / Sonderzeichen* schreiben sehen will. Hier stellt sich eine Frage, die das Übersetzen allgemein betrifft, und zwar soll diese Zeile verfremdend oder einbürgernd übersetzt werden. Schleiermacher (1963:47) behauptet folgendes: „Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“ Das bezieht sich auf die Frage, sollen hier die Daten über das deutsche Alphabet behalten werden, wobei man annimmt, dass der Leser weiß, dass er eine Übersetzung liest, oder soll er „in Ruhe gelassen werden“, so dass der Übersetzer in dieser Zeile die Daten über das kroatische Alphabet verwendet. Da es sich hier um ein Gedicht handelt, also eine Textsorte die nicht unbedingt informativ sein muss, wird hier einbürgernd übersetzt. Man will ja den Leser nicht unnötig verwirren – es kann sein, dass er das deutsche Buchstabensystem nicht kennt, und sich dann fragt, warum man jetzt hier von sechsundzwanzig Buchstaben und Umlauten spricht. So wird hier die Nummer dreißig gewählt (also die Zahl der Buchstaben im kroatischen Alphabet, und die Umlaute werden als *slova s kvačicama* übersetzt).

Bei der De-Integration der Zeile *einzel nach dem anderen* kommt man zu zwei verschiedenen konzeptuellen Inhalten: Einerseits denkt man da an die Phrase *eins nach dem anderen* und an das Adjektiv „einzel“. Im AT-Blend entstehen Verbindungen zu zwei separaten Formulierungen. Im ZT kann man das nicht genau so nachahmen, so wird diese eine Phrase aus dem AS zu zwei Phrasen in der ZS, also *jedno po jedno, jedno za drugim*.

Bei der De-Integration des AT-Blends *Aufwachgefühle* gelangt der Übersetzer zu mehreren möglichen Vorstellungen, die der Blend hervorruft. Die Phrase kann unterschiedlich gedeutet werden: Als Gefühle, die man nach dem Aufwachen hat, die Gefühle wegen denen man aufwacht oder das Gefühl, das etwas erwacht oder sich entfaltet. Das kann dann entsprechend als *osjećaji kao pri buđenju* oder *osjećaji buđenja* übersetzt werden. Wenn sie nebeneinandergestellt sind, kann man diese zwei Übersetzungen unterscheiden, doch man kann auch behaupten, dass *osjećaji buđenja* eine etwas bessere Wahl wäre, da die Formulierung nicht so suggestiv ist wie die andere Version ist, und daher der Leser selbst mehr Freiheit hat.

Das Wort *Überfall* aus der vorletzten Strophe ist wieder eine Stelle an, der die beste Übersetzungsvariante nicht ohne Nachdenken gewählt werden kann. Bei der De-Integration erkennt die Übersetzerin mehrere mögliche Vorstellungen, die diese sprachliche Form hervorruft. Sie kann als „unvermutetes, plötzliches Anfallen, Angreifen“, „etwas, das jemanden plötzlich, mit großer Intensität ergreift“ oder als „überraschender Beginn“<sup>21</sup> verstanden werden, so sind mögliche ZT-Varianten der Übersetzung des Wortes *Überfall* *navala*, *napad*, *prepad*, *iznenadan početak*. Es gibt Argumente für jede von diesen Interpretationen, doch genauso modifiziert jede der Versionen die Vorstellung, die der ZT-Empfänger aufbauen kann. Zwei Varianten wären hier passend, und zwar *pred iznenadnim početkom dana* oder *prije naglog napada dana*. Die erste Variante klingt ziemlich neutral und die andere ist etwas aggressiver. Da sich die Autorin hier für das Wort *Überfall* entschied, wird auch in der Übersetzung die zweite Variante, *nagli napad*, gewählt.

Wie es schon in den vorherigen Gedichten der Fall war, werden die auf Italienisch geschriebenen Zeilen nicht übersetzt.

#### 4.2.12. Metamorphose XII

##### METAMORPHOSE XII

zwingt mich, nicht an dich zu denken  
 weiße Haut deiner Hand  
 schwimmt – gerade erst zu entdeckendes Tier –  
 im gerade entstandenen Trinkloch  
  
 jahrzehntelang unschuldig gewartet  
 nie ohne Badehose gesonnt

##### METAMORFOZA XII

natjeraj me da ne mislim na tebe  
 bijela koža tvoje ruke  
 pliva – životinja koju tek treba otkriti –  
 na upravo nastalom pojilištu  
  
 desetljećima nevino čekavši  
 nikada se sunčavši bez kupaćih gaćica

<sup>21</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ueberfall>, abgerufen am 18.08.2015

helle Härchen züchtend, Grasrosen  
flüssige Wildnis;

weiße Köpfe der Elektrizitätsleitungen  
sitzen dann als Habichte Bussarde  
*tra cielo e terra*<sup>22</sup>

sehe noch helle Tauben  
*between heaven and earth*<sup>23</sup>

Albinospatzen  
den Strom leiten

in jeder Form  
spricht die Landschaft vom Beginn unserer Zeiten  
und Steve Biko

wir treffen nachts Pinguine am Zebrastrifen  
kauern sich dann in eine buschige Höhle  
am Rand der Strasse, Auspuffhöhe

Wilderer, *informal settlements*<sup>24</sup>  
13 Stück Toast *one man ate*  
*with a poached egg*<sup>25</sup>

hast meine Seele aus dem Staub gerührt  
handgemachter Gott

uzgajajući svijetle dlačice, ruže u travi  
tekuća divljina;

bijele glave strujnih vodova  
sjede onda kao jastrebovi škanjci  
*tra cielo e terra*

vidim još svijetle golubove  
*between heaven and earth*

albino vrapce  
kako vode struju

u svakom obliku  
krajolik govori o početku našeg vremena  
i Steveu Biku

noću srećemo pingvine na zebri  
čućimo onda u grmovitoj špilji  
na rubu ulice, u visini auspuha

krivolovac, *informal settlements*  
13 komada tosta *one man ate*  
*with a poached egg*

moju si dušu stvorio iz prašine  
ručno izrađeni Bože

In diesem Gedicht verbindet die Autorin ungewöhnliche Motive. Obwohl diese Motive (scheinbar) unmöglich in eine sinnvolle Einheit zusammengelegt werden können, ist das Resultat ein doch verständliches Bild aber ohne klare, kohärente Narration. Ziel ist es, eine Übersetzung zu Stande zu bringen, die genauso „merkwürdig“, aber auch leicht zu lesen ist wie das Original. Im Allgemeinen ist dieses Gedicht eine Darstellung eines urbanen Dschungels –

---

<sup>22</sup> ital. Između neba i zemlje

<sup>23</sup> engl. Između neba i zemlje

<sup>24</sup> engl. Neslužbene nagodbe

<sup>25</sup> engl. Koje je jedan čovjek pojeo s kuhanim jajetom

an Plätzen wie *Trinkloch* und *flüssige Wildnis* findet man *Elektrizitätsleitungen*, die wie Tiere aussehen. Genauso wie die Natur berichten auch moderne Erfindungen von der Geschichte und dem Zustand der Menschheit.

Beim Übersetzen gab es für den AT-Blend in den ersten zwei Zeilen der zweiten Strophe *jahrzehntelang unschuldig gewartet / nie ohne Badehose gesont* mehrere Übersetzungsmöglichkeiten. Durch De-Integration des AT kann man hier nicht schließen, um wen es sich handelt. Es gibt hier kein Subjekt und das Genus ist nicht festgestellt. Bei der Integration muss man sich hier entweder für ein Genus entscheiden und die Zeilen im Perfekt übersetzen, oder man kann die Zeilen im Infinitiv übersetzen. Die Übersetzung ist dann entweder *desetljećima nevino čekavši/ nikada se sunčavši bez kupaćih gaćica*. Um diese Entscheidung nicht treffen zu müssen, kann man den Infinitiv benutzen und sich für die ZT-Form *desetljećima nevino čekati / nikad se sunčati bez kupaćih gaćica* entscheiden. Obwohl sie vom Original etwas abweicht, ist die Version im Infinitiv eine gute Lösung, da sie kein bestimmtes Subjekt impliziert und sich nicht zu weit von der Bedeutung des Originals entfernt. Eine ähnliche Frage stellt sich in der fünften Strophe beim Wort *Auspuffhöhe*. Das Wort ist an das vorige nur angereiht, und man kann annehmen, dass hier „auf der Auspuffhöhe“ gemeint ist. Im Zieltext wäre die Zeile unklar ohne die Präposition, so wird statt nur *visina auspuha*, die Übersetzung *u visini auspuha* gewählt.

In der vierten Strophe erwähnt die Autorin Steve Biko, einen Bürgerrechtler in Südafrika, der als Begründer der Black-Consciousness Bewegung gilt<sup>26</sup>. Dieser Name wird dem durchschnittlichen Leser wahrscheinlich nicht viel bedeuten und er wird zusätzlich nachschlagen müssen, wer Steve Biko ist. Dieser Name wird auch in der Übersetzung nicht weiter erklärt, da auch im AT dessen Bedeutung vom Leser frei hineininterpretiert wird.

In diesem Gedicht gibt es auch Phrasen auf Englisch und Italienisch, die nicht übersetzt werden.

---

<sup>26</sup> <http://africanhistory.about.com/od/stevebiko/a/bio-Biko.htm>, abgerufen am 21.08.2015

## 5. SCHLUSSWORT

In dieser Diplomarbeit wurde der Gedichtband *12 Metamorphosen* von Andrea Grill übersetzt. Lyrikübersetzung ist meistens keine leichte Aufgabe, da ein lyrischer Text viele spezifischen Merkmale hat, die auch in der Übersetzung beibehalten werden sollen, wie z.B. sorgfältige Auswahl von Wörtern, kompakte Form, der allgemeine Ton und Stil. Genauso haben lyrische Texte einen hohen ästhetischen Wert, der beim Leser bestimmte Reaktionen und Gefühle hervorrufen soll. Die Theorie der konzeptuellen Integration geht davon aus, dass der Übersetzer erst als Leser den Text de-integriert, analysiert und dann aus den dadurch gewonnen konzeptuellen Paketen eine Übersetzung bildet, die idealerweise nah am Original bleibt, aber doch in der Zielsprache problemlos funktioniert und sich gut liest.

In den Gedichten gab es verschiedene Probleme bei der Analyse und beim Übersetzen. Manchmal war es die Tatsache, dass das Original viel Platz für eigene Interpretation überließ, und es nicht möglich war die Übersetzung so offen wie das Original zu gestalten. Außerdem gab es Stellen, an denen eine Vielzahl an Übersetzungsmöglichkeiten für ein Konzept aus dem Original gab. All diese Übersetzungsprobleme beweisen, dass der Übersetzungsprozess nicht eine lineare Vorgehensweise folgen kann, sondern dass man bei jeder Schwierigkeit verschiedene kreative Lösungen finden, und die besten als die endgültige Version wählen muss. Die Theorie der konzeptuellen Integration hat sich als guter Ausgangspunkt beim Übersetzen moderner Lyrik gezeigt, da eine detaillierte Analyse des Originals entscheidend für eine gelungene Übersetzung ist.

Es ist auch wichtig neben der theoretischen Seite der Übersetzung auch einen gewissen Wert auf Ästhetik zu legen, die Übersetzung geschickt und fließend zu gestalten, denn wie George Eliot sagt: „Echte Poesie kann kommunizieren, bevor sie verstanden wird. Der Sinn wird zuerst von der Seele und nachher vom Verstand erfasst.“

## 6. LITERATURVERZEICHNIS

### PRIMÄRLITERATUR

Grill, Andrea (2013): 12 Metamorphosen. *Manuskripte – Zeitschrift für Literatur* 200, 133-141. Graz, Manuskripte – Literaturverein.

### SEKUNDÄRLITERATUR

Aiwei, Shi (2004): Translatability and Poetic Translation. *Translatum Journal* 5. <http://www.translatum.gr/journal/5/literary-translation.htm>, abgerufen am 11.08.2015

Ciardi, John (1961): Translation: The Art of Failure. *The Saturday Review*, Ausgabe vom 7. Oktober, 17-19. <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1961oct07-00017>, abgerufen am 2.9.2015

Cimer, Sanja (2011): Neki problemi pri prevodenju moderne poezije promatrani kroz teoriju konceptualne integracije. *SIC : časopis za književnost, kulturu i književno prevodenje* 3. <http://hrcak.srce.hr/76568>, abgerufen am 22.08.2015

Cimer, Sanja; Karabalić, Vladimir (2012): Der pekuniäre Trip - Übersetzungsprobleme und Blending. *Folia linguistica et litteraria* 5, 81-97. <http://www.folia.ac.me/image/fofia5.pdf#page=81>, abgerufen am 22.08.2015

Coseriu, Eugenio (1971): *Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung“*. In: Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Beiträge zur Textlinguistik. München: Wilhelm Fink Verlag, 183-188.

Ehmer, Oliver (2011): *Imagination und Animation: Die Herstellung mentaler Räume durch animierte Rede*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Fauconnier, Gilles; Turner, Mark (2002): *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

Fauconnier, Gilles; Turner, Mark (1998): Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*, 22/2, 133-187. [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1292966](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1292966), abgerufen am 26.02.2015

Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul (1999): *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Bd. 205. Tübingen: Gunther Narr Verlag.

Jakobson, Roman (1966): On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, Reuben A. (Hrsg.) *On Translation*. New York: Oxford University Press, 232-239.

- Lakoff, George (1993): *The Contemporary Theory of Metaphor*. In: Ortony, Andrew (Hrsg.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2-202.
- Landers, Clifford E. (2001): *Literary Translation. A Practical Guide*. Ontario: Multilingual Matters Ltd.
- Levý, Jiří (1969): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt a.M., Bonn: Athenäum Verlag.
- Mandelblit, Nili (1997): *Grammatical Blending: Creative and Schematic Aspects in Sentence Processing and Translation*. San Diego: University of California.  
<http://www.cogsci.ucsd.edu/~faucon/NILI/8.pdf> abgerufen am 12.3.2015
- Markstein, Elisabeth (1998): Realia. In: Snell-Hornby, Mary et al.: *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 288-291.
- Raffel, Burton (1988): *The Art of Translating Poetry*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Huber Verlag.
- Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J., (1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Schleiermacher, Friedrich (1963): Methoden des Übersetzens. In: Hans Joachim Störig (Hrsg.) *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 38-70.
- Smith, Veronica (1998): Werbetexte. In: Snell-Hornby, Mary et al.: *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 238-241.
- Turner, Mark (2010): Blending Box Experiments, Build 1.0. Abrufbar auf *Social Science Research Network – SSRN*: <http://ssrn.com/abstract=1541062>, abgerufen am 3.3.2015
- Wilss, Wolfram (1977): *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- Wood, Clement (1992): *The Complete Rhyming Dictionary*. New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group.

#### INTERNETSEITEN

<http://africanhistory.about.com/od/stevebiko/a/bio-Biko.htm> abgerufen am 21.08.2015



<http://www.bergfex.at/sommer/puchberg-schneeberg/highlights/3093-salamander-schneebergbahn>, abgerufen am 17.08.2015

<http://bibeltext.com/genesis/1-12.htm>, abgerufen am 28.08.2015

[http://www.duden.de/rechtschreibung/Busch\\_Strauch\\_Dickicht](http://www.duden.de/rechtschreibung/Busch_Strauch_Dickicht), abgerufen am 17.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/entruecken#Bedeutungb>, abgerufen am 31.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/entrueckt>, abgerufen am 17.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Gletscherzunge>, abgerufen am 14.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Kuppe#Bedeutung1>, abgerufen am 14.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Kuppe#Bedeutung2>, abgerufen am 14.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Mehr#Bedeutung1>, abgerufen am 18.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/streckenweise>, abgerufen am 17.08.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Ueberfall>, abgerufen am 18.08.2015

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/%C3%BCbersetzung>, abgerufen am 26.9.2014

<http://www.european-cultural-news.com/je-besser-der-leser-umso-besser-ist-das-buch/9010/>  
abgerufen am 22.4.2015

<http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/grillandrea-gespraech-h.htm> abgerufen am 22.4.2015

## SAŽETAK

Tema ovog rada jest prevođenje zbirke pjesama *12 metamorfoza* austrijske spisateljice Andree Grill sa njemačkog na hrvatski jezik.

Najprije će se definirati pojmovi prevođenje i prevođenje poezije. Nadalje će se predstaviti teoriju konceptualne integracije koja čini teorijsku podlogu ovoga rada te je korištena kao metoda pri prevođenju pjesama. Nakon općenite definicije te teorije, ona će biti dovedena u vezu s prevođenjem. Pošto su obrazloženi svi bitni teorijski pojmovi i koncepti, drugi će dio rada činiti analiza, interpretacija te prijevod pjesama. Težište će biti na dijelovima pjesama koji su bili problematični pri prevođenju. Nakon analize i prepoznavanja za prevođenje zahtjevnijih dijelova bit će ponuđeno više mogućih prijevoda, a najprikladniji će biti odabran kao konačan. Nakon analize svake pojedine pjesme bit će ponuđen prijevod za koji je zaključeno da je najpotpuniji, najtočniji i estetski najuspjeliji. U radu će također biti dana kratka biografija autorice Andree Grill, budući da je ona mjestimično vezana uz interpretaciju pjesama i donošenje odluka pri prevođenju.

**KLJUČNE RIJEČI:** prevođenje poezije, teorija konceptualne integracije, analiza teksta, pjesništvo