

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

DIE ÜBERSETZUNGSKRITISCHEN ANALYSEN DER
LITERARISCHEN TEXTE

Doktora Tezi

Hazırlayan
Aylin SEYMEN

ANKARA-2010

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**DIE ÜBERSETZUNGSKRITSCHEN ANALYSEN DER
LITERARISCHEN TEXTE**

DOKTORA TEZİ

**Hazırlayan
Aylin SEYMEN**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Tahsin AKTAŞ
ANKARA-2010**

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

.....'ın.....
.....
.....
.....
.....başlıklı tezi
.....tarihinde,jürimiz
tarafından.....
.....Ana Bilim Dalında Doktora
Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı):.....

.....

Üye:.....

.....

Üye:.....

.....

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

....../....../2010

VORWORT

Literarische Übersetzungen sind für die kulturelle Vermittlung eines Landes sehr wichtig. Vergleicht man eine literarische Übersetzung mit dem Original, so lassen sich zum Teil auch heute noch Abweichungen von der inhaltlichen und stilistischen Treue zum Original zeigen. Die Problematik kommt in kultureller Verschiedenheit der beiden Sprachen, d.h. von Kulturspezifika her, die ein signifikantes Charakteristikum des literarischen Übersetzens ausmachen und dem Übersetzer viele Schwierigkeiten bereiten, sie von einer Sprache in die andere loyal zu übertragen.

Für meine Doktorarbeit schulde ich sehr vielen Menschen einen herzlichen Dank. Ein besonderes Wort des Dankes möchte ich an meinen Doktorvater Prof. Dr. Tahsin Aktaş richten, ohne den ich niemals ein Licht am Ende der Doktorarbeit gesehen hätte. Er brachte mir sehr viel Geduld entgegen und sorgte mit wertvollen Ratschlägen für das Gelingen dieser Arbeit. Er gab mir mit seinem fundiertem Fachwissen viele Anregungen für meine wissenschaftliche Arbeit. Ohne sein Wissen, ohne seine Ideen und seine Kritik wäre meine Doktorarbeit niemals soweit gekommen.

Des Weiteren möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, ohne die ein Studium und eine Doktorarbeit niemals möglich geworden wäre. Ein großer Dank geht an meinen Mann, Hasan Emre Seymen und an meine Tochter Sudem Seymen, die mich stets bestärkt haben, wenn ich an mir gezweifelt habe. Sie haben mir die ganze Zeit den Rücken frei gehalten und daher widme ich all denen diese Arbeit, die mich immer unterstützt haben und damit einen wichtigen Beitrag zum Gelingen meiner Doktorarbeit geleistet haben.

Aylin SEYMEN

Ankara, 2010

ÖZET

Übersetzungskritische Analysen Literarischer Werke

SEYMEN, Aylin

Doktora Tezi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tahsin AKTAŞ

2010, 265 Sayfa

Edebi eserlerin orjinalleri ve çevirileri karşılaştırıldığında üslup ve içerik açısından farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu uyumsuzlukların en önemli nedeni iki dil arasındaki kültürel farklılıklardır. Rainer Maria Rilke'nin "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" adlı eseri ve Türkçe'ye Behçet Necatigil tarafından çevrilmiş versiyonu olan "Malte Laurids Brigge'nin Notları", Friedrich Dürrenmatt'ın "Der Richter und sein Henker" adlı eseri ve Türkçe'ye Zehra İpşiroğlu tarafından çevrilmiş versiyonu olan "Yargıç ve Celladı" ve Günter Grass'ın "Katz und Maus" adlı eseri ve Türkçe'ye Oğuz Tarihmen tarafından çevrilmiş versiyonu olan "Kedi ve Fare" kitapları ele alan bu çalışmanın amacı, çevirilerde kültürel farklılıklardan doğan problemleri vurgulamak, çeviri bilimi ışığında analiz edip doğru çeviri uygulamaları ve çözüm yollarını ortaya koymaktır.

Bu araştırmada betimleme yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın teorik bölümünde çeviri bilimi, edebi metinler, edebi çeviriler ve özellikle çeviri biliminde eşdeğerlik ve çeviri eleştirisi mercek altına alındı. Uygulama bölümünde ise eserin orijinali ve hedef dildeki çevirisinden metin örnekleri seçilerek dil-üslup bakımından, biçimsel açıdan ve estetik açıdan incelendi ve eşdeğerliliği yorumlandı.

Bu kısımda edebi metinlerin çevirisiyle ilgili araştırmaların teorik bilgilerinden yararlanılarak yola çıkıldı. Bu konu ile ilgili birçok araştırma içerisinden bizim çalışmamıza katkı sağlayacak teorik bilgiler ele alındı.

Çevirmenler genel olarak kaynak metne eşdeğer bir anlatım vermeye çalışmışlardır. Çevirmenler kimi noktalarda esere kendi yorumlarını ve üsluplarını katmışlardır. Bunun en önemli sebebi kültürel farklılıklardır. Bu sebeple eserlerin orjinalindeki bazı değerler anlamını yitirmiştir. Bu araştırmanın sonuçları Almanca'dan Türkçe'ye çeviri karşılaştırmalarına zenginlik katacak ve dil öğretimine katkı sağlayacaktır.

Anahtar Sözcükler: çeviri eleştirisi, kültürel farklılıklar, eşdeğerlilik

ABSTRACT

Übersetzungskritische Analysen Literarischer Werke

SEYMEN, Aylin

Doktora Tezi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tahsin AKTAŞ

We observe some differences in scope of style and content when we compare the original literary outputs and their translated versions. The major reason of these incompatibilities is the cultural differences between the two languages. The target of this study which dicusses the literary work “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” by Rainer Maria Rilke and its turkish version “Malte Laurids Brigge’nin Notları” translated by Behçet Necatigil, “Der Richter und sein Henker” by Friedrich Dürrenmatt and its turkish version “Yargıç ve Celladı” translated by Zehra İpşiroğlu and “Katz und Maus” by Günter Grass and its turkish version “Kedi ve Fare” and its translated by Oğuz Tarihmen is to point out the problems in translating caused by culturel differences, to analyse these problems in light of translation science and to introduce correct translation applications and the solutions to these matters.

Description method in used in this study. Translation science, literary outputs, literary translations and especially equivalence in translation science and translation review are scoped out in theoretical part of the study. Text examples are chosen from the original literary work and its translated version and analyzed in scope of language-style, formal and asthetics and their equivalence is interpreted.

The start point of this study is the theoretical informations of researches about the translation of literary outputs. The useful theoretical informations of many researches about this subjekt are taken on to be helpful through the study.

Generally, the translators tries to give an equivalent description in the target literary work. In some parts, the translators adds their own style and comment to the work. The main reason is the cultural differences as we mentioned above. For this reason, some values of the original literary work loses its meaning. The conclusion of this research will give some useful informations to the comparison of translations from German to Turkish and will be helpful for language education.

Keywords: translation review, cultural differences, equivalence

INHALTSVERZEICHNIS

Jüri Üyelerinin İmza Sayfası	i
Vorwort	ii
Özet	iii-iv
Abstract	v-vi
Inhaltsverzeichnis	vii-ix
Abkürzungsverzeichnis	x

I.DER THEORETISCHE TEIL

0.Einleitung	1-7
1.Gegenstand Der Methode	
1.1 Arbeitsmethode	8
1.2 Forschungslage	9-14
1.3 Zielsetzung	14-15
2. Die Übersetzungswissenschaft	16-17
2.1 Die Übersetzungstheorien	17-18
2.1.1 Der Ansatz Levys	18-25
2.1.2 Der Ansatz Kloepfers	25-26
2.1.3 Der Ansatz Apels	26-27
2.1.4 Der Ansatz Reiss und Vermeers	27-31
2.1.5 Der Ansatz Kollers	31-33
3. Literarische Texte	
3.1 Formale Merkmale	34-36
3.2 Inhaltliche Merkmale	36-38
4. Zum Wesen des Übersetzens	39-40
4.1 Literarische Übersetzung	41-59
4.2 Loyale Übersetzung	59-62
4.3 Freie Übersetzung	62

5. Äquivalenz in der literarischen Übersetzung	63-67
5.1 Denotative Äquivalenz	67-68
5.2 Konnotative Äquivalenz	68
5.3 Textnormative Äquivalenz	68
5.4 Pragmatische Äquivalenz	69
5.5 Formale Äquivalenz	69
6. Adäquatheit in der literarischen Übersetzung	70
7. Akzeptabilität in der literarischen Übersetzung	71
8. Literarische Übersetzungskritik	72-80
9. Stilistisch-rhetorische Mittel in den literarischen Texten	81-83
9.1 Die Onomatopoesie	84
9.2 Die Metapher	84-88
9.3 Die Redewendung	88-90
9.4 Das Wortspiel	91
9.5 Die Sprachtabus und die Euphemismen	91-93
9.6 Die Diminutive	93
10. Methode der Analyse und Interpretation Literarischer Texte	94-98

II. DER EMPIRISCHE TEIL

11. Übersetzungskritische Untersuchung der literarischen Werke “Der Richter und sein Henker”, “Katz und Maus” und “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”	99
---	----

12. Der Autor Friedrich Dürrenmatt	100-105
12.1 Die Handlung von “Der Richter und sein Henker”	106-109
12.2 Die Übersetzerin des Romans “Der Richter und sein Henker”	110-111
12.3 Übersetzungskritische Untersuchung des Romans “Der Richter und sein Henker”	112-140
13. Der Autor Günter Grass	141-143
13.1 Die Handlung von “Katz und Maus”	144-156
13.2 Der Übersetzer des Romans “Katz und Maus”	156-157
13.3 Übersetzungskritische Untersuchung des Romans “Katz und Maus”	158-183
14. Der Autor Rainer Maria Rilke	184-185
14.1 Die Handlung von “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”	186-189
14.2 Der Übersetzer des Romans “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”	190
14.3 Übersetzungskritische Untersuchung des Romans “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”	191-236
15. Schlussbetrachtung	237-255
16. Literaturverzeichnis	256-265

Abkürzungsverzeichnis

AS = Ausgangssprache

AS-Ausdruck = Ausgangssprachlicher Ausdruck

AS-Autor = Ausgangssprachlicher Autor

AS-Kultur = Ausgangssprachliche Kultur

AS-Leser = Ausgangssprachlicher Leser

AS-Text = Ausgangssprachlicher Text

AT = Ausgangstext

AT-Autor = Autor des Ausgangstextes

AT-Leser = Leser des Ausgangstextes

ZS = Zielsprache

ZS-Empfänger = Zielsprachlicher Empfänger

ZS-Ent sprechung = Zielsprachliche Ent sprechung

ZS-Kultur = Zielsprachliche Kultur

ZS-Leser = Zielsprachlicher Leser

ZS-Text = Zielsprachlicher Text

ZT = Zielt ext

ZT-Leser = Leser des Zielttextes

I. Der Theoretische Teil

0. Einleitung

In der vorliegenden Studie wendet sich das Hauptinteresse der Übersetzung der bildhaften Ausdrücke der Romane “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” von Rainer Maria Rilke, “Der Richter und sein Henker” von Friedrich Dürrenmatt und “Katz und Maus” von Günter Grass ins Türkische zu. Diese Übersetzungen sollen im Vergleich mit den Originalen eingehend analysiert und ihre Übersetzungsschwierigkeiten vor Augen geführt werden. Das Ziel dieser Arbeit ist es, zu veranschaulichen, ob die künstlerischen Leistungen der erwähnten Autoren in entsprechender Weise in den türkischen Übersetzungen vorhanden sind. Vor allem ist darauf zu achten, ob dem türkischen Leser die künstlerischen Leistungen der jeweiligen Dichter loyal vermittelt worden sind. Falls dies nicht der Fall sein sollte, könnte man von Übersetzungsproblemen sprechen.

Übersetzungsprobleme entstehen durch Unterschiede zwischen Sprachen, Kulturen und Situationen, die vom Übersetzer nicht verstanden worden sind. Diese Übersetzungsprobleme entstehen vor allem durch kulturelle Unterschiede. Vorwiegend durch Unterschiede zwischen den Sprachsystemen entsteht eine weitere, besonders bekannte Gruppe von Übersetzungsproblemen: Die Übertragung von Wortspielen, Metaphern oder anderen rhetorischen Figuren und kreativen sprachlichen Ausdrucksmitteln.

Sprachliches Wissen ist somit eine notwendige Komponente für das Gelingen einer Übersetzung, ansonsten ist die Abnormität einer Übersetzung unabsehbar. Schließlich gilt die Übersetzung der Vermeidung von Verstehensdefiziten durch Anpassung der Aussage des Ausgangstextes. Der Übersetzer muss also vor allem versuchen, die fremdkulturelle Lebenswelt zu begreifen und formuliert danach, in einem interaktiven Prozeß und zielkulturspezifischen Mustern folgend, einen Zieltext. Übersetzen muss danach verstanden werden als bikulturelles Ereignis, das umfangreiches Wissen von Ausgangstext- und Zieltext-Kultur zur Voraussetzung hat.

Zu den immensen Übersetzungsproblemen gehört vor allem die Gattung der “Redewendungen” und ihre speziellen Übersetzungsschwierigkeiten. Denn die Übersetzungen von Redewendungen sind besonders schwierig, weil sie direkt aus der Kultur und dem Alltagsleben der Gesellschaft, in der sie entstehen, entspringen.

Es ist zu erklären, was eine Redewendung ist, was die ihr eigenen Charakteristika sind, und wie sich diese Charakteristika auf die Übersetzungen auswirken, und welche Probleme bei diesen Übersetzungen aufkommen können. Ferner soll darauf eingegangen werden, ob diese Probleme nur sprachlich bedingt sind, ob sie nur dadurch entstehen, weil sie in der Zielsprache keine geeignete Entsprechung haben, oder ob sie kulturell bedingt sind, oder in der Zielsprache ihre Entsprechung überhaupt nicht existiert.

Unter Redewendungen versteht man bildhafte Ausdrücke, die nicht wörtlich zu nehmen sind. Mit anderen Worten sind Redewendungen feste Wortverbindungen. Ihre Bestandteile sind nur schlecht oder gar nicht auszutauschen (Best, Otto F, 1985:37; Wahrig, 2000:274). Das Problem, das für alle Redewendungen – Übersetzungen gültig ist, rührt von ihrer Originalität, ihrem geistvollen Inhalt und ihrem kulturellen Unterschied her. Da sie insbesondere kulturspezifische Bestandteile eines Volkes mit unterschiedlichem Sprachsystem sind, weichen sie bei der Übersetzung notwendigerweise von ihrer Vorlage ab. Daneben besteht die Schwierigkeit einer solchen Übersetzung in den grossen morphosyntaktischen Differenzierungen zwischen der Ausgangssprache und der Zielsprache. (Ingeborg Rieken-Gerwing, 1995:68).

Die deutsche und die türkische Sprache verfügt über eine grosse Anzahl vielbenutzter Redewendungen, die einen wesentlichen Teil der Alltagssprache ausmachen. Jeder Übersetzer, der sich mit Deutsch – Türkisch Übersetzungen befasst, sollte bestrebt sein, sich diese Redewendungen anzueignen und sie zu einem festen Bestandteil seines aktiven Wortschatzes zu machen. Denn für den Übersetzer ist die exakte Kenntnis der Anwendungsmöglichkeiten von überkommenen festen Redewendungen des Deutschen und des Türkischen von grosser Bedeutung. Beide Sprachen weisen neben den Andersartigkeiten ihrer Kulturen sprachwissenschaftlich unter anderem überwiegend in puncto Morphosyntaktik grosse Andersartigkeiten auf. Nicht nur die Wörter sind verschieden, sondern auch syntaktische Strukturen und Redewendungen beider

Sprachen. Kulturelle und morphosyntaktische Unterschiede führen notgedrungen dazu, dass man Redewendungen und manche Ausdrücke sowie Eigenheiten der Ausgangssprachen nicht unmittelbar versteht (vgl. Aktaş, 2007:292). Eine verständliche und zuverlässige Übersetzung lässt sich nicht dadurch erzielen, dass man eine Redewendung Wort für Wort übersetzt (Levy, 1969: 94; Taraman, 1986: 36). Nicht in allen Fällen ist eine deutsche Redewendung mit derselben Redewendung im Türkischen wiederzugeben. Der Sinn einer Redewendung erschliesst sich oft durch den Kontext, in dem die Redewendung erscheint.

Aktaş pladiert folgendermaßen: (2007:293f): “Wie können deutsche Texte mit den Redewendungen ins Türkische übersetzt werden? Unseres Erachtens nach, ist es von eminenter Wichtigkeit, dass eine gelungene Übersetzung mit bildhaften Ausdrücken nicht nur formale Eigenschaften des Originaltextes zuverlässig wiedergeben soll, sondern sie ist auch in Sinn und Bedeutung leicht zu erfassen und zugleich lebendig zu klingen, als wäre sie in unserer eigenen Sprache auszudrücken. Dabei ist zu beachten, dass die Übersetzung bei ihren Lesern möglichst die gleiche Wirkung auslöst, wie sie das Original bei damaligen Lesern hervorrief.

Diese Auffassung vertritt auch Gomes (1998:44) mit dem Hinweis darauf, dass der Übersetzer vor allem inhaltliche und formale Merkmale der literarischen Texte, zu denen die Redewendungen gehören, in dem Zieltext ganz genau reflektieren soll. Da die Redewendungen insbesondere in diesen Textsorten erscheinen, gilt das Gesagte auch für die Übersetzungen der Redewendungen. Demnach besteht die Aufgabe der Übersetzung darin, den gleichen Sinn durch die Mittel, d.h. durch die Bedeutungen einer anderen Sprache wiederzugeben und sich so eng wie möglich an den Sinn des Ausgangstextes zu halten und sich aber in Grammatik, Satzbau und Redewendungen der in der Zielsprache üblichen Ausdrucksweise zu bedienen. Auf diese Weise kann man die daraus ergebenden Probleme auf das Mindeste reduzieren und seine Übersetzung dem Original möglichst treu gestalten. Dies erfordert gelegentlich Umschreibungen, Hinzufügungen, Kürzungen oder Auslassungen.

Der Übersetzer soll stets in Betracht ziehen, ob die Redewendungen die selben gedanklichen Auseinandersetzungen, die selben Empfindungen, die selben Werturteile oder die selben Lebensweisen bei dem Zielsprachen – Leser hervorrufen können. Wenn

dies jedoch nicht gelingen sollte, sind adhärente Fehler unausweichbar. Der Übersetzer soll sich darum bemühen, nicht nur den gleichen Sinn, sondern auch die gleiche Wirkung der Redewendungen in der Zielsprache zu erzielen. Aufgrund ihrer spezifischen Form und kulturell bedingter Besonderheiten lässt die Redewendung dem Übersetzer keinen Spielraum, eine originalgetreue und fehlerfreie Übersetzung ohne Ausklammerungen und Erweiterungen durchzuführen.“

Kaya (2004:13-17), vertritt die Meinung, dass es zwei Wege mit anderen Kulturen zu kommunizieren gibt: Man kann die Sprache des Anderen erwerben und direkten Kontakt knüpfen, oder den indirekten Weg über Übersetzungen und Übersetzer wählen. Da die erste Möglichkeit eine sehr mühevollen und langzeitige Beschäftigung erfordert und ein Menschenleben nicht ausreichen würde, alle Sprachen der Welt zu erwerben, greift man immer wieder zu Übersetzungen. Das Übersetzen ist eigentlich eine Beschäftigung, dessen Erfahrung fast alle Menschen früher oder später machen, sei es in der Schule im Fremdsprachenunterricht, sei es beim Kinobesuch, bei dem man einerseits Untertitel in der Muttersprache lesen, andererseits den Originaltext in der jeweiligen Fremdsprache mithören kann oder sei es durch das Zusammentreffen mit einem Touristen, der seinen Weg verloren hat und Hilfe braucht. In der Vermittlung zwischen zwei Sprachen und Kulturen spielen Übersetzungen eine wesentliche Rolle.

Die Geschichte der Übersetzung zeigt, daß, wann immer eine höhere Kultur angetroffen wurde, die übersetzerischen Tätigkeiten beschleunigt wurden. So haben die Römer beispielsweise während des Imperium Romanum die klassischen Werke aus dem Griechischen übersetzen lassen und sich angeeignet. Die ersten Kontakte des damals (12. Jhd.) kulturell unterlegenen Abendlandes mit dem Morgenland gaben Anlaß zu zahlreichen Übersetzungen philosophischer und wissenschaftlicher Schriften, z.B. die der Perser. Heute sind Übersetzungen vor allem auch für die Förderung des Völkerverständnisses und des Weltfriedens von großer Bedeutung, da sie das Fremde bekannt machen und so zur Überbrückung von Kulturunterschieden beitragen können.

Was aber bedeutet eigentlich übersetzen? Was ist eine Übersetzung? Eine befriedigende Antwort auf diese Frage zu geben, ist sehr schwierig, da die Übersetzung keine einfache Suche nach Entsprechungen für Wörter und Begriffe in einer anderen Sprache ist. Dies zu verwirklichen, ist auch kaum möglich, denn ganz abgesehen von semantischen

Nichtäquivalenzen einzelner Begriffe, ist der Wortbestand verschiedener Sprachen nicht deckungsgleich. Der ZIELtext kann allein aus diesem einfachen Grund gar kein Duplikat des Ausgangstextes sein. Die lexikalischen, syntaktischen und strukturellen Unterschiede der verschiedenen Sprachen sind ein weiterer Hinweis auf die Nichtidentität von Ausgangstext und ZIELtext.

Es handelt sich auch nicht nur um zwei verschiedene Sprachsysteme, zwischen denen vermittelt wird. Ein Text ist – auch wenn es von außen betrachtet so erscheinen mag – keine bloße Aneinanderreihung von Lexemen und Syntagmen. Hinter jedem Lexem, jedem Syntagma, jedem Satz und Text liegen Hinweise und Informationen, die von diesen Textelementen getragen werden. Diese reflektieren Weltanschauungen und – erfahrungen, d.h. auch historische Vergangenheit, soziale Umstände, kulturelles Erbe u.v.m., das die ausgangssprachliche Gemeinschaft kennzeichnet.

Humboldt veranschaulicht zu Anfang des 19. Jahrhunderts diese Beziehung von Sprache und Kultur mit folgenden Worten: „Die Sprache ist gleichsam die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ihre Sprache, man kann sich beide nicht identisch genug denken.“(Radegundis Stolze, 2001:27)

Daher hängt der Grad der Schwierigkeit von Übersetzungen meistens auch davon ab, wie hoch oder gering der Ähnlichkeitsgrad zwischen den beiden Kulturen und Sprachen ist. Außerdem ist die Übersetzung eine besondere Art der Kommunikation, in dessen Mittelpunkt der Übersetzer steht, wobei die Kommunikation nicht reziprok ist. Aus diesem Grund bildet sie auch ein pragmatisches Untersuchungsfeld. Eine Kommunikation ist aber eine dynamische Situation, d.h., das Endprodukt der Übersetzung ist kein statisches Abbild des Originals, sondern übt in den meisten Fällen auch eine Wirkung auf die Zielsprache und seine Leser aus, indem sie sie durch Neologismen, Entlehnungen und sicherlich auch neuem Weltwissen bereichert.

Sehr positive Auswirkungen hatte zum Beispiel die Bibelübersetzung von Luther für die deutsche Sprache. Auch die Türkei erlebte zur Zeit der Reformperiode eine sehr rege Phase der Übersetzungstätigkeit. Viele Werke wurden damals aus dem Französischen ins Türkische übersetzt, wobei sehr viel und gerne entlehnt wurde, so daß das heutige Türkisch neben dem Konglomerat des Osmanischen auch mit vielen französischen

Bezeichnungen durchsetzt ist. Eine ganz neue literarische Gattung, nämlich der Roman, fand auf diesem Weg Eingang in die türkische Literatur. Die ständig wachsende Zahl von übersetzten Werken der schöngeistigen Literatur und ihre leider nicht immer zufrieden stellende Übersetzungsqualität lassen es notwendig erscheinen, sich intensiver mit den Fragen und Schwierigkeiten der übersetzerischen Tätigkeit und ihren Resultaten zu beschäftigen.

Die literarische Übersetzung nimmt eine Sonderstellung in den Übersetzungsarbeiten ein. Das literarische Werk ist vor allem ein sprachliches Kunstwerk, d.h. die Art und Weise der formalen sprachlichen Gestaltung spielt eine mindestens so bedeutende Rolle wie der Inhalt, den sie mitteilt. Aus diesem Grund ist die literarische Übersetzung eine doppelte Herausforderung für den Übersetzer. Er steht vor mehreren sprachlich und kulturell bedingten Problemen und hat die Aufgabe, zwischen diesen so adäquat wie möglich zu vermitteln.

[Faktum ist, dass] die Probleme der Übersetzung natürlich nicht nur im Bereich des literarischen anzutreffen sind, sondern in allen Textübersetzungen. Welche Bereiche aus welchen Gründen Schwierigkeitsursachen bilden; wie und inwiefern diese überwunden werden können; welche Ausweich- und Ausgleichsmöglichkeiten es gibt; welche Kriterien bei der Herstellung einer adäquaten Übersetzung zusammenwirken, sind einige der Schlüsselfragen, die beantwortet werden müssen, um den Prozeß der Übersetzung näher zu beschreiben und die damit verbundenen Schwierigkeiten möglichst zu bewältigen. Diese Fragestellungen sind heute weitgehend Gegenstand der Forschungen zu Sprache, Text, Kommunikation, Übersetzung und Kritik.

Aus diesem Grund soll nach dieser kurzen allgemeinen Einführung im folgenden ein Überblick über den heutigen Forschungsstand gegeben und Ausgangspunkt und Situation der Problematik der vorliegenden Arbeit innerhalb der Forschungen zur Übersetzungswissenschaft dargestellt werden. En bloc soll sich diese Arbeit auf die Schwierigkeiten konzentrieren, die bei der Übersetzung literarischer Texte entstehen können. Ausgehend von der weit verbreiteten Theorie von K. Reiß, nach der die Stilebene und andere konnotative Werte bei der Übersetzung literarischer Texte als vorrangig zu beachtende Kategorien gelten und eine wichtige Rolle bei der Erhaltung der ästhetischen Wirkung des Originaltextes spielen (Reiß, 1971: 69), ist im Rahmen

dieser Analyse die Frage nach der konnotativen Äquivalenz von zentraler Bedeutung (Kohrs, 2007:141).

Hinsichtlich der Bewertung von Übersetzungen existieren im übrigen unterschiedliche Positionen (vgl. Lorenz 1996). Im Bereich der auf Schleiermacher zurückgehenden hermeneutischen Übersetzungstheorie – z.B. vertreten durch Rudolf Klopfer – wird bzw. wurde klar Position bezogen für eine Norm übersetzerischen Handelns, sei dies nun die „Verfremdung“ oder eine „Mittellinie“ wie bei Klopfer. Diese Norm dient dann als Grundlage der Übersetzungskritik. Aber auch die linguistisch orientierte Übersetzungswissenschaft – z.B. durch Werner Koller repräsentiert – verfolgt mit ihrer Äquivalenzforderung letztlich einen normativen Ansatz, auch wenn dieser nicht von allen Autoren auf die Übersetzung literarischer Texte bezogen wird. Es geht ihr um die Frage „Wie soll/muß man Literatur übersetzen?“ (A.P. Frank zit. nach Lorenz 1996: 556). Dagegen steht die Übersetzungsforschung mit ihrem deskriptiven Ansatz, die aus Einzelphilologien und der Komparatistik hervorgegangen und etwa durch Gideon Toury und Itamar Even-Zohar vertreten wird. Sie stellt die Frage „Wie ist Literatur nun wirklich übersetzt worden?“ (ebd.) und sucht nach den dafür maßgeblichen, kulturell und historisch definierten Normen (Paschke, 2000:6).

Derart Fragen sollen dazu dienen, Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den in sprachfamiliärer Hinsicht in keiner Beziehung stehenden zwei Sprachen bezüglich dieser als stilistische Mittel anerkennbaren Strukturen in der Übersetzung herauszustellen und sie für übersetzerische und übersetzungswissenschaftliche Arbeit nutzbar zu machen, indem eventuell strategische Anhaltspunkte daraus definiert werden (Kaya, 2004:36). Diese Arbeit soll jedoch nicht als eine Abqualifikation der Übersetzer verstanden werden. In dieser Studie sollen also am Beispiel literarischer Werke der Frage nachgegangen werden, ob und in welchem Maße die Forderung nach einem funktionsgerechten Übersetzen zu einer Entliterarisierung des AT führt. Die Analyse soll anhand eines passagenweise kontrastiven Vergleichs zwischen des AT und dem ZT erfolgen.

1. Gegenstand der Methode

1.1 Arbeitsmethode

Die vorliegende Arbeit wird mit dem deskriptiven Verfahren durchgeführt, d. h. alle sprachlichen Komponenten, die in der Untersuchung vorkommen, werden bis in die Einzelheiten akribisch beschrieben und mit Beispielen illustriert. Zunächst gehen wir auf den theoretischen Teil ein und nehmen in diesem Zusammenhang unter anderem insbesondere „die Übersetzungswissenschaft, Übersetzungstheorien, literarische Texte, literarische Übersetzungen, die Äquivalenz der Übersetzungswissenschaft und die Rolle der Redewendungen sowie die literarische Übersetzungskritik“ unter die Lupe.

Es soll hier daher versucht werden, anhand konkreter literarischer Werke zu untersuchen, ob die übersetzten Texte denselben Effekt wie im Original erreichen bzw. wie und ob ihre Übersetzung die Wirkung des Textes beeinflussen, oder ob sie bzw. inwieweit sie dem Originaltext abszedieren. Dieser Arbeit liegt die relative Übersetzbarkeit zugrunde, die darauf fußt, dass das Anfertigen einer Übersetzung nicht nur das Übertragen der Sprache, sondern auch des kulturellen Hintergrundes bedeutet. (vgl. Zimmer 1981, Keller 1997, Albrecht 1998, Koller 1997). Daher werden kulturell bedingte und sprachlich bedingte Übersetzungsprobleme unterschieden (Zimmer, 1981: 2).

Im empirischen Teil der Untersuchung wird die Übersetzung im Vergleich mit dem Original auf die sprachlich-stilistische und formal-ästhetische Charakteristika hin untersucht. Hier wird die Übersetzung mit dem Original mittels konkreter Beispiele verglichen und diskutiert, inwieweit die Übersetzung dem Zieltext äquivalent ist. Ferner werden die ausgesuchten Fallbeispiele im Hinblick auf die ausgangs- und zielsprachlichen Rezipienten analysiert und interpretiert. Zuletzt werden wir die Schlussfolgerungen der Arbeit auswerten.

1.2 Forschungslage

Die literarische Übersetzung ist Gegenstand deskriptiver Forschung, wobei die Übersetzungen im Rahmen einer bestimmten Kultur untersucht werden, was zur Beschreibung von typischem Übersetzerverhalten sowie der Wirkungen literarischer Übersetzungen führt.

Die Übersetzungsforschung weist im Laufe ihrer Entwicklung, vor allem aber in den letzten Jahrzehnten, enorme Ansätze und Aspekte auf. Diese haben sich im Zuge der Etablierung dieses Forschungsgebietes in einer Vielzahl von Publikationen niedergeschlagen. Wie also erwähnt wurde, haben sich viele Fachleute mit der Übersetzungswissenschaft auseinandergesetzt, wobei wir uns in diesem Elaborat unter anderem auf T. AKTAŞ, R. KLOEPFER, J. LEVY, K. REISS und VERMEER, R. STOLZE, G. TOURY, W. BENJAMIN, W. WILLS und APELS beziehen werden.

Wir finden eine sehr interessante Untersuchung über die literarische Untersuchung bei Aktaş (2002), der in seinem Beitrag zunächst die formalen und inhaltlichen Merkmale der literarischen Texte auseinandersetzt und sich dann ausführlich mit deren Übertragungen beschäftigt. Er kommt zu dem Ergebnis, dass der Übersetzer beim Übersetzen eines jeden Satzes oder Textabschnittes sowohl inhaltliche als auch stilistische Treue zum Original bewahren soll. Aktaş geht auf das Konglomerat von Form und Inhalt des formbetonten Textes ein und kommt zu dem Schluss, dass bei der literarischen Übersetzung im Idealfall keinerlei Veränderungen gegenüber dem Original auftreten dürfen, weil Form und Inhalt im literarischen Übersetzen aneinander bedingen. Er geht davon aus, dass die stilistischen und inhaltlichen Elemente der Übersetzung mit denen des Originals identisch sein müssen, um bei den Rezipienten gleiche Effekte erwecken zu können.

R. Kloepfer geht in seiner edierten "Theorie der literarischen Übersetzung" (1967) davon aus, dass die literarische Übersetzung mit ihrem im Gegensatz zur nicht-literarischen Übersetzung individuellen Gepräge einer eigenen Theorie bedarf. R. Kloepfers Theorie der literarischen Übersetzung beschränkt sich auf die Methode der

Übersetzung, die ein adäquates Wiedergeben des Werkes in einer fremden Sprache erlaubt und ein möglichst präzises Verstehen des Fremden gewährleistet.

Kloepfer betrachtet elementar den Ausgangstext als ein „sprachliches Kunstwerk“, wofür man die adäquate Übersetzungsmethode auswählen sollte, um ein genaues Verstehen des Fremden zu gewährleisten (Kloepfer, 1967:126). Indem er sich auf Novalis beruft, spricht er von einem Übersetzer als ein Dichter des Dichters, dessen Werk eine Einheit von Dichtkunst, Hermeneutik und Poetik darstellen soll. Ergo ist die literarische Übersetzung für ihn ein hermeneutischer Prozess, als Folge dessen ein neues Kunstwerk entsteht, das die Idee des Originals wiederzugeben hat. Man kann also sagen, dass Kloepfer der Meinung ist, dass man den Originaltext nicht zu verändern hat, sonst wäre der literarische Text im Endefekt nach der Übersetzung zu abstrus.

Im Vergleich zu Kloepfer vertritt Levy die Auffassung, dass „das Ziel der Übersetzerarbeit es ist, das Originalwerk zu erhalten, zu erfassen und zu vermitteln“. Obwohl auch bei ihm die Übersetzung als eine „Kunstgattung“ zu verstehen ist, darf sie nicht vom Original abweichen, sondern als eine Invariante erscheinen, da für Levy das Ziel in diesem Falle ein reproduktiver ist. Somit ist die Hauptfunktion eines Translats die Vertretung des Originals in der Zielkultur, was seiner ersten Übersetzungsmethode entspricht und zwar der Illusionsmethode. „Die illusionistischen Methoden verlangen, das Werk solle 'aussehen wie die Vorlage, wie die Wirklichkeit' (Bsp. illusionistisches Theater). Der illusionistische Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original, das er gleichsam ohne Mittler dem Leser das Ziel vorlegt, bei ihm eine übersetzerische Illusion zu wecken, die Illusion nämlich, dass er die Vorlage lese.“ (Levy, 1969:31)

Die zweite Methode, die er aber nur in seltenen Fällen befürwortet, ist die Antiillusionismethode. „Die antiillusionistischen Methoden spielen dreist mit der Tatsache, dass sie dem Publikum nur eine Nachbildung der Wirklichkeit anbieten. [...] Auch der Übersetzer kann von der übersetzerischen Illusion abschweifen, indem er seinen Beobachtungsstandpunkt enthüllt, nicht ein Originalwerk vortäuscht, sondern es kommentiert, bzw. indem er den Leser mit persönlichen und aktuellen Anspielungen 'anspricht'.“ (Levy, 1969: 32)

Apel Friedmar hebt (1983: 8), so wie Klopfer, die schöpferische Dimension der Übersetzung hervor. „Übersetzung ist eine zugleich verstehende und gestaltende Form der Erfahrung von Werken einer anderen Sprache.“ Objekt dieser Erfahrung ist die dialektische Einheit von Form und Inhalt als Verhältnis des Werks zum Rezeptionshorizont (also z.B. Stand der Sprache, geschichtliche, soziale und individuelle Situation). Friedmar betont hier die Wichtigkeit des Rezeptionshorizontes, der einerseits von der jeweiligen Kultur abhängt, aber auch von dem zeitlichen Abstand zwischen Original und Translat und der zielkulturellen Gesellschaft.

Das Spezifikum der literarischen Übersetzung ist – nach Koller – die Verschiebung der Äquivalenzforderung vom inhaltlichen (oder pragmatischen und textuellen) zum ästhetischen Aspekt, also eine veränderte „Hierarchie der Äquivalenzforderungen“ (Koller, 1997: 266). Es geht darum, durch die stilistische Gestaltung der Übersetzung eine dem AS-Text vergleichbare ästhetische Wirkung zu erzielen. Koller beharrt auf der „prinzipiellen Übersetzbarkeit“ auch von literarischen Texten, fügt jedoch hinzu, dass sich diese u.U. nur durch Rückgriff auf kommentierende Verfahren, also auf einer intellektuellen Ebene erreichen lassen. Die gleichen „unmittelbaren Effekte“ ließen sich nicht in jedem Fall erzielen. (Koller, 1997: 267). Die Wirksamkeit der literarischen Texte sind laut Koller kommutabel.

Für Koller stellt sich die Frage der Spezifika literarischer Übersetzung in besonderer Weise, denn er ist einer jener Vertreter der Übersetzungswissenschaft, die sich nicht auf Aussagen über Fach- und Sachtextübersetzungen beschränken, sondern auch die literarische Übersetzung theoretisch zu erfassen beanspruchen. Insbesondere fasst er den Begriff der Äquivalenz weiter als andere, d.h. er beschränkt ihn nicht auf die Invarianz des „Inhalts“ oder der „message“, sondern kennt eine „formal-ästhetische Äquivalenz“, die er unter Berufung auf Katharina Reiß als jene Handhabung von Lexik, Syntax, Stil und Aufbau charakterisiert, welche eine dem Gestaltungswillen des Autors entsprechende und dem Charakter des AS-Textes analoge ästhetische Wirkung in der ZS erzielt. (1997:252.f).

Ausgehend von der weit verbreiteten Theorie von K. Reiß, nach der die Stilebene und andere konnotative Werte bei der Übersetzung literarischer Texte als vorrangig zu

beachtende Kategorien gelten und eine wichtige Rolle bei der Erhaltung der ästhetischen Wirkung des Originaltextes spielen (Reiß, 1971: 69), ist im Rahmen dieser Analyse die Frage nach der konnotativen Äquivalenz von zentraler Bedeutung.

Die handlungstheoretisch ausgerichtete Translationstheorie von Vermeer begreift die Übersetzung in'toto als kommunikative Handlung, wobei die Funktion der Übersetzung in den Vordergrund gestellt wird.(Katharina Reiß/Hans J. Vermeer, 1991.)

Ausserdem kann die literarische Übersetzung in interkultureller Perspektive in jedem Fall auf der Ebene eines Transfers bezeichnet werden. Reiss und Vermeer sind der Meinung, dass "Translation eine Sondersorte kulturellen Transfers ist."

Zu literarischen Übersetzungen konstatiert Stolze:

„Die literarische Übersetzung ist Gegenstand deskriptiver Forschung, wobei vorliegende Übersetzungen im Rahmen einer Kultur untersucht werden, was zur Beschreibung von typischem Übersetzerverhalten sowie der Wirkungen literarischer Übersetzungen führt.“(1994:149.)

Für Radegundis Stolze ist es durchaus legitim, wenn der Übersetzer beispielsweise Satzteile adaptiert und auslässt, Neuformulierungen vornimmt, Erläuterungen einfügt oder schlicht an Bekanntes anknüpft (Stolze, 2001: 245-246). Er muss aber damit äusserst penibel umgehen und stets weitblickend operieren, da bei einer literarischen Vorlage natürlich jedes einzelne Zeichen und jede stilistische Komponente nicht zufällig gesetzt ist, sondern in seiner bestimmten Form zur Sinnbildung des Textganzen beiträgt und daher einen semantischen Wert hat. "Hierbei treten Überlegungen zum Zweck der Übersetzung in den Hintergrund, denn literarische Texte werden nicht für bestimmte Leser verfaßt und übersetzt, sondern für die Allgemeinheit. (Ein spezifisch einschränkender Übersetzungsauftrag im Einzelfall widerspricht dem nicht.)" (Stolze, 1992: 271).

Gideon TOURY (1989: 103) diskutiert den Begriff der "literarischen Übersetzung" und unterscheidet zwischen der Übertragung von Texten, die in der Ausgangskultur zum Literaturkanon gehören, und Übersetzungen, die in der Zielkultur als literarisch akzeptiert werden. TOURY sieht deskriptiv ein Nebeneinander von Äquivalenz und

empirisch nachgewiesener Beziehung zwischen zwei Texten. Texte werden als etwas Dynamisches und Produktives angesehen, wobei Veränderungen in Übersetzungen unumgänglich sind

Ein wichtiger Beitrag zur Übersetzungswissenschaft ist Walter Benjamins Übersetzungstheorie zur literarischen Übersetzung, die er in seinem berühmten Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923) darstellt. Das Wie eines Kunstwerks steht Benjamin zufolge im Mittelpunkt der Übersetzung:

„Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax, und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“ (Zitiert nach Störig, S. 166.)

Benjamin befürwortet die wörtliche Übersetzung. Der Inhalt ist für ihn weniger wesentlich und macht das eigentlich Dichterische aus, das „der Übersetzer nur wiedergeben kann, indem er auch dichtet“. (Zitiert nach ebd. S. 156.) Seine Theorie fand vor allem in England Zuwendung.

Wolfram Wills betrachtet den Übersetzungsvorgang ebenfalls als ein modernes Kommunikationsmittel und definiert die Übersetzung als Transfer (Wolfram Wills, 1977). Er setzt sich für die Entwicklung eines modernen Übersetzungsunterrichts ein und definiert Schemata, die als Bausteine der kognitiven Weltrepräsentation im Gedächtnis gespeichert werden.

Nach diesem Überblick, in dem wir die wichtigsten übersetzungswissenschaftlichen und linguistischen Ansätze umrissen haben, stellt sich heraus, dass diese Domäne ein durchaus weites Spektrum besitzt. Ensuite ist klar, dass eine überwiegend konforme Sichtweise der Wissenschaftler nicht aufzufinden ist. Nach diesen aufgeführten Ansätzen der unterschiedlichen Wissenschaftler, ist eine nähere Betrachtungsweise den literarischen Texten verbindlich.

1.3 Zielsetzung

Vergleicht man literarische Übersetzungen der Gegenwart mit den Originalen, so lassen sich zum Teil auch heute noch Abweichungen von der inhaltlichen und stilistischen Treue zum Original zeigen. Die Problematik kommt von den kulturellen Verschiedenheit der beiden Sprachen, d.h. von den Kulturspezifika her, die ein signifikantes Charakteristikum des literarischen Übersetzens ausmachen und dem Übersetzer viele Schwierigkeiten bereiten, sie von einer Sprache in die andere loyal zu übertragen. Es gibt keine umfassende und konkrete Auseinandersetzung mit kulturspezifischen Aspekten des literarischen Übersetzens.

Diese fehlende Darstellung vergrössert die allgemeine Schwierigkeit beim Übersetzen des formbetonten (literarischen) Textes. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher, einige kulturspezifische Aspekte des literarischen Übersetzens und daraus resultierende Probleme aufzuzeigen und sie den Charakteristika der literarischen Übersetzungspraxis gegenüberzustellen.

Wir gehen dabei von der These aus, dass die Ergebnisse dieser Arbeit einen sehr wichtigen und äusserst nützlichen Beitrag zur Erleichterung des literarischen Übersetzungsspezifika leisten wird. Darüber hinaus wird sie generell die übersetzungswissenschaftliche Forschung zum Vergleich der deutsch-türkischen Übersetzungsversionen bereichern.

Was die Methode angeht, geht die Untersuchung nach dem deskriptiven Verfahren vor. Das heisst einzelne übersetzungstheoretische Fragen und diesbezügliche Begriffe sollen synchronisch anhand von Beispielen ausführlich beschrieben werden.

Das erste Kapitel gibt zunächst einen Überblick über den gesamten Forschungsstand. Dazu gehört die Darstellung der verschiedenen Untersuchungsbereiche zum Übersetzen der literarischen Texte und ihrer Ergebnisse.

Das zweite Kapitel referiert umfassend über die Übersetzungswissenschaft und die Übersetzungstheorien. Im Hinblick auf die Ergebnisse der wissenschaftlichen

Forschungen werden hier die Fragen über die Übersetzungsproblematik und die Übersetzungsart diskutiert.

Im dritten Kapitel werden die formalen und inhaltlichen Merkmale literarischer Texte und deren Übersetzungen behandelt.

Das vierte Kapitel hat das Wesen des Übersetzens geschildert und ist auf das literarische Übersetzen eingegangen.

Das fünfte Kapitel ist der Darstellung der Äquivalenzbedingungen der literarischen Übersetzung gewidmet. Bei der Darlegung dieses Abschnittes ist von der Äquivalenztheorie von Koller ausgegangen.

Das sechste Kapitel befasst sich mit der Adäquatheit in der literarischen Übersetzung.

Das siebte Kapitel hat sich der Akzeptabilität in der literarischen Übersetzung gewidmet.

Im achten Kapitel haben wir die literarische Übersetzungskritik beschrieben und haben sie näher erläutert.

Im neunten Kapitel haben wir einige stilistisch-rhetorische Mittel, die in den literarischen Texten häufig vorkommen vor Augen geführt.

Im empirischen Teil sollen schliesslich einige der erarbeiteten literarischen Übersetzungsspezifika anhand einiger Übersetzungsversionen deutschsprachiger Romane exemplarisch im Lichte der wissenschaftlichen Übersetzungskritik analysiert werden.

2. Die Übersetzungswissenschaft

Als relativ junges Forschungsgebiet ist die Übersetzungswissenschaft zu sehen. Sie erforscht die allgemeinen Regeln, nach denen eine Übersetzung ausgerichtet werden muss. Dabei werden grundsätzliche Fragen geklärt, wie etwa die Funktion des Übersetzers und seine Position zwischen dem Verfasser eines Textes und der Zielgruppe.

Die Übersetzungswissenschaft erfüllt unterschiedliche Anforderungen, wie etwa die Analyse der Kommunikationsprozesse, das Erforschen der Prozesse, die beim Übersetzen ablaufen, die Schulung der Reflexionsfähigkeit des Übersetzers durch gezielte Recherchen, die Forschung in der Didaktik und die Erforschung der möglichen Beurteilung der abgelieferten Qualitäten der Übersetzungsarbeit. Wer also als Übersetzer tätig sein möchte, für den beinhaltet das Studium unter anderem auch die eben beschriebene Übersetzungswissenschaft. Ergänzt wird dieses Fach durch die Kulturwissenschaft, das Fachübersetzen, das Sachwissen, die Terminologie und die Sprachdatenverarbeitung. Zum Sachwissen wird dabei gezählt, dass der Übersetzer ein bestimmtes Grundwissen vorweisen muss, um die Ausgangstexte korrekt in die Zielsprache übersetzen zu können. Der Übersetzer erlernt die Fähigkeit, sich in neue Fach- und Wissensbereiche selbstständig einzuarbeiten.

Heutzutage ist es auch selbstverständlich, dass beim Übersetzen Computerprogramme zum Einsatz kommen, die die Verwaltung der Terminologien und der Sprachdaten übernehmen. Die entsprechenden Kenntnisse dazu werden in den jeweiligen Fächern des Übersetzerstudiums vermittelt. Die Übersetzungswissenschaft ist zwar nur ein Fach innerhalb des Übersetzerstudiums, jedoch ist es eines der wichtigsten. Denn auch wenn die eben genannten Fächer für die Ausübung des Berufes eines Übersetzers überaus wichtig sind, so ist es doch die Übersetzungswissenschaft, die die Prinzipien erforscht und erklärt, nach denen eine Übersetzung überhaupt erst stattfinden kann. Ohne diese Prinzipien könnte eine Übersetzung nicht fachgerecht durchgeführt werden, selbst unter Beachtung der übrigen Punkte nicht. Es müssen schließlich immer erst die ablaufenden Prozesse verstanden werden, ehe von einer wirklich fachkundigen Übersetzung gesprochen werden kann und ehe ein Übersetzer in der Lage ist, auch seine eigenen

Leistungen zu bewerten und eventuell zu korrigieren (gefunden aus <http://uebersetzer-link.de/uebersetzungswissenschaft.html>).

2.1. Die Übersetzungstheorien

Das Übersetzen ist unter verschiedenen Aspekten theoretisiert worden dabei hat sich im Verlaufe der Entwicklung unterschiedlichster Übersetzungswissenschaft Übersetzungstheorien herausgebildet, die beim Übersetzen eine Rolle spielen. Die Übersetzungstheorie hat die Aufgabe, den Übersetzungsprozess und die Bedingungen und Faktoren dieses Prozesses durchschaubar zu machen. Sie abstrahiert die vom Übersetzer zu lösenden Übersetzungsschwierigkeiten und systematisiert die grundsätzlichen Probleme. Sie reflektiert das in der Praxis Selbstverständliche.

Folgende Faktoren müßten in eine Modellierung des Übersetzens eingehen:

- a) Wissen/Hypothesen über den Produzenten des AT
- b) Wissen/Hypothesen über den Rezipienten des AT
- c) Situation/Kontext der ursprünglichen Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient des AT
- d) sprachliche Struktur des AT (auf allen Ebenen) - Verstehen/Kritik des AT durch den Übersetzer
- e) Textsorte/Texttyp des AT
- f) Transfer - Herstellen von Äquivalenz (kommunikativ-pragmatisch und strukturell) durch den Übersetzer
- g) der durch den Übersetzer hergestellte ZT (auch als Grundlage für Revisionen/Verbesserungen)

h) Wissen / Hypothesen über den Rezipienten des ZT und die Kommunikationssituation, in der er den ZT lesen wird (komm. Funktionen) (gefunden aus: http://apuzik.deutschesprache.ru/Uebers_Theorien.pdf)

Wegen der Einwirkung der Nachbardisziplinen auf die Übersetzungswissenschaft, gibt es verschiedene Forschungsansätze die das Phänomen „Übersetzen“ jeweils aus einem anderen Blickwinkel betrachten, bzw. verschiedene Meinungen zu den gleichen Problemen haben (gefunden aus <http://wiki.infowiss.net/Übersetzungswissenschaft>).

Als der erste Übersetzer und Übersetzungstheoretiker des deutschen Sprachraums wird Martin Luther bezeichnet. Er fertigte zwischen 1522 und 1534 eine Übersetzung der Bibel in die „Sprache des Volkes“ an, also aus dem Lateinischen ins Deutsche, um das Wort Gottes dem einfachen Volk unmittelbar zugänglich zu machen. Natürlich sah er sich in diesem Unterfangen mit der katholischen Kirche als mächtigem Gegner konfrontiert, da diese den Verlust ihres stärksten Machtmittels befürchtete: das Monopol auf die Verkündigung und die Auslegung der Heiligen Schrift. Auf der anderen Seite hatte Luther mit der Übersetzung der Bibel einen ausschlaggebenden Einfluss auf die Entwicklung einer einheitlichen deutschen Sprache.

Zuvor existierten im Prinzip nur verschiedene lokale Varietäten mit erheblichen sprachlichen Unterschieden zwischen den einzelnen Regionen. Martin Luthers theoretischen Überlegungen zum Phänomen der Übersetzung schrieb er 1530 in seinem berühmten „Sendbrief vom Dolmetschen“ (Übersetzen und Dolmetschen waren für ihn dasselbe) nieder. Danach wurde das Problem der Übersetzung bis zur Aufklärung im 17. Jahrhundert im Prinzip nicht mehr als theoretische Problemstellung behandelt (Brandestini, 2007:6).

2.1.1. Der Ansatz Levys

Literarische Texte zeichnen sich durch besondere Eigenschaften aus, deren Wirkungen sich auch in Übersetzungen analysieren lassen können. Bei der Frage nach den formalen Besonderheiten, wird vor allem auf Jiri LEVY (1969) verwiesen. Er betrachtet bestimmte Strukturen an Texten, die diese als „literarisch“ zu gewöhnlichen Texten

auszeichnen, wie vor allem kreative Formen. Diese genannten Formen machen sich auch vor allem in Übersetzungen bemerkbar. Literarische Texte werden im Rahmen der sie umgebenden Kultur und Sprache wahrgenommen. So ergeben übersetzerische Fähigkeiten in unterschiedlichen Kulturen auch unterschiedliche Ergebnisse. Diese Fähigkeiten lassen sich in verschiedene Kategorien teilen, wie z.B. „Auslassungen“ von Metaphern im Text, oder aber auch Ergänzungen als Übersetzungslösung.

LEVY (1969:24) jedoch definierte die literarischen Merkmale als Elemente in einem semiotischen System, in Relation zu anderen Textsegmenten (synchronisch) und zu anderen Wörtern in Textender literarischen Tradition (diachronisch), und gründete genau deswegen seine Forderung nach einem Transfer der Literarizität. Man geht sicherlich auch davon aus, dass die Übersetzung eines literarischen Textes einer Ausgangssprache auch in der Zielsprache ein literarischer Text sei, und das sie genau dieselbe Vorlage wiederzugeben habe und die gleiche Wirkung erziele. Ob diese künstlerische Entsprechung gelingt, hängt in entscheidender Weise vom literarischen Einfühlungsvermögen des Übersetzers, von seinen Qualitäten eines Textes ab. Aus diesem Grund sind für LEVY „(...) die vergleichende historische Poetik und eine Analyse des Anteils des Übersetzers am übersetzten Werk die Voraussetzungen für die literaturwissenschaftliche Theorie der Übersetzung“ (1969:24), die für ihn eine „illusionistische“ ist:

Der illusionistische Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original, das er gleichsam ohne Mittler dem Leser mit dem Ziel vorlegt, bei ihm eine übersetzerische Illusion zu wecken, die Illusion, nämlich, dass er die Vorlage lese. In allen Fällen handelt es sich um eine Illusion, die sich auf ein Einvernehmen mit dem Leser oder mit dem Zuschauer stützt: Der Theaterbesucher weiss, dass das, was er auf der Bühne sieht, nicht die Wirklichkeit ist, er verlangt jedoch, dass es wie die Wirklichkeit aussehen soll; der Romanleser weiss, dass er eine gedachte Geschichte liest, aber er fordert, dass der Roman sich an die Regeln der Wahrscheinlichkeit hält. So weiss auch der Leser einer Übersetzung, dass er nicht das Original liest, aber er verlangt, dass die Übersetzung die Qualität des Originals beibehalte (1969:31f).

In solch einer Vorstellung sind Textveränderungen aufgrund der verschiedenen Sprachsysteme im Dienst der Illusion oft unverzichtbar, wenn der Übersetzer ein Element durch ein anderes ersetzt oder erfindet.

Hier geht es darum Verfremdungseffekten vorzubeugen, die durch Differenzen der beiden Sprach-Kultursysteme einem unbedachten, als bloße Umkodierung durchgeführten Übersetzungsprozess entspringen müssten.

In die antiillusionistische Methode sind Verfremdungseffekte eingeschrieben:

“Die antiillusionistischen Methoden spielen dreist mit der Tatsache, dass sie dem Publikum nur eine Nachbildung der Wirklichkeit anbieten. [...] Auch der Übersetzer kann von der übersetzerischen Illusion abschweifen, indem er seinen Beobachtungsstandpunkt enthüllt, nicht ein Originalwerk vortäuscht, sondern es kommentiert, bzw. indem er den Leser mit persönlichen und aktuellen Anspielungen 'anspricht'. Die antiillusionistische Übersetzung ist selten (hierher gehören eigentlich die Parodie und die Travestie), denn die Übersetzung hat in erster Linie ein repräsentatives Ziel, sie soll die Vorlage 'erfassen'. Eine abstrakte, athematische Übersetzung wäre eigentlich eine Antiübersetzung.” (1969:32).

LEVY bietet in seinem Werk die Konzeption einer illusionistischen Übersetzungsmethode. Die Übersetzungsmethode wird als schöpferische Reproduktion des Originals aufgefasst:

“Das Ziel der Übersetzerarbeit ist es, das Originalwerk (dessen Mitteilung) zu erhalten, zu erfassen und zu vermitteln, keinesfalls aber, ein neues Werk zu schaffen, das keine Vorgänger hat; das Ziel des Übersetzens ist reproduktiv. Das Arbeitsverfahren dieser Kunst besteht darin, dass ein Sprachmaterial (Code) durch ein anderes ersetzt wird und folglich alle aus der Sprache hervorgehenden Kunstmittel selbstständig gestaltet werden. In dem Sprachbereich, in dem sich dieser Vorgang abspielt, ist er also original schöpferisch. Die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als Vorgang ein originales Schaffen, die Übersetzung als Kunstgattung ein Grenzfall an der Scheide zwischen reproduzierender und

original schöpferischer Kunst. [Vergleich mit der Schauspielkunst]”
(1969:65f.)

Aus dieser Aussage geht hervor, dass der originale, schöpferische Beitrag des Übersetzers zur Entstehung der Sekundärfassung des Werkes in der Stilistik begründet ist.

Die Rolle(n) des Autor, des Übersetzers und des Lesers in einem zweigliedrigen Kommunikationssystem wird wie folgt beschrieben:

"Die Informationstheorie ermöglicht uns zu bestimmen, welches Element bei der Übersetzung unverändert bleiben muss (die Mitteilung) und welches zu ersetzen ist (der Sprachcode). Unsere Kenntnisse des zweiten Aspekts [Verweis auf Aristoteles - Mimesis] wurden bisher weitgehend präzisiert durch die marxistische Kunstphilosophie mit der Auffassung vom Kunstwerk als einem Abbild der Wirklichkeit, zu dessen Analyse sie vor allem die Dialektik des Objekts und des Subjekts angewendet hat. [...] Das Originalkunstwerk entsteht als Abbild und subjektive Umgestaltung der objektiven Wirklichkeit. Das Ergebnis des Schöpfungsvorgangs ist ein bestimmter ideell-ästhetischer, durch das Material der Sprache realisierter Inhalt, [...]: die Form hat in der Regel eine gewisse semantische Gültigkeit, und umgekehrt ist der Inhalt immer auf eine bestimmte Weise gestaltet oder angeordnet. Das Subjekt des Autors ist nicht nur ein individueller Faktor, sondern es ist in starkem Maße auch historisch bedingt. [...] Nicht die objektive Wirklichkeit geht in das Kunstwerk ein, sondern die Interpretation der Wirklichkeit durch den Autor." (1969:33-35.)

“Der Übersetzer ist in erster Linie Leser. Der Text eines Werks wird im Kulturmilieu des Lesers realisiert [...].” (1969:37.) Hier besteht LEVY darauf, dass der Übersetzer sich in die Lage des Lesers in einer bestimmten Kultur versetzen müsse. Hiermit wird dem Leser das Verstehen des jeweiligen Textes erleichtert.

"Die Konkretisation durch den Leser ist im gleichen Sinn historisch bedingt wie die Konzeption des Autors. Der Leser bgerift das Kunstwerk aus seiner Zeit heraus. Besondere Intensität gewinnen für ihn die Werte, die ihm ideell und

ästhetisch nahestehen. Und deshalb, weil die Konzeption des Übersetzers historisch bedingt ist, besteht ein Zusammenhang zwischen der Übersetzung und der gesamten kulturellen Situation seines Landes." (1969:38.)

"Der Prozeß des Übersetzens ist noch nicht abgeschlossen, wenn der Text der Übersetzung geschaffen ist, und der Text sollte auch nicht das Endziel der Übersetzerarbeit sein. [...] Wie für den Übersetzer nicht der Text des Originals der Ausgangspunkt sein soll, sondern die Mitteilung, die in ihm enthalten ist, so sollte sein Ziel nicht der Text sein, sondern der Inhalt, den dieser Text den Lesern mitteilt. Dies bedeutet, dass der Übersetzer mit dem Leser, für den er übersetzt, rechnen muss." (1969:40f.)

Der Grundsatz für das Übersetzen bei Levy lautet wie folgt:

"[M]an muss die Formen bewahren, die eine bestimmte semantische Funktion haben. Andererseits sollte man nicht auf die Bewahrung sprachlicher Formen bestehen" (1969:37).

"Die enge Beziehung zwischen dem sprl. Ausdruck [=Text] und dem Gedanken [=Inhalt; ...] darf nicht zu deren Gleichsetzung verleiten, denn dadurch würden uns gerade die Beziehungen zwischen [ihnen] verloren gehen. Man muss zwischen der sprachlichen Form und deren ideellen und ästhetischen Wert unterscheiden. Der Text ist lediglich der Träger des ideell-ästhetischen Inhalts, den der Übersetzer übertragen soll. Der Text selber nämlich ist durch die Sprache bedingt, [...] und daher müssen viele Werte in der Sprache des Übersetzers mit anderen Mitteln ausgedrückt werden." (1969:36.)

"[D]ie Sprache ist nicht nur das Material, in dem die schöpferische Konzeption verwirklicht wird - erst die des Autors, dann die des Übersetzers -, sondern sie ist auch in einem bestimmten, freilich beschränkten Maße an beiden schöpferischen Akten beteiligt. Das Material der Sprache bleibt nicht ohne Einfluss auf die Mitteilung, deren Träger es ist. Es wirkt passiv auf deren endgültige Gestaltung ein, indem es Widerstand leistet und zu Ausdrucksformen leitet, die diesem Material entsprechen, und aktiv, indem es durch lautliche und andere Assoziationen neue Bedeutungen in das Werk einführt [...]." (1969:38f.)

LEVY stellt bestimmte Forderungen an den Übersetzer. Er teilt die Übersetzbarkeit in drei Phasen ein: Die Phasen der Übersetzerarbeit sind: Erfassen der Vorlage; Interpretation; Umsetzung.

“Vom Künstler, der das Originalwerk geschaffen hat, verlangen wir, dass er die Wirklichkeit, die er darstellt, erfasst hat - vom Übersetzer, dass er das Werk erfasst, das er verdolmetscht. Ein guter Übersetzer muss vor allem ein guter Leser sein” (1969:42).

Das Eindringen in das Werk wird in bestimmte Stufen eingeteilt:

Das Wörtliche/ philologische Erfassen (Irrtümer möglich durch Verwechslung gleich- oder ähnlich klingender Wörter; durch unrichtiges Erfassen des Kontexts, d.h. syntaktische Fehler, sachliche Fehler: Lebensmilieu des Werks, Nichtbegreifen des Anschauungssystems des Autors)

Das Erfassen der stilistischen Werte des sprachlichen Ausdrucks. Verständnis des künstlerischen Ganzen, d.h. der im Werk ausgedrückten Realitäten:

“Bei der Forderung, der Übersetzer solle sich mit den gegebenheiten des Milieus [Stilwerte der Handlung, der Charaktere, der Konflikte etc], aus dem er übersetzt bekannt machen, geht es eigentlich darum, dass er die im Werk enthaltenen Realitäten unmittelbar erkennt und daher deren Widerspiegelung im Werk rekonstruieren kann. [...] Es ist eine der ersten Voraussetzungen der Ästhetik des Übersetzens, dass der Übersetzer die Methodik der Rekonstruktion der Wirklichkeit durcharbeitet” (1969:44f.)

“Erst wenn der Übersetzer die Wirklichkeit in jener Form erfasst, in der sie im Werk ausgeführt ist, kann er eine künstlerisch wahre Übersetzung schaffen. Konkrete pädagogische Mittel, die zu diesem Erfassen der Wirklichkeit hinführen können, müssen erst erarbeitet werden. Eines von ihnen wird sicher die Übung in der dramaturgischen Interpretation von Schauspielen bilden, das intensive Durchdenken literarischer Werke” (1969:46.)

Das wirklichkeitsbezogene Erfassen ist auch deshalb eine Voraussetzung für die künstlerische Beherrschung der Übersetzung, weil wegen der Inkongruenz des Sprachmaterials eine vollkommene Bedeutungsübereinstimmung im Ausdruck der Übersetzung und der Vorlage nicht möglich ist und daher eine nur sprachlich richtige Übersetzung nicht ausreicht. Es ist vielmehr eine Interpretation erforderlich. Hierzu muss er jedoch die Wirklichkeit kennen, die sich hinter dem Text verbirgt.

Die Ambivalenz des übersetzten Werks:

die Übersetzung als hybrides Gebilde: Verschmelzung der Struktur des Originals (Bedeutungsgehalt und formale Kontur) mit der an das Sprachsystem des Übersetzers gebundene Struktur:

Spannungsverhältnis tritt besonders klar hervor bei der zeitlichen Entfremdung zwischen Original und Übersetzung, der kulturell bedingten Entfremdung.

“Beim Übersetzen ist wohl mehr als anderswo eine einheitliche Konzeption vonnöten, d.i. eine feste Anschauung von dem Werk und eine einheitliche Grundeinstellung ihm gegenüber”(1969:74).

Die Beziehung der Übersetzung zur Originalliteratur der Zielsprache, die kulturelle Funktion; richtet sich nach den Kenntnissen der Leser der Übersetzung über die fremde Kultur; nach dem Vorhandensein kanonisierter (klassischer) Standardübersetzungen; nach der Übersetzertradition.

Die Treue der Wiedergabe ist äusserst wichtig, LEVY beschreibt diese wie folgt:

“Der allgemeinen Bedeutung (der begrifflichen und emotionalen) und der allgemeinen Form [...] steht der Bereich des Besonderen gegenüber: das sprachliche Material und die historisch, d.i. national und zeitlich bedingten Inhalte und Formen. Die wortgetreue Ü. [...] lässt [...] nur den Austausch des Sprachmaterials zu und bewahrt die übrigen Elemente, die auf das Einzelne hinzielen, als Bestandteil des Kolorits, häufig auf Kosten der Verständlichkeit[...]. Die freie Übersetzung betont das Allgemeine. Sie bewahrt den allgemeinen Inhalt und die Form und führt zu Substitution in den ganzen Bereich des Einzelnen ein: an die Stelle der nationalen und zeitlichen

Besonderheit des Originals setzt sie die nationale und zeitliche Besonderheit des Gebiets, in das sie die Übersetzung verlegt, und führt deshalb im extremen Fall zu einer Lokalisierung und Aktualisierung”(1969:86).

2.1.2. Der Ansatz Kloepfers

R. KLOEPFER geht in seiner “Theorie der literarischen Übersetzung” (1967) davon aus, dass die literarische Übersetzung mit ihrem im Gegensatz zur nicht-literarischen Übersetzung individuellen Gepräge einer eigenen Theorie bedarf, die sich eng an die Theorie der Dichtkunst und der Hermeneutik anschliessen müsse. Die Theorie der wissenschaftlichen, nicht-literarischen Übersetzung erwartet er dagegen von der strukturalistischen Sprachwissenschaft und der Informationstheorie. Eine allgemeine linguistische Theorie des Übersetzens lehnt er ab, weil sie dem literarischen Sprachgebrauch nicht gerecht werden könne. In diesem Sinne sei zwischen dem Übersetzen und dem Dolmetschen zu unterscheiden.

Die Grundfragen des Übersetzens sind nach R. KLOEPFER bereits schon im 18./19. Jahrhundert formuliert worden. Von D. Diderot, J.G. Hamann, J.W. Goethe, F. Schleiermacher und W. von Humboldt, als Grundformen der Übersetzungstheorie behandelt worden:

1. die Übersetzung aus göttlicher in menschlicher Sprache;
2. primitive Wörtlichkeit
3. freie Übersetzung
4. treue Übersetzung

Der treuen Übersetzung wird von R. KLOEPFER am meisten Aufmerksamkeit geschenkt. Hier wird die theoretische Auseinandersetzung mit dem Übersetzen dargestellt.

Zur “Übersetzungstheorie im 20. Jahrhundert” bemerkt R. KLOEPFER, dass sich die meisten Autoren sehr einseitig verhalten. Einseitig im Sinne der Übersetzungsmethoden.

Kloepfer betrachtet den Ausgangstext als ein „sprachliches Kunstwerk“, wofür man die adäquate Übersetzungsmethode auswählen sollte, um eine genaues Verstehen des Fremden zu gewährleisten. (Kloepfer, 1967 S.126) Indem er sich auf Novalis beruft, spricht er von einem Übersetzer als ein Dichter des Dichters, dessen Werk eine Einheit von Dichtkunst, Hermeneutik und Poetik darstellen soll. Folglich ist die literarische Übersetzung für ihn ein hermeneutischer Prozess, als Folge dessen ein neues Kunstwerk entsteht, das die Idee des Originals wiederzugeben hat.(ebenda S. 126)

Kloepfer versteht das Übersetzen als „[...] Zweckverfahren, das versucht, Unbekanntes durch Bekanntes verstehbar zu machen" (Kloepfer 1967, S. 70). Übersetzung ist zeitbedingt, unvollkommen, vorläufig und unabgeschlossen. Der Übersetzer spielt eine zentrale Rolle. Es gibt keine verbindlichen Regeln oder eine systematische Behandlung für die Probleme der literarischen Übersetzung. Für die Vertreter der philosophisch-geisteswissenschaftlichen Perspektive sind literarische Texte interpretatorisch offen. Übersetzung ist also Interpretation eines Ausgangstextes und somit subjektiv. Sie berücksichtigt den soziokulturellen Hintergrund des AT und ist sich der Verschiedenheit diesen Hintergrundes zur Kultur der Zielsprache bewusst.

2.1.3. Der Ansatz Apels

Nach Apel (1983: 67) kann die Probleme des literarischen Übersetzens nicht nur durch die hermeneutische Analyse bewältigt werden. Er ist der Ansicht, dass die Bedeutung der Rezeption der Übersetzung durch den Leser und Aspekte der Geschichtstheorie auch in Betracht gezogen werden müssen. Daher sollen die Erkenntnisse der Geschichtstheorie beim literarischen Übersetzen berücksichtigt werden. Ansatz Apels impliziert dutzende übersetzungsrelevante Aspekte.

Apel hebt, so wie Kloepfer, die schöpferische Dimension der Übersetzung hervor. „Übersetzung ist eine zugleich verstehende und gestaltende Form der Erfahrung von Werken einer anderen Sprache.“(Apel, 1983: S.8). Objekt dieser Erfahrung ist die dialektische Einheit von Form und Inhalt als Verhältnis des Werks zum Rezeptionshorizont (also z.B. Stand der Sprache, geschichtliche, soziale und individuelle Situation). Apel betont hier die Wichtigkeit des Rezeptionshorizontes, der

einerseits von der jeweiligen Kultur abhängt, aber auch von dem zeitlichen Abstand zwischen Original und Translat und der zielkulturellen Gesellschaft.

2.1.4. Der Ansatz REISS und VERMEERS

Insbesondere seit den fünfziger Jahren sind in der Übersetzungswissenschaft zahlreiche Ansätze zum Verstehen und zur Definition der Übersetzung entwickelt worden. Mit einem allgemeinen Blick auf die Übersetzungswissenschaft lässt sich mit Leichtigkeit feststellen, dass diese Ansätze vorwiegend auf Ansätzen verschiedener Disziplinen wie Linguistik, Kontrastive Linguistik, Textlinguistik, Pragmatik, Kommunikationswissenschaft u.ä. aufgebaut sind.

Diese Vielschichtigkeit in der Übersetzungswissenschaft hat verschiedene Probleme zur Folge. In diesem Zusammenhang ist es in der Disziplin z.B. noch nicht gelungen, den Forschungsgegenstand der Übersetzungswissenschaft allgemeingültig zu definieren. Es besteht eine Beziehungslosigkeit zwischen den zahlreich nebeneinander gehäuften Ansätzen. Es handelt sich um eine unsystematische Terminologie und es existiert außerdem bislang noch keine umfassende Definition zur Übersetzung.

Im Entwicklungsprozess der Übersetzungswissenschaft wurde insbesondere in den 80er und 90er Jahren die strukturalistische Tendenz der bislang entwickelten Ansätze kritisiert und demzufolge entstand eine neue Interessenverlagerung zugunsten funktionsorientierter Ansätze. Katharina REISS und Hans J. VERMEER gehören mit dem Ansatz ‚Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie‘ zu den Wegbereitern dieser neuen Perspektive.

Diese Studie zielt darauf, zu konkretisieren, inwiefern der funktionsorientierte Ansatz “Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie” von Katharina REISS und Hans J. VERMEER eine neue Alternative zu einseitig strukturalistischen Ansätzen bildet. Der Befund der Studie besteht darin, dass die ‚Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie‘ einen nur begrenzten Beitrag zur Entwicklung der Übersetzungswissenschaft zu einer eigenständigen Disziplin leistet und keine allgemeinen Aussagen zur Übersetzung bietet (Büyüknisan, 2009:71-72).

Im Folgenden wird das von den Autoren entworfene Modell "Von Sprachen und Welten", (REISS und VERMEER, 1991: 147) vorgestellt, welches die grundlegenden Vorstellungen von Translation beinhaltet.

Kommunikationsträger Texte werden zu einem bestimmten Ziel verfasst; sind genau geplant und konzeptualisiert und können folglich als bewußte Handlung bezeichnet werden, durch die der Textproduzent in sprachliche Interaktion, hier ist Kommunikation gemeint, tritt (Mero, 2003:4).

Diese Handlung dient der Erreichung eines Zweckes.[...] "Er (der Text) ist eine "Handlung", die man im Hinblick auf einen anderen [...] zur Erreichung eines Zweckes ausführt". (REISS und VERMEER, 1991,147)

Reiß/Vermeer ordnen die Handlung des Translators in eine komplexe Handlungstheorie ein, in der der Translator interkulturell kommuniziert. Neben der Forderung nach "Bikulturalität des Translators“ wird von ihm vor allem adressatenbezogenes und funktionsorientiertes Handeln verlangt. [...] "und der Zweck der Übersetzung kann nicht aus ihm (dem Originaltext) hergeleitet werden sondern aus den Bedürfnissen und Erwartungen des Rezipienten.“

Im Rahmen dieser Handlungstheorie muß der Translator [...] "auf jeder Ebene des Prozesses Entscheidungen treffen: (...)“ (Snell-Hornby, Hönig, Kußmaul, 1998)

In Absprache mit dem Auftraggeber muß er die Funktion des Translates, den Adressatenkreis und die Translationsstrategie festlegen.

Er soll anhand eines AT mit anderen sprachlichen Mitteln einen neuen Text verfassen, der für andere Rezipienten bestimmt ist und unter anderen kulturellen Gegebenheiten funktionieren soll als der AT.(Snell-Hornby, Hönig, Kußmaul, 1998)

Er muß mit anderen Worten in der Lage sein, auf Kultur-, Adressaten- und Situationsspezifika einzugehen. Sein translatorisches Handeln setzt deshalb Entscheidungskompetenz voraus (Mero, 2003:4).

Das Wort Skopos (Mz. Skopoi) stammt aus dem Griechischen und bedeutet Ziel oder Zweck. Die Skopostheorie ist eine Translationstheorie mit funktionsorientiertem Ansatz, die im Zuge der Neuorientierung der Translationswissenschaft seit Ende der 70er Jahre des letzten Jh. entstanden ist.

Als ihre Begründer gelten Hans J. VERMEER und Katharina REISS, die im Vorwort ihres 1984 erschienenen Werkes „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“, das sich mit der Skopostheorie als allgemeiner Translationstheorie beschäftigt, bereits anmerken, dass es „sich dabei nicht um ein bloß abstraktes Theoriegebäude [handelt]; vielmehr wurde vorsätzlich immer wieder der Bezug zur Praxis hergestellt“ (1984: VII).

Die Inhalte der Skopostheorie sind:

- Abwendung von der Orientierung auf den AT hin zur Orientierung auf das intendierte Ziel der Translation

- Translationsvorgang und Form des Translats werden durch Skopos bestimmt

- ein und derselbe AT kann mit unterschiedlichen Skopoi unterschiedlich übersetzt werden (Funktionsvarianz)

- Translator übernimmt in seiner Funktion als Experte Verantwortung für das Erreichen des Skopos

Im Gegensatz zu anderen Translationstheorien, die sich z. B. mit der Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext auseinander setzen, konzentriert sich die Skopostheorie auf das intendierte Ziel/Zweck der Translation. Aus der Aussage „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (REISS und VERMEER, 1984: 96) ergibt sich bereits der Praxisbezug, denn in der Translatorenpraxis ist es unerlässlich, die Translation gemäß ihrem Zweck, also den Anforderungen/Wünschen des Kunden, zu produzieren.

Für den Empfänger des Translats spielt es keine Rolle, wie dieser Zweck erreicht wurde, selbst eine Funktionsänderung des Zieltextes im Vergleich zum Ausgangstext

wird in Kauf genommen bzw. als erforderlich angesehen, es gilt: „Der Handlungsskopos ist der Handlungsart übergeordnet: Das Wozu bestimmt, ob, was und wie gehandelt wird“ (REISS und VERMEER, 1984: 100).

Auch „Eine Handlung gilt dann (beidseitig) als (voll) ‚geglückt‘, wenn die Stellenwerte [...] nicht signifikant voneinander abweichen, so daß [sic] von keiner der beiden Parteien ein Protest erfolgt“ (REISS und VERMEER, 1984: 99) spiegelt recht eindeutig das Verhältnis zwischen Translator (Übersetzer oder Dolmetscher) und Kunden wieder und dient uns gleichzeitig zur Einordnung der Skopostheorie als Handlungstheorie im Gegensatz zu rein linguistischen Translationstheorien. Dazu schreibt Stolze (1994: 177):

„Studien aus dieser Perspektive betrachten [...] nicht deskriptiv, sondern vielmehr produktionsorientiert-präskriptiv mit einer ausgeprägten Orientierung an den Empfängerbedingungen“ und unterstreicht damit die Praxisorientierung der Skopostheorie.

Allerdings gibt es auch Übersetzungswissenschaftler, denen die vordergründige Ausrichtung der Translation am Ziel/Zweck zu weit geht. So kommt Koller zu dem Schluss, dass „der Funktionalist Opportunist ist“, der „[so] übersetzt ..., dass sich die Abnehmer damit identifizieren können“ (1992: 212), nachdem er eine von REISS und VERMEER propagierte Diskrepanz zwischen „Zweckmäßigkeit“ und „Wahrheit“ festzustellen glaubt (ebd.).

Eher praxisorientierte Wissenschaftler verweisen hingegen lediglich auf die mangelnde Eignung der Skopostheorie als „Hilfestellung bei [...] Detailentscheidungen“ (Horn-Helf, 1999: 71) oder räumen ihr gar Vorrang ein: „[...] lässt uns nur die Definition von Vermeer die Freiheit, die wir beim Übersetzen technischer Texte [...] unbedingt benötigen“ (Schmitt, 1999: 43). Dabei ist zu beachten, dass sich die beiden zuletzt zitierten Arbeiten mit der Übersetzung technischer Texte beschäftigen.

Die Skopostheorie räumt dem Übersetzer/Dolmetscher größtmöglichen Spielraum bei der Gestaltung seiner Arbeit ein, solange die von ihm getroffenen Entscheidungen und angewendeten Methoden zum gewünschten Ziel (= zufriedene Kunden = Folgeaufträge)

führen und damit den Unterhaltserwerb ermöglichen. Dies ist positiv zu bewerten und stellt einen erfrischenden Gegensatz zu anderen übersetzungswissenschaftlichen Ansätzen dar, die m. E. nur geringe Relevanz für die praktische Arbeit von Translatoren haben und lediglich der Legitimierung und Profilierung der jeweiligen Wissenschaftler und der Übersetzungswissenschaft als solcher dienen (Friedrich, 2008:1-2).

2.1.5. Der Ansatz KOLLERS

Für Werner KOLLER ist die Klärung der “übersetzungskonstituierenden Beziehung zwischen Zieltext und Ausgangstext “ (1992:16) sehr wichtig. Er ist der Meinung:

Eine Übersetzung ist das Resultat einer sprachlich-textuellen Operation, die von einem AS-Text zu einem ZS-Text führt, wobei zwischen ZS-Text und AS-Text eine Übersetzung-(bzw. Äquivalenz) relation hergestellt wird. (...) Eine zentrale Aufgabe der Übersetzungswissenschaft als empirische Wissenschaft besteht darin, die Lösungen, die die Übersetzer in ihren Übersetzungen anbieten, zu analysieren, zu beschreiben zu systematisieren und zu problematisieren (1992:16/17f)

Diese Aufgabe führt KOLLER anhand einiger Beispiele durch, wobei er betont:

Übersetzen ist ein sprachlich-textueller Prozess, bei dem AS-Ausdrücken (Lexemen, Syntagmen, Sätzen) ZS-Ausdrücke zugeordnet werden. Die linguistische Übersetzungswissenschaft beschreibt die potentiellen Zuordnungsvarianten (Äquivalente) und gibt die Faktoren und Kriterien an, die die Wahl von aktuellen Entsprechungen bestimmen. Folgende Teilaufgaben lassen sich unterscheiden:

1. Erarbeitung der theoretischen Grundlagen der Beschreibung von Äquivalenzbeziehungen, allgemein wie auch bezogen auf bestimmte sprachliche Einheiten.
2. Von Übersetzungstexten ausgehender Sprachvergleich auf der syntaktischen, semantischen und stilistischen Ebene mit dem Ziel der Herausarbeitung von potentiellen Übersetzungsäquivalenten.

3. Sprachenpaarbezogene Beschreibung von speziellen Übersetzungsschwierigkeiten (z.B. Metaphern, kulturspezifische Elemente, Sprachschichten, Sprachspiel etc.)

4. Beschreibung von Übersetzungsverfahren im syntaktischen, lexikalischen und stilistischen Bereich für Typen von Übersetzungsfällen (KOLLER 1992:125f).

Bei KOLLER (1992:147) hat der Äquivalenzbegriff eine andere Bedeutung, er versteht darunter eine AS-Text-Analyse, die zur Feststellung einer Textbedeutung führt. Hinzu soll ausserdem noch die stilistische und pragmatische Analyse treten.

Weil Übersetzen für KOLLER eine Textreproduktion ist, bedeutet Äquivalenz für ihn eine Beziehung zwischen AS-Text und ZS-Text:

Mit dem Begriff der Äquivalenz wird postuliert, dass zwischen einem Text in einer Sprache (ZS-Text) und einem Text in einer Sprache (AS-Text) eine Übersetzungsbeziehung besteht. Der Begriff Äquivalenz sagt dabei noch nichts über die Art der Beziehung aus: diese muss zusätzlich definiert werden. (1992:215)

Neben der fünf Äquivalenzarten unterscheidet KOLLER zwischen vier Entsprechungstypen in der Übersetzung, diese sind:

1. Die Eins-zu-Eins-Entsprechung (Äquivalent)

Übersetzungsschwierigkeiten treten auf, wenn in der ZS synonymische Varianten gegeben sind.

2. Die Viele-zu-Eins-Entsprechung (Neutralisation)

Bei der Übersetzung kann die in der ZS-Entsprechung neutralisierte Differenzierung durch adjektivische und Genitiv-Attribute, Zusammensetzungen, adverbiale Zusätze etc. ausgedrückt werden

3. Die Eins-zu-Null-Entsprechung (Lücke)

Im Laufe der Übersetzung werden diese aufkommenden Lücken geschlossen. Es bieten sich dafür fünf Übersetzungsverfahren an:

- a) Übernahme des AS-Ausdrucks
- b) Lehnübersetzung
- c) Verwendung eines in der ZS bereits in ähnlicher Bedeutung vorhandenen Ausdrucks
- d) Der AS-Ausdruck wird in der ZS umschrieben, kommentiert oder definiert
- e) Adaption als Ersetzung des mit einem AS-Ausdruck erfassten Sachverhalts durch einen Sachverhalt, der im kommunikativen Zusammenhang der ZS eine vergleichbare Funktion hat.

4. Die Eins-zu-Teil-Entsprechung

Wo die Übersetzbarkeit an ihre Grenzen stösst, kommen nur noch kommentierende Übersetzungsverfahren in Frage wie z.B. Fussnoten oder Anmerkungen (1992:229f).

3. Literarische Texte

3.1. Formale Merkmale

Die formalen Eigenschaften, die ein literarisches Werk als literarisch kennzeichnen, versucht Levy anhand der Merkmale wie Rhythmus, Klang, Abweichung von der Norm und besondere Formen festzustellen.(Jiri Levy, 1969.)

Popovic äußert sich folgendermaßen über die Theorie der literarischen Übersetzung: „Die Theorie der literarischen Übersetzung basiert auf Untersuchungen auf verschiedenen Gebieten und kann wie folgt charakterisiert werden:

1. Sie ist eine interdisziplinäre Theorie.
2. Sie verfügt über einen spezifischen Forschungsgegenstand sowie über spezifische Erkenntnisinteressen und Forschungsmethoden.
3. Sie stellt ein Bindeglied dar zwischen der Analyse literarischer Prozesse und der Untersuchung ihrer sozialen Funktion.“ (Anton Popovic, 1981: 93)

In diesem Rahmen untersucht Popovic stilistische Kategorien, Invarianten und Verschiebungen bei der Übersetzung.

Literarische Texte sind schriftliche Texte, in denen sprachliche Mittel gezielt eingesetzt werden. Dabei bedeutet die literarische Verwendung von Sprache häufig auch eine Abweichung von der Norm. Zu besonderen Strukturmerkmalen literarischer Texte gehören u. a. Mehrdeutigkeit, Symbolik und literarische Formensprache, z.B. Bildhaftigkeit und Metaphorik (gefunden aus http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/literarische_texte.html).

Ob ein Text literarisch ist oder nicht, lässt sich nicht aufgrund des Inhalts, sondern einzig und allein aufgrund der Form entscheiden. Literarische Texte sind Texte, deren sprachliche Gestaltung insofern von üblichen Texten abweicht, als sie mit Absicht und

Kunstverstand so geschrieben sind, dass sie sich von Texten des täglichen Gebrauchs unterscheiden.

Formale Merkmale von Literarischen Texten sind unter anderem diese:

1. explizite Bezugnahmen auf andere Autoren bzw. Werke (z.B. ausdrückliche Nennung von AutorInnen- und/oder Protagonisten-Namen und Werken; ironische und/oder bewusst verzerrende Zitate aus anderen Werken; Parodierung [= ›gleiche‹ Form, lächerlicher Inhalt] bzw. Travestierung [= ›gleicher‹ Inhalt, lächerliche Form] anderer Werke etc.)

2. implizite Bezugnahmen (versteckte Anspielungen und Formanleihen; Plagiate etc.) auf frühere/andere Literatur (vgl. oben);

3. elaborierter Stil, d.h. eine mit Bedacht und Intuition gewählte Ausdrucks- und Darstellungsweise mit Auffälligkeiten etwa in der Verknüpfung von Sätzen, Abschnitten, Kapiteln; in der Syntax (Satzbau: Parataxe, Hypotaxe, Ellipsen, Interjektionen, Interpunktion); in der Lexik (Wortschatz, Wortwahl); in der Metaphorik (Originalität und Nachhaltigkeit hervorgerufener Bilder und Vergleiche); in Rhythmus und Satzmelodie; im Versmass, in der Wahl und im Einsatz rhetorischer Figuren, aber auch in der psychologischen Zeichnung der fiktionalen Figuren, der stimmigen Beschreibung von Landschaften und Interieurs, in der Verknappung und Verdichtung der sprachlichen Mittel etc.;

4. ungewohnte und/oder besonders wirkungsvolle Gliederung des Stoffes bzw. der Handlung, z.B. in Figurenkonstellation, Handlungsführung, Verschränkung der Erzählebenen und -perspektiven; in den Schnitten, Rückblenden, geschickten Vorausdeutungen, in der Setzung von Peripetien, Katastrophen, unerhörten Begebenheiten, Pointen und Überraschungseffekten.

KOLLER (1987:81) und SAYIN (1997:76) weisen darauf hin, dass die Begriffe der literarischen Texte, neben ihren ersten Bedeutungen, auch Nebenbedeutungen besitzen können. Die Nebenbedeutungen in den literarischen Texten sind ein Beweis dafür, dass diese sogenannten Texte für Kritiken jeglicher Art offen sind.

Neben diesen Nebenbedeutungen findet man in den literarischen Texten auch Wortspiele, Sprichwörter, idiomatische Ausdrücke, Redensarten, Vergleiche, Übertreibungen und auch Metaphern.

Diese Techniken werden benutzt um manchmal einen Sachverhalt zu verstärken, damit es wirkungsvoller rüber kommt, oder um die Bedeutung eines Sachverhaltes herabzusetzen.

Anhand dieser Techniken, von denen man in literarischen Werken Gebrauch macht, werden diese Texte auch als Kunstgegenstände bezeichnet, welche eine bestimmte Ästhetik aufweisen.

Auch KOLLER (1987:170) vertritt die Meinung, dass diese literarischen Texte, neben den anderen Texten, mit einer Vielfalt von sprachlichen Mitteln ausgestattet ist.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die formalen Merkmale der literarischen Texte nicht oberflächlich ausgewählt werden, sondern dass die sprachlichen Mittel eine besondere Aufgabe und ästhetische Funktion aufweisen.

3.2. Inhaltliche Merkmale

Das besondere Verhältnis von literarisch gewerteten Texten zur außersprachlichen Wirklichkeit wird mit dem Begriff der Fiktionalität bezeichnet. Damit ist gemeint, dass literarische Texte eine erfundene (fiktive) Wirklichkeit entwerfen und nicht auf eine außersprachliche Wirklichkeit verweisen.

Sie können deshalb auch nicht mit dem Kriterium wahr/falsch überprüft werden, das wir auf die Beurteilung faktualer sprachlicher Äußerungen anwenden.

Diese können auf ihren Wahrheitsanspruch hin überprüft werden, da sie sich auf außersprachlich gegebene (reale) Zusammenhänge oder Tatsachen beziehen (oder dies zumindest behaupten). Wenn wir einen Text als literarisch lesen, gehen wir davon aus,

dass er keinen Wahrheitsanspruch in Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit erhebt.

“Fiktional steht im Gegensatz zu ›faktual‹ bzw. ›authentisch‹ und bezeichnet den Status einer Rede. Fiktiv steht im Gegensatz zu ›real‹ und bezeichnet den ontologischen Status des in der Rede Ausgesagten.” (Martinez/Scheffel, 1999:13)

“ Trotz der in den Poetiken (Dichtungslehren) lange Zeit vorherrschenden Forderung nach einer Nachahmung der Wirklichkeit in der Dichtung (griech.:Mimesis) wird das Problem des uneindeutigen Wirklichkeitsbezugs literarischer Texte schon seit der Antike in der (positiv oder auch kritisch gemeinten) Bewertung der Dichtung als Illusion oder Täuschung reflektiert.

Dass es eine Form von Texten gibt, die nicht die außersprachliche Wirklichkeit abbilden, sondern eine sprachliche Wirklichkeit eigener Art entwerfen, ist bei der Frage nach der Bedeutung poetischer Texte schon immer thematisiert worden.

Fiktionale Texte sind nicht auf eine außersprachlich gegebene Welt referentialisierbar, da sie eine fiktive Wirklichkeit darstellen. Ihre Bestandteile referieren also auf eine nur sprachlich gegebene Welt, die ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten hat. Diese begründet auch dann eine Wirklichkeit eigener Art, wenn sie beispielsweise Elemente der erfahrbaren Lebenswelt enthält oder auf diese verweist.

Faktuale Texte hingegen können auf eine Realität außerhalb des Textes referentialisiert werden, weil sie auf reale (also in der außersprachlichen Wirklichkeit vorhandene) Zusammenhänge verweisen.

Dies kann durch im Text enthaltene sprachliche und inhaltliche Elemente aller Art geschehen, z.B. durch Hinweise, Aussagen, Informationen, Handlungsanweisungen, Aufrufe etc.

Faktuale Texte werden auch als pragmatisch bezeichnet, da sie in Handlungskontexte integriert sind, sich auf Handlungen verschiedener Art beziehen bzw. diese zur Folge haben können. Dies gilt für ein Flugblatt ebenso wie für eine Gebrauchsanweisung, für Schulbuchtexte wie für den uns schon bekannten Fahrplan.

Allerdings gilt das Kriterium der Nicht-Referentialisierbarkeit auch für viele Texte, die zwar eine fiktive Wirklichkeit entwerfen, aber doch in der Regel nicht der Literatur zugerechnet werden. Außerdem bleibt das eben angesprochene Problem bestehen, dass viele literarische Texte, insbesondere Romane, auch Zusammenhänge entwerfen, die direkt oder indirekt auf außersprachliche Wirklichkeit verweisen.

Daher muss man das Kriterium der Fiktionalität für literarische Texte zumindest mit den zusätzlichen Aspekten der Mehrdeutigkeit (Polysemie) und der Selbstbezüglichkeit (Autoreferentialität) verbinden.

Literarische Texte, so könnte man dann argumentieren, erhalten ihre Besonderheit durch eine sie bestimmende Intensität der Verwendung sprachlicher Mittel. Diese erzeugen einerseits eine Mehrdeutigkeit der in den Texten entworfenen Sinnstrukturen und tragen andererseits dazu bei, dass das Beziehungsgefüge des Textes vor allem auf sich selbst verweist.

Man kann daher behaupten, dass bei literarischen Texten, nicht die Aussagen im Vordergrund stehen, die sie möglicherweise formulieren, sondern die Wirkung ihrer sprachlichen Mittel.

Gerade deshalb kann die Literatur Vergnügen bereiten, sie kann aber auch im Entwurf möglicher Welten die Verstehensansprüche der Leser/innen herausfordern und in Frage stellen. Und genau deshalb kann man häufig auf Probleme bei der Übersetzung von literarischen Texten treffen” (Stenzel, 2005-9-10).

Nach der Darstellung der im Rahmen der vorliegenden Arbeit grundlegenden Aspekte und Vorgehensweisen der Übersetzung wenden wir uns nun spezifisch “Zum Wesen des Übersetzens zu”.

4. Zum Wesen des Übersetzens

Das Übersetzen wurde während seiner Geschichte von verschiedenen Facetten definiert. Trotz der Tatsache, dass die Übersetzungswissenschaft den übersetzerischen Prozess unter den verschiedensten Aspekten zu beschreiben versucht, bleibt immer noch die prinzipielle Frage nach dem Wesen des Übersetzens zu beantworten. Im Grunde genommen kann man sagen, dass in der übersetzerischen Wissenschaft gegenwärtig zwei Auffassungen vertreten sind, und zwar die linguistisch orientierte traditionelle Übersetzungstheorie und die moderne Translationstheorie, die handlungs- und kulturorientiert ist.

In Bezug auf die traditionelle Übersetzungswissenschaft gibt es verschiedene Ansätze. In der linguistisch-sprachenpaarbezogenen Übersetzungswissenschaft wird das Übersetzen als ein sprachlich- textueller Prozess verstanden, bei dem den ausgangssprachlichen Ausdrücken die zielsprachlichen Äquivalente zugeordnet werden. Die Theorie gibt die Faktoren und Kriterien an, die die Wahl der jeweiligen Äquivalente bestimmen.

In der textbezogenen Übersetzungswissenschaft agieren die zielsprachlichen Ausdrücke, die den ausgangssprachlichen Ausdrücken zugeordnet werden, in den bestimmten sprachlichstilistischen Normen unterliegenden Texten, in bestimmten Kommunikationssituationen und unter bestimmten ausgangs- und zielsprachlichen Rezeptionsbedingungen.

Die sprachenpaar- und textbezogene Übersetzungswissenschaft werden durch den linguistischen Ansatz charakterisiert, d.h. dass syntaktische, semantische, stilistische und pragmatische Regelmäßigkeiten in der Beziehung zwischen dem ausgangssprachlichen und zielsprachlichen Text im Vordergrund stehen. Es werden die Bedingungen untersucht, die die potenziellen Äquivalente in dem zielsprachlichen Text auf der Wort-, Syntagma-, Satz- und Textebene bestimmen. Diese Regelmäßigkeiten treten jedoch wesentlich häufiger in Sachtexten als in literarischen Texten auf. Dieses Faktum kann man im Hinblick auf die Fachterminologie und syntaktische feste Entsprechungen in den Fachtexten bekräftigen (Ptáčníková, 2008:122-123).

In der Literatur wird das „Übersetzen“ vielfältig definiert. Wir werden mit einer Auswahl von Beispielen einige Definitionen folgendermaßen darstellen:

Oettinger definiert das Übersetzen als Vorgang der Umwandlung von Zeichen oder Darstellungen in andere Zeichen oder Darstellungen. Hat das Original einen bestimmten Sinn, dann fordern wir im allgemeinen, daß sein Abbild denselben Sinn oder, realistischer gesagt soweit wie möglich denselben Sinn habe (Oettinger, 1973: 436).

Laut Paepcke ist Übersetzen „die differenzierte Fähigkeit des Menschen, mit dem Text der Sprache, aus der übersetzt wird (A-Text), sowie mit dem Text der Sprache, in die übersetzt wird (Z-Text) so zu verfahren, daß das Einbezogensein des A-Textes in den Z-Text nicht voll durchschaubar ist“ (Paepcke, 1986: 112).

Wills (1977: 72) sieht das Übersetzen folgendermaßen: Übersetzen ist ein Textverarbeitungs- und Textverbalisierungsprozeß, der von einem ausgangssprachlichen Text zu einem möglichst äquivalenten zielsprachlichen Text hinüberführt und das inhaltliche und stilistische Verständnis der Vorlage voraussetzt. Übersetzen ist demnach ein in sich gegliederter Vorgang, der zwei Hauptphasen umfaßt, eine Verstehensphase, in der der Übersetzer den ausgangssprachlichen Text auf seine Sinn- und Stilintention hin analysiert und eine sprachliche Rekonstruktionsphase, in der der Übersetzer den inhaltlich und stilistisch analysierten ausgangssprachlichen Text unter optimaler Berücksichtigung kommunikativer Äquivalenzgesichtspunkte reproduziert (Jäger, 1975:36).

Koller versteht unter Übersetzung eine „schriftliche, schriftgebundene Wiedergabe eines schriftlich vorliegenden Textes in einer anderen Sprache“ (1991: 14). Aus diesen Definitionen geht hervor, dass bei der Übersetzung Zeichen enkodiert und über den gleichen Code dekodiert werden. Beim Übersetzen steht zwischen einem Sender und einem Empfänger der Übersetzer, der den Kodewechsel vollzieht, weil der Sender und Empfänger eines Textes nicht über den gleichen Code verfügen. Dabei muss der Informationsgehalt erhalten bleiben (Ptáčníková, 2008:123). Aus diesem Grunde können wir sagen, dass Übersetzen nicht nur für die Kommunikation dient, sondern auch für die Vermittlung fremder Kulturen.

4.1. Literarische Übersetzung

Literarische Übersetzungen spielen eine große Rolle für die Bekanntmachung fremder Literaturen. Für die Zielkultur, in dessen Sprache übersetzt wird, ist die Bedeutung vermutlich noch größer, weil ihr neue Welten und Zusammenhänge zugänglich werden. In unserem speziellen Fall steht die Übersetzung der deutschen Literatur ins Türkische im Vordergrund. Deshalb soll im folgenden die Lage der Übersetzungen in der Türkei kurz umrissen werden (Kaya, 2004:57).

Gülmüş (2006: 117-121), die eine ausführliche Studie über die Entwicklung der literarischen Übersetzung geschrieben hat, äussert sich wie folgt: „In der Türkei werden Übersetzungen abendländischer Werke als Wegbereiter und Stabilitätsfaktor des säkular-modernen Staates angesehen. Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts leitete das militärisch und wirtschaftlich in einer tiefen Krise befindliche Osmanische Reich eine Reihe von politisch-rechtlichen, ökonomischen und kulturellen Reformen ein, um den wissenschaftlich progressiv orientierten westeuropäischen Ländern zu folgen. Im Rahmen dieses Modernisierungsprozess kam den Übersetzungen abendländischer Werke eine besondere Bedeutung zu. Übersetzungen sollten dazu dienen, traditionelle Wertvorstellungen zu zerbrechen und aufklärerisch europäisch-moderne Vorstellungen zu verbreiten.

Sie sollten in der Phase des Schwankens und Nachahmens zwischen dem “Neuen” und “Alten” den fortschrittlich europäischen Zeitgeist in die Bevölkerung weitertragen und damit eine Mentalität nach europäischem Modell prägen (Kılıçbay, 1985: 147-152; Ertop, 1985: 333-340). In einem Vorwort zu seiner bearbeiteten bzw. Zusammenfassenden Übersetzung des französischen Romans *Le Cid* (1636) von P. Corneille (1606-84), erschienen in der “Übersetzungszeitschrift” *Tercüme Mecmuası* im Jahre 1891, bedauerte der Zeitungsverleger und Schriftsteller Ahmet Mithat (1844-1912) die weitverbreitete Unbekanntheit von europäischen Klassikern, selbst unter den Gelehrten, die sich mit europäischen Werken beschäftigen und sich als europäisch gesinnt begaben und bezeichnete diese Unkenntnis als “eine grosse Lücke”.

Sein Appell über die Unerlässlichkeit von Übersetzungen abendländischer Klassiker und die nachdrückliche Forderung nach diesen löste ein heftiges Streitgespräch aus. Der Triumph in diesem Disput kam erst nach über einem halben Jahrhundert den Ahmet Mithat Befürwortern zu. Die im Jahre 1923 ausgerufene Republik Türkei konnte als säkulare und nationale Einheit nur standhalten, dessen war sich deren Gründer Mustafa Kemal Atatürk sicher, wenn eine Reihe von an der westeuropäischen Kultur orientierten bildungspolitischen Reformen eingeleitet wurden, die auf nationaler Ebene das Gefühl der kulturellen Einheit verstärkten und damit den innerpolitischen Gegnern den Boden entzogen (Günyol, 1983: 327; Yazıcı, 2004: 168). In diesem Rahmen erstellte die im Jahre 1924 gegründete staatliche Übersetzungskommission (Telif ve Tercüme Heyeti) eine Liste über die insgesamt 95 “zur Veröffentlichung als angemessen empfundenen Werke”. Aufgelistet waren neben soziologischen, wirtschaftlichen, juristischen, kunstgeschichtlichen und biologischen, vorwiegend solche philosophische, geschichts-geographische sowie sprachliche und literarische Werke, von denen man annahm, dass sie ihre Funktion, hinsichtlich des Strebens nach einem Anschluss an die moderne Zivilisation, am Besten erfüllen (Yazıcı, 2004: 180-181).

Dieser Ansatz der Übersetzungskommission musste jedoch aufgrund der Notwendigkeit zu einer Schrift- und Sprachreform einen zeitweiligen Einschnitt erleben. Es wurde zunächst das auf dem lateinischen Alphabet gründende türkische Alphabet eingeführt (1928), sonach die Türkische Sprachkommission (1932) gegründet. Zu deren Hauptaufgabe gehörte es, (fremde) Lehnwörter, vorwiegend arabischer und persischer Herkunft, welche im Laufe der Jahrhunderte mit Annahme des Islam in das Türkische eingedrungen waren und zeitweilig rund 80% des türkischen Wortschatzes ausmachten, durch türkische Wörter zu ersetzen. Ihr wurden auch die Kompetenzen der Übersetzungskommission übertragen. Das im ersten Jahrzehnt dieser vorangestellten Reformen fast verkommene Übersetzungsvorhaben wurde erst auf dem anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Schriftreform tagenden “1. türkischen Publikationskongress (1939)” aufgenommen, diesmal jedoch ganz programmatisch mit einem staatlichen Beschluss (Birinci Türk Nefliyat Kongresi 1939).

Die Übersetzung und Veröffentlichung von Weltklassikern sollte, da hierzulande offensichtlich keine Verleger den “Kulturkampf” (Yücel, 1940: 1) zu übernehmen sich anschickten, systematisch von staatlicher Hand aus erfolgen. So wurde 1940 unter der

Leitung des türkischen Erziehungsministers Hasan-Âli Yücel das “Übersetzungsbüro” (Tercüme Bürosu) gegründet. In der vom Übersetzungsbüro herausgegebenen Übersetzungszeitschrift „Tercüme“ wurden vorzugsweise jene der griechischen und römischen Geistesgeschichte entsprungene Werke veröffentlicht, die als Wegbereiter der abendländischen Aufklärung angesehen wurden. Seinerzeit bekannte Übersetzer und Schriftsteller wurden angestellt, um literarische Weltklassiker zu übersetzen.

Dass Hasan-Âli Yücel diese Übersetzungen als ein historisch-kulturpolitisches Bedürfnis auffasste, bezeugen seine Erklärungen, von denen eine als Vorwort den einzelnen Ausgaben vorangestellt wurde. Die mit Gründung der Republik eingesetzte “türkische Renaissance” kann nur fortschreiten, so Yücel, wenn der “Geist des Humanismus” verinnerlicht wird. Am Erschöpfendsten erfolge dies über die abendländische Literatur bzw. deren Übersetzung (Yücel, 1940). Die Übersetzungen sollten nicht nur die Lesegewohnheit auf breiter Basis fördern (Yazıcı, 2004: 183), sondern auch mittels der Übersetzerkreativität, den neuen türkischen Wortschatz bereichern, verbreiten und verfestigen. Erwünscht wurde im Allgemeinen, wenngleich es unter den Übersetzern Abwandlungen in Sprache und Stil gab, ein leserfreundliches, will heißen ein einfaches und verständliches Türkisch (Ataç, 1941: 108-111).

Im Rahmen dieses Übersetzungsprogramms wurden auch zahlreiche deutschsprachige Werke übersetzt. Der Übersetzer sollte, so der von der Universität Istanbul dem 1. türkischen Publikationskongress vorgelegte Bericht, stets vor Augen haben, dass er sich an einen “Türken wendet” und er “im Dienste der türkischen Sprache und Kultur” steht (Birinci Türk Nefliyat Kongresi, 1939: 3502) Nach dem seinerzeitigen vorherrschenden Übersetzungsverständnis waren alleine jene Übersetzungen aner kennenswert, welche, um es wortwörtlich übersetzt zu sagen, “nicht nach Übersetzung stanken”, will heißen, nicht verfremdend wirkten. Einer Übersetzung sollte man im Idealfalle nicht ansehen bzw. anhören, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Oberstes Primat war die “Schönheit des Türkischen” (Aksoy, 2003: 274).

Der Übersetzungsauftrag wurde prinzipiell über ein strenges Ausleseverfahren des Übersetzungsbüros vergeben. Hierbei wurde kein Geheimnis daraus gemacht, dass bei der Auftragsverteilung fundierte Fremdsprachenkenntnisse alleine als nicht genügend erachtet und bekannte Schriftsteller favorisiert wurden. Schriftsteller hatten, so Ataç

(1942: 106-108), Leiter des Übersetzungsbüros in den Jahren 1939-45, aufgrund ihres vertrauten Umganges mit der Literatur ein ausgeprägteres Gefühl für die Sprache und die Form und waren reich in ihrer Kreativität. Interessenten, darunter entgegen aller Erwartung wenige Schriftsteller, reichten die ersten 30 Seiten ihrer Übersetzung ein. Eine Kommission begutachtete das Manuskript und vergab, sofern das Ergebnis positiv ausfiel, dem Übersetzer den Auftrag, die Übersetzung innerhalb einer bestimmten Frist komplett einzureichen (Karantay, 1991: 70).“

Der kurze Einblick in Lage und Bedeutung der literarischen Übersetzungen in der Türkei dürfte noch einmal verdeutlicht haben, daß die literarische Übersetzung eine ganz besondere Art der Übersetzung ist. Daher ist sie gleichzeitig mit vielen Problemen verbunden, die auf verschiedene Ursachen zurückgehen. Aus diesem Grund sind die zentralen Fragen, mit denen sich dieses Kapitel beschäftigt, folgende:

-Was zeichnet eigentlich einen Text als literarisch aus, was ist unter literarischer Übersetzung zu verstehen?

-Welche Schwierigkeiten sind mit ihrer Ausübung verbunden? (Kaya, 2004:59)

Paschke (2000:7-9) antwortet auf diese Fragen folgendermaßen: “In der hermeneutischen Tradition wird die „Kunst der Übersetzung“ literarischer Texte oft in Anlehnung an Schleiermacher vom „Dolmetschen“ der Alltagstexte geschieden. Kloepfer (1966: 7ff) lehnt in seinen „Vorbemerkungen“ den Anspruch linguistisch orientierter Ansätze ab, beide Arten von Übersetzungen mit derselben Theorie erfassen zu können. Nur bei Sachtexten sei eine „wissenschaftliche“ Übersetzung möglich, nur hier seien „Äquivalenz“ und (inhaltliche) „Invarianz“ sinnvoll und (prinzipiell) maschinell herstellbar. Da eine solche Theorie von den Sprachsystemen ausgehe, könne sie dem typisch literarischen, insbesondere poetischen Sprachgebrauch, der sich durch hohe Individualität – also, so möchte man hinzufügen, durch Abweichung vom Sprachsystem – auszeichnet, nicht gerecht werden.

Während die nicht-literarische Übersetzung in den Zuständigkeitsbereich von strukturalistischer Sprachwissenschaft und Informationstheorie falle, werde sich die Theorie der literarischen Übersetzung nicht von der Theorie der Dichtkunst und der

Hermeneutik trennen lassen, (ebd., 9f). Klopfer ist überzeugt, „daß der künstlerische Sprachgebrauch die Übersetzung zu einer prinzipiell nur mehr oder weniger, nie vollkommen lösbaren Aufgabe macht.“ (ebd.)

Vertreter der sprachwissenschaftlich orientierten Übersetzungswissenschaft wie Werner Koller beharren demgegenüber auf der „prinzipiellen Übersetzbarkeit“ auch von literarischen Texten, räumen allerdings ein, dass sich diese u.U. nur durch Rückgriff auf kommentierende Verfahren, also auf einer intellektuellen Ebene erreichen lasse. Die gleichen „unmittelbaren Effekte“ ließen sich nicht in jedem Fall erzielen. (Koller, 1997: 267).

Für Koller stellt sich die Frage der Spezifika literarischer Übersetzung in besonderer Weise, denn er ist einer jener Vertreter der Übersetzungswissenschaft, die sich nicht auf Aussagen über Fach- und Sachtextübersetzungen beschränken, sondern auch die literarische Übersetzung theoretisch zu erfassen beanspruchen. Insbesondere fasst er den Begriff der Äquivalenz weiter als andere, d.h. er beschränkt ihn nicht auf die Invarianz des „Inhalts“ oder der „message“ (Lorenz, 1996: 560f.), sondern kennt eine „formal-ästhetische Äquivalenz“, die er unter Berufung auf Katharina Reiß als jene Handhabung von Lexik, Syntax, Stil und Aufbau charakterisiert, welche eine dem Gestaltungswillen des Autors entsprechende und dem Charakter des AS-Textes analoge ästhetische Wirkung in der ZS erzielt.

Ein ähnlicher funktionaler, d.h. eine vergleichbare ästhetische Wirkung in der Übersetzung anstrebender Ansatz findet sich bei J. Levy (1969: 21), einem Vertreter des Prager Strukturalismus, dessen Ansatz Koller (1997: 294-297) nicht zufällig sehr wohlwollend kommentiert. Bei Kollers Äquivalenzbegriff bleibt zu bestimmen, welche Stilmittel in der ZS analoge ästhetische Wirkungen hervorrufen; vermutlich müssen und können dies nicht in jedem Falle gleiche Stilmittel sein wie im AS-Text. Den grundlegenden Unterschied zwischen der Übersetzung von literarischen und Sachtexten (die ebenso manche formal-ästhetische Qualitäten aufweisen) sieht Koller (1997: 253) darin, dass die ästhetischen Werte nur für literarische Texte konstitutiv seien. Gegenüber Sachtexten verschiebt sich die Äquivalenzforderung – oder „die Hierarchie der zu erhaltenden Werte“ (1997: 266) vom Inhalt zur Form. Den ganz anderen

Stellenwert des Inhalts in literarischen Texten stützt Koller (1997: 272ff) mit drei Überlegungen, die wir in der gebotenen Kürze benennen wollen:

- 1.) Eine (inhaltlich) falsche Übersetzung hat bei literarischen Texten kaum praktische Konsequenzen, auch wenn sie noch so bedauerlich sein mag. So kommt es z.B. bei der odontologischen Fachterminologie in Günter Grass' *örtlich betäubt* letztlich nicht auf die Denotation, also eine inhaltlich 100%ig korrekte Übersetzung, sondern vor allem auf die Konnotation an.
- 2.) Fiktionale Texte konstruieren eine eigene Welt, die sich durch immanente Sinnhaftigkeit auszeichnet. Auch wenn diese einen Bezug zur realen Welt hat und sich als sachlich falsch erweist, so ist dies – anders als bei Sachtexten – noch lange kein Grund für den Übersetzer, korrigierend einzugreifen.
- 3.) Literarische Texte werden ästhetisch rezipiert, d.h. auf gängige sprachlich-stilistische und ästhetische Normen bezogen. Zur Ästhetizität ist auch die von der Rezeptionsästhetik thematisierte Vieldeutigkeit literarischer Texte zu zählen; sie steht im Gegensatz zur anzustrebenden Eindeutigkeit von Sachtexten und ist in der Übersetzung so gut wie möglich zu bewahren.”

Gülmüş (2006: 116-117), die die gleiche Meinung vertritt spiegelt die literarische Übersetzung demgemäß: “In den seit den 80er Jahren in der Translationswissenschaft vorherrschenden funktional-handlungstheoretischen Übersetzungsmodellen steht die Ziel- und Zweckgerichtetheit des Translats im Mittelpunkt. Sonach bestimmt allein der “Skopos” (Translationsziel/-zweck) nach was für einem Prinzip übersetzt wird: “Es gibt also nicht die Übersetzung(sform); die Translate variieren in Abhängigkeit von den vorgegebenen Skopoi” (Reiß/Vermeer, 1991: 101).

So ist es durchaus möglich, dass es zu einem Ausgangstext (AT) - je nach Skopos - mehrere Translate [Übersetzungs-/Handlungsprodukte] gibt. Da ein Translat in einer Zielkultur eine andere Funktion als der Ausgangstext in der Ausgangskultur haben kann, richtet sich der Übersetzer nicht am Original, sondern nach der Funktion des Translats. “Die Folge ist, daß beim Translat Äquivalenz weder angestrebt noch gefordert werden kann; das Translat zeichnet sich durch Adäquatheit aus – d.h. eine

syntaktisch, semantisch und pragmatisch dem andersartigen Leser(kreis) angemessene Sprachzeichenwahl.” (Reiß/Vermeer, 1991: 137) Auch in modernen weiterführenden Überlegungen der Skopostheorie steht der Translationszweck obenan, wie z.B. bei Justa Holz-Mänttari (1984), Hönig (1997), Kußmaul (2000), und – wenn auch in einer mäßigeren Form – bei Christiane Nord (2003: 32): “Der Translator ist [...] bilateral gebunden: an den Ausgangstext und an die Ziel(text)situation, und er trägt Verantwortung sowohl gegenüber dem AT-Sender (oder dem Initiator, sofern dieser Sender-Funktion übernimmt) als auch gegenüber dem Zieltextempfänger.

Literaturwissenschaftler stehen der funktionalen Translationstheorie hinsichtlich ihrer Anwendung für das literarische Übersetzen argwöhnisch gegenüber, weil sie “für alle Fälle von Translation” (Vermeer, 1989: 31), somit auch für das literarische Übersetzen, gültig zu sein für sich beansprucht. Damit wird die Forderung, dass in einer literarischen Übersetzung das “Verfremdende” (F. Schleiermacher) spürbar bleiben muss, entwertet (Stolze 2001: 29-30). Nach funktionalistischer Sicht kann ein Übersetzungsauftrag durchaus solch ein Ziel haben. Er muss ihn aber nicht unbedingt haben (Vermeer, 1989: 130; 1994: 43). Dass aber bei einer literarischen Übersetzung die Vorlage, wie die funktionalistisch-handlungstheoretische Theorie es fordert, “entthront” (Vermeer, 1994: 42) wird und, um mit Kußmaul (2000: 27) zu sprechen, das “‘heilige Original’ [nicht] als [der] höchste Maßstab” betrachtet wird, kann allein schon deshalb nicht akzeptiert werden, weil in einer dem Bereich der Philologien zugeordneten formbetonten Vorlage jedes kleinste sprachliche Merkmal bedeutend ist.

Ein guter literarischer Übersetzer darf, so J. Levy’ (1969: 65-67), niemals vergessen, dass eine Übersetzungsarbeit immer nur ein “original-schöpferischer Prozeß”, sein Ziel ein “reproduktives” ist. Seine Aufgabe ist es, das “Originalwerk und vor allem dessen Mitteilung zu erhalten, zu erfassen und zu vermitteln, keinesfalls aber, ein neues Werk zu schaffen, das keinen Vorgänger hat”. Sämtliche autoren- und werkspezifischen sprachlich-stilistischen Merkmale müssen im Translat erhalten bleiben.

Wo dies in der Neugestaltung allerdings nicht möglich ist oder Verständnisbarrieren abzusehen sind, darf auf Kompensationsstrategien zurückgegriffen werden. In solchen Fällen ist es durchaus legitim, wenn der Übersetzer beispielsweise Satzteile adaptiert und auslässt, Neuformulierungen vornimmt, Erläuterungen einfügt oder schlicht an

Bekanntes anknüpft (Stolze, 2001: 245-246). Er muss aber damit äusserst bescheiden umgehen und stets weitblickend operieren, da bei einer literarischen Vorlage natürlich jedes einzelne Zeichen und jede stilistische Komponente nicht zufällig gesetzt ist, sondern in seiner bestimmten Form zur Sinnbildung des Textganzen beiträgt und daher einen semantischen Wert hat. “Hierbei treten Überlegungen zum Zweck der Übersetzung in den Hintergrund, denn literarische Texte werden nicht für bestimmte Leser verfaßt und übersetzt, sondern für die Allgemeinheit. (Ein spezifisch einschränkender Übersetzungsauftrag im Einzelfall widerspricht dem nicht.)” (Stolze, 1992: 271).”

Die literarische Übersetzung ist Gegenstand deskriptiver Forschung, wobei die Übersetzungen im Rahmen einer bestimmten Kultur untersucht werden, was zur Beschreibung von typischem Übersetzerverhalten sowie der Wirkungen literarischer Übersetzungen führt (Stolze, 1985: 149). Während literarische Texte bislang fast nur unter ästhetischen Gesichtspunkten behandelt worden waren und deren Übersetzung als eine Art Kunst galt (Kloepfer, 1976), hatte sich die Übersetzungswissenschaft auf inhaltliche und formale Entsprechung konzentriert.

R. Kloepfer geht in seiner “Theorie der literarischen Übersetzung” (1967) davon aus, dass die literarische Übersetzung mit ihrem im Gegensatz zur nicht-literarischen Übersetzung individuellen Gepräge einer eigenen Theorie bedarf. R. Kloepfers Theorie der literarischen Übersetzung beschränkt sich auf die Methoden der Übersetzung, die ein adäquates Wiedergeben des Werkes in einer fremden Sprache erlaubt und ein möglichst präzises Verstehen des Fremden gewährleistet.

Literarische Texte müssen, wenn sie in Kenntnis genommen werden sollen auch in andere Sprachen übersetzt werden. Man kann also behaupten, dass Übersetzung ein Vorgang des Verstehens und zum Verstehen-Bringens ist. Damit öffnet sich der Blick auf Auswirkungen, die von literarischen Übersetzungen in ihrer Zielkultur verursacht werden (Stolze, 1997: 151). Es muss also eine sogenannte Beziehung zwischen zwei Texten herrschen, wobei die Beziehung jedoch durch die Übersetzung nicht zerstört werden darf. Literarische Übersetzungen müssen demnach also fast dasselbe, wie in der Originalsprache vermitteln.

Was die literarische Übersetzung betrifft, kann man durchaus behaupten, dass sie mit dem kulturellen Hintergrund zu tun hat, dass die Tätigkeit des Übersetzers nicht nur intertextuell, sondern auch stark interkulturell bedingt ist. Auch Hans J. Vermeer betrachtet das Übersetzen als einen kulturellen Transfer. Eine Translation ist nicht eine Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text berichtet, indem er ihn auch formal nachahmt.

Der literarische Übersetzer agiert zwischen zwei Welten, seiner Gedanken und der Gedanken des Autors. Nicht eine wissenschaftliche Abstraktion wird die Basis zwischen Autor und Übersetzer, sondern ein virtueller Prozess vollzogen, durch den das Fremde zum Eigenen wird, und dies scheint die Grundvoraussetzung zum literarischen Übersetzen zu sein (Sagawe, 2010).

Bei literarischen Übersetzungen schließlich müssen sowohl Form als auch Inhalt mit großem Feingefühl berücksichtigt werden. Hier sind oft mehrere Übersetzungen möglich, die jeweils einen anderen Aspekt des Originals stärker hervorheben. Was im einen Fall also die "beste" Übersetzung ist, kann im anderen völlig unzureichend sein.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Übersetzung von literarischen Texten eigentlich das Nahebringen einer fremden Kultur bedeutet. Pólay (2004), definiert den Begriff Kultur wie folgt: "Bei der Suche nach der richtigen Antwort, ob die Übersetzung von Kultur mit der Übersetzung von Literatur gleichzusetzen ist, müssen wir zuerst den Begriff "Kultur" definieren. Dieses Wort wird tagtäglich von allen benutzt, aber wenn wir jemanden nach einer Definition fragen würden, könnten wir kaum eine ausreichende bekommen. Auch die Lexika helfen uns nicht ausreichend. Kultur ist die Gesamtheit der materiellen und geistigen Werte, die die Menschheit während ihrer geschichtlichen Entwicklung zustandegebracht hat (Pólay, 2004:1).

Das Problem ist das gleiche, wenn wir das Wort Literatur präzisieren möchten. Literatur ist immer Teil der Kultur, damit sind wahrscheinlich alle einverstanden. Welche Art der Bücher Kultur genannt wird, kann im engen und im weiten Sinne bestimmt werden. Im engen Sinne vielleicht so, dass jene Werke und Autoren, die in den entsprechenden

Lexika zu finden sind, gehören zur "großen", d.h. klassischen Literatur. Sie besitzen einen kulturellen Wert in der Kultur dieser Sprachgemeinschaft. Aber alle Bücher, alle Werke, die gedruckt, gekauft und gelesen werden, und damit das Weltbild, die Auffassung der Menschen mitbestimmen, müssen zur Kultur gerechnet werden. Ausdrücke, Wörter, Denkweisen werden angeeignet und benutzt, so sind sie auch Teil der Kultur, auch wenn nicht der der Literatur. Malinowski schlägt vor, alle geerbten Produkte, Güter, technische Prozesse, Gewohnheiten und Werte zur Kultur zu rechnen, obwohl es eine ungewöhnliche Definition ist.

Wenn man ein literarisches Werk liest, macht man sich im Allgemeinen keine Gedanken darüber, wie weit die Übersetzung dem Original nahekommt. Man liest es einfach, und man hat einen Eindruck. So kann auch vorkommen, dass Generationen etwas über einen Schriftsteller oder Dichter glauben, was er in der Wirklichkeit nicht war, oder nicht getan oder geschrieben hat. Das war nämlich der Übersetzer. "Übersetzung ist - in einem weiteren Sinne - immer Kulturarbeit, in einem engeren Sinne Spracharbeit: Arbeit mit der anderen und an der eigenen Kultur, Arbeit mit und an der eigenen Sprache. Die Übersetzungsaufgabe ist eine kommunikative Herausforderung, die unter zwei Aspekten gesehen werden muss: dem Aspekt des Kulturkontakts und dem Aspekt des Sprachkontakts." (Koller, 1992: 59)."

Durch die Übersetzung literarischer Texte wird die Kultur der Ausgangssprache, dazu gehören z.B. Werte und Normen, Weltansichten, Lebensformen usw. der Zielsprache näher gebracht. Dadurch wird die Kommunikation unterschiedlicher Kulturen erzielt. Man kann also sagen, dass die Übersetzung literarischer Texte im weitesten Sinne ein Mittel zur Kommunikation unterschiedlicher Kulturen darstellt.

Mit diesem Kommunikationsmittel wird die Gelegenheit geboten ausser der Eigenen, auch andere Kulturen kennenzulernen. Neben der fremden Kultur hat man auch die Möglichkeit, die Entwicklungen in der fremden Literatur zu verfolgen. Dazu gehören z.B. formale und inhaltliche Merkmale literarischer Texte. Man hat ausserdem die Gelegenheit, die Entwicklungen, die benutzten literarischen Techniken und Methoden, kurz gesagt die modernen Erzähltechniken der literarischen Texte zu erlernen. Zu diesen Erzähltechniken gehören unter anderem die Rückblende, innere Monologe, Leitmotive und z.B. Bewusstseinsströme. Diese Techniken wurden bestimmten Kulturen anhand

der literarischen Übersetzungen vorgestellt und man fing dadurch an, diese Techniken auch zu benutzen.

Deshalb wird der literarischen Übersetzung eine bestimmte Rolle zugewiesen, denn mit einer Übersetzung eines literarischen Textes, wird neben dem Lesen eines Textes, auch das Erlernen unterschiedlicher Techniken bezweckt. Denn man sieht, dass die Erzähltechniken des modernen Westens, auch in der Türkei, seit der literarischen Übersetzungen, übernommen wurden.

Das unsere Literatur sich dermassen entwickelt hat und sich auf demselben Niveau der modernen Literatur befindet und das unseren Lesern die Möglichkeit geboten wird moderne Literatur zu lesen, ist der literarischen Übersetzung zu verdanken. Damit lernen wir eine fremde Kultur kennen, wobei diese Kultur ebenfalls die Möglichkeit hat, unsere Kultur kennen zu lernen.

Literarische Texte werden von Durusoy (1989:93) als die Kultur der Nation gewertet, diese Kultur wird mit Hilfe der Übersetzung der ganzen Welt vorgestellt und dadurch werden die Kulturen untereinander bekannt gemacht, wodurch die Beziehungen zwischen den Kulturen aufgebaut werden und dadurch die Visionen der Individuen sich erweitern und andere Blickwinkel eröffnet werden.

Dieselbe Meinung vertritt Pazarkaya (1989:12) in "Sinn und Unsinn der literarischen Übersetzung", hier wird die Übersetzung als die unverzichtbare Kunst gedeutet. Er lehnt sich an den deutschen Autor Heinrich Böll, der die Meinung vertritt, dass man durch die literarische Übersetzung die Möglichkeit erhält, kulturelle Identitäten, die Werten und Normen, den geschichtlichen Hintergrund der Nationen zu erfahren. Dadurch werden uns neue Informationen geliefert, wodurch wir, die für uns fremden Sachen, die Gelegenheit geboten wird kennen zu lernen, welches dazu führt, dass vorhandene Vorurteile mit der Zeit erlöschen. Da nach und nach die Vorurteile erlöschen, ist ein Dialog zwischen den fremden Nationen nicht ausgeschlossen.

Nach diesen Erklärungen kann man behaupten, dass die literarische Übersetzung für die ganzen Nationen, vor allem für die, die sich noch weiterentwickeln, von sehr grosser Bedeutung ist und nur mit diesem Mittel die Integration der Nationen möglich ist.

Wie erfolgt jedoch die literarische Übersetzung, oder besser gesagt, was ist für eine literarische Übersetzung ausschlaggebend?

Wichtig ist natürlich der Übersetzer, jedoch reicht eine einfache Übersetzung nicht aus. Es reicht auch nicht, dass der Übersetzer die Ausgangs- und die Zielsprache gut kennt, er muss über die ganzen Feinheiten beider Sprachen verfügen.

Özyer (1993:109) ist der Meinung, dass der Übersetzer sich über die Kultur der Ausgangssprache, die sprachlichen Merkmale des Autors, die Weltansichten, andere Werke des Autors, sein Stil erkundigen muss. Er muss auch wissen, in welchem Jahr das Werk verfasst wurde und welche wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklungen das Land durcgemacht hat. Nur dann ist es dem Übersetzer möglich, den literarischen Text richtig zu verstehen und auch dementsprechend richtig zu deuten.

Die Übersetzung setzt, wie es auch Mounin (1967:1189) und Sdun (1967:15) vertreten, ein solches Wissen voraus. Sie beharren auf der Meinung, dass man bei der literarischen Übersetzung neben, der Kenntnis und der Deutung, beide Sprachen mit seiner gesellschaftlichen Struktur, mit seiner Kultur und seinen Werten und Normen in- und auswendig zu kennen.

Diese Ansicht stellt den Schwierigkeitsgrad der Übersetzung von literarischen Texten dar und geht davon aus, dass man ohne eine ausgiebige Untersuchung der Ausgangs- und Zielsprache eine literarische Übersetzung nicht mit Erfolg durchführen kann. Der Übersetzer muss sich in die Lage bzw. die Position versetzen können und dies ist nur möglich, wenn man den literarischen Text wirklich gut verstanden hat. Das Verstehen des Textes steht also somit an erster Stelle, denn mit dem Verständnis des Textes kann die Wiedergabe erfolgen.

Nach dem Verstehen des Textes ist es auch sehr wichtig, wie die Sachverhalte wiedergegeben wurden, denn der Übersetzer muss nun versuchen, diese so wie in der Ausgangssprache wiederzugeben. Somit wird weder Form noch Inhalt des Textes verändert und die Ästhetik des literarischen Textes bleibt erhalten.

Aytaç (1990:118) bezeichnet die literarische Übersetzung als eine Brücke zwischen zwei Kulturen und um von einer Seite auf die andere Seite zu gelangen, muss die Brücke standfest sein. Die Übersetzung sei somit ein besonderes Handwerk und muss mit einem Fingerspitzengefühl erledigt werden. Aytaç verweist ausserdem auf die Schwierigkeiten von Form und Inhalt hin und unterstützt seine Meinung wie folgt:

“Es gibt zwei Probleme in der Übersetzung: Die “Was” und “Wie” Probleme. Zu Übersetzen “Was” der literarische Text sagt, bedarf eigentlich keiner Schwierigkeit, wenn man Objektiv bleiben sollte. Doch die “Wie” Frage ist etwas problematisch, denn wie ein literarischer Text verfasst wurde ist eine subjektive Angelegenheit und ist somit einer Deutung verpflichtet”(Aytaç, 1990:126).

Aytaç ist also der Meinung das die Übersetzung vor allem problematisch ist, wenn man nicht versteht, wie ein Text verfasst wurde. Da man jedoch weder Form und Inhalt bevorzugen darf, muss man beide Gesichtspunkte bei der Übersetzung berücksichtigen. Man kann sich vorstellen das sich Form und Inhalt auf einer Waage befinden und man diese Waage auf einem Gleichgewicht halten muss. Falls man das Gleichgewicht jedoch verlieren sollte ist die Übersetzung nicht gut genug und man hat einen Fehler begangen. Und deshalb ist die literarische Übersetzung nur dann eine gute Übersetzung wenn man dieses Gleichgewicht halten kann.

Der Übersetzer muss sich also wie Aytaç (1990:133) formuliert hat, wie ein Seiltänzer verhalten, der von dem Autor des Ausgangstextes und dem Leser des Zieltextes hin und hergeht, der jedoch nicht vergessen darf, das Gleichgewicht zu halten, denn sonst würde er sein Gleichgewicht verlieren und in die Tiefe stürzen.

Also muss sich der Übersetzer, wie auch Cary (1996:50) davon ausgeht, vor einer Übersetzung erst einmal erkundigen, was er übersetzt? Und für wen er übersetzt? Darüber hinaus muss er sich über den Autor sehr gut erkundigen und muss ständig die Fragen “Was” und “Wie” vor Augen halten.

Mit literarischen Texten muss man also ganz anders als mit anderen Texten umgehen. In denen, wie oben dargelegt, bilden Form und Inhalt eine feste Einheit. Die künstlerisch gestalteten charakteristischen Merkmale eines literarischen Textes, welche seine Literarizität ausmachen, zu erkennen und in die Übersetzung zu transformieren, gehört zu den Grundaufgaben des literarischen Übersetzers (Zimmer, 1981: 2; Albrecht, 1998: 92-94).

Unter den literarischen Werken gibt es also solche, die eine fiktive Welt, mit fiktiven Orten und Figuren darstellen und solche, die eine reale Welt abbilden. Natürlich handeln die meisten Werke von fiktiven Figuren, weil sie nicht Biographen oder wirkliche Geschichten sind. Aber es gibt einen großen Unterschied zwischen solchen Werken, die an die wirkliche Welt gebunden sind, und zwischen solchen, die nicht.

[Unsere] Hypothese lautet: An konkrete Zeiten und Orten einer Sprachgemeinschaft gebundene literarische Werke zu übersetzen und zu adaptieren ist eine sehr schwierige, in manchen Fällen sogar unmögliche übersetzerische Aufgabe. Unter unmöglich verstehen wir, dass während des Übersetzungsprozesses so viele Verluste entstehen, dass die Übersetzung kaum mehr mit dem Original zu vergleichen ist.

In diesen Fällen wäre eigentlich nur eine Variante mit vielen Fußnoten die Lösung, oder auch die Verfilmung des Werkes. Diese spezielle Art der Übersetzung, nämlich die Übersetzung zu einem zielsprachlichen Drehbuch ermöglicht, jene Komponenten des Werkes zu erklären, die nur mit einer "normalen" Übersetzung nicht zu erklären wären. In einem Film sind viele visuelle und akustische Informationen, die die Atmosphäre einer Geschichte ohne zusätzliche Wörter schildern können. Realien müssen nicht explizit erklärt werden, wie ein Gericht, ein Kleidungsstück. Aussprache, Intonation müssen zwar adaptiert aber nicht extra erklärt werden (Polay, 2004).

Man kann also sagen, dass der Akt des Übersetzens und die Übersetzung als Produkt dieses Prozesses umfassen mehrere inner- und außersprachliche Faktoren, die im Mittelpunkt der Übersetzungstheorie und -praxis stehen. Die erste Voraussetzung für die schriftliche Übersetzung ist ein sogenannter ausgangssprachlicher Text, der in eine Zielsprache übersetzt werden soll. Mit dieser Aufgabe ist ein Übersetzer betraut, der nach gewissen Forderungen des Textes, seiner Beschaffenheit, der

Kommunikationsabsicht, Ähnlichkeit und Differenzen beider Sprachen, Zielgruppe bzw. Empfänger u.a. den Prozeß der Übersetzung durchführt und den zielsprachlichen Text produziert, wobei natürlich auch seine Kompetenzen und Performanzen bezüglich der beiden Sprachen eine bedeutende Rolle spielen. Diese Interaktion von Text, Empfänger, Übersetzer, Kanal, Kode, Empfänger und Intention wird als ein komplexer Kommunikationsvorgang vorgestellt, deren Faktoren und Funktionieren im Übersetzungsvorgang liegt (Kaya, 2004:38).

Kaya (2004:43-48) berichtet in ihrer Studie ausführlich über den Übersetzungsvorgang: „Am Anfang der übersetzerischen Tätigkeit steht die eingehende Beschäftigung mit der Analyse des AS-Textes. Der AS-Text ist das sogenannte Original, das in eine Zielsprache übertragen werden soll. Diese Vorlage, die an sich unveränderlich ist, hat bestimmte Eigenschaften, die entscheidend für ihre Übersetzung sind. Die größte Unterscheidung dabei ist der Typ des jeweiligen Textes; denn beispielsweise kann ein Bericht nicht nach den gleichen Kriterien übersetzt werden wie ein literarischer Text. Während der Bericht Informationen zusammenfaßt und das „Was“ in den Vordergrund stellt, spielt beim literarischen Text das „Wie“, d.h., die Gestaltung auf sprachlicher Ebene, die Form mindestens die gleiche, wenn nicht sogar noch größere Rolle als der Inhalt. Die Konsequenz davon ist, daß der Texttyp eine entscheidende Rolle dabei spielt, welche Übersetzungsmethode der Übersetzer im entsprechenden Fall anwenden kann. In diesem Zusammenhang betrachtet Reiß folgenden Faktor als ausschlaggebend:

„Der eigentliche Bezugspunkt für den Übersetzer ist bei der Einordnung eines gegebenen Textes die kommunikative Funktion, da Übersetzen in jedem Falle als ein zweisprachiges Kommunikationsvorgang zu betrachten ist, bei dem es primär auf die Erhaltung der kommunikativen Funktion des Textes in der ZS ankommt.“(Reiß: Texttyp, S. 17.)

Reiß geht von einer kommunikativen Beziehung zwischen Autor und Leser aus, die durch das Medium des Textes verwirklicht wird. Diese Kommunikation ist im Unterschied zu mündlichen keine Interaktion, zumindest keine spontane, da man Rezeptionsästhetik und Rezension als Antwort von Empfängern verschiedener Texte betrachten kann. Nun soll die Kommunikationsabsicht des Autors im AS-Text so auf

den ZS-Text übertragen werden, daß auch die Leser des ZS-Textes diese Absicht erkennen können.

Radegundis Stolze sieht im Verhältnis von Text und Übersetzer keine eigentliche Kommunikationssituation. Diese Behauptung führt Stolze auf die Voraussetzung der Kommunikationssituation von gleichzeitiger Gegenwart von Sender und Empfänger zurück. Daher bezeichnet Stolze diese Beziehung vorsichtig als „Mitteilungsgeschehen eines Textes, indem der Übersetzer steht“. Somit liegt die Bedeutung hier auf dem Vorgang der Übersetzung selbst als auf dessen Funktion. (1985:12)

In einer früheren Arbeit legt Reiß die jeweiligen Textarten fest, die darüber bestimmen, „welche der innersprachlichen Instruktionen vorrangig bei der Übersetzung zu beachten sind“ (Reiß, 1985: 39.) Demnach sind informative Texte inhaltsbetonte Texte, d.h. bei diesen Texten sind Information, Inhalt und Mitteilung ausschlaggebend. Diese Texte haben natürlich auch eine Form, doch bei der Übertragung in eine andere Sprache steht die Bewahrung der Information im Vordergrund. Als solche gelten Pressenachrichten, Reportagen, Gebrauchsanweisungen, offizielle Dokumente und andere Sachtexte.

Die zweite Textart bezeichnet Reiß als formbetont und ordnet sie dem expressiven Texttyp zu:

„Hier erzeugen bewußt oder unbewußt vom Autor verwendete Formelemente eine spezifische ästhetische Wirkung. Das Formelement dominiert nicht nur gegenüber der sachlichinhaltlichen Komponente, es wird darüber hinaus auch Träger des künstlerischen Gestaltungswillens, der einem formbetonten Text seine an sich unwiederholbare und darum in der Zielsprache nur analog zu realisierende Erscheinungsform verleiht.“ (Ebd. S. 38.)

Literarische Texte gehören der obigen Darstellung zufolge eindeutig zu diesem Texttyp. Die dritte Textart der Typologie hängt unmittelbar mit dem perlokutionären Akt der Kommunikation zusammen. Der appellbetonte Text richtet sich direkt an den Empfänger, von dem er eine gewisse Reaktion erwartet. Solche Texte bombardieren den Menschen auch in seinem Alltag auf Schritt und Tritt: Werbung und Reklame, aber

auch Propaganda, missionarische Texte (Reiß: Texttyp, S. 49.), Polemik und andere an den Empfänger appellierende Texte.

Unter dem vierten Texttyp audio-mediale Texte verweist Reiß auf alle mündlich vorgetragenen Texte in Rundfunk, Fernsehen und Film. Auch alle Einheiten aus der Verbindung von Sprache und Musik, wie z.B. Lieder und Hymnen ordnet sie diesem Texttyp zu.

Je nach Texttyp stehen andere Merkmale im Vordergrund, die der Übersetzer berücksichtigen muß, bevor er die Übersetzungsarbeit aufnimmt. Die eingehendere Textanalyse ist in diesem Sinne der zweite Schritt, den der Übersetzer vor der eigentlichen Tätigkeit der Übersetzung verwirklichen muß. Der Übersetzer betrachtet den vorliegenden AS-Text mit ganz anderen Augen als der Leser des Textes, der den Text nicht übersetzt, sondern nur rezipiert. Hönig und Kußmaul machen ein Experiment, bei dem sie einen englischen Text zwei verschiedenen Lesern vorlegen: einem Engländer, der den Text nur lesen soll, und einem Deutschen, der über gute Englischkenntnisse verfügt und dem man von vorneherein mitteilt, daß er den Text übersetzen wird. Durch bestimmte Fragestellungen zu Inhalt und Form stellen sie fest, daß der Übersetzer, schon beim ersten Lesen des Textes auf ganz andere Eigenschaften achtet, als andere Empfänger des Textes, die nicht mit der Aufgabe der Übersetzung des Textes betraut sind. (Hönig/Kußmaul, 25 f.)

Er steht im Übersetzungsprozeß in der Mittlerposition zwischen dem Autor des AT und dem Empfänger des ZT, die verschiedenen Sprachgemeinschaften angehören. Aufgrund dieser seiner Aufgabe erfüllt er in verschiedenen Phasen des Übersetzungsprozesses eine doppelte Rolle, nämlich die des Empfängers und die des Senders. Als Empfänger, der mit der Aufgabe der Übersetzung betraut ist, muß er sich erst mit dem Text auseinandersetzen, ihn analysieren.

Wonach richtet sich aber eine übersetzungswissenschaftlich orientierte Textanalyse?

Christiane Nord unterscheidet dabei eine Aufteilung zwischen textinternen und textexternen Faktoren.(Christiane Nord, 1995:44- 85.) Die textexternen Faktoren wie Sender, Empfänger, Kommunikationsanlaß, Medium, Kanal erinnern an Kommunikationsmodelle der Sprache und an pragmatische Kriterien.

Zur Feststellung dieser Faktoren verweist Nord auf die einfachen W-Fragen, die dem Übersetzer bei der Analyse behilflich sein könnten:

„Textexterne Faktoren werden durch die Fragen wer (Textproduzent/Sender), wozu (Senderintention), wem (Empfänger), über welches Medium (Medium/Kanal), wo (Ort), wann (Zeit), warum (Kommunikationsanlaß) erfaßt. Wenn diese Fragen beantwortet sind, ergibt sich daraus auch die Antwort auf die Frage mit welcher Funktion (Textfunktion).“(Ebd. S. 41)

Alle diese einzelnen Faktoren tragen zur Entscheidung über die Übersetzungsmethode bei. In manchen Fällen kann einer dieser Faktoren auch auf den Originaltext zurückwirken, d.h. zu Veränderungen führen, die aber nur im ZSText feststellbar sind, wie z.B. bei Übersetzungen klassischer Werke für Jugendliche und Kinder. Hier ist die Zielgruppe bzw. der Empfänger maßgebend für die anzuwendende Methode. Die sprachlich meist sehr gehobenen Werke dieser Art sind dem Jugendlichen in dieser Stilhöhe meistens unverständlich und können durch dementsprechende Vereinfachungen in sprachlichen Mitteln durch den Übersetzer der Jugend nahegebracht werden. Der Übersetzer greift hier also verändernd in textinterne Faktoren ein:

„Auf die textinternen Faktoren beziehen sich die Fragen worüber (Thematik), was (Textinhalt), was nicht (Präsupposition) und die Fragen nach der Reihenfolge (Textaufbau), den nonverbalen Elementen, den verwendeten Worten (Lexik) und Sätzen (Syntax) und nach dem Ton (suprasegmentale Merkmale). Die Frage nach der Wirkung betrifft nach meinem Verständnis einen übergreifenden Faktor, durch den das Zusammen,spiel’ der textexternen und textinternen Faktoren erfaßt wird.“(ebd.)

Die Textanalyse ist, wie oben geschildert wurde, die Voraussetzung der übersetzerischen Tätigkeit. Unter den textinternen Faktoren ist eine Zweiteilung nach Faktoren der sprachlichen Oberfläche (Lexik, Syntax, Suprasegmente) und Faktoren der semantischen Grundlage (Thematik, Textinhalt, Präsupposition) möglich. Je nach diesen Faktoren werden bestimmte Übersetzungsmethoden gewählt.”

4.2. Loyale Übersetzung

Nach einer umfangreichen Definition der literarischen Übersetzung möchten wir nun auf die Arten der Übersetzung eingehen. Wichtig hierbei ist die unterschiedliche Möglichkeit des Übersetzens, über die der Translator verfügt.

Wie im vorherigen Kapitel schon erwähnt wurde, analysierte Gülmüş, dass seit den 80er Jahren in der Translationswissenschaft vorherrschenden funktional-handlungstheoretischen Übersetzungsmodellen die Ziel- und Zweckgerichtetheit des Translats im Mittelpunkt steht. Sonach bestimmt allein der “Skopos” (Translationsziel/-zweck) nach was für einem Prinzip übersetzt wird: “Es gibt also nicht die Übersetzung(sform); die Translate variieren in Abhängigkeit von den vorgegebenen Skopoi” (Reiß/Vermeer, 1991: 101). So ist es durchaus möglich, dass es zu einem Ausgangstext - je nach Skopos - mehrere Translate geben kann. Da ein Translat in einer Zielkultur eine andere Funktion als der Ausgangstext in der Ausgangskultur haben kann, richtet sich der Übersetzer nicht am Original, sondern nach der Funktion des Translats.

“Die Folge ist, daß beim Translat Äquivalenz weder angestrebt noch gefordert werden kann; das Translat zeichnet sich durch Adäquatheit aus – d.h. eine syntaktisch, semantisch und pragmatisch dem andersartigen Leser(kreis) angemessene Sprachzeichenwahl.” (Reiß/Vermeer, 1991:137)

Auch in modernen weiterführenden Überlegungen der Skopostheorie steht der Translationszweck obenan, wie z.B. bei Justa Holz-Mänttari (1984), Hönig (1997), Kußmaul (2000), und – wenn auch in einer mäßigeren Form – bei Christiane Nord (2003: 32):

“Der Translator ist [...] bilateral gebunden: an den Ausgangstext und an die Ziel(text)situation, und er trägt Verantwortung sowohl gegenüber dem AT-Sender (oder dem Initiator, sofern dieser Sender- Funktion übernimmt) als auch gegenüber dem Zieltextempfänger. Diese Verantwortung bezeichne ich als ‘Loyalität’ [...]”.

Literaturwissenschaftler stehen der funktionalen Translationstheorie hinsichtlich ihrer Anwendung für das literarische Übersetzen argwöhnisch gegenüber, weil sie “für alle Fälle von Translation” (Vermeer, 1989: 31), somit auch für das literarische Übersetzen, gültig zu sein für sich beansprucht. Damit wird die Forderung, dass in einer literarischen Übersetzung das “Verfremdende” (F. Schleiermacher) spürbar bleiben muss, entwertet (Stolze, 2001: 29-30).

Nach funktionalistischer Sicht kann ein Übersetzungsauftrag durchaus solch ein Ziel haben. Er muss ihn aber nicht unbedingt haben (Vermeer, 1989: 130; 1994: 43). Dass aber bei einer literarischen Übersetzung die Vorlage, wie die funktionalistisch-handlungstheoretische Theorie es fordert, “enthront” (Vermeer, 1994: 42) wird und, um mit Kußmaul (2000: 27) zu sprechen, das “ ‘heilige Original’ [nicht] als [der] höchste Maßstab” betrachtet wird, kann allein schon deshalb nicht akzeptiert werden, weil in einer dem Bereich der Philologien zugeordneten formbetonten Vorlage jedes kleinste sprachliche Merkmal bedeutend ist.

Es gibt also mehrere Möglichkeiten einen Text zu übersetzen. Zunächst möchte ich auf die “loyale Übersetzung” eingehen. Man kann sagen, dass die loyale Übersetzung, auch als “Treue” Übersetzung gegenüber den Ausgangstext definiert werden kann, der Übersetzer muss in diesem Fall akkurat übersetzen. Als Leser z.B. eines Romans geht man davon aus, dass der Übersetzer, die Übersetzung originalgetreu gefertigt hat. Man denkt beim Lesen nicht darüber nach, wie der Übersetzer übersetzt hat, ob er vielleicht dem Ausgangstext treu oder ob er frei übersetzt habe. Man erwartet, dass eine Übersetzung die Einstellung des Autors identisch wiedergibt wie das Original, wir betrachten also die dargestellte Einstellung, als die Einstellung des Autors. Christiane Nord definiert die loyale Übersetzung wie folgt:

“Die Verpflichtung zur ‘Loyalität’ bedeutet, dass Übersetzer und Übersetzerinnen gegenüber ihren Handlungspartnern, also sowohl gegenüber den Auftraggebern und den Zieltexempfängern als auch gegenüber dem Autor/der Autorin des Ausgangstextes, in der Verantwortung stehen. Diese haben eine auf kulturspezifischen Konventionen begründete Erwartung an die Übersetzung, können aber nicht beurteilen, ob die Übersetzung diesen Erwartungen wirklich entspricht. Es liegt daher in der Verantwortung der Übersetzer, ihre Handlungspartner nicht bewusst zu täuschen, sondern eventuelle Abweichungen vom konventionellen Übersetzungsverständnis offenzulegen und zu begründen” (Nord, 1993:18).

Ein guter literarischer Übersetzer darf, so J. Levy’ (1969: 65-67), niemals vergessen, dass eine Übersetzungsarbeit immer nur ein “original-schöpferischer Prozeß”, sein Ziel ein “reproduktives” ist. Seine Aufgabe ist es, das “Originalwerk (dessen Mitteilung) zu erhalten, zu erfassen und zu vermitteln, keinesfalls aber, ein neues Werk zu schaffen, das keinen Vorgänger hat”. Sämtliche autoren- und werkspezifischen sprachlich-stilistischen Merkmale müssen im Translat erhalten bleiben. Wo dies in der Neugestaltung allerdings nicht möglich ist oder Verständnisbarrieren abzusehen sind, darf auf Kompensationsstrategien zurückgegriffen werden. In solchen Fällen ist es durchaus legitim, wenn der Übersetzer beispielsweise Satzteile adaptiert und auslässt, Neuformulierungen vornimmt, Erläuterungen einfügt oder schlicht an Bekanntes anknüpft (Stolze, 2001: 245-246).

Er muss aber damit vorsichtig sein, da bei einer literarischen Vorlage natürlich jedes einzelne Zeichen und jede stilistische Komponente nicht zufällig gesetzt ist, sondern in seiner bestimmten Form zur Sinnbildung des Textganzen beiträgt und daher einen semantischen Wert hat.

“Hierbei treten Überlegungen zum Zweck der Übersetzung in den Hintergrund, denn literarische Texte werden nicht für bestimmte Leser verfaßt und übersetzt, sondern für die Allgemeinheit.” (Stolze, 1992: 271).

Loyalität bedeutet also, dass die Freiheit vom Übersetzen eingeschränkt wird, man muss sich dem vorgegebenem untersetzen und muss dementsprechend “treu” übersetzen. Die Intentionen des AT-Autors werden soweit sie feststellbar sind, mit der Übersetzung in

Einklang gebracht. Eine veränderte Auflage des AT-Textes ist bei einer solchen Methode nicht denkbar, der Übersetzer wird hier zum Vermittler zwischen zwei Kulturen. Der Übersetzer hat bei der Übersetzung akribisch vorzugehen.

4.3. Freie Übersetzung

Im 17. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, entstand die Schule der ‘einbürgernden’ und ‘freien’ Übersetzung, als deren Vertreter unter anderem Johann Wolfgang von Goethe zu nennen ist. Sie proklamierte die Hinbewegung des Textes zum Leser, eine Adaption des Textes an die Kultur der Zielsprache; dabei entfernte man sich zunehmend vom Ausgangstext und verfolgte das Ziel, dunkle und mehrdeutige Stellen des Originals ‘aufzuhellen’, also eindeutig zu gestalten. Die Theorie der freien Übersetzung nun schließt ihrerseits verschiedene Ausprägungen und Interpretationen dieser Freiheit ein. ‘Frei’ kann aber auch verstanden werden als notwendige Abweichung vom Ausgangstext, von seiner syntagmatischen und paradigmatischen Wörtlichkeit aus rein sprachlichen Gründen. Hier fügt sich ein berühmter Übersetzerleitspruch ein: „So treu wie möglich, so frei wie nötig“, wobei diese ‘Freiheit’ hier auf sprachlichen Zwängen beruht.

Diese beiden Komponenten fasst Jörn Albrecht in seinem Konzept der ‘äußeren’ beziehungsweise ‘inneren Grenzen’ der Übersetzung zusammen. Es geht um die zentrale Frage, „wie wörtlich ein zielsprachlicher Text den ausgangssprachlichen nachbilden darf“, und andererseits, „wie frei ein zielsprachlicher Text den ausgangssprachlichen nachbilden darf“, jeweils „ohne die Grenzen der Übersetzung zu überschreiten“ (Albrecht, 1998: 243). Es müssen einerseits genügend Komponenten des Originals bewahrt werden, um nicht in den Bereich der freieren Formen des Übersetzens wie zum Beispiel die imitation oder die adaption zu geraten, auf der anderen Seite stellt die Idiomizität sowie die grammatikalische und lexikalische Korrektheit des Zieltextes eine notwendige Bedingung dar (Brandestini, 2007:7-8).

5. Äquivalenz in der literarischen Übersetzung

Unter dem Begriff "Äquivalenz", der aus dem lateinischen Wort "aequus"(gleich) +valare (wertigkeit) stammt (Wahrig, 1985:419), versteht man zunächst einmal eine Verbindung zweier Aussagen mit demselben Wahrheitswert, eben im Sinne von Gleichwertigkeit. Für die Übersetzungswissenschaft ist die Äquivalenz ein zentraler Begriff. Traditionell wird in der Translatologie die Beziehung zwischen dem Ausgangstext (dem "Original") und dem Zieltext (dem Translat) als Äquivalenz bezeichnet.

Die Äquivalenz ist ein wichtiger Term im Bereich der Übersetzungswissenschaft. Sie bedeutet entsprechend der Bestimmung Albrechts nicht Gleichheit, sondern Gleichwertigkeit (Albrecht, 2000:65). Als Äquivalenz wird in der Translatologie die Beziehung zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext bezeichnet. Es sind verschiedene Spekulationen darüber angestellt worden, aus welcher Disziplin der Begriff Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft übernommen wurde. Prinzipiell kann dafür jede Wissenschaft in Frage kommen. Wendet man sich jedoch im speziellen der Übersetzung zu, ist eine Differenzierung des Äquivalenzbegriffs nach Koller entscheidend (Koller, 1992:124). Seiner Meinung nach soll die Klärung des Äquivalenzbegriffs von drei prinzipiellen Vorüberlegungen ausgehen:

1-Übersetzungsäquivalenz bedeutet zunächst nur, dass zwischen zwei Texten eine Übersetzungsbeziehung vorliegt. Die Art der Beziehung muss zusätzlich definiert werden und es muss angegeben werden, aus welcher Qualität es in der zu übersetzenden Aussage ankommen soll.

2-Vorraussetzung für den Äquivalenzbegriff ist die Angabe eines Bezugsrahmens, die Art der Äquivalenzbeziehung wird dadurch bestimmt, das man diesen Bezugsrahmen nennt, auf den man sich beim Gebrauch des Äquivalenzbegriffs bezieht. Das heisst, Äquivalenz bzw. Äquivalenzrelation zwischen einem bestimmten Zielsprachentext und einem bestimmten Ausgangssprachentext liegt dann vor, wenn der Zieltext bestimmte Forderungen in Bezug auf diese Rahmenbedingungen erfüllt. Die Äquivalenzforderung kann man in die Formel fassen:

“Die Qualitäten X des AS-Textes (Qualitäten, inhaltlicher, stilistischer, funktioneller, ästhetischer etc. Art) müssen in der Übersetzung gewahrt werden, wobei sprachlich - stilistische, textuelle und pragmatische Bedingungen auf der Seite der Empfänger zu berücksichtigen sind” (Koller, 1992:215).

3-Zs-Äquivalente (sprachliche, textuelle Einheiten verschiedener Art und unterschiedlichen Ranges und Umfangs) stehen zu AS-Elementen in einer durch Angabe des Bezugsrahmens spezifizierten Äquivalenzrelation. Es bestehen Affinitäten sowie Unterschiede zwischen den AS-Einheiten und den ZS-Äquivalenten, die durch die einzelnen Bezugsrahmen definiert werden.

Für das leichtere Verständnis soll ein Beispiel für den Übersetzungsbereich deutsch-englisch-türkisch gegeben werden. Das Wort “ziehen” soll dieses Problem verdeutlichen. Dieses Wort ist frei gewählt worden und hat keine bestimmte Relevanz. Anhand der Wörterbücher wird “ziehen” im englischen “to pull”, “to attract” oder “to move”, im türkischen mit “çekmek”, “çıkarmak” oder “taşımak” angegeben, hierfür sind bei den grössten On-line Wörterbüchern vgl. (LEO ein-Online-Service der Leo GmbH) abgerufen worden, die für dieses Wortbeispiel noch viele weitere Möglichkeiten der Übersetzung angeben.

Betrachtet man nun den ersten Punkt, so stellt man fest, dass es eine Übersetzungsbeziehung gibt, aber für dieses ein Wort, jedoch keine bestimmte Qualität gegeben ist. In Punkt zwei kommt die Wichtigkeit des Bezugs ins Spiel, genauer gesagt in welchem Kontext dieser Begriff verwendet wird. Drittens kommt es bei der Wahl des Wortes an. Die Wahl des Wortes ziehen zeigt das es nicht ausreicht, direkt ein Wort aus dem lexikalen Bereich der ZS einzufügen, denn dies muss nicht zwingend korrekt sein.

Die Aussagen bei den Übersetzungen gelten nur dann äquivalent, wenn sie den "gleichen Gedanken" oder "die gleiche Sache" ausdrücken. Äquivalenz ist die Beziehung zwischen einem Text B in einer Zielsprache und einem Text A in der Ausgangssprache, die es erlaubt, von B als einer Übersetzung von A zu sprechen. Äquivalenz ist also die Gleichwertigkeit von Zieltext und Ausgangstext. Der Begriff der

Äquivalenz stellt fest, dass es zwischen den beiden Texten, dem Zieltext und dem Ausgangstext, eine Übersetzungsbeziehung besteht. Er sagt aber nichts über die Art der Beziehung.

Ziel einer guten Übersetzung ist natürlich eine weitgehende Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext. Diese läßt sich allerdings nie völlig erreichen. Es ist unmöglich, Sprachrhythmen, Lautsymbolik (Wortmalerei, usw.), Wortspiele und kulturelle Anspielungen exakt zu übertragen. Dies gelingt nicht einmal bei Umschreibungen in derselben Sprache: Ein gewisser Informationsverlust ist unvermeidlich (gefunden aus http://www.weikopf.de/index.php?article_id=102).

Bei der Übersetzung der literarischen Texte muß man besonders neben den formalen und inhaltlichen Merkmalen auch kommunikativen Funktionen von sprachlichen Äusserungen und Texten berücksichtigen. In diesem Sinne ist Äquivalenz äußerst relevant. Da die literarischen Texte über ästhetischen und künstlerischen Wert verfügen, müssen sie bei der Übertragung von Inhalten, sprachlichen Formen und Funktionen jeder Redeeinheiten jeweils eine äquivalente Version in der Zielsprache besitzen. Diese Auffassung wird auch in der Skopostheorie, die von Reiss und Vermeer in den 80er Jahren aufgestellt wurde, umfassend dargestellt.

Reiss und Vermeer (1984; 76) halten kommunikative Äquivalenze zwischen Original und Übersetzung für ein bedeutendes Kriterium, um die Quantität und den Wert der Übersetzung einzuschätzen. Diese Sichtweise wird in der Übersetzungsliteratur als zielkulturell und adressatenorientiert angesehen. Auch bei der literaturwissenschaftlichen Übersetzungstheorie steht das Äquivalenzproblem im Vordergrund.

Demnach muss der Übersetzer zuerst das Original auf seinen ästhetischen Wert und auf seine Qualität überprüfen und dann versuchen, diese ästhetischen Merkmale in den zielsprachlichen Text einzubetten. Es geht hierbei allerdings um einen Vergleich des Ausgangstextes mit dem Zieltext im Hinblick auf die Äquivalenz von Redeteilen im jeweiligen Text.

Reiss (1981: 29) unterscheidet zwei grundsätzliche Arten der Ausführung eines Übersetzungsvergleichs, die sie als die lineare und die selektive Methode nennt.

Die lineare Methode vergleicht fortlaufend Wort für Wort den ganzen Ausgangstext oder einen Ausschnitt daraus mit dem entsprechenden Teil des Zieltextes. Dagegen greift die selektive Methode einzelne linguistische oder stilistische Besonderheiten eines Textes heraus, um durch eine systematische Gegenübereinstellung vom Ausgangstext und Zieltext und deren äquivalente Wiedergabe in der Übersetzung zu untersuchen.

Hervorgehoben wird hier, dass die literarischen Übersetzungen separat einem Vergleich mit dem Original unterzogen werden sollten. Hierbei wird es deutlich, dem selektiven Verfahren entsprechend werden formale, literarische und textrelevante Vergleichskriterien zur Sicherung der Äquivalenz herangezogen. Mit Hilfe dieser Kriterien wird die Äquivalenz zum Ausgangstext geprüft und getestet, inwieweit der Stil des Autors in der Übersetzung berücksichtigt worden ist.

Beim Transfer eines Ausgangstextes in einen Zieltext braucht man ein theoretisches Fundament für die Äquivalenz zwischen zwei Texten. Dadurch können die im Ausgangstext stehenden sprachlichen Elemente ihre Entsprechungen im Zieltext finden. Man kann auch die Kultur- und Konstruktionsbedingte Diskrepanz-Probleme folgerichtig lösen.

Koller (1987;186-191) meint, dass Äquivalenz zwischen einem bestimmten Ausgangstext und einem bestimmten Zieltext dann vorliegen kann, wenn der Zieltext bestimmte Forderungen in Bezug auf Rahmenbedingungen erfüllt. Das bedeutet, daß Inhalt, Form, Stil, Funktion des Ausgangstextes im Zieltext gewährt werden müssen, oder daß mindestens versucht werden muss, diese Quantitäten, so weit wie möglich zu wahren.

Im Folgenden unterscheidet Koller fünf Bezugsrahmen, innerhalb derer eine Gleichwertigkeit zwischen AS- und ZS-Text anzustreben ist. Er nennt sie Äquivalenzkategorien (Koller, 1997:216):

- a) den außersprachlichen oder inhaltlichen Sachverhalt, den ein Text vermittelt nennt er denotative Äquivalenz;
- b) die vom Text durch eine Auswahl unter synonymischen Ausdrücken vermittelten Konnotationen bezüglich Frequenz, Stilschicht oder soziolektalen Dimensionen nennt er konnotative Äquivalenz;
- c) die für bestimmte Texte und Textgattungen geltenden Text- und Sprachnormen nennt er textnormative Äquivalenz;
- d) die auf den Empfänger (Leser) und die Rezeptionsvoraussetzungen gerichteten kommunikativen Funktionen einer Übersetzung nennt er pragmatische Äquivalenz;
- e) die Gestaltung bestimmter ästhetischer und formaler Eigenschaften nennt er formal-ästhetische Äquivalenz.

5.1. Denotative Äquivalenz

Im Hinblick auf die Kategorie der denotativen Äquivalenz stellt sich der Übersetzungswissenschaft die Aufgabe, sprachenpaarbezogen die potentiellen Äquivalenzbeziehungen zu beschreiben und anzugeben, welche Faktoren textueller Art die Wahl eines bestimmten Äquivalents im konkreten Übersetzungsfall bestimmen. Hauptgegenstandsbereich denotativer Äquivalenzbeziehungen ist die Lexik (Wörter, Syntagmen einer Sprache). Hier prüft man, ob diese sprachlichen Einheiten ihren Kommunikationsbedürfnissen und-zwecken im jeweiligen Text entsprechend übertragen werden können. Beim Übersetzen kommt es darauf an, erwähnte Komponente gleichwertig wiederzugeben. Vom Übersetzungsstandpunkt aus, ist davon auszugehen, dass denotative Äquivalenz mittels kommentierender Übersetzungsverfahren prinzipiell erreicht werden kann.

Es sei nochmals auf Bloomfield verwiesen, der davon ausgeht, daß, was immer in einer Sprache gesagt werden kann, in jeder anderen zumindest auf inhaltlicher Ebene wiedergegeben werden kann. Kade spricht von der „rationalen Komponente des Informationsgehalts sprachlicher Texte“ (Kade, 1971: 161), die prinzipiell immer übersetzbar ist.

5.2. Konnotative Äquivalenz

Denotative und konnotative Äquivalenz sind nicht ohne weiteres voneinander zu trennen: „Für den Ausdruck eines denotativ Gemeinten stehen unterschiedliche beziehungsgleiche [...] Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung" (Koller, 1997:240), die dem Denotat zusätzlich konnotative Werte bezüglich Stilschicht oder Frequenz verleihen.

Aus allen Synonymen das Richtige auszuwählen kennt Gadamer als „dieses seltsame, unruhige und quälende Gefühl, solange man nicht das richtige Wort hat" (Gadamer 1966:68). Sprachliche Ausdrücke haben also nicht nur denotative Bedeutung, sondern mit der spezifischen Art der sprachlichen Erfassung des Denotats werden dazu auch konnotative Werte vermittelt. Die Herstellung konnotativer Äquivalenz gehört zu den schwierigsten und praktisch meist nur annäherungsweise lösbaren Problemen des Übersetzens.

Aksan (2007:13-14), berichtet über diesen Abschnitt und die folgenden Äquivalenzarten wie folgt: “Denn einzelne Ausdrücke in Textzusammenhängen können bis auf denotative Bedeutungen spezifische figurative Bedeutungen vermitteln, die oft kulturspezifisch sind. Eine wichtige Aufgabe des Übersetzers besteht darin, konnotative Werte von Sprachelementen im Ausgangstext gut zu charakterisieren und ihre Merkmale und Strukturelemente, herauszuarbeiten und dann einzelne konnotativ geladene lexikalische und syntaktische Komponente im Zieltext lokal zu übersetzen.

5.3. Textnormative Äquivalenz

Diese Äquivalenzart gilt eher für bestimmte Textgattungen wie Vertragstexte, Gebrauchsanweisungen, Geschäftsbriefe, naturwissenschaftliche Texte u.s.w., die im Hinblick auf die Auswahl und Verwendung sprachlicher Mittel im syntaktischen und lexikalischen Bereich bestimmte Normen verlangen. Die Textsorten bestimmen nicht nur die Auswahl der sprachlichen Mittel, sondern auch den Textaufbau.

5.4. Pragmatische Äquivalenz

Herstellung von pragmatischer Äquivalenz bedeutet, dass man den Text für einen bestimmten Leserkreis übersetzen soll. Der Übersetzer muss beim Übersetzen kommunikative Bedingungen analysieren, die für bestimmte Sprachpaare und Texte hinsichtlich bestimmter Empfängergruppen gelten; und dann muss er die Prinzipien und Verfahren der Herstellung pragmatischer Äquivalenz erarbeiten.

5.5. Formale Äquivalenz

Diese Äquivalenz erfordert vom Übersetzer, Ausdruckselemente im Ausgangstext ihren Gestaltungsformen entsprechend in der Zielsprache wiederzugeben. Diese Art von Äquivalenz beschreibt Reiß (1976:21) wie folgt: Sie orientiert sich am Eigencharakter des Kunstwerks und nimmt den Gestaltungswillen des Autors zur Richtschnur. Lexik, Syntax, Stil und Aufbau werden so gehandhabt, dass sie eine dem expressiven Individualcharakter des AS-Textes analoge ästhetische Wirkung in der ZS erzielen können.

Die Aufgabe des Übersetzers ist es, die Möglichkeit formaler Äquivalenz im Blick auf Kategorien wie Reim, Versformen, Rhythmus besondere stilistische Ausdrucksformen im Syntax und Lexik, Spachziel, Metaphorik usw. zu analysieren und deren Äquivalenz im Zieltext analog herzustellen. Für jede Translationsaufgabe ergeben sich also große Mengen unterschiedlicher Äquivalenzforderungen. Diese Äquivalenzforderungen müssen in eine Hierarchie eingeordnet werden, da niemals alle in gleicher Weise erfüllt werden können.

Verschiedene translatologische Ansätze unterscheiden sich besonders häufig und besonders heftig darin, inwieweit diese Hierarchie vom Ausgangstext her (Erhaltung möglichst vieler Aspekte) oder vom Zieltext her (möglichst gute Funktionalität) bestimmt wird, und darin, inwieweit die Funktionen eines Ausgangstextes und eines noch als "Translat" zu bezeichnenden Zieltextes voneinander abweichen dürfen, wie also die Definition eines "Translats", einer "Übersetzung" oder "Verdolmetschung" zu fassen ist."

6. Adäquatheit in der literarischen Übersetzung

Die umstrittensten Konzepte in der ÜW stellen die Begriffe Äquivalenz und Adäquatheit dar, weil bis heute keine wissenschaftlich genau eingegrenzten Definitionen der beiden Begriffe vorliegen (Reiß/Vermeer, 1991: 134-139). Unter Adäquatheit (Angemessenheit) definiert Schreiber (Schreiber, 1993: 66) die Übersetzung nach den Faktoren Zeitpunkt, Zweck und Zielgruppe der Übersetzung, also nach Textexternen Faktoren. Eine adäquate Übersetzung wäre demnach im Idealfall zeit-, zweck- und Zielgruppengerecht. Adäquatheit nimmt die sozialen Handlungen eines Übersetzers in den Vordergrund.

Laut Reiss/Vermeer (1984) hat Adäquatheit mit Angemessenheit zu tun: "Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw.- elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozess verfolgt." (S. 139). Bei der Handlungstheorie dieser Vermittlungsleistung ist dieser Übersetzer ein professioneller Experte im interkulturellen Sinne, denn er muss die Situation, für die er übersetzt analysieren und versuchen eine adäquate Bedeutung zu finden. Auch hier soll zur Verdeutlichung ein Beispiel gegeben werden. Für den mündlichen Übersetzungsbereich kann man sich einen simultan Übersetzer, für eine Fernsehvorstellung, der Versuch die Worte des ausländischen Gastes direkt und adäquat zu übersetzen.

Dies sollte für die Zielgruppe (Fernsehzuschauer) verständlich sein, nicht zu lange dauern (Überlegungszeit ist kurz) und dem Zweck des Zuschauers (Zuscher bleiben beim Programm und wechseln es nicht) dienen. Im Bereich der Literatur scheint das Problem noch ein bisschen ausgereifter zu sein. Übersetzungen sollen hier natürlich der Epoche adäquat sein, die Wörter demnach der Zeit angepasst und nach der Zielgruppe förderlich sein.

Bei älteren Texten ist die Adäquatheit natürlich ein wichtiges Kriterium, welches sichergestellt, dass ein Wortlaut sich trotz ästhetischer und epochaler Schwierigkeiten in der Zielsprache wiederfindet.

7. Akzeptabilität in der literarischen Übersetzung

Unter dem Lexem Akzeptabilität versteht man die richtige Anwendung eines Wortes in dem jeweiligen Syntax.

Unter dieser Richtigkeit kann man verstehen, dass Wörter in einem Satz der jeweiligen Sprache als richtig eingestuft, quasi akzeptiert werden müssen.

Folgende Beispiele sollen diese Situation verdeutlichen:

“Ein fliegender Elefant”, “Ein rundes Quadrat”.

Ein ausschlaggebender Punkt ist die Bereitschaft zu einem Diskurs des Kontextes. Entsteht diese Bereitschaft nicht, erscheint der Satz unsinnig und verliert dadurch an Akzeptabilität.

Die Synonyme für das Wort Akzeptabilität sind u.a.:

ausreichend, brauchbar, erträglich, geeignet, passabel, zufriedenstellend, passend, vertretbar.

Die Richtigkeit eines Ausdrucks, besonders in der Übersetzungswissenschaft hängt von semantischen Intuitionen ab, also den Urteiler die diese semantische Akzeptabilität von Wörtern und Sätzen betreffen, sowie ihre semantischen Beziehungen zu anderen Wörtern und Sätzen.

Der Status der semantischen Akzeptabilitätsurteile ist ebenso unsicher wie der der syntaktischen.

Schon die Trennung von syntaktischer und semantischer Akzeptabilität stellt ein Problem dar.

8. Literarische Übersetzungskritik

Nach Kaya (2004:29-32), ist die Übersetzungswissenschaft in der Türkei im Vergleich zu den europäischen Ländern ein viel jüngerer Forschungsbereich. Bis Anfang der 80'er Jahre des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich überwiegend Philologen und Sprachwissenschaftler mit den Fragen der Übersetzung. Seit dem mit der Einrichtung der Fachbereiche Dolmetschen an den Universitäten Boğaziçi und Hacettepe die Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens akademisch praktiziert wird und Übersetzungswissenschaftler ausgebildet werden, hat sich auch die übersetzungswissenschaftliche Forschung in der Türkei als eigene Disziplin weiterentwickelt.

Ihre Arbeitsbereiche konzentrieren sich überwiegend auf die Fragen der Übersetzungskritik und –didaktik und Probleme der Übersetzung. Die folgende Darstellung soll Stand und Situation der Forschung zu Übersetzungen in der Türkei im Überblick verdeutlichen: Der Germanist Yılmaz Özbek zeichnet in seinem Werk „Die Quellen der Übersetzungsprobleme“ (1988) einzelne Fehler in der Übersetzung von verschiedenen Texten und ihren Übersetzungen auf und versucht, sie auf ihre Gründe zurückzuführen. Anhand dieser Fehleranalysen übt Özbek Übersetzungskritik und gelangt zu einer eher präskriptiven Darstellung des Übersetzerverhaltens.

Die Ausgabe der Zeitschrift Dilbilim Araştırmaları von 1993 widmet einen Teil übersetzungswissenschaftlichen Forschungen, die sich thematisch in folgenden Bereichen bewegen:

1. Definition der Übersetzung,
2. Übersetzungskritik und Sprachwissenschaft,
3. Übersetzungsdidaktik,
4. Kritik an der Übersetzungskritik. (Vgl. Ahmet Kocaman: Çeviri, Çeviri Eleştirisi, Dilbilim, S. 1-4; Ülker İnce: Çeviriyi Eleştirmeden Önce, S. 5-11; Ahmet Cemal: Yazın Çevirisi

Eğitimi Üzerine Düşünceler, 13-17; Suat Karantay: Çeviri Eleştirisinin Bilimsel Konumu Üzerine Eleştirel Görüşler Ve Bir Model Önerisi, S. 19-24; Işın Bengi: Çeviri Eleştirisi Bağlamında Eleştirel Bilincin Oluşması ve Eleştiri, Üst-Eleştiri, Çeviribilim İlişkileri, S. 25-50, in: Dilbilim Araştırmaları, o.O., 1993.)

Die Lage der Übersetzungskritik in der Türkei schätzt Ülker Ince folgendermaßen ein:

„Bizde çeviri eleştirisi en yaygın biçimiyle çeviri yanlışlarının sayılıp dökülmesi biçiminde yapılıyor, kaynak metni yanlış anlamaktan doğan yanlış aktarımların ya da doğru anlaşılmış olmasına karşın yetersiz, yanlış aktarılmış metinbirimlerin gösterilmesi biçiminde. Bu tür bir eleştiri belki birtakım yanlışların bir daha yapılmamasına yardımcı olabilir ama bunun nesnel bir eleştiri olduğunu söylemek güç. Hele kaynak metnin yanlış anlaşılması gibi bir durum yoksa eleştirmen çevirmenin birtakım çeviri kararlarını yanlış buluyordur. Peki, neye göre? Hiç kuşkusuz kendi kafasındaki ‘doğru’ çeviriye göre. Elbette çevirmenin tercihlerini tartışmaya hakkı vardır ama çevirmenin kararlarını etkileyen kısıtlamaları bütünüyle görmeye çabalamadan, çevirmenin ulaşmak istediği amacın ne olduğunu saptamadan kendi kafasındaki ‘doğru’ya göre yanlış bulmanın nesnellikle bir ilgisi olamaz.“
(İnce, S. 5-6.)

Ince beklagt hier die fehlende Objektivität bei der Kritikübung an Übersetzungen. Das hängt sicherlich auch davon ab, daß derzeit Theorien der Übersetzungskritik in der Türkei kaum bekannt waren und daher auch keine Kriterien und Maßstäbe festgelegt wurden, an denen eine ‘richtige’ bzw. adäquate Übersetzung beurteilt werden konnte. Karantays folgende Feststellungen zu verschiedenen kritischen Untersuchungen zu Übersetzungen in der Zeitschrift Metis Çeviri sind bezeichnend:

„Derginin toplam 21 sayısından 18’inde yer alan eleştiri yazılarından 5’i şiir çevirisine, kalanların çoğu kurmaca metinlerin çevirisine ayrılmıştır ve bunlardan da neredeyse tamamı sorunlu çevirileri yalnızca sözcük ve tümce düzeyindeki yanlışlar açısından değerlendiren yazılardır. (...) dünyada çeviri eleştirisi öznellik, kişisel beğeni ve sezgisel yargı gibi bilimsellikten uzak etmenlerden arındırılamamıştır.“ (Karantay, S. 19-20.)

Gegenüber der von Suat Karantay zufolge als unwissenschaftlich bezeichneten Verfahrensweise von Kritikern sind in der Türkei auch wertvolle theoretische Arbeiten erschienen, die eine wissenschaftlichere Betrachtungsweise motivieren. Die türkische Sprachwissenschaftlerin Fatma Erkman Akerson setzt sich in „Anlam – Çeviri – Karşılaştırma“ (Fatma Erkman Akerson: Anlam – Çeviri – Karşılaştırma, Bizim dilimizden öteki dile – Öteki dilden bizim dilimize, 2. Aufl., Istanbul, 1997 [1991].) aus der Perspektive der kontrastiven Linguistik mit Methoden und Grundbegriffen der Übersetzung auseinander.

Akşit Göktürk veröffentlicht 1994 eine Studie zu Übersetzungen. (Akşit Göktürk: Çeviri: Dillerin Dili. İnceleme, 3. Aufl., Istanbul, 2000 [1994].) Darin veranschaulicht er die Beziehungen zwischen Übersetzung und Sprache, zwischen Funktionen von Sprache und Übersetzung, Texttypologie. Die literarische Übersetzung, der Begriff der Äquivalenz und Übersetzungskritik sind weitere Bereiche, die er darin behandelt.

Ebenfalls im Dienste einer wissenschaftlicheren Übersetzungswissenschaft stehen die Untersuchungen der türkischen Sprach- und Übersetzungswissenschaftlerin Işın Bengi-Öner. In ihren Werken stellt sie bestehende Theorien und Methoden des Übersetzens (Vgl. Işın Bengi-Öner: Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?, Istanbul, 1999.) vor und gibt Beispiele zu ihrer Anwendung. Übersetzungsdidaktik und –kritik sind die beiden anderen Bereiche, in denen sie produktiv ist. (Vgl. Işın Bengi-Öner: Çeviri Kuramlarını Düşünürken..., Istanbul, 2001.)

In einem Wörterbuch zu Begriffen der Übersetzungswissenschaft (Vgl. Işın Bengi-Öner: Çeviribilim Terimleri Sözlüğü, Istanbul, 2001.) erstellt sie eine übersetzungswissenschaftliche Terminologie im Türkischen und verweist auf türkische Quellen, die sich mit den betreffenden Begriffen beschäftigen. Damit schafft sie eine terminologische Grundlage im Türkischen, die eine wichtige Voraussetzung zur wissenschaftlichen Handhabung des Gegenstands jeder Disziplin ist.

Aksan (2007:18-23), begründet wie folgt: „Mit der Aufgabe der Übersetzungskritik befassen sich ausserdem ein paar Sprachwissenschaftler, zu denen wir K.Reiß, W.Koller, A.Popovic, W.Wills zählen können. Reiß (1972:21) fasst die Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung in vier zielsprachlichen Äquivalenz-Kategorien zusammen:

1.Semantik

Für die Erhaltung des Inhalts muss man auf jeden Fall die semantischen Merkmale des Ausgangstextes beachten. Dieser Fall gilt für den ganzen Text. Als typischen Fehlerquellen in diesem Bereich kommen noch Reiß Fehlinterpretation, bildhafte Ausdrücke, Metaphern, Redensarten, Redewendungen usw., die in literarischen Texten mit hoher Frequenz vertreten sind.

2.Lexik

Auf dieser Ebene bereiten, wie bei Semantik, Nomen mit deren konnotativen Bedeutungen, Wortspiele, Sprichwörter, Fachterminologien, Metonymie (Substitution eines Wortes durch anderes) Schwierigkeiten. Die wichtigsten Übersetzungsstrategien für diese Ebene sind:

- a) direkt / wörtlich
- b) Substitution
- c) Umschreibung / Paraphrase

Bei Snell-Hornby (1994:52) werden Wortspiel, für die die inhaltliche Äquivalenz nicht zwingend sind, und Funktionserhalt durch ein ähnliches Stilmittel (z.B. Methapher, Alliteration, Wiederholung usw.) Weglassen, Positionsverschiebung im Zieltext als wichtigste Übersetzungsstrategien angesehen. Koller (2001:263) ist der Meinung dass bei literarischen Texten vorab eine ästhetische Funktion erfüllt werden sollte.

Koller (2001:243) meint, dass sich der Stil eines Textes aus dem für den betreffenden Text spezifischen Vorkommen, der Frequenz, Distribution und Kombination von konnotativ wertigen sprachlichen Einheiten auf Wort-,Syntagma-,Satz- und satzübergreifender Ebene ergibt. Insgesamt bewertet Reiß (1971:69) den Stil als die bei formbetonten Texten vorrangig zu beobachtende Kategorie. Wie Reiß geht Popovic (1973:161) auf die Übersetzungskritik ein und beschreibt die von der Übersetzungskritik zu berücksichtigenden Komponenten in drei Dimensionen:

1. Übersetzungskritik untersucht den betreffenden Text im Kontext der zielsprachlichen Literatur und der ausgangssprachlichen Literatur, d.h. es geht um die Einordnung des literarischen Textes in die Empfänger und Sender Literatur. Der Kritiker beurteilt die Normen des Werkes hinsichtlich AS-Literatur und ZS-Literatur.

2. Die Übersetzungskritik untersucht die Übersetzung als solche:

Es geht also um die sprachlich-stilistische Analyse von AS-Text und ZS-Text. Der Kritiker beurteilt die Übersetzung hinsichtlich der Adäquatheit der sprachlich-stilistischen Mittel und hinsichtlich der Richtigkeit der Übersetzerentscheidungen, es werden sachliche Fehlleistungen herausgearbeitet.

3. Die Übersetzungskritik untersucht die Rezeptionsbedingungen der Übersetzung.

Koller (1987:197) hält das Übersetzungskritische Modell von Popovic für stichhaltig und beurteilt es in folgenden drei Punkten:

1. Die Übersetzungskritik situiert den übersetzten Text in AS-Literatur und ZS-Literatur und hinsichtlich der ZS-Empfänger

2. Die Übersetzungskritik analysiert in einem ersten Schritt AS- und ZS-Text in sprachlich-stilistischer Hinsicht und vergleicht in einem zweiten Schritt AS- und ZS-Text hinsichtlich der sprachlich-stilistischen Mittel.

3. Die Herausarbeitung sprachlich-sachlicher Fehlleistungen stellt nur einen Aspekt der Übersetzungskritik dar.

Wills (1977:33) geht insbesondere auf die Frage nach der Objektivität der Übersetzungskritik ein und schlägt ein ZS-orientiertes Norm-Abweichungsmodell als Grundlage einer objektiven Übersetzungskritik vor, dass sich auf sprachlich-stilistische Oberflächenphänomene bezieht. Reiß (1971:43) teilt die Auffassung von Koller und sieht diese ästhetische Funktion als legitim an.

Generell lässt sich konstatieren, dass alle angebotenen Übersetzungsstrategien Kompromisslösungen darstellen, welche die Ästhetik oder den Stil des Ausgangstextes in der einen oder anderen Weise verändern. Daher muss der Übersetzer nach einer inhaltlich äquivalenten Wiedergabe unter Beibehaltung des Wortspiels bzw. der Metapher am gleichen Ort wie im Ausgangstext streben. Koller (2001:264) macht unterdessen geltend, dass auch eine kommentierende Wiedergabe durch Texteinschübe oder Fußnoten möglichst zu vermeiden ist, da sie die ästhetische Wirkung verändert.

3. Grammatik

Für diese Ebene muss man der Morphologie und der Syntax besondere Aufmerksamkeit schenken. In Bezug auf die Syntax wird darauf hingewiesen, dass die spezifische

Anordnung der Satzglieder im Ausgangstext ebenfalls Bestandteil der ästhetischen Gesamtwirkung ist.

Mögliche Fehlquellen der Übersetzung im Bereich der Morphologie, bezogen auf das türkisch-deutsche Sprachpaar kommen sowohl bei Kasus und Numerus als auch bei Genus und Kongruenz vor.

4.Stil

Auf der Stilebene ist die Übereinstimmung von Form und Inhalt zwischen Ausgangs- und Zieltext zu überprüfen. Snell-Hornby (1994:70) bemerkte, dass man hier acht Dimensionen in zwei Kategorien beachten muss:

A. Die auf den Sprachbenutzer bezogenen Dimensionen:

- 1.geographische Herkunft, dialektale Merkmale;
- 2.soziale Schicht: Hoch-und Umgangssprache, Soziolekte;
- 3.diachronische Ebene: Zeitstil

B.Die Dimensionen des Sprachgebrauchs:

- 4.Medium: gesprochen/geschrieben;
- 5.Partizipation: monologisch/dialogisch;
- 6.Soziale Relation: höher-tiefer,tiefer-höher,gleich-gleich
- 7.Vertrautheitsgrad: Abstufungen sozialer Distanz, die sich z.B. in den Anredeformen niederschlagen;
- 8.Verwendungsbereich: Beruf/Tätigkeitsbereich werden vier übersetzungskritische Teilbereiche unterschieden:
 1. das Verhältnis von Norm und Abweichung im Langue Bereich;
 2. das Verhältnis von Norm und Abweichung im Bereich der sprachlichen Gebrauchsnorm;
 3. das Verhältnis von Norm und Abweichung im Bereich der durch gesellschaftlichen Rollenzwang motivierten Aktualisierungsmodalitäten
 4. der Bereich der individuellen Parole

Dieses Modell von Wilss ist deswegen zu kritisieren, weil es sich nur auf den Sprachgebrauch der Gebrauchsnormen beschränkt. Eine solche Übersetzungskritik

befasst sich nur mit in ihrer Syntax und ihrer Lexik stark normierten Texten, wie auch Koller (1987: 198) zu Recht bemerkte. Demnach kann der Übersetzungskritiker die Übersetzung durch die Begriffe “richtig, falsch” beurteilen. Die Übersetzungskritik in diesem Sinne wird zur Fehlerkritik, was nicht von der objektiven Bewertung die Rede ist. Eine Übersetzung kann im Grunde genommen nur im Vergleich mit dem Original kritisch analysiert und beurteilt werden. Leitfragen bei literarischen Texten formuliert Koller (1987: 207) folgendermaßen:

Wie verhält sich der ZS-Text in seiner sprachlichstilistischen und formal-ästhetischen Gestaltung hinsichtlich der in der ZS-Literatur geltenden literatursprachlichen Normen? Welche sprachlich-stilistischen, formal-ästhetischen oder thematischen Innovationen weist er auf? An welche Leser mit welcher literarischen Kompetenz richtet sich der Text?

Die Ergebnisse solcher, Textanalysen können für die eigentliche Übersetzungskritik fruchtbar gemacht werden, indem auf ihrer Basis Leitfragen für die AS-Textanalyse, den Übersetzungsvergleich und die Übersetzungsbewertung genommen werden. Ausgehend von der AS-Textanalyse kann der Übersetzungskritiker also feststellen, ob die sprachlich-stilistischen und ästhetischen Merkmale des AS-Textes in der Übersetzung erst nach dem Original wiedergegeben werden können.

Aus dem Gesagten geht eindeutig hervor, dass die Übersetzungskritik zum einen die Aufgabe hat, die Bedingungen für bestimmte Übersetzungsentscheidungen zu reflektieren, zum anderen die Ergebnisse dieser Reflexion systematisch in die Beschreibung übersetzungstechnischer Verfahren umzusetzen. Über die Beschreibung von Fehlern hinausgehend erklärt die konstruktive Übersetzungskritik Fehlermöglichkeiten und Fehlerursachen systematisch. In diesem Zusammenhang spricht Klegraf (1974: 60) von der wissenschaftlichen Übersetzungskritik. Darüber vertritt er die Auffassung, dass Kritik ihrem Wesen nach entweder positiv oder negativ sei.

Die Wissenschaftliche Übersetzungskritik besteht aus drei teilen:

1. Übersetzungsrelevante Textanalyse

Der betreffende Text wird im Hinblick auf die Sprachfunktion, inhaltliche Charakteristika, sprachlich-stilistische Charakteristika, formal-ästhetische Charakteristika und pragmatische Charakteristika untersucht.

2. Übersetzungsvergleich

Der Vergleich der Übersetzung mit dem Originaltext gliedert Koller (1987:215) in einen praktischen und einen theoretischen Teil. Im praktischen Teil werden Original und Übersetzung (bzw. Repräsentative Textabschnitte) miteinander verglichen. Es wird von der Frage ausgegangen, wie die Merkmale sprachfunktionaler, inhaltlicher, sprachlich-stilistischer, formal-ästhetischer und pragmatischer Art im ZS-Text realisiert sind und welcher Stellenwert diesen Realisierungen in ZS zukommt. Zugleich werden die Verfahren dargestellt, die im ZS-Text angewendet werden. Der theoretische Teil des Übersetzungsvergleichs beschäftigt sich mit dem Vergleich der Äquivalenzforderungen, wie sie sich aus der übersetzungsrelevanten Textanalyse ergeben, mit der Rekonstruktion der Äquivalenzforderungen, wie sie in der betreffenden Übersetzung gelten. Bei der Rekonstruktionphase sind auch Vor- und Nachworte der Übersetzer in den übersetzten Texten zu berücksichtigen, in denen sie sich über Übersetzungsprinzipien, -methoden und -verfahren äußern.

3. Übersetzungsbewertung

Die Übersetzungsbewertung geht, wie Koller (1987:216) betonte, von den Ergebnissen des Übersetzungsvergleichs aus und versucht, Aussagen über die Adäquatheit der Übersetzungsentscheidungen zu machen. Der Begriff der Adäquatheit ist dabei immer auf die Äquivalenzforderungen zu beziehen. Ferner muss der Übersetzungskritiker seine eigenen theoretischen Vorentscheidungen bezüglich des Adäquatheitskriteriums erklären und zugleich über die Übersetzungsnormen, die seiner Bewertung zugrundeliegen, rechenschaft abgeben.“

“Was ist eine gute Übersetzung?”

Nach welchen Maßstäben und Kriterien stellt ein Übersetzungskritiker fest, ob er es mit einer guten oder eher schlechteren Übersetzung zu tun hat?

Für den literarischen Übersetzer gibt es keine literarische Norm an die er sich unbedingt halten müsste. Der literarische Übersetzer entschliesst sich für eine Übersetzungstheorie an die er sich hält und nach den Vorbereitungen kann er anfangen zu übersetzen.

Es ist Aufgabe der Übersetzungskritik, die Theorien, von denen sich ein Übersetzer leiten lässt, durch den Vergleich von Original und Übersetzung herauszuarbeiten.

Die Übersetzungskritik hat nicht zuletzt die Aufgabe, inhaltliche Texteingriffe und ihre Berechtigung und Hintergründe aufzudecken und zu hinterfragen, wo und in welchem Ausmasse dem ZS-Leser der Text verfälscht wurde (Steinbeck, 2008:3).

Übersetzungsprobleme sind objektiv durch sprachliche, kulturelle und situative Unterschiede bedingte Quellen der Differenz zwischen Ausgangstext und Zieltext. Nicht alle Übersetzungsprobleme führen subjektiv zu Übersetzungsschwierigkeiten, da manchmal bereits eine wiederholbare Lösung gefunden wurde oder eine bestimmte Vorgehensweise vorgegeben ist. Zu den Übersetzungsproblemen durch kulturelle Unterschiede zählt die Übersetzung von sogenannten Realiennamen, Benennungen von landes- oder regionalspezifischen Begriffen, etwa Speisen oder Kleidungsstücken, aber auch Feiertagen, Ämtern oder politischen Parteien. Auch unterschiedliche Maßeinheiten sowie Eigennamen, die ggf. transkribiert oder transliteriert werden müssen oder kulturspezifische Assoziationen auslösen können, erfordern Aufmerksamkeit für kulturelle Besonderheiten.

Vorwiegend durch Unterschiede zwischen den Sprachsystemen entsteht eine weitere, besonders bekannte Gruppe von Übersetzungsproblemen: Die Übertragung von Wortspielen, Metaphern oder anderen rhetorischen Figuren und kreativen sprachlichen Ausdrucksmitteln. Hier sind individuelle Lösungen gefragt, die sich nach dem Grad der Neuigkeit und Kreativität des Ausdrucksmittels und seiner Bedeutung für Ausgangs- und Zieltext richten (gefunden aus <http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cbersetzungsproblem>).

Die sogenannten stilistisch-rhetorischen Mittel werden im darauffolgenden Kapitel näher beschrieben.

9. Stilistisch-Rhetorische Mittel in den literarischen Texten

Eine rhetorische Figur (auch Stilfigur, Stilmittel oder Redefigur) ist ein sprachliches Gestaltphänomen der Oberflächen- und Tiefenstruktur von Texten, das vom eigentlichen Ausdruck abweicht. Sie wird vom Autor meist gezielt eingesetzt, um eine bestimmte Wirkung beim Leser hervorzurufen.

Die in der Theorie der Rhetorik, in der Poetik und Sprachwissenschaft geläufigen Stilfiguren stammen ursprünglich vor allem aus der altgriechischen und lateinischen Dichtung und Rhetorik; die ersten Versuche zur Unterscheidung, Benennung und Systematisierung der Figuren wurden ebenfalls in der antiken Rhetoriktheorie gemacht.

Die Bezeichnungen selbst stammen meist aus dem Griechischen oder Lateinischen, in Ausnahmefällen aus dem Französischen (z. B. Enjambement) oder anderen neuzeitlichen Sprachen. Teils sind auch deutsche Namen geläufig. Die Benennung der Figuren ist nicht einheitlich: teils trägt dieselbe Figur mehrere Namen (z. B. Pleonasmus und Tautologie), teils bezeichnet ein Name mehrere Figuren (z. B. Katachrese). Auch die Abgrenzung ähnlicher Figuren ist oft sehr schwierig (z. B. bei Metapher, Metonymie und Synekdoche) und variiert je nach benutztem Buch (z. B. Hypallage, Enallage und Zeugma).

Nicht alle Figuren sind auf alle Sprachen übertragbar. Im Altgriechischen und im Deutschen ist zum Beispiel eine fast beliebige Möglichkeit zur Bildung neuer Wörter durch Zusammensetzung gegeben (vgl. Neologismus); im Altgriechischen, Lateinischen und (etwas eingeschränkt) auch im Deutschen ist die Wortstellung besonders in poetischer Sprache sehr frei, was eine Vielzahl von Wortstellungsfiguren (z. B. Hyperbaton, Anapher, Epipher etc.) erlaubte. In anderen Sprachen sind entsprechende Figuren nur teilweise möglich.

„Die Wirkung der Stilmittel ist meistens eine besondere Betonung, die der Leser oder Zuhörer unbewusst aufnimmt. Während die meisten Stilmittel absichtlich in Reden oder Schriftwerke eingebaut werden, sind einige alltäglich, zum Beispiel die Ellipse, eine

Auslassung von Wörtern: „Du kannst gut singen, ich nicht“, müsste eigentlich „Du kannst gut singen, ich kann nicht gut singen“ lauten.

Das antike Rhetoriksystem bietet mit der Forderung nach *latinitas* (Sprachrichtigkeit), *perspicuitas* (Deutlichkeit), *aptum* (Angemessenheit) und teilweise *brevitas* (Knappheit) Regulative für den Figurengebrauch.

Während sich Cicero für einen regen Gebrauch der Figuren einsetzt, um so den Geist des Hörers herauszufordern, stellt sich John Locke mit der Forderung nach einem „scientific style“ gegen jegliche Figuration, die lediglich zu geistiger *obscuritas* (Dunkelheit) führe.

Die Figuren sind zusammen mit den Tropen Teil des *ornatus* (Redeschmuck), einem Element der *virtutes elocutionis* (Tugenden sprachlicher Darstellung) während des Produktionsstadiums der *elocutio* (Einkleidung der Gedanken in Worte).

Seit der Antike gibt es mehrere, einander teilweise ausschließende Klassifikationen rhetorischer Figuren. Eine der ältesten und weitestverbreiteten ist die grundlegende Zweiteilung:

Wortfiguren oder genauer Sprachfiguren (lat. *figurae verborum*) sind all jene Figuren, die auf verbalsprachlicher Ebene entstehen, also bei einer Umformulierung entfallen – so zum Beispiel Alliteration, Anapher usw. Diese unterteilt Quintilian wiederum:

grammatische Figuren entstehen durch eine Deviation gegen die Korrektheitsnorm der Sprache, sind also erlaubte Sprachfehler – so zum Beispiel bei E. Bloch "gang und gäbene Zauberei"

-rhetorische Figuren sind Wortstellungsvarianten oberhalb der Ebene der Grammatikalität

-Gedankenfiguren (lat. *figurae sententiarum*) sind jene Figuren, die auf gedanklicher Ebene entstehen und sprachlich verschieden ausformuliert werden können – beispielsweise Metapher, Paradoxon, Antithese usw.

Ebenfalls aus der Antike stammt die in der Rhetorik überwiegende Einteilung nach den vier Änderungskategorien, die v. a. auf die Sprachfiguren (s. o.) zutrifft. Sie geht mit der Deviationstheorie von einem zugrunde liegenden eigentlichen Ausdruck aus, dem “verbum proprium”. Zum uneigentlichen, figurativen, Ausdruck, dem “verbum translatum”, wird es durch die Änderung nach einer der vier Kategorien:

1. figurae per adiectionem (durch Zugabe) erweitern den sprachlichen Ausdruck – zum Beispiel Geminatio, Hendiadyoin, Pleonasmus usw.
2. figurae per detractioem (durch Auslassung) verkürzen den sprachlichen Ausdruck – zum Beispiel Ellipse, Brachylogie usw.
3. figurae per transmutationem (durch Vertauschung) verändern die Abfolge des sprachlichen Ausdrucks – zum Beispiel Hyperbaton, Hysteron-Proteron
4. figurae per immutationem (durch Ersetzung) ersetzen den sprachlichen Ausdruck vor Ort – zum Beispiel Metapher, Metonymie, Ironie usw.

1. Bildhafte Figuren:

Figuren, die statt der Bezeichnung eine Ersatzbezeichnung setzen. Als solche gilt der Tropus (griech. Pl. Tropen – Vertauschung des Begriffes durch einen bildlichen Ausdruck). Zu diesem zählen Figuren wie Emphase, Hyperbel, Litotes und andere. Sprachbilder, die eine anschauliche Darstellung ermöglichen, wie Gleichnis oder Vergleich.

2. Satz- und Wortfiguren:

Sprachmittel, die sich durch eine besondere syntaktische Stellung (Satzfigur) oder durch originelle Verbindung ihrer Einzelglieder (Wortfigur) auszeichnen, zum Beispiel Klimax, die wiederholenden Figuren.

3. Klangfiguren:

Sprachmittel, bei dem ein besonderer Effekt durch den Klang der Wortverbindung erreicht wird, zum Beispiel Alliteration, Assonanz.

4. Sonstige Stilfiguren:

zum Beispiel Isolog, Stichomythie.” (gefunden aus http://lexikon.freenet.de/Rhetorische_Figur)

9.1. Die Onomatopoesie

Onomatopoesie oder Onomatopoeie (von gr. onoma Name und poesis das Machen) oder Lautmalerei ist die sprachliche Nachbildung von Naturlauten durch einzelne Wörter sowie durch Satzfragmente die durch ihre Rhythmus- und Sprachstruktur lautmalerisch wirken. Es handelt sich bei dieser um eine rhetorische Figur aus der Gruppe der Klangfiguren. "Figur" bedeutet in diesem Zusammenhang das bewusste Abweichen von Ausdrucksformen zum Zweck einer Effektsteigerung. (E. J. Havlik, 1991)

Hinter dem Wort Onomatopoesie versteckt sich eigentlich nichts anderes als die altbekannte Lautmalerei, also die Wiedergabe eines Geräusches als geschriebenes Wort.

Sobald in einer Geschichte also ein Geräusch "wiedergegeben" wird, indem der Autor beispielsweise "Rumms" oder "Patsch" schreibt, handelt es sich im eigentlichen Sinn schon um Onomatopoesie.

Die Benutzung eines onomatopoetischen Wortes gibt der Geschichte häufig etwas kindliches. Sätze mit onomatopoetischen Wörtern eignen sich nicht gerade dazu, einer Geschichte einen spannenden Tiefgang zu verpassen, zumal sie den Leser wahrscheinlich eher an einen Comic erinnern.

Die Übersetzungen von onomatopoetischen Wörtern dürfte zum grössten Teil eigentlich kein Problem sein, da man diese Wörter gelegentlich Wort-für-Wort übersetzt. Bei einigen Wörtern könnten jedoch Unterschiede auftreten, da auch Lautmalereien kulturell bedingt sind.

9.2. Die Metapher

Dzika (2007:90-92), definiert die Metapher als eine der „wirksamsten“ (Heß 1992: 396) und somit der populärsten Stilfiguren (Sowinski, 1999: 132). Da sie zwei „ähnliche Bildfelder“ (Sowinski, 1999: 131) miteinander verbindet, stellt sie eine Art Vergleich dar. Sie wird gern sowohl in der Alltagssprache als auch in der Literatur

verwendet. Aufgrund ihrer „Natur“, Gewöhnliches möglichst bildhaft darzustellen, eignet sie sich genauso gut für die gehobenen Reden wie für die Scherze.

Auch wenn die Metapher primär mit der gehobenen, literarischen Sprache assoziiert wird, lässt es sich nicht leugnen, dass sie sich genauso gut in der gesprochenen Alltagssprache einbürgerte. Viel mehr gibt es Wissenschaftler, die deutlich und völlig berechtigt nachweisen, dass die Metapher auch in den technischen Texten ihre Stellung bewahrt.

In wissenschaftlichen Publikationen ist sie relativ selten. Die Metapher bestätigt sich in erster Linie als eine „flexible“ Stilfigur. Sie lässt sich leicht mit anderen sprachlichen Mitteln im Text verflechten.

Die Metaphern ersetzen häufig eine Mängellücke im vorhandenen Wortschatz. Durch metaphorischen Gebrauch der neutral geladenen Lexik lässt sich in der Regel jenes ausdrücken, was man wortwörtlich nicht so bedeutungsvoll fassen könnte.

Paschke (2000:12-18), deutet darauf hin, dass Metaphern in literarischen Übersetzungen zum Problem werden können, denn nicht jedes Bild, das in der AS „funktioniert“ lässt sich ohne Weiteres in die ZS übertragen. Andererseits hat es den Anschein, dass viele Übersetzer dazu neigen, stilistisch wirksame Metaphern, auch in Fällen, in denen es nicht erforderlich wäre, stilistisch abzuschwächen oder gänzlich zu neutralisieren. Bevor wir den Umgang mit Metaphern in der literarischen Übersetzung untersuchen, wollen wir eine notgedrungen knappe Begriffsklärung versuchen. (Glück, 1993: 388 u. 653; Bußmann, 1990: 484f; Wilpert, 1989: 568f.)

In der antiken Rhetorik gehört die Metapher zu den Tropen, d.h. zu den Formen „uneigentlichen“ Sprechens, bei denen ein Unterschied zwischen Gesagtem und Gemeintem besteht. Nach Quintilian sind Metaphern abgekürzte Vergleiche: Das Gesagte tritt unmittelbar an die Stelle des Gemeinten, ohne formelle Ausführung des Vergleichs. Der metaphorische Ausdruck wird „aus dem eigentlichen Bedeutungszusammenhang auf einen anderen, im entscheidenden Punkt vergleichbaren, doch ursprünglich fremden Vorstellungsbereich übertragen“ (Wilpert ebd.). Deshalb ergibt sich bei wörtlicher Lesart ein Widerspruch.

Aus linguistischer Sicht spricht man deshalb auch davon, dass die Metapher einen „Verstoß gegen Selektionsregeln“ bzw. eine „Verletzung der semantischen Kongruenz“ darstellt (Kjär, 1988: 25). Nach Musso (1992: 38f) kann man solchen Verstößen mit einer semantischen Komponentenanalyse auf den Grund gehen. Musso (1992: 39) weist zutreffend darauf hin, dass sich das Phänomen der Metapher nur dann erfassen lässt, wenn man die Wortebene nicht nur nach unten (Komponentenanalyse), sondern auch in umgekehrter Richtung überschreitet, d.h. den Satz, den Text und notfalls auch den Kontext mitberücksichtigt.

Es sind nicht alle Metaphern in gleicher Weise stilistisch wirksam; es ist bekannt, dass ursprünglich originelle Bilder, wenn sie sich in der Sprachgemeinschaft durchsetzen, verblassen. Sie werden Teil des Sprachsystems und erscheinen im Lexikon als Polysemie des jeweiligen Lexems. Solche Metaphern werfen bei der Übersetzung vermutlich andere Probleme auf als „okkasionelle“ (oder „kreative“, „kühne“, „private“) Metaphern. Van den Broeck, der sich in dem Aufsatz „The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation“ (1981) mit dem Problem auseinandergesetzt hat, unterscheidet – nach dem Grad der „Institutionalisierung“ drei Kategorien: lexikalisierte, konventionelle und private Metaphern.

„Konventionelle“ Metaphern (bei Kjär, 1988 „usuell“, vgl. auch Koller, 1997: 254ff.) stehen in der Mitte: sie sind nicht mehr „privat“, aber auch nicht lexikalisiert, sondern z.B. Teil einer literarischen Tradition. Darüber, welche Metaphern besondere Probleme bei der Übersetzung aufwerfen, gibt es verschiedene Ansichten. Ausgangspunkt ist häufig Kloepfers (1966: 116) Behauptung „je kühner und freier erfunden, je einmaliger eine Metapher ist, desto leichter lässt sie sich in anderen Sprachen wiederholen“, denn es gebe eine „Harmonie der Bildfelder zwischen den abendländischen Sprachen (H. Weinrich)“ und (universell) gültige „Strukturen der Phantasie“.

Van den Broeck (1981: 80) stimmt Kloepfer insofern zu, als kühne Metaphern selbst Verstöße gegen das Sprachsystem seien und ihre Übersetzung daher kaum an den systematischen Sprachkontrasten scheitern dürfte. Auf jeden Fall stellt van den Broeck die Hypothese auf, „private“ Metaphern seien leichter übersetzbar als „konventionelle“, weil sie weniger kulturspezifisch seien (ebd.: 84) als diese.

Aber auch letztere erwiesen sich als relativ gut übersetzbar, da sie oftmals dem gemeinsamen kulturellen Erbe der Weltliteratur angehörten (ebd.: 81). Lexikalisierte Metaphern stellten – so van den Broeck – überhaupt kein Problem dar, wenn sie in „non-creative language“ erschienen; auch in literarischen Texten jedoch sei nicht jeder metaphorische Ausdruck relevant für die kommunikative Funktion des Textes.

Van den Broeck weist in diesem Zusammenhang auf die „translator’s illusion“ (Jean Paulhan) hin, also auf die Gefahr, in der AS stilistisch eigentlich nicht auffällige Einheiten für eine kreative Leistung des Autors zu halten und dementsprechend durch „overtranslation“ zu verzerren. Am geringsten sei die Übersetzbarkeit – so van den Broeck – bei deautomatisierten („foregrounded“) lexikalisierten Metaphern.

Wenn sich die ZS-Metapher nicht des gleichen Bildes bedient, dann kann der durch den zweiten Teil des Satzes ausgelöste Effekt nicht in die ZS hinübergerettet werden. Musso schätzt dagegen die Übersetzbarkeit von „okkasionellen“ bzw. „kühnen“ Metaphern etwas anders ein; im Gegensatz zu Kloepfer, dessen o.a. Aussage auch sie zitiert, hält sie die Übersetzung kühner Metaphern für sehr problematisch. Da kühne Metaphern nicht dem Sprachsystem (langue) zugehörten, sondern einmalige Äußerungen der parole seien, sei jeder Fall ein Fall für sich, ohne dass man allgemeine Regeln aufstellen könne (Musso 1992: 38).

Man kann also nur dann von Übersetzung der Metaphern sprechen, wenn das der Metapher zugrunde liegende Bild auch in der ZS wiedergegeben wird, von Substitution, wenn die Übersetzung sich eines anderen Bildes bedient (aber ebenfalls metaphorisch ist), von Paraphrase, wenn die Übersetzung in nicht-metaphorischer Sprache verfasst ist (Koller, 1997: 254).

Die Übersetzbarkeit okkasioneller, kreativer Metaphern, also jener, die (noch) nicht ins Sprachsystem bzw. Lexikon eingegangen sind, wird ganz unterschiedlich eingeschätzt; hinzu kommt, dass verschiedene Übersetzer in diesem Punkt offenbar unterschiedliche individuelle Normen bzw. Gepflogenheiten haben. Gerade bei den okkasionellen Metaphern lässt sich häufiger eine stilistische Verflachung beobachten, welches den literarischen Wert des übersetzten Werkes erheblich verändern wird.

9.3. Die Redewendung

Fast täglich werden wir mit Redewendungen konfrontiert, ohne daß wir uns über ihre Herkunft oder eigentliche Bedeutung Gedanken machen. Bei einigen Redensarten ist die Ableitung oder die zeitliche Entstehung ungewiß, und fast immer sind sie älter als ihre erste schriftliche Erwähnung. Es gibt heutzutage jedoch noch viele Redewendungen, die in gleicher oder ähnlicher Form bereits im Mittelalter bekannt waren oder in dieser Zeit entstanden sind (Gleni, 2010).

Was sind nun Redewendungen? Sie sind keine Sprichwörter, deren deutlichstes Merkmal der abgeschlossene Satz ist. Genausowenig sind sie Wahrwörter oder Gemeinplätze. Allen diesen anderen Konstruktionen ist eine gewisse Verständlichkeit gemein, die die Redewendungen vermissen lassen. In Redewendungen sind grammatikalische Fehler akzeptiert, Wortruinen und inhaltliche Verbindungen sind hier oft zu finden, die in der "normalen" Sprache völlig nichtssagend sind.

Eine Redewendung (auch: Idiom, idiomatische Wendung, Phraseologismus) ist eine Verbindung von mehreren Wörtern, die eine Einheit bilden und deren Gesamtbedeutung nicht direkt aus der Bedeutung der Einzelelemente abgeleitet werden kann. Es handelt sich um den Spezialfall einer Kollokation.

Das metaphorische Bild unterscheidet die sprichwörtliche Redensart von der bloßen Redewendung. Der Hörer weiß, dass er das Gesagte schon einmal gehört hat. Sprichwörtlich werden heißt, im kollektiven Bewusstsein üblich werden. Es geht um sprachliche Elemente, die nur reproduziert werden, um vorfabrizierte Formeln (englisch: „patterned speech“).

Das Wort Phraseologie bezeichnet sowohl die in einer Sprache auftretenden Redewendungen als auch die sich damit befassende Wissenschaft. Eine phraseologische Einheit ist die Verbindung von zwei oder mehreren Wörtern, wenn diese eine nicht voll erklärbare Einheit bilden. Als Beispiel kann die Redensart „ins Gras beißen“ dienen. Es handelt sich hierbei um eine ungewöhnliche Wortverbindung, die nichts mit Sätzen wie in den Apfel beißen oder ins Gras fallen zu tun hat. Diese Wendung hat eben die

Bedeutung sterben und kann nicht durch Wendungen wie in die Wiese beißen oder ins Gras schnappen ersetzt werden, es sei denn, es geschieht als bewusste Veränderung der gebräuchlichen Formulierung (gefunden aus <http://de.wikipedia.org/wiki/Redewendung>).

Redensarten, Redewendungen und ähnliche "Sprachbilder" sind und bleiben unverzichtbarer Bestandteil unserer deutschen Sprache. Menschen aller Bildungsstufen bedienen sich ihrer. Schließlich bringen Redewendungen eine Sache auf den Punkt und ersparen umständliche und wortreiche Umschreibungen, da jeder Muttersprachler sofort weiß, was gemeint ist.

Das Wissen um Herkunft und ursprüngliche Bedeutung hingegen nimmt immer weiter ab. Zu selbstverständlich greifen wir auf die allgemein bekannten und von allen verstandenen Wendungen zurück. Nur selten fällt uns auf, daß die Worte an sich überhaupt keinen Sinn ergeben - zumindest in unserer Zeit nicht mehr. Sicherlich hat man Sie schon des öfteren belogen, aber hat man Ihnen schon einmal wortwörtlich "einen Bären aufgebunden?" Hoffentlich nicht... Haben Sie jemals zur Leiter gegriffen, wenn Sie "jemandem aufs Dach steigen wollten?" Wohl kaum.

Die meisten dieser sprichwörtlichen Redensarten, die wir ohne Nachdenken und Hinterfragen gebrauchen, sind keineswegs sinnlose Sprachspielereien, sondern ein wichtiger Teil und Ausdruck unseres kulturellen Erbes. Redensarten entstehen schließlich nicht aus dem Nichts. In vielen Fällen war das, was wir nur noch im übertragenen Sinne verwenden, für unsere Vorfahren die Wirklichkeit, das tägliche Leben und Erleben.

Um beim Beispiel Dach zu bleiben: Ja, Ihr Urururururur... griff tatsächlich zur Leiter! In anderen Fällen hatten berühmte Dichter, Gelehrte, Theologen und sonstige Geistesgrößen ihre Finger im Spiel. So hat uns bspw. Luthers Bibelübersetzung eine Unmenge an Redensarten beschert.

Wer die Gegenwart begreifen oder gar die Zukunft gestalten will, kann das nicht ohne ausreichendes Wissen über die Vergangenheit (gefunden aus <http://www.redensarten.net>).

Redewendungen sind Verbindungen von mehreren Wörtern, die eine Einheit bilden und deren Gesamtbedeutung nicht direkt aus der Bedeutung der Einzelelemente abgeleitet werden können. Es sind feste Wortverbindungen, deren Bestandteile nur schlecht, oder gar nicht ausgetauscht werden können.

Wir können also im allgemeinen Sagen, dass Sprichwörter und Redewendungen sich bis in die Antike zurück verfolgen lassen und begegnen uns bis heute in unserem alltäglichen Leben.

Sie werden in der Alltagssprache verwendet und tauchen immer wieder in Werbungen, den Medien und der Literatur auf. Doch ihr eigentlicher Ursprung, ihre Bedeutung und ihr Gebrauch sind heute schwer nachzuvollziehen, da sich die Sprichwörter im Laufe der Jahre stark verändert haben. Entweder durch falsche Überlieferungen, durch Fehler in der Übersetzung oder Umdeutungen kennen wir heute ihre ursprüngliche Form nicht mehr. Viele Sprichwörter stammen aus der Bibel und wurden durch Übersetzer wie z.B. Martin Luther stark verändert.

Die Wurzeln der ersten deutschen Sprichwörter kann man bis ins frühe 15. Jahrhundert nach verfolgen, da sie während dieser Zeit, aufgrund ihrer vermehrten Anwendung in Schulen und in Predigten gesammelt und aufgeschrieben wurden. In dieser Zeit wurden Sprichwörter auch vermehrt in literarischen Texten verwendet und somit wurde ihr Erhalt gesichert.

Doch trotz dessen lassen sich Sprichwörter nach dem 16. Jahrhundert nicht mehr nachweisen. Heute entwickeln sich Sprichwörter auch aus populären Buch- und Filmtiteln und aus abgekürzten Refrains aus Volksliedern oder Schlagern.

Spruchwörter und Redewendungen sind Bestandteile der Kommunikation, sie übermitteln Erfahrungen zur Orientierung des Lebens und zeigen lebenspraktische Regeln (Belz und Schatz, 2010).

9.4. Das Wortspiel

Ein Wortspiel ist eine rhetorische Figur, die hauptsächlich auf der Mehrdeutigkeit, Verdrehung, Umdrehung (dem Sinne nach), oder sonstiger Wortveränderungen beruht und dem Verfasser humorvoll und geistreich erscheint. Das Wortspiel ist ein Begriff aus der Allgemeinsprache und steht für einen speziellen Umgang mit der Sprache. Diese Verwendung kann geistreich, witzig, sarkastisch, aber auch kalauernd sein. Das Wortspiel bedient sich dabei der homographen oder homonymen Wörter und Ausdrücke.

Zum Einsatz kommen im Wortspiel zudem mannigfaltige Techniken, wie etwa die Auflösung von Zusammensetzungen, die Ableitung, das „Wörtlichnehmen“, der Vergleich, die Buchstabenumstellung, die Umstellung von Wörtern, Akzentverlagerung, leichte Veränderung der graphischen oder lautlichen Gestalt oder das Kofferwort. (F.J. Hausmann: 1974.)

Wortspiele sind selten in andere Sprachen übersetzbar. Es gibt Wortspiele mit fremden Sprachen. Scheinbare gleiche Wortpaare haben eine unterschiedliche Bedeutung, die zu einer Bedeutungsänderung führen.

9.5. Die Sprachtabus und Euphemismen

Schröder (2001:229-246), stellt in seiner Studie explizit dar, dass Linguistische Arbeiten zu Sprachtabu und Euphemismus in den letzten dreißig Jahren im deutschsprachigen Raum einen enormen Aufschwung erlebt haben, was u.a. in der Zahl einschlägiger Dissertationen zum Ausdruck kommt: Luchtenberg (1985) zu "Euphemismen im heutigen Deutsch", Balle (1990) zu "Tabus in der Sprache", Günther (1992) zu "Sprachliche Strategien bei Phone-in-Sendungen am Radio zu tabuisierten Themen" und Zöllner (1997) zu "Der Euphemismus im alltäglichen und politischen Sprachgebrauch des Englischen". Stefan Schorch (2000) hat nun eine bemerkenswerte theologische Dissertation (Leipzig, 1998) vorgelegt, die an sprachwissenschaftliche Überlegungen und Methoden anknüpft.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich die ersten sprachwissenschaftlichen Arbeiten anführen, die explizit auf Sprachtabu im Kontext des Konzepts der Wortmagie eingehen und dessen Bedeutung – in Anknüpfung an volkskundliche und religionswissenschaftliche Forschungen aus dem 19. Jahrhundert – für die indogermanischen Sprachen nachweisen.

Eine weitere frühe – linguistisch relevante – Arbeit zum Sprachtabu stammt aus der Entwicklungspsychologie von Heinz Werner (1919), der in seiner Monographie "Die Ursprünge der Metapher" ausführlich auf das Konzept des Sprachtabu eingeht, und der die Aufgabe der Metapher nicht in der des Hervorhebens sondern als Umgehungsstrategie für tabuisierte Bereiche identifiziert und dem Sprecher ein Verhüllungsbedürfnis unterstellt.

Karl Bühler (1934) hat sich später in seiner "Sprachtheorie" kritisch mit der Arbeit von Werner beschäftigt und diese Erklärung weitgehend zurückgewiesen. Nach Bühler (1934, 354) sind nicht die Metaphern, sondern vor allem die Metonymien "das reine und völlig ausreichende Ersatzmittel eines hochgradig tabu-gehemmten, um nicht zu sagen tabu-verseuchten Sprechverkehrs."

Kapitel über Zeichenbildung unter dem Punkt "Tabuismus" darauf hin, daß Tabu auch "in unseren eigenen Sprachen eine recht bedeutende Rolle" spielen und nennt u.a. folgende Ersatzmittel: "Nachdem man nun gezwungen ist, solche Dinge zu umschreiben, kann das entweder durch Andeutungen und Umschreibungen geschehen, oder man muß einfach die Wörter, die sie bezeichnen verändern. Bekanntlich geschieht es oft dadurch, daß man ein Fremdwort benützt: es ist nicht die Sache selbst, sondern das Zeichen, das unter Tabu steht, und wenn man ein fremdes Zeichen benützt, fällt der garstige Beigeschmack weg.

Oder man wählt willkürlich ein anderes Zeichen, das eigentlich etwas ganz anderes bedeutet, aber in seiner äußeren Form hinlänglich an das unter Tabu stehende Wort erinnert, so daß die Andeutung verstanden wird" (Hjelmslev 1968: 81). Hjelmslev (1968: 82) nennt des weiteren als mögliche Ersatzmittel die willkürliche Umformung des Wortes, etwa durch Bildung einer Abkürzung oder eine Umstellung: "Man setzt einfach einige andere Elemente anstelle derjenigen, die gewisse Plätze im Wort

einnehmen." Ein weiterer Strang der Beschäftigung mit dem Sprachtabu im Rahmen der modernen Linguistik kann in den 80er und 90er Jahren im Umfeld der Diskurs- und Gesprächsanalyse ausgemacht werden, wobei eine Arbeit von Gerd Schank über Gesprächsverhalten bei tabuisierten Themen einen wichtigen Anstoß gegeben hat. Schank (1981: 36f.) geht von dem Phänomen des 'verdeckten' Sprechens aus, das sich u.a. in der "häufigeren Verwendung von Metaphern, Proformen, Euphemismen, Archaismen etc." darstellt und durch einen bestimmten Direktheits- und Explizitheitsgrad charakterisiert werden kann.

Euphemismen und Sprachtabus, deren Bedeutungen der konnotativen Äquivalenz bei der Übersetzung literarischer Texte zukommt und falls ihre Nicht-Einhaltung in die Zielsprache die Wirkung des ZT beeinflussen kann. Die Entscheidung des Übersetzers für eine bestimmte Entsprechung einerseits von den ihm zur Verfügung stehenden sprachlich-stilistischen (Wahl)-Möglichkeiten in der ZS, andererseits aber auch von den rein subjektiven, mit der Individualität des Übersetzers verbundenen Faktoren hängt von dem kulturellen Wissen des Übersetzers ab.

9.6. Die Diminutive

Diminutive begegnen uns überall, sei es in der Literatur oder im täglichen Sprachgebrauch. Meist haben sie eine weitaus größere Bedeutung als nur die simple Verkleinerung von etwas. Negativ oder positiv konnotiert, können sie Stimmungen und Meinungen transportieren. Oft sind sie Träger von Ironie oder spöttischen Bemerkungen, aber auch von verniedlichenden und liebkosenden Aussagen. Besonders bei Eigennamen fällt der häufige Gebrauch von Diminutiven auf (Weber, 2004:1).

Doch nicht nur im Deutschen werden diese Verkleinerungsformen gebildet, auch das Türkische ist reich an diminuierten Bildungen. Diminutive stellen Derivate dar, wobei ein Lexem unter Zuhilfenahme eines Suffixes verändert und nicht ein Adjektiv angehängt wird, um eine Bedeutungsänderung zu kennzeichnen. (Henzen, 1957: 144f.)

10. Methoden der Analyse und Interpretation literarischer Werke

Wiesmüller (2001), stellt in seiner Studie ausführlich dar, dass angesichts der Mehrdeutigkeit literarischer Texte die literaturwissenschaftliche Hermeneutik Methoden entwickelt hat, die nicht die einzig richtige Interpretation zum Ziel haben, sondern das Erstellen von Hypothesen über mögliche Bedeutungen, die mit Hilfe textimmanenter Analysen (Form- und Stilanalyse, Strukturanalyse) und textexterner Kontextuierungen (biographischer, literarhistorischer, soziokultureller Kontext, Intertextualität) intersubjektiv vermittelbar sind.

Peter J. Brenner skizziert im 4. Kapitel seines Buches „Das Problem der Interpretation“ (1998) unter der Überschrift „Eindeutigkeit und Beliebigkeit: Der Leser und die Frage nach dem Sinn von Texten“ die Auseinandersetzung von Vertretern der Rezeptionstheorie und der Semiotik mit traditionellen Positionen der Hermeneutik in den sechziger und siebziger Jahren.

Er spricht von der doppelten Kritik, unter die die hermeneutische Interpretation geraten ist.

Erstens: Die Literatur ist vieldeutig, während die Interpretation mit der Frage nach dem Text- Sinn zur Festlegung auf Eindeutigkeit tendiert. Und zweitens: Die Interpretation als „Kunst“, die der Einfühlung und Intuition bedarf, ist empirisch nicht überprüfbar und daher unwissenschaftlich.

Diese Angriffe haben dazu geführt, daß man von der Vorstellung der „Autorintention“ als Kriterium für den „Sinn“ des Textes abgerückt ist; es ist eine „Grundeinsicht der modernen Hermeneutik“, so Brenner, daß der Sinn eines Textes „nicht in der Autorintention aufgeht.“ (S. 117)

Und man hat Konsequenzen aus der Kritik in folgende zwei Richtungen gezogen: Zum einen wurde die Interpretation durch genaue Beschreibungen und Analysen des Textes unterlegt, um sie zu objektivieren und intersubjektiv nachvollziehbar und überprüfbar

zu machen. Zum anderen hat man die subjektiven Voraussetzungen der Interpretation und das jeweilige Erkenntnisinteresse des Interpretierenden stärker reflektiert, d.h. im Sinne der erkenntnis- und wissenschaftstheoretischen Diskussion soll das ‚implizite Wissen‘ des Interpretierenden nicht umgangen, sondern explizit gemacht werden.

In seiner „Einführung in die Literaturinterpretation“ (4. Aufl. 1997) hat Jürgen Schutte ein Interpretationsmodell vorgelegt, das m. E. den aufgezeigten Anforderungen an eine reflektierte und überprüfbare Interpretation, die sich zwischen den Extremen von Eindeutigkeit und Beliebigkeit positioniert, gerecht wird.

Vor dem theoretischen Hintergrund eines Modells der literarischen Kommunikation, das mit der Beziehung von Autor und Text einen produktionsästhetischen und mit der Beziehung von Text und Leser/innen einen rezeptionsästhetischen Horizont eröffnet, schlägt Schutte für die Interpretation vier methodische Schritte vor, die man als 4-Phasen-Modell bezeichnen könnte und die von ihm folgendermaßen benannt und verstanden werden:

(a) Lese-Erfahrung:

Die Lese-Erfahrung ist „ein ‚erstes Verständnis‘ des Textes, welches geprägt sein mag durch ein besonderes inhaltliches Interesse, Auffälligkeiten der Darstellungsweise oder auch bestimmte Aspekte der Wirksamkeit.“ Sie kann „Mißverständnis und Unverständnis“ enthalten oder „Widerstände und Unklarheiten des Textes“ ignorieren. In ihrer Unmittelbarkeit tendiert sie dazu, die hermeneutische Differenz bzw. historische Distanz zum Text zu überspringen und „das eigene Kontextverständnis“ für das des Autors/der Autorin zu halten. (S. 31)

(b) Lesart:

In der Lesart wird die Lese-Erfahrung entfaltet und reflektiert, nachdem man sie „mündlich oder schriftlich fixiert“ hat. „Dieses zweite Verständnis des Textes zielt auf Subjektivität und Hypothesenbildung, d.h. unter Umständen schon in bezug auf strukturelle Eigenheiten als eine Vermutung über den Sinn des Textes in seiner Entstehungssituation.“

Darauf aufbauend wird die „Perspektivierung des weiteren Arbeitsprozesses“ entwickelt, etwa in Form eines „Untersuchungsprogramms, das von bestimmten Beobachtungen, im Text relevanten Problemen oder durch ihn aktualisierte eigene Erfahrungen ausgehen kann.“ (S. 31)

(c) Analyse:

„Die Analyse dient der Überprüfung, Modifizierung oder Falsifizierung der Lesart bzw. der Auslegungshypothese. Sie „erklärt seine Wirkung aus seiner Struktur“ und „rekonstruiert den Text aus seiner Entstehung“ heraus. Im Sinne des oben angesprochenen Modells der literarischen Kommunikation wird produktionsästhetisch „die Beziehung zwischen Autor, Werk und zeitgenössischen Lesern im Kontext der Entstehungszeit“ untersucht, und rezeptionsästhetisch „nach dem Verhältnis von Textstruktur und aktueller Sinnkonstitution im Kontext unserer Gegenwart“ gefragt. (S. 32)

(d) Synthese:

Die Synthese wird als „Prozeß der bewußten Aktualisierung“ verstanden, und zwar unter der Prämisse, daß „literaturwissenschaftliche Interpretation [...] auf Vermittlung des analytisch objektivierten Textverständnisses mit der Lebenspraxis des Interpreten und seiner Adressaten“ abzielt. Es geht also um eine insbesondere literaturdidaktisch relevante „Horizontvermittlung“ zwischen Text und Interpreten, die „durch die Verbindung der historischen und aktuellen Textbedeutung mit den Interessen und Bedürfnissen,“ die Leserinnen und Leser an die „Wirksamkeit“ von Literatur richten, nämlich Impulse für die Reflexion der eigenen Lebenswirklichkeit zu erhalten, hergestellt wird. (S. 33)

Mit diesem Konzept für eine literaturwissenschaftliche Interpretation schlägt Schutte einen Mittelweg in der seit dem Ende der achtziger Jahre ausgebrochenen Kontroverse um die Relevanz der Literaturwissenschaft ein, in der es um dem Vorwurf der „Scientifizierung“, also der Verwissenschaftlichung von Literatur ging, durch die ihr persönlichkeitsbildendes Potential erstickt würde (Grießheimer/Prinz, 1991).

Zu den „allgemeinen Zielen“ literaturwissenschaftlicher Interpretation zählt Schutte daher einerseits die „Objektivierung des Sinnverstehens“, mit der eine „Verwissenschaftlichung des Umgangs mit Literatur“ verbunden ist, die zeigt, daß „Subjektivität und Wissenschaftlichkeit“ keine „notwendigen Gegensätze“ sind; andererseits aber hält er fest, daß die wissenschaftliche Interpretation „nicht die Ersetzung der spontanen Interessennahme für ein Werk durch interessenlose Distanz“ bedeute, „sondern die Ausbildung der Fähigkeit (bei sich selbst und anderen), die in den literarischen Werken der Vergangenheit und Gegenwart aufgehobene Erfahrung und Erfahrungsfähigkeit immer umfassender und intensiver sich anzueignen.“ (S.34)

Diese Analyse entspricht dem, was Josef Zelger in der Einleitung zur Ringvorlesung „Textanalyse(n)“ als „Aufweisanalyse“ bezeichnet hat, und ihr liegt ein Textbegriff zugrunde, wie er in diesem Zusammenhang von Alexander Eberharter vorgetragen wurde. Er korrespondiert im wesentlichen mit jener Definition, wie man sie auch in einer der neueren einschlägigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema von Angelika Corbineau-Hoffmann (2002: 9) findet, wenn es dort heißt:

„Ein Text besteht aus einer Folge von Sätzen, die grammatisch und/oder gedanklich miteinander verbunden sind. Er weist neben horizontalen (syntagmatischen) auch vertikale (paradigmatische) Bezüge auf.“

Aus dieser Definition entwickelt Corbineau-Hoffmann Fragestellungen für die Textanalyse, die auch im folgenden Fallbeispiel relevant werden. Im Hinblick auf die paradigmatischen Bezüge („Text als Sinnsystem“) wird zu fragen sein: „An welchen Textstellen befinden sich und welcher Art sind jene Verknüpfungen, die für den Textbegriff bestimmend sind?“ Und die syntagmatischen Bezüge („Text als Zeitverlauf“) betreffend: „Wodurch ist dieser Verlauf von Anfang zum Ende charakterisiert und woher gewinnt er seinen Impuls, seine Dynamik, seine Dauer?“ (S. 15)

Wie eben angesprochen, kann sich die literaturwissenschaftliche Interpretation nicht auf reine Textimmanenz beschränken, wenngleich eine genaue textimmanente Analyse eine wichtige Grundlage bildet, auf der weitere Interpretationen aufbauen können. Der Blick über den Text hinaus auf verschiedene Kontexte kann das Spektrum der

Interpretationsmöglichkeiten wesentlich erweitern und neue Zugänge zum Text eröffnen. Eine dieser Möglichkeiten besteht in der Berücksichtigung intertextueller Bezüge. Hierbei kommt ins Spiel, was Oskar Putzer in seinem Beitrag zu dieser Ringvorlesung über das „Weltwissen“ und seine Bedeutung für das Verstehen von Texten ausgeführt hat. D.h. unser Wissenshorizont im Bereich der Literatur, also unsere Kenntnis literarischer Texte oder anderer kultureller Textzeugnisse hat nicht nur generell Einfluß auf unser Verstehen, sondern im speziellen dann, wenn wir die Bezugnahme eines Textes auf einen oder mehrere andere Texte in Form von Anspielungen, Zitaten usw. erkennen oder nicht erkennen.

Der Begriff ‚Intertextualität‘ wurde 1967 von Julia Kristeva in Anlehnung an Michail Bachtins Terminus für die ‚Mehrstimmigkeit‘ literarischer Texte, nämlich ‚Dialogizität,‘ in die literaturtheoretische Diskussion eingeführt und hat seither unterschiedliche Gebrauchsweisen gefunden. Kristeva beabsichtigte damit eigentlich einen literaturtheoretischen Paradigmenwechsel, der auf der Basis poststrukturalistischer Theoreme literaturwissenschaftliche Kategorien wie Autor(intention) oder Werkbedeutung/Textsinn eliminieren sollte.

Die Aspekte von ‚Intertextualität‘ haben aber dennoch auch in hermeneutische, strukturalistische oder rezeptionstheoretische Ansätze Eingang gefunden, so daß sich in der Intertextualitätsdebatte ein dichotomes Diskussionsfeld aufgebaut hat, das zwischen folgenden Polen verortet werden kann: Auf der eine Seite findet sich das poststrukturalistische universelle, ‚globale‘ Konzept, das Intertextualität zur *conditio sine qua non* für Textualität überhaupt erhebt und primär literaturtheoretische und kulturkritische Aspekte im Auge hat.

Auf der anderen Seite gibt es Bemühungen, ‚Intertextualität‘ als textanalytische Beschreibungskategorie zu fassen und auszudifferenzieren, mit der identifizierbare Beziehungen zwischen Texten in ihren unterschiedlichen Formen und Funktionen beschrieben werden können, womit das ‚globale‘ auf ein ‚lokales‘ Intertextualitätskonzept reduziert wird.

II. Der Empirische Teil

11. Übersetzungskritische Untersuchung der literarischen Werke: “Der Richter und sein Henker”, “Katz und Maus” und “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”

In diesem Teil der Untersuchung beabsichtigen wir einen Übersetzungsvergleich anhand ausgewählter Fallbeispiele, wobei wir die Qualität der Übersetzung im Vergleich mit dem Original durch ausgewählte Beispiele feststellen. Daher soll der Ausgangstext mit dem Zieltext weitgehend analysiert werden. Es wird besonders neben der semantischen, lexikalischen, grammatischen und stilistischen Ebene, auf die Übersetzungen von Sprachspielen, bildhaften Ausdrücken, idiomatischen Redewendungen und Metaphern und deren Unterkategorien wie Symbol, Gleichnis, Vergleich, Metonymie usw., die zu den Stilmitteln zählen, und den Text förmlich beeinflussen, geachtet.

Die Übersetzung von diesen Komponenten findet man besonders schwierig, da sie direkt aus dem Kultur- und Alltagsleben der Gesellschaft, in der sie entstehen, entspringen (Aktaş, 1996:111). Sie sind also kulturspezifische Bestandteile einer Gesellschaft mit unterschiedlichem Sprachsystem. Daher weichen sie bei der Übersetzung notwendigerweise von ihrer Vorlage ab.

Mittlerweile besteht die Schwierigkeit einer solchen Übersetzung in den grossen morphosyntaktischen Differenzierungen zwischen der Ausgangssprache und der Zielsprache. Es gelingt doch dem in beiden Sprachen und Kulturen begabten Übersetzer, solche sprachliche Komponente loyal zu übertragen.

Nun wollen wir zunächst Auskunft über die Autoren und der Handlungen von den analysierten Texten mit deren Übersetzern geben. Danach werden wir auf die Übersetzungsspiele der Romane eingehen.

12. Der Autor: Friedrich Dürrenmatt

Der Kriminalroman “Der Richter und sein Henker” wurde von Friedrich Dürrenmatt verfasst. Friedrich Dürrenmatt wurde am 5. Januar 1921 in Konolfingen, einem Dorf im Schweizer Kanton Bern, geboren. Sein Grossvater war der Politiker Ulrich Dürrenmatt, und sein Vater Reinhold Dürrenmatt war protestantischer Pfarrer des Dorfes. Drei Jahre später kam seine Schwester Vroni zur Welt. 1935 zog die Familie nach Bern um. Vermutlich waren wirtschaftliche Gründe der Anlass dafür. Die Weltwirtschaftskrise machte sich zu diesem Zeitpunkt auch in der Schweiz bemerkbar, und das mittelständische Bürgertum wurde ärmer.

Friedrich Dürrenmatt besuchte zunächst das Berner Freie Gymnasium, später das Humboldtianum, an dem er 1941 die Maturitätsprüfung (Reifeprüfung/Abitur) ablegte. Er war kein besonders guter Schüler (Gesamtnote: «knapp ausreichend») und bezeichnete seine Schulzeit selbst als die «übelste Zeit» seines Lebens. Die Schule wechselte er, weil ihm die Art des Unterrichts nicht gefiel, weil er schlechte Noten hatte und weil er durch sein Verhalten bei den Lehrern immer negativ auffiel. Es ist bekannt, dass Dürrenmatt im Jahre seines Maturitätsschulabschlusses Mitglied einer Fröntler-Vereinigung war, um sich von seinem Vater abzugrenzen, wie er später einräumte.

Dürrenmatt stammte aus einem protestantischen Elternhaus, einem recht typischen Hintergrund für Schriftsteller aus dem deutschsprachigen Raum (z.B. Schiller, Lessing, Moerike). Die soziale Stellung seines Vaters hatte ihn in seiner Kindheit etwas zum Einzelgänger unter der bäuerlichen Jugend seines Heimatdorfes werden lassen. Seine Freizeit, in seiner Kindheit verbrachte er mit Streifzügen durch die nähere Umgebung, mit Fussballspielen und der Lektüre von alten Sagen und Mythen, genauso wie Gullivers Reisen, Karl Mays und Jules Vernes Romanen.

Mit Sicherheit wurde er von dem protestantischen Glauben seines Elternhauses beeinflusst. Teilweise wird Dürrenmatt als Vertreter eines protestantischen Theaters angesehen, so wie Claudel als Vertreter des katholischen (Baenziger 137). Sein erstes Drama *Es steht geschrieben* ist so gestaltet, dass es sich “zwischen Brechts epischen Theater und den mittelalterlichen Mysterienspielen die Mitte [haelt]” (Baenziger 133).

Mysterienspiele waren die erste Form von Theater nach der Antike in Europa, in denen religiöse Themen für die weitgehend analphabetische Bevölkerung dargestellt wurden. Dürrenmatt greift also auf abendländische Tradition zurück, wobei es bei Gerhard P. Knapp heisst, “man [habe] gelegentlich versucht, ein protestantisches Glaubensbekenntnis in Dürrenmatts Werk hineinzulesen”. Aufschluss über seine Einstellung kann die Beschreibung eines seiner Freunde, Teo Otto, geben. Dieser bezeichnet die Gespräche unter ihnen als sehr christlich und nennt Dürrenmatt einen “[Moralisten], der sich unmoralisch und antireligiös gibt” (Spycher 24).

Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Dürrenmatt während seiner Jugend besonders an den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen der Zeit Anteil nahm. Die auf Neutralität bedachte Schweiz wurde etwas verspätet auch von der Weltwirtschaftskrise ergriffen und konnte sich einer politischen Stellungnahme innerhalb Europas nicht ganz entziehen. Als Zufluchtsort für viele Künstler, die von den Nazis als entartet bezeichnet und vertrieben wurden, wurde die Schweiz aber im Vergleich zu anderen europäischen Ländern kaum erschüttert.

Noch in Konolfingen begann er zu malen und zu zeichnen, eine Neigung, die er sein Leben lang verspüren sollte. Er illustrierte später manches seiner eigenen Werke, verfasste Skizzen, zum Teil ganze Bühnenbilder. Seine Bilder wurden 1976 und 1985 in Neuenburg, 1978 in Zürich ausgestellt. Trotz seiner malerischen Begabung begann er im Jahre 1941, Philosophie, Naturwissenschaften und Germanistik zu studieren, zunächst in Zürich, aber schon nach einem Semester in Bern, wo er bei seinen Eltern an der Laubeggstrasse in einer Mansarde wohnte, die er mit grossen Wandbildern ausstattete, die später übermalt und erst anfangs der neunziger Jahre entdeckt, freigelegt und restauriert wurden. 1945 beendete er das Studium; eine begonnene Doktorarbeit zu Søren Kierkegaard schloss Dürrenmatt nicht ab.

1947 heiratete er die Schauspielerin Lotti Geissler, und beide zogen nach Ligerz am Bielersee. Dort entstand 1950 der Kriminalroman “Der Richter und sein Henker” mit offenem Bezug auf angrenzende Lokalitäten wie Lamboing. Dieses Werk gehört heutzutage zur Standard-Lektüre an deutschsprachigen Schulen.

Die ersten Jahre bis 1952 als freier Schriftsteller waren finanziell schwierig für Dürrenmatt und seine bald fünfköpfige Familie. Dann besserte sich die finanzielle Situation, besonders aufgrund von Aufträgen deutscher Rundfunkanstalten, weswegen einige Hörspiele entstanden. Ausserdem wurde zu dieser Zeit der Verlag der Arche zu seinem Stammverlag. Des Weiteren begann er, Detektivromane zu schreiben, die zum Teil als Fortsetzungsgeschichten im Schweizerischen Beobachter veröffentlicht wurden. Die Dürrenmatts bezogen 1952 ihren dauerhaften Wohnsitz in Neuenburg/Neuchâtel.

1952 entstand sein Theaterstück "Die Ehe des Herrn Mississippi", mit dem er seinen ersten grossen Erfolg auf den bundesdeutschen Bühnen verzeichnen konnte. Weltweiten Erfolg erzielte er mit seiner Komödie "Der Besuch der alten Dame". "Die Physiker", er bezeichnete dieses Werk ebenfalls als Komödie, welches sein erfolgreichstes Theaterstück wurde. Für sein Schaffen, das neben Theaterstücken, Detektivromanen, Erzählungen und Hörspielen Essays und Vorträge umfasst, erhielt er viele Auszeichnungen. Dazu gehörten zum Beispiel 1948 der Preis der Welti-Stiftung für das Drama (für Es steht geschrieben), 1959 der Schillerpreis der Stadt Mannheim, 1960 der Grosse Schillerpreis der Schweizerischen Schillerstiftung und 1977 die Buber-Rosenzweig-Medaille in Frankfurt. 1969 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der Temple University in Philadelphia verliehen, und er erhielt Ehrenpromotionen in Jerusalem und Nizza. In den sechziger Jahren stand Dürrenmatt mit seinen Theaterwerken auf dem Höhepunkt seines Öffentlichkeitserfolges.

Dürrenmatt widmete sich teilweise hauptberuflich der praktischen Theaterarbeit, erst an Basler Bühnen, nach einem Herzinfarkt im Oktober 1969 in der Neuen Schauspiel AG in Zürich, schliesslich in Düsseldorf. Dort fanden zwei seiner Uraufführungen statt, Porträt eines Planeten und Titus Andronicus. Er inszenierte mehrere spektakuläre Wiederaufführungen seiner eigenen Stücke, zum Beispiel "Der Meteor" (1964/65) 1978 in Wien.

Besonders in den achtziger Jahren folgte wieder eine Auszeichnung nach der anderen, z. B. der Österreichische Staatspreis für Europäische Literatur, der Georg-Büchner-Preis und der Prix Alexei Tolstoi der Association internationale des Ecrivains de Romans Policiers.

Dürrenmatt nahm als gesellschaftskritischer Autor in Essays, Vorträgen und Festreden Stellung zur internationalen Politik, Beispiele sind Amerika (1970), der Presstext “Ich stelle mich hinter Israel” (1973) und ein Vortrag^[2] zum 100. Geburtstag von Albert Einstein an der ETH Zürich (1979). 1990 hielt er zwei Reden zu Václav Havel und Michail Gorbatschow, die unter dem Titel “Kants Hoffnung” erschienen.

Für die 29-bändige Werkausgabe, die 1980 im Arche Verlag (gebunden) und im Diogenes Verlag (als Taschenbuch) herausgegeben worden ist, hatte Dürrenmatt von den meisten seiner Werke Neufassungen hergestellt. Dürrenmatt empfand seine schriftstellerischen Werke nie als abgeschlossen. Während der Vorbereitung zur umfassenden Werkausgabe 1980 setzte sich Dürrenmatt intensiv mit seiner eigenen Arbeitsweise, seinen von ihm erschaffenen, in ihm lebenden Figuren und Orten auseinander. Diese Beschäftigung mündete in dem neunteiligen Prosa-Werk Geschichte meiner Schriftstellerei bzw. Stoffe, das in zwei Bänden, Labyrinth. Stoffe I-III 1981 und Turmbau. Stoffe IV-IX 1990 veröffentlicht worden ist. Aus Typoskripten wurde 1992 postum unter dem Titel Gedankenfuge eine Fortsetzung der Stoffe veröffentlicht.

«Aber die Stoffe sind die Resultate meines Denkens, die Spiegel, in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert werden.» (F. Dürrenmatt, 1981: 11.)

Im Jahr 1983 starb seine Frau Lotti. Dürrenmatt heiratete 1984 die Schauspielerin, Filmemacherin und Journalistin Charlotte Kerr. Zusammen brachten sie den Film “Porträt eines Planeten” und das Theaterstück “Rollenspiele” heraus. Am 14. Dezember 1990 starb Friedrich Dürrenmatt in Neuenburg im Alter von 69 Jahren. Charlotte Kerr hat ihre Erinnerungen an die gemeinsame Zeit mit Friedrich Dürrenmatt in einem Buch verarbeitet. Es trägt den Titel: Die Frau im roten Mantel. Posthum wurde Dürrenmatt mit Einverständnis seiner Witwe in die Lord Jim Loge aufgenommen.

Dürrenmatt sagte später, er sei in einem “[gespenstischen] Idyll” aufgewachsen. Die ländliche Umgebung, die Jugendlektüre, vermutlich auch die Gedichte seines Grossvaters waren prägend. Sein Grossvater verfasste Werke, die gegen Kleinbürgertum und Bürokratismus gerichtet waren. Er musste dafür sogar einmal eine

zehntägige Gefängnisstrafe absitzen. Bei Dürrenmatt selbst zeigte sich zum ersten Mal der Drang zur Kritik in seinen frühen Kabaretttexten, wo er (tages-)politische Themen aufgriff.

In der Zeit des Wiederaufbaus nach dem zweiten Weltkrieg bestand gewissermassen ein "Vakuum" in der deutschsprachigen Theaterwelt. Die wirtschaftliche Not hatte vermutlich eine finanzielle Grundlage für das Theater sehr erschwert. Aber die Leere war wahrscheinlich eher dadurch zu erklären, dass sehr viele Autoren ins Exil gegangen waren, die Exilliteratur aber noch kaum bekannt geworden war. Dürrenmatt gehörte mit zu den ersten einer Gruppe von Autoren, die sich mit der gesellschaftlich- politisch-kulturellen Problematik nach dem zweiten Weltkrieg befassten.

Obwohl sein Werk viele verschiedene Gattungen umfasst, war er am meisten dem Theater verschrieben. "Ich gebe die Literatur zugunsten des Theaters auf" (Dürrenmatt in *Der Planet* 10). So ist auch sein erstes veröffentlichtes Werk ein Theaterstück. Obwohl er "jeden Einfluss Kafkas auf seine frühen Arbeiten [bestritt]", tauchen in seiner ersten ungedruckten Komödie, die er als Zweiundzwanzjähriger schrieb, Kafkas Motive von dem *Schloss* und der Ohnmacht gegenüber der technologisierten Welt auf. Dürrenmatt befasste sich ausserdem intensiv mit der angelsächsischen Literatur. So wird immer wieder eine Verwandtschaft zu Thornton Wilder betont.

Vor allem aber studierte er die Theatertheorien Bertolt Brechts. Ähnlich wie Brecht möchte er beim Zuschauer eine Distanz zu dem Geschehen auf der Bühne erzeugen. Groteske Darstellungen sollen die Realität verdeutlichen, bildhaft machen, dem Zuschauer durch die Übertreibung Erkenntnisse ermöglichen. Dürrenmatt prägt den Satz, dass den verworrenen und komplexen Zusammenhängen des 20. Jahrhunderts nur noch die Komödie beikommt.

Er unterscheidet sich aber deutlich von Brecht darin, dass er auf der Bühne nicht Weltanschauungen und Ideologien präsentieren, noch Theater um eines bestimmten Stiles willen schreiben will. Die Personen in seinen Stücken sind nicht da, um eine Auffassung oder einen Glauben zu zeigen, sondern "die Aussagen sind da, weil es sich in [seinen] Stücken um Menschen handelt, und das Denken, das Glauben, das Philosophieren auch ein wenig zur menschlichen Natur gehoert" (Geissler 74). Zum

Beispiel schreibt er *Frank der Fünfte, Oper einer Privatbank*, ein Stück, das zunächst an die *Dreigroschenoper* erinnern mag.

Doch ist bei Dürrenmatt die Musik nur ein Mittel, den Stoff "komödienhaft, theaterfähig" (Brock-Sulzer 101) zu machen. Sie steht im Hintergrund, anders als bei der konventionellen Oper, auch als bei der *Dreigroschenoper*. Dürrenmatt experimentiert mit der Bühne, sucht nach neuen Möglichkeiten. Er wird aber nach eigener Aussage später mit "dramaturgischen Kniffen" immer sparsamer (in *Der Planet* 9).

Beim Vergleich von Dürrenmatt und Brecht werden schnell weitere deutliche Unterschiede klar. Brecht sieht im Theater eine Möglichkeit, die Gesellschaft zu verändern. Er will, dass der Zuschauer in einer bestimmten Richtung denkt. Seine Lehrstücke besonders, aber auch die späteren Werke haben didaktischen Charakter. Seine Botschaft ist vom Marxismus geprägt.

So soll das Individuum sich der Gruppe unterordnen. Dürrenmatt bedient sich der epischen Mittel Brechts, verwehrt sich aber gegen eine eindeutig belehrende Dramaturgie im Brechtschen Sinne. Vom Marxismus distanzierte er sich spätestens nach seiner Russlandreise 1964 eindeutig.

Andererseits beschreibt Dürrenmatt auch seine Position zum klassischen Drama. In einer Theaterkritik über *Die Räuber* von Schiller beschreibt er dieses heute als wirkungslos, da der Zuschauer nicht mehr erschrecke, sondern klatsche. Die klassische Tragödie bis Schiller habe in ihrer eigenen Zeit noch gelten können, weil sie eine Welt darstelle, die der Realität noch entsprochen habe. Heute müsse der Autor aber eine List anwenden, damit sich das Publikum Dinge anhört, die es eigentlich nicht gerne hört. So stellt für ihn die "Komödie eine Mausefalle [dar], in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird" (Geissler 75) (gefunden aus http://www.ciao.de/Justiz_Durrenmatt_Friedrich__Test_2522568).

12.1. Die Handlung von "Der Richter und sein Henker"

Friedrich Dürrenmatts "Der Richter und sein Henker" ist ein in der Stadt Bern handelnder Kriminalroman. Die Handlung wird in der Vergangenheit erzählt; oft mit Gegenwartsausdrücken wie "Auch sah er jetzt...", in kurzen prägnanten Sätzen, sowie einigen Sätzen mit vielen Nebensätzen. Nicht zu lange wörtliche Rede bringt Lebendigkeit ins Buch. Einige Male wird diese sehr gelungen von einem oder zwei Konjunktiv-Sätzen abgelöst, was den Leser nicht in der Geschichte versinken lässt, sondern ihm klar macht, dass er ein Buch in den Händen hält.

Entgegen den meisten Kriminalgeschichten weiß man nicht eben soviel oder mehr wie der Kommissar, sondern weniger, man muss den Kommissär Bärlach erst durchschauen, denn jede seiner Handlungen ist kühl berechnet. In dieser Geschichte geht es in der Hauptsache, wie man aber erst am Ende des Romans erfährt, nicht um die Aufklärung des Mordes an einem Polizisten, sondern um die Frage, ob man einem gewissen Herrn Gastmann seine Verbrechen nachweisen kann und ihm beweisen kann, dass das Böse nicht überdauert.

Der Leser richtet seine Aufmerksamkeit auf die Ermittlung des Mörders und stolpert vielleicht manchmal über scheinbar sinnlose Sätze oder Taten des Kommissär Bärlachs. Mit der Zeit fragt man sich, ob dies etwas zu bedeuten hat oder nur ein Akt der Verzweiflung ist:

"Der Henker, den ich aussenden werde, wird heute zu dir kommen. Er wird dich töten, denn das muss nun eben einmal in Gottes Namen getan werden."

An einer tödlichen Krankheit leidend scheint Bärlach total hilflos, er hat aber alles unter Kontrolle und zieht zur Verwunderung des Lesers die Fäden.

Mit Lesen des ersten Satzes weiß der Leser, was für ein Stil ihn erwartet. Dürrenmatt beschreibt ausführlich, nennt den Namen eines in diesem Fall für den weiteren Verlauf der Geschichte unwichtigen Dorfpolizisten und erfordert viel Konzentration beim Lesen eines Datums und einer Ortsbeschreibung:

"Alphons Clenin, der Polizist von Twann, fand am Morgen des dritten Novembers neunzehnhundertachtundvierzig, dort, wo die Straße von Lamboing (eines der Tessenbergdörfer) aus dem Walde der Twannbannschlucht hervortritt, einen blauen Mercedes, der am Straßenrand stand."

Um so einfacher lassen sich die dann folgenden Sätze lesen.

Der Leser sucht einen Zusammenhang zwischen Einzelheiten und dem Mord, kann aber keinen finden und verwirft ihn, bis er am Ende herausfindet, dass die meisten Einzelheiten eng mit der Geschichte verknüpft sind. Mit Leichtigkeit gelingt Dürrenmatt der Wechsel zwischen zwei Handlungsorten, womit er dem Leser die Freiheit lässt, selber mitzudenken.

Insgesamt ist die Geschichte auf das Wesentliche beschränkt. In ein paar Sätzen wird etwas zur Vorgeschichte des Kommissärs erzählt, es wird kurz erklärt, woher er Gastmann kennt. Bärlach hat eine schwere Magenkrankheit, die mit zunehmender Dramatik der Geschichte ebenfalls zunimmt. Kurz bevor er operiert werden soll, lässt er es sich richtig gut gehen. Seine Lebensaufgabe sieht er darin erfüllt, dass sein Feind Gastmann nun auch getötet wurde, jetzt muss er nur noch den Mörder seines Untergebenen zur Rede stellen; damit dem Leser die Geschichte aufgelöst wird.

Bei einem privaten Essen mit dem Mörder isst er so viele verschiedene Speisen, dass man entweder ebenfalls tierischen Appetit bekommen müsste oder, wie es seinem Gegenüber ergeht, es einem schlecht werden müsste. Der Mörder bekommt Schweißausbrüche und ist total am Ende, als er im Laufe des weiteren Abends keuchend zu der Erkenntnis gelangen muss: "Dann waren Sie der Richter und ich der Henker".

Hans Bärlach ist ein alter Kriminalkommissar in Bern. Sein bester Mitarbeiter, Ulrich Schmied, wird auf einer Landstrasse im Jura erschossen aufgefunden. Da Bärlach krank ist, lässt er die Ermittlungen hauptsächlich von seinem Assistenten, dem Kriminalbeamten Tschanz durchführen, einem beruflichen und privaten Rivalen von Schmied. Tschanz verdächtigt den Lobbyisten Gastmann, der in der Nähe des Tatortes ein Haus hat. Es ergibt sich, dass Schmied bei Gastmann unter falschem Namen

verkehrte und wohl auf eigene Faust gegen ihn ermittelte. Die Polizei gerät in Schwierigkeiten, weil Gastmann politische Gönner hat. Bei einem Besuch bei Gastmann wird Bärlach von dessen riesigem Hund angegriffen, und Tschanz muss das Tier erschießen; doch Bärlach war darauf vorbereitet und lässt auch die Leiche des Hundes fortschaffen. Dies ist der erste deutliche Hinweis darauf, dass Bärlach Kenntnisse hat und Vermutungen anstellt, die Tschanz – und teilweise auch dem Leser – vorenthalten bleiben.

Bärlach und Gastmann kennen sich. Vor Jahrzehnten wettete Gastmann, er werde ein Verbrechen begehen, das Bärlach ihm nicht nachweisen könne, und tötete einen Unbeteiligten, dessen Tod er als Selbstmord darstellte. Bärlach machte Karriere als Polizist, Gastmann als Verbrecher, und Gastmann blieb Bärlach immer einen Schritt voraus. Als letztes legales Mittel hat der alte Kommissar mit Schmied seinen besten Mann auf Gastmann angesetzt, wiederum ohne Erfolg. Daher versucht er, nun Tschanz auf Gastmann anzusetzen.

Tschanz gibt sich von Gastmanns Schuld völlig überzeugt. Er will nicht nur den Mordfall abschließen, sondern durch den kriminalistischen Erfolg auch in Schmieds Fußstapfen treten. Als Bärlach weitere Ermittlungen gegen Gastmann ablehnt, ist Tschanz verzweifelt. Gleichzeitig hat Bärlach Gastmann gewarnt, er werde ihm einen „Henker“ schicken. Der zu allem entschlossene Tschanz sucht die Konfrontation mit Gastmann; als dieser sich zur Wehr setzt, wird er von Tschanz erschossen. Auf diese Weise hat Bärlach Gastmann „gerichtet“ – und zwar, da er ihn für die begangenen Verbrechen nicht richten konnte, für eines, das er nicht beging. Denn der Mörder Schmieds ist Tschanz, den Bärlach längst entlarvt hat und in den Selbstmord treibt.

Der Richter und sein Henker ist wie schon erwähnt wurde, ein Kriminalroman, denn es liegt ein Verbrechen vor, und es wird ermittelt. Am Ende des Buches erfährt der Leser, wer der Täter war. Gleichzeitig ist das Buch aber eine Kritik am Kriminalroman und auch an der Kriminalistik, denn es wird von Anfang an falsch ermittelt: Der Kommissar kennt schon alle Hintergründe, und auch der Täter ist ihm bald bekannt; er setzt die Ermittlungen nur fort, um eine „Gerechtigkeit“ zu erzeugen, die sich auf kriminalistischem und legalem Wege nicht finden lässt.

Das Thema des Buches ist mithin weniger die kriminalistische Methode als vielmehr „das Abenteuer dieses Daseins“. Deshalb ist „Der Richter und sein Henker“ auch und vor allem ein Charakterporträt eines desillusionierten Einzelgängers, der dem gewöhnlichen Lauf der Dinge keine Methode, sondern seine Persönlichkeit entgegensetzt. Neben Bärlands Lebenserfahrungen ist auch seine Haltung als Schweizer gegenüber dem Nationalsozialismus bezeichnend, sowie der Kampf mit innerbehördlichen Hierarchien. Der rücksichtslose Einsatz der eigenen Person gipfelt in einem psychischen Zweikampf mit dem Mörder Schmieds, in dessen Verlauf Bärland, der wirklich todkrank ist, vorgaukelt, seine Krankheit sei nur aus taktischen Gründen gespielt gewesen, woraufhin der Mörder, durch Bärlands psychische Überlegenheit bezwungen, sich selbst tötet (zumindest wird der Suizid angedeutet).

Das Bärland-Porträt setzt Dürrenmatt in dem Roman „Der Verdacht“ fort. Die grundlegende Kritik an der Figur des Detektivs, der richtig ermittelnd zum falschen und falsch ermittelnd zum richtigen Ergebnis kommt, findet eine Fortsetzung in dem Roman Das Versprechen. Die Geschichte macht auf mich den Eindruck eines modernen Kriminalromans, verpackt in einem alten Gewand. Er vermag sich von anderen dadurch abzusetzen, dass er prägnante Bilder zeigt und deutlich macht (durch vereinzelter Konjunktiv und Wechsel zwischen persönlicher Rede und Erzählung), dass dies nur ein Roman ist. Dadurch komme ich nicht auf den Gedanken, das sei alles unrealistisch, sondern akzeptiere die Geschichte als solche.

Dürrenmatt stellt die Hilflosigkeit dar. So wie Kommissär Bärland in „der Richter und sein Henker“ die Hilflosigkeit kaltblütig berechnet, so baut Dürrenmatt beinahe jedes Detail in die Geschichte ein. Diesen Roman haben wir uns wegen seiner Begebenheit und seines Autors ausgewählt. Von diesem Werk haben wir nur das Gute gehört. Die Geschichte hat uns sehr gefallen und deswegen haben wir sie als eines der Romane dieser Arbeit auserwählt. Außerdem ist Friedrich Dürrenmatt ohne Zweifel zu den besten Verfassern der europäischen Literatur nach 1945 zu zählen. Obwohl in diesem Werk sehr viel Autobiographisches zu sehen ist, ist keine der Figuren wirklich, keine hat jemals gelebt. Das Thema ist unserer Meinung nach auch heutzutage aktuell. Die Gangster und Verbrecher gibt es zweifellos immer und dauernd existieren Leute, die glauben, daß sie unerschrocken sind und daß für sie kein einziges Gesetz gilt. Die

Prinzipien kommen nämlich in jeder Zeit zur Geltung (gefunden aus http://www.schoolwork.de/literatur/duerrenmatt-friedrich_richter-henker.php).

12.2. Die Übersetzerin des Romans “Der Richter und sein Henker”

Die Übersetzerin des Romans “Der Richter und sein Henker” heisst Zehra Ipşiroğlu und wir möchten sie hier ganz kurz vorstellen.

Prof. Dr. Zehra Feride Ipşiroğlu (12. Februar 1948 in Istanbul, Türkei) ist eine türkische Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin, die in Deutschland lebt und arbeitet.

Die Germanistin, Philosophin und Theaterwissenschaftlerin, die in ihrer Geburtsstadt, Freiburg im Breisgau und Berlin studierte, war von 1998 bis 2009 Professorin für türkische Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen in Essen.

Ipşiroğlu hat neben dem Schreiben eigener literatur- und theaterwissenschaftlicher Bücher einige wichtige Werke deutscher Schriftsteller ins Türkische übersetzt, zum Beispiel:

Friedrich Dürrenmatts “Der Richter und sein Henker” (1987) und zahlreiche Kinderbücher von Christine Nöstlinger, unter anderem “Konrad das Kind aus der Konservendose” (1993) und “Der Gurkenkönig” (1993).

Mit “Das Nashornspiel” (1997) schrieb Ipşiroğlu auch selbst ein vielbeachtetes Jugendbuch. 2008/2009 wurden zwei neue Bücher vom Anadolu Verlag verlegt. Darunter “Dotschland, Dotschland” und “Farben der Träume”.

Ihre Auszeichnungen sind unter anderem:

1. Preis für Murat, eine Filmgeschichte über Berliner Migrantenkinder (Milliyet 1978)

1. Preis für Literaturkritik für die Literaturkritische Analyse des postmodernen Romans Nacht von Bilge Karasu (Milliyet 1988)

Auszeichnung für Theaterkritik für das Buch Tiyatroda Yeni Arayışlar (Kultusministerium Ankara 1993)

Auszeichnung für Theaterwissenschaftliche Forschung für das Buch Tiyatroda Devrim (Kultusministerium Ankara 1993)

Orhan Kemal Preis für das Kinderbuch Das Nashornspiel (1997)

Auszeichnung "Fällt aus dem Rahmen" für das Buch Das Nashornspiel (Kinder- und Jugendzeitschrift Eselsohr Zürich 1997).

Hier eine Übersicht ihrer Publikationen und Übersetzungen:

- Alamanya, Alamanya

İpşiroğlu, Zehra. - Hückelhoven : Verlag Anadolu, © 2008

- Eine andere Türkei

İpşiroğlu, Zehra. - Frankfurt, M. : Brandes & Apsel, 2008, 1. Auflage

- Yargıç ve celladı

Dürrenmatt, Friedrich. - Beyoğlu, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, 1. Auflage

- Das Nashornspiel

İpşiroğlu, Zehra. - Zürich : Nagel und Kimche, 1997

Nachdem wir die Übersetzerin versucht haben etwas vorzustellen, möchten wir nun einen analysierenden Vergleich zwischen dem Original "Der Richter und sein Henker" von Friedrich Dürrenmatt und der Übersetzung von "Yargıç ve Celladı" von Zehra Ipşiroğlu durchführen.

12.3 Übersetzungskritische Untersuchung des Romans „Der Richter und sein Henker“

In der vorliegenden Arbeit soll die Übersetzungsversion des Romans „Der Richter und sein Henker“ mit dem Originalwerk verglichen und analysiert werden. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Analyse der übersetzten bildhaften Ausdrücke des deutschen Romans. Das deutsche Buch beinhaltet sehr viele bildhafte Ausdrücke. In den folgenden Seiten wird das übersetzte Buch auf die inhaltliche, sprachlich-stilistische und formal-ästhetische Charakteristika untersucht.

Ebenfalls werden wir die Vorgehensweise der Übersetzerin, Zehra Ipşiroğlu, und den Übersetzungsprozess ausführlich überprüfen. Am Ende der durchgeführten Analyse wird diese mit Beispielen dargestellt. Diese werden aus einem Ausgangs- und einem Zieltext ausgesucht.

Nun wollen wir auf die signifikanten Fallbeispiele aus dem ersten literarischen Text eingehen:

Der unten angeführte Textabschnitt, ist ein Teil einer Handlung, in dieser der Polizist, Alphons Clenin, einen Wagen und in diesem einen Mann beim Vorbeigehen sieht. In diesem Beispiel sind von der Übersetzerin Ergänzungen vorgenommen worden:

Es war ihm nämlich beim Vorbeischreiten gewesen, nachdem er flüchtig durch die trüben Scheiben des Wagens geblickt hatte, als sei der Fahrer auf das Steuer niedergesunken. Er glaubte, dass der Mann betrunken sei, denn als ordentlicher Mensch kam er auf das Nächstliegende.(S.5)

Geçerken gözleri arabanın puslu camlarına iliştiğinde, sürücü direksiyona bir tuhaf abanmış gibi gelmişti ona. *İlkin* adamın sarhoş olduğunu düşündü, insanın aklına ilk gelen de buydu ya.

(İpşiroğlu, 1)

In diesem Textbeispiel wurde die Ergänzung “*İlkin*”, die im Originaltext nicht anzutreffen ist, vorgenommen. Diese Ergänzung hat die Übersetzerin eventuell zur Verstärkung des Ausgangstextes durchgeführt. Es ist damit zu erklären, dass sich die Übersetzerin für einen zielsprachenorientierten Übersetzungsansatz einsetzt. Sie geht davon aus, dass der Text ohne diesen Ansatz von den Rezipienten eventuell nicht verstanden werden kann. Die Hinzufügungen dienen also zur Ausschmückung des Textes und ist für die Adressaten gegebenenfalls geeignet. Diese Ausschmückung könnte die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich ziehen. Daher ist auch eine Rezipientenangemessenheit zu sehen. Aber es ist zu erwähnen, dass eine solche Vorgehensweise von den Übersetzungswissenschaftlern nicht bevorzugt wird, da sie den ästhetischen und künstlerischen Wert des Ausgangstextes beeinträchtigen könnte.

Nachdem Clenin den Mann im Wagen gesehen hatte, wollte er ihn nun wecken, er dachte, dass der Mann betrunken sei und deshalb im Wagen eingeschlafen war. Dieser Textabschnitt zeigt, dass die Übersetzerin den Ausgangstext originalgetreu wiedergibt:

Clenin öffnete die Wagentür und *legte* dem Fremden die Hand *väterlich* auf die Schultern. Er *bemerkte* jedoch im gleichen Augenblick, dass der Mann tot war. (S.5)

Clenin arabanın kapısını açtı ve elini *babacan bir tavırla* yabancının omzuna *dayadı*. Ama aynı anda adamın ölü olduğunu *ayırımsadı*.

(Ipşiroğlu, 1)

Anfangs wird der erste Abschnitt dieses Beispiels analysiert. Hier wurde seitens der Übersetzerin auf die Einhaltung des künstlerischen Stils des Autors sowie des ästhetischen Wertes des Textes geachtet, indem sie den Ausdruck im Ausgangstext “*legte dem Fremden die Hand väterlich auf die Schultern*”, mit einer entsprechenden Übersetzung in die Zielsprache “*elini babacan bir tavırla yabancının omzuna dayadı*”, übersetzt. Aus diesem Grund kann man behaupten, dass die Form des Ausgangstextes nicht verändert wird. Es ist zu erkennen, dass die förmliche Struktur des Ausgangstextes in der Zielsprache weitgehend übernommen wird. Somit wird die künstlerische und

ästhetische Form des Originals im Zieltext überwiegend reflektiert. Im zweiten Abschnitt dieses Beispiels wurde der Satz “Er *bemerkte* jedoch im gleichen Augenblick, dass der Mann tot war” in die Zielsprache als “Ama aynı anda adamın ölü olduğunu *ayrimsadı*” übersetzt, wobei man jedoch diesen Satz als “Ama aynı anda adamın ölü olduğunu anladı” wiedergeben könnte.

Clenin hatte bemerkt, dass der Mann gestorben ist, da ihm ein so blutiger Fall noch nie vorgekommen war, war es ihm ziemlich unangenehm. Hier wurde wie im obigen Beispiel ebenfalls der stilistische Wert des Autors der Ausgangssprache eingehalten:

Er lief am Strassenrande hin und her. Als die aufgehende Sonne *durch den Nebel brach* und den Toten beschien, war ihm das unangenehm.
(S.6)

Yol kenarında bir ileri bir geri dolaşmaya başladı. Yeni doğan güneş *sisi yarıp da* ölüyü aydınlattığında, bir tedirginlik duydu.
(İpşiroğlu, 2)

In diesem Textbeispiel strebte die Übersetzerin ebenfalls nach einer ähnlichen künstlerischen Ausdrucksweise, wie es im Ausgangstext der Fall ist. Eine sehr unangenehme Situation wird geschildert, welche durch den künstlerischen Stil des Autors verstärkt wird, diese wird im Zieltext gelungen wiedergegeben. Dieser Abschnitt “*durch den Nebel brach*” wird mit einer entsprechenden Übersetzung “*sisi yarıp*” wiedergegeben. Hier sehen wir eine wortgetreue Übersetzung. Die Rezipientenangemessenheit des Textes wird von der Übersetzerin eingehalten, dabei schließt sie sinnliche Besonderheiten des Ausgangstextes nicht aus. Aus der Sicht der Rezipienten ist der zielsprachliche Text durchaus verständlich. Damit wird auch der künstlerische Wert des Textes in der Zielsprache reflektiert.

Im Fall Schmied, so hiess der Mann, der ebenfalls ein Polizist war, der im Wagen von dem Polizisten Clenin tot vorgefunden wurde, war der bekannte Polizist Bärlach tätig. Er ging zu einer Familie, wo Schmied gewohnt hatte und schaute sich sein Zimmer an. In dieser Übersetzung bediente sich İpşiroğlu einer unnötigen grammatischen Verkleinerung:

Das Zimmer lag zu ebener Erde, und durch die Gartentüre sah man in einen kleinen Park, in welchem alte braune Tannen standen, die krank sein mussten, denn der Boden war dicht mit Nadeln bedeckt.(S.10)

Oda alt kattaydı. Bahçe kapısından kahverengi, eski çam ağaçlarıyla dolu minicik bir park görünüyordu. Çamlar hastalıklı olmalıydılar, çünkü yerler çam yapraklarıyla doluydu. (İpşiroğlu, 4)

Ein Diminutivaffix ist eine Vor- oder Nachsilbe die dem Wortstamm zugesetzt der grammatischen Verkleinerung dient. Solche Silben sind als Präfixe und Suffixe der Wortbildung zu betrachten. Am bekanntesten sind im Deutschen und seinen Dialekten die Verniedlichung- und Verkleinerungsformen mit Diminutivsuffixen wie -chen, -lein, -i, -le, -erl, -l oder -ei. Im Türkischen benutzt man vor allem die Endungen *cik/-cık/-cuk/-cük*, zum Beispiel *kedicik* (Kätzchen). Im Türkischen können auch die Adjektive verkleinert werden, wie es in dem obigen Beispiel zu sehen ist „*minicik*“ hat eigentlich die Bedeutung *sehr klein*. Richtig wäre in diesem Fall die erwähnte Übersetzungsvariation mit der Adjektivdeklinatation „*küçük bir park*“ für „*kleinen Park*“ .

Schmied war der Untermieter von Frau Schönler, die Auskunft über ihn gab. In dieser Wiedergabe sind Diskrepanzen zwischen dem Ausgangs-und Zieltext zu bemerken:

“Er ist der beste Untermieter, den wir je gehabt haben, und nie gab’s *Geschichten mit Damen* oder so”, versicherte Frau Schönler. (S.12)

“Bay Schmied en iyi kiracılarımızdandır,” dedi Bayan Schönler. “Öyle kadınlarla düşüp kalkmaz.” (İpşiroğlu, 5)

In diesem Abschnitt wirkt die türkische Übersetzung ein Wenig vulgär, in diesem Sinne verfügt es über pejorative Bedeutung, wobei die deutsche Aussage hingegen harmloser klingt. Die Bedeutung enthält zwar dadurch keine Veränderung, doch besteht die Gefahr, dass der vom Ausgangstext in den Zieltext übertragene Text einen unterschiedlichen Verstehungsgrad hervorheben kann. Es ist damit zu erklären, dass die Übersetzerin eventuell die Äußerung “*Geschichten mit Damen*” von der konnotativen Bedeutung ausgehend “... *kadınlarla düşüp kalkmaz*” wiedergibt. Wie aber aus dem Kontext evident ersichtlich ist, geht es hier nicht um die konnotative Sinnbedeutung des jeweiligen Abschnittes, sondern um die dennotative Bedeutung. Demnach klingt der Ausgangstext anders, als der Zieltext. Also lässt sich sagen, dass die Beibehaltung bestimmter formaler und inhaltlicher Merkmale sich nicht decken. Das Konglomerat könnte zwischen beiden Texten etwa “...*kadınlarla işi olmaz*.” sein.

Bärlach besuchte gezwungener Weise Lutz, den Vorgesetzten und wollten zusammen den Fall Schmied, seinem ermordeten Kollegen, besprechen und warteten auf eine Nachricht aus Biel. Im Gegensatz zum obigen Beispiel findet sich in dem nächsten Fallbeispiel eine richtige Wiedergabe:

“Merkwürdig”, sagte Bärlach, “*dabei arbeiten die doch wie wild.*” (S.13)

Berlach, “Ne tuhaf,” dedi. “*Oysa orada çılgınlar gibi çalışıp didinirler.*” (İpşiroğlu, 6)

Im Hinblick auf die Darbietungsweise und die Bedeutungselemente die durch linguistische Merkmale und den Sinngehalt im Originaltext enthalten sind, werden auch in der besprochenen Übersetzungsversion entsprechend ausgedrückt. Sie ist generell der bei der Übersetzung angestrebten Äquivalenz zuzuordnen. Es kommt also keine Verletzung der Äquivalenzebenen in Frage. Der bildhafte Ausdruck im Originaltext “... *dabei arbeiten die doch wie wild.*”, erfolgt in seiner zielsprachlichen Version durch “*Oysa orada çılgınlar gibi çalışıp didinirler.*” Diese positive Tendenz der Übersetzerin

deutet darauf hin, dass sie sich hier sowohl vor ausgangssprachlichem als auch vor zielsprachlichorientierten Ansatz in Acht nimmt, was unabdingbar die literarische Übersetzung verlangt. Die im obigen Abschnitt genannte Äusserung kann als eine Metapher betrachtet werden.

Metaphern können in literarischen Übersetzungen zum Problem werden (www.uni-siegen.de/uni/publikationen/extrakte/ausgaben), denn nicht jedes Bild, das in der AS „funktioniert“ lässt sich ohne Weiteres in die ZS übertragen. Andererseits hat es den Anschein, dass viele Übersetzer dazu neigen, stilistisch wirksame Metaphern, auch in Fällen, in denen es nicht erforderlich wäre, stilistisch abzuschwächen oder gänzlich zu neutralisieren. Hier kann man sagen, dass die Übersetzung dem Übersetzer weitaus gelungen ist. Die Aussage wurde nicht geschwächt, sondern korrekt wiedergegeben. Die Metapher ist Teil einer Äußerung, untersucht wird ihre Stelle und Funktion im Kontext. Erkannt wird sie nicht aufgrund von Regeln, sondern kontextbezogen. Wie erwähnt, wurde der Abschnitt *“dabei arbeiten die doch wie wild.”* Korrekt in die Zielsprache als *“Oysa orada çılgınlar gibi çalışıp didinirler.”* übertargen. Der kommunikative Sinn ergibt sich aus der Äußerungssituation. Die Metapher soll nicht auf ihr Wesen hin untersucht, sondern kann nur für den jeweils konkreten Zusammenhang erklärt werden. Über die Betrachtung des Metapherngebrauchs und deren Erklärung kommt man zur jeweiligen kontextbezogenen Bedeutung. Eine umfassende Beschreibung ist daher nicht möglich. Die Metapher lässt sich nicht durch einen eigentlichen Ausdruck ersetzen oder paraphrasieren. Die Verwendung der Metapher liegt in einem Spannungsfeld zwischen Kreativität und Regelgeleitetheit. Die Metaphernbildung greift auf konventionelle Verwendungsweisen zurück, die ursprüngliche Bedeutung bleibt im neuen Verwendungszusammenhang erhalten oder teilweise erhalten.

Lutz, äussert sich in diesem Abschnitt über die Kriminalistik, er macht einen Vergleich, denn er war auch lange Zeit im Ausland tätig. In dem darauffolgenden Abschnitt ist zu erkennen, dass die Übersetzerin wohlmöglich die Aussage des Ausgangstextes falsch interpretiert hat, somit ist eine unkorrekte Übersetzung unumgänglich.

“Es ist”, begann Lutz, “wieder einmal mit einer immer neuen, steigenden Angst zu sehen, wie sehr die Kriminalistik in diesem Lande noch *in den Kinderschuhen steckt*. (S.14)

Lutz, “Kriminolojinin bu ülkede daha *ne denli ilkel bir aşamada* olduğunu giderek yoğunlaşan bir kaygıyla izliyoruz,” dedi. (İpşiroğlu, 7)

In diesem Teil des Textes wird ein Vergleich vorgenommen. Die Kriminalistik wird damit verglichen, dass sie noch “...*in den Kinderschuhen steck[e]*.” “*In den Kinderschuhen steckt*” heisst eigentlich soviel wie, “nicht sehr professionell” und nicht, wie es von der Übersetzerin verstanden wurde, “unmodern”. Hier wurde die Aussage des AS-Textes falsch interpretiert. Der Vorgang der Umwandlung von Darstellungen in andere Darstellungen können auch falsch verstanden und daraufhin falsch übertragen werden. Hat das Original einen bestimmten Sinn, dann fordern wir im allgemeinen, dass sein Abbild denselben Sinn, oder soweit wie möglich denselben Sinn besitze. Dieses Beispiel macht deutlich, dass die Übersetzerin den Text mißverstanden hat, d.h. sie hat die inhaltlichen Merkmale des Ausgangstextes nicht genau reflektiert und weicht stilistisch und inhaltlich vom Originaltext ab. Die inhaltliche Äquivalenz des Textes wird somit nicht erhalten.

Bärlach und Lutz befinden sich im Büro und unterhalten sich, wobei der Autor das Zimmer beschreibt. Wie es im obigen Beispiel der Fall ist, ist auch in dem nächsten Beispiel keine wortgetreue Übersetzung vorzufinden. Es werden zwar keine Äusserungen falsch interpretiert, doch sind hier Hinzufügungen ersichtlich:

An der Wand *tickte eine Uhr*. Bärlach legte seine linke Hand sorgfältig auf den Magen und drückte mit der rechten die Zigarre im Aschenbecher aus, den ihm Lutz hingestellt hatte. (S.15)

Tak tak, tak tak duvardaki saatin sesi duyuluyordu. Bärlach sol elini dikkatle midesine dayayıp, sağ eliyle Lutz’un önüne koyduğu tablada sigarayı söndürdü. (İpşiroğlu, 8)

In der Originalfassung wird eine tickende Uhr erwähnt, wobei bei der Übersetzung eine Ergänzung vorgenommen wurde. Die Hinzufügung von „*Tak tak, tak tak*“ dient zur Ausschmückung. Diese Ausschmückung könnte die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf den Text ziehen. Daher ist auch eine Rezipientenangemessenheit zu sehen. Die Übersetzerin macht von lautmalenden Wörtern Gebrauch, sie bedient sich der Onomatopoesie. Onomatopoesie ist die Nachahmung eines Naturlautes oder eines sonstigen außersprachlichen akustischen Phänomens durch die klanglich als ähnlich empfundene Lautgestalt eines sprachlichen Ausdrucks (E. J. Havlik: Lexikon der Onomatopöien - Die lautimitierenden Wörter im Comic Zweitausendeins Frankfurt 1991) In der Originalfassung heisst es: „*An der Wand tickte eine Uhr*“, doch besteht in der Übersetzung eine Hinzufügung der Übersetzerin, welche „*Tak tak, tak tak*“ heisst. Es handelt sich bei dieser um eine rhetorische Figur aus der Gruppe der Klangfiguren. "Figur" bedeutet in diesem Zusammenhang das bewusste Abweichen von Ausdrucksformen zum Zweck einer Effektsteigerung, welche von der Übersetzerin hinzugefügt wurde.

Tschanz, ebenfalls ein Polizist und Bärlach unterhalten sich in diesem Abschnitt über Schmied. Neben diesen oben genannten unnötigen Einschüben lassen sich eine Reihe von richtig interpretierten Redewendungen nachweisen, wie es im unten aufgeführten Beispiel der Fall ist.

Der war berechtigt uns alle einzustecken. Er war ein klarer Kopf, der wusste, was er wollte, und verschwieg, was er wusste, um nur dann zu reden, wenn es nötig war.(S.19)

Tümümüzü de cebinden çıkarırdı. Pırıl pırıl bir kafası vardı; ne istediğini bilir, bildiklerini kendisine saklar, ancak gerekti mi konuşurdu. (İpşiroğlu, 11)

Die Übersetzerin hält den ästhetischen Wert des Textes ein. Des Weiteren gibt sie die Redewendung im Ausgangstext „*Der war berechtigt uns alle einzustecken. Er war ein klarer Kopf...*“ mit einer entsprechenden Redensart in der Zielsprache „*Tümümüzü de cebinden çıkarırdı. Pırıl pırıl bir kafası vardı...*“ wieder. Aus diesem Grund wird die

Form des Ausgangstextes nicht verändert. Es ist zu erkennen, dass die förmliche Struktur des Ausgangstextes in der Zielsprache weitgehend übernommen wird. Somit wird die künstlerische und ästhetische Form des Originals im Zielttext reflektiert. In diesem Textbeispiel werden die Redensarten loyal wiedergegeben.

Bärlach versucht Tschanz mit Hilfe einer Metapher klarzumachen, was er für ein Polizist ist. Wir finden im folgenden Beispiel eine fehlinterpretierte Aussage. Metaphern richtig zu verstehen und dementsprechend eine richtige Übersetzung zu erbringen, ist nicht immer ganz einfach. Meistens kann es geschehen, dass man nicht erkennt, was die genannte Metapher zum Ausdruck bringen möchte und man sich deshalb der Wort für Wort Übersetzung bedient, wie es in dem folgenden Beispiel der Fall ist:

Bärlach sprach ganz ernsthaft: *“Ich bin ein grosser alter schwarzer Kater, der gern Mäuse frisst.”* Tschanz wusste nicht recht was er darauf erwidern sollte, und erklärte endlich: “An den Tagen, die mit G bezeichnet sind, hat Schmied jedesmal den Frack angezogen und ist mit seinem Mercedes davongefahren.”
(İpşiroğlu, 21)

Bärlach ağırbaşlılıkla, *“Farelere bayılan bir kediyim ben,”* dedi. *“Kocaman, yaşlı bir kara kedi.”* Tschanz buna ne yanıt vereceğini pek kestiremedi, sonra “G harfinin not edilmiş olduğu günlerde Schmied hep frak giyip Mercedes’le yola çıkarmış” dedi. (İpşiroğlu, 13)

Wenn sich die ZS-Metapher nicht des gleichen Bildes bedient, dann kann der durch den zweiten Teil des Satzes ausgelöste Effekt nicht in die ZS hinübergerettet werden. *“Ich bin ein grosser alter schwarzer Kater, der gern Mäuse frisst”*, diese Äusserung wurde Wort für Wort ins türkische übersetzt. Jedoch erzielt diese Metapher in der ZS nicht den Effekt, wie in der AS. *“Ich bin ein grosser alter schwarzer Kater, der gern Mäuse frisst”*, müsste korrekt in dieser Art übersetzt werden: *“Ben işimin eri birisiyim ve kolaylıkla kaçanları kovalarım.”*

Man kann also nur dann von Übersetzung der Metaphern sprechen, wenn das der Metapher zugrunde liegende Bild auch in der ZS wiedergegeben wird, von Substitution, wenn die Übersetzung sich eines anderen Bildes bedient (aber ebenfalls metaphorisch ist), von Paraphrase, wenn die Übersetzung in nicht-metaphorischer Sprache verfasst ist (Koller, 1997: 254).

Tschanz versucht in diesem Abschnitt seine Fähigkeit in den Vordergrund zu stellen. Idiomatiche Redewendungen stellen für die Übersetzung eine besondere Herausforderung dar, da ihre Übersetzung nicht wörtlich, sondern sinngemäß erfolgen muss.

“Sehen Sie”, meinte Tschanz, wie sie bei Landeron in die Strasse Neuenburg-Biel einbogen, “jetzt wissen wir, dass Schmied *am Mittwochabend* über Kerzers-Ins gefahren ist.”

“Sind Sie sicher?” fragte der Komissar.

“Ich habe ihnen den lückenlosen Beweis geliefert.”(S.27)

Landeron’dan Neuenburg-Biel yoluna saparlarken Tschanz “Gördünüz mü?” dedi. “Şimdi Schmied’in *Pazartesi akşamı* Kerzers-Ins üzerinden geçtiğini öğrenmiş bulunuyoruz”.

Komiser, “emin misiniz?” diye sordu.

“Tam bir delil göstermedim mi?” (Ipşiroğlu, 18)

In dem ersten Teil der Übersetzung begeht die Übersetzerin einen schwerwiegender Fehler, sie hat die Wochentage verwechselt und hat den im Originaltext erwähnten Abschnitt “...*am Mittwochabend*...” ins türkische als “...*Pazartesi akşamı*...” übersetzt. Richtig wäre die Übersetzung “...*Çarşamba akşamı*...” gewesen.

In dem zweiten Abschnitt dieser Übersetzung tritt eine Eigenheit der Übersetzerin besonders stark hervor - die Vorliebe für ein paraphrasierendes und modifizierendes Übersetzen. Um es genau zu sagen: Die Übersetzerin scheint sich weniger mit der Frage “wer sagt was in welcher Form” als vielmehr mit den Fragen “wer sagt was”, “was will er sagen” und/oder “was meint er” beschäftigt zu haben. Ein paraphrasierendes

Übersetzen kann aber, wenn man die Literarizität der Übersetzung am Original misst, den Ansprüchen des literarischen Übersetzens nicht genügen, weil beim Paraphrasieren ohne Rücksicht auf die sprachliche Gestalt des AT lediglich der Sinngehalt eines Wortgefüges, Satzes oder Textes wiedergegeben wird.

Bärlach, der eigentlich auch Tschanz vernehmen wollte, weil er einen Verdacht hatte, versuchte die Lage als nicht abgeschlossen darzustellen. Für die Übersetzung kann man sagen, dass dasselbe wie auch im obigen Beispiel für den folgenden Beleg gilt.

So weit bin ich im Fall Schmied nicht, und *auch Sie tapfen noch im dunkeln*, wenn Sie auch einen Verdacht haben.(S.29)

Schmied olayında öyle ileri bir aşamada derğilim daha. Bir kuşkunuz olmasına karşın, *siz de karanlıktasınız*. (Ipşiroğlu, 20)

Hier zeigt sich das der deutsche Text im Stilniveau etwas höher liegt als der türkische. Der Versuch, die Sozialmarkierung der typischen Polizeisprache des Originals in dieser Weise wiederzugeben, scheitern dabei insofern, als durch den deutschen Text zwar eine soziale Markierung stattfindet er aber ansonsten in eine andere Richtung tendiert, als der türkische. Es ist daher keine Rede von dem Pendant des Originals wiederzufinden. Auch in diesem Abschnitt wurde das Sprichwort “*im dunkeln tapfen*” Wort für Wort übersetzt, es heisst nicht das man sich im Dunkeln befindet sondern, das man nicht den richtigen Weg gefunden hat, also das man nicht genau weiss was man zu tun hat.

Tschanz und Bärlach stehen sich nach einer Weile kritisch gegenüber, wobei dies in ihren Dialogen ersichtlich ist. In dem unten angeführten Beispiel kann man sehen, dass der bildhafte Ausdruck in die Zielsprache angemessen übertragen wurde:

“Sehen Sie”, sagte Tschanz, “meine Vermutung war richtig. *Ich habe ins Blaue geschossen und ins Schwarze getroffen.*” Und dann bat er zufrieden: “Geben Sie mir jetzt eine Zigarre, Kömissar, ich habe eine verdient.”(S. 31)

Tschanz, “Gördünüz mü?” dedi. “Varsayımım doğruymuş. *Boş attım, dolu çıktı*”, sonra memnun bir tavırla “Bana bir sigara verin komiser bey” diye rica etti. “Bunu hak ettim”. (Ipşiroğlu, 22)

Ob bzw. in welchem Maße ein literarischer Text mehr ausgangs- oder zielkulturorientiert, will heißen mehr verfremdend oder einbürgernd übersetzt worden ist, lässt sich an der Übersetzung der kultur- und landesspezifischen Kennzeichen besonders gut aufspüren. So ist z.B. in der obigen Übersetzung die unterschiedliche Anwendung der Redewendungen deutlich zu sehen. Beide Redewendungen wurden speziell für die Rezipienten korrekt auserwählt. In diesem Beispiel handelt es sich grösstenteils um eine äquivalente Übersetzung. Die sprachlichen Elemente zeigen keine stilistischen oder formalen Diskrepanzen auf. Im Ausgangstext steht der Ausdruck “*Ich habe ins Blaue geschossen und ins Schwarze getroffen.*”. Diese Aussage wird mit dem Ausdruck “*Boş attım, dolu çıktı.*” übersetzt. Diese Interpretation der Übersetzerin wird von dem Rezipienten genau so verstanden, wie es der Autor in der Ausgangssprache hervorsieht. Er erweckt sowohl bei den deutschen als auch bei den türkischen Lesern eine ästhetische Wirkung, die eine literarische Übersetzung zum Ziel hat.

Bärlach und Tschanz begegneten auf ihrem Weg zum Nationalrat einem sehr grossen Hund. Obwohl Bärlach ein guter Tierkenner war, hatte er noch nie ein so grosses Tier gesehen. Tschanz rettet in dem Augenblick, als das Tier Bärlach beißen wollte, sein Leben. Die Übersetzung wurde in diesem Fall nicht Zielsprachenorientiert durchgeführt:

“Das Biest hätte Sie zerrissen, Komissar.”

“*Sie haben mir das Leben gerettet, Tschanz.*” (S.35)

“Bu canavar sizi paramparça edecekti komiserim”.

“*Yaşamımı kurtardınız Tschanz*”. (Ipşiroğlu, 30)

Die Übersetzerin hat diesen Abschnitt *“Sie haben mir das Leben gerettet, Tschanz.”* Als *“Yaşamımı kurtardınız Tschanz”* übersetzt. In der Zielsprache wird diese Aussage jedoch in dieser Weise nicht verwendet, man hätte in diesem Fall eher *“Hayatımı kurtardınız Tschanz”* sagen können. Diese Aussage wird in der Zielsprache auf diese Weise genutzt und wäre auch in diesem Fall verständlicher gewesen.

Wegen der Untersuchung sind Bärlach und Tschanz zu dem Nationalrat gegangen und wollen von ihm wissen, wo Gastmann ist, den sie im Fall Schmied vernehmen wollen. Wie es im obigen Beispiel der Fall ist, wird von der Übersetzerin eine zielorientierte Entsprechung der deutschen Aussage gewählt.

An einer Hand funkelte ein schwerer Ring. Auf ein leises Wort von Bärlach hin erlosch das Licht wieder. *“Wer sind Sie zum Teufel, Mano?”* grollte der Dicke. (S.36)

Parmağında ağır bir yüzük parlıyordu. Berlach'ın hafif bir uyarısı üzerine ışık hemen söndü. Şişko, *“Kimsiniz be?”* diye homurdandı. (İpşiroğlu, 26)

Das oben angeführte Beispiel zeigt also, dass die Übersetzerin den ästhetischen Wert des Textes einhält. Des Weiteren gibt sie die Redewendung im Ausgangstext *„Wer sind Sie zum Teufel, Mano“* mit einer entsprechenden Redensart in der Zielsprache *„Kimsiniz be?“* wieder. Aus diesem Grund wird die Form des Ausgangstextes nicht verändert. Es ist zu erkennen, dass die förmliche Struktur des Ausgangstextes in der Zielsprache weitgehend übernommen wird. Somit wird die künstlerische und ästhetische Form des Originals im Zieltext überwiegend reflektiert.

Bärlach und Tschanz wollen Gastmann sprechen, weil Schmied sein Gast war, bevor er bei der Rückfahrt bei Twann ermordet wurde. In dem nächsten Beispiel wird wie im obigen Abschnitt der Ausgangstext überwiegend reflektiert.

“*Da haben wir den Dreck*”, sagte der Nationalrat. “*Gastmann ladet eben auch alles ein, und da gibt es solche Unfälle.*” (S.38)

Milletvekili, “*Şu tersliğe bak*,” dedi. “*Gastmann da olur olmaz herkesi çağırır. Sonra da böyle durumlara düşeriz.*” (Ipşiroğlu, 27)

Die deutsche Redewendung “*Da haben wir den Dreck*” wird mit einem entsprechenden Ausdruck “*Şu tersliğe bak*” übertragen. Eine solche Übertragung könnte im Vergleich mit der obigen stilistisch und inhaltlich äquivalent sein. In diesem Teil wird keine Bedeutungsabweichung festgestellt. Diese Redewendung wird sinnlich richtig übersetzt. Die Übersetzerin hat hier eine richtige Entscheidung getroffen. Wenn man davon ausgeht, dass jeder Text eine Struktur von Werten darstellt, so hat die Übersetzerin bei der Textanalyse die Aufgabe, diese Werte zu realisieren. Man kann in der Übersetzung selten von einer vollkommenen Realisierung des AT sprechen, doch wurde das erwähnte Beispiel loyal wiedergegeben.

Bärlach muss vor der Beerdigung von Schmied, Lutz treffen, es ist ihm sehr unangenehm und er äussert sich über diesen Tag negativ. Im Gegensatz zum obigen Abschnitt wird das nächste Beispiel nicht entsprechend loyal übertragen.

“Man kennt ja die Samstage”, meinte er zu sich, als er über die Altenbergbrücke schritt, “*da zeigen die Beamten die Zähne bloß aus schlechtem Gewissen, weil Sie die Woche über nichts Gescheites gemacht haben.*”(S.45)

Altenberg Köprüsü’nden yürüyerek geçerken kendi kendine, “*Şu cumartesiileri iyi biliriz*,” diyordu. “*Memurlar hafta boyu dalga geçip dururlar, sonra da sinirli olup çatacak birini ararlar.*” (Ipşiroğlu, 33)

Der im Originaltext befindliche Abschnitt *“da zeigen die Beamten die Zähne bloß aus schlechtem Gewissen, weil Sie die Woche über nichts Gescheites gemacht haben.”*, bedeutet soviel wie, weil die Beamten in der Woche nichts machen, also keine Arbeit leisten, versuchen sie Selbstbewusstsein zu demonstrieren. In diesem Fall kann man sagen, dass die Übersetzung nicht gelungen ist, da diese Redensart nicht korrekt wiedergegeben wurde. Im Zieltext heisst es: *“Memurlar hafta boyu dalga geçip dururlar, sonra da sinirli olup çatacak birini ararlar.”* Idiomatic Redewendungen stellen für die Übersetzung eine besondere Herausforderung dar, da ihre Übersetzung nicht wörtlich, sondern sinngemäß erfolgen muss. In diesem Fall wurde der Ausgangstext nicht verstanden und demzufolge überträgt es die Übersetzerin unkorrekt. Eigentlich sollen die Redewendungen nämlich etwas ganz anderes ausdrücken als das, wovon sie handeln. Und genau dies hat die Übersetzerin in diesem Fall missverstanden.

Lutz will sich durch den Oberst über Gastmann informieren, wobei sich der Oberst irritiert fühlt. In diesem Beispiel wurde die Übersetzung sinngerecht durchgeführt.

“Lieber Lutz”, antwortete der Oberst, *“machen wir uns keine Flausen vor. Das wisst ihr von der Polizei alles ganz genau; ich kenne doch meine Brüder.”* (S.46)

Albay, “Sevgili Lutz,” diye yanıtladı. *“Birbirimize numara yapmayalım. Siz polisler her şeyi nasıl olsa bilirsiniz, kardeşlerimi tanımaz mıyım ben!”*

(Ipşiroğlu, 34)

Dieses Beispiel zeigt, dass die Übersetzerin den ästhetischen Wert des Textes einhält. Sie gibt die Redewendung im Ausgangstext *„machen wir uns keine Flausen vor.“* mit einer entsprechenden Redensart in der Zielsprache *„Birbirimize numara yapmayalım.“* wieder. Aus diesem Grund wird die Form des Ausgangstextes nicht verändert. Es ist zu erkennen, dass die förmliche Struktur des Ausgangstextes in der Zielsprache übernommen wird. Somit wird die ästhetische Form des Originaltextes weitgehend reflektiert. Daher lässt sich sagen, dass der ästhetische und stilistische Wert des

Originals im Zieltext erhalten geblieben ist. Koller (2001:263) ist der Meinung dass bei literarischen Texten vorab eine ästhetische Funktion erfüllt werden sollte.

Lutz wird in einen Engpass gedrungen und versucht seine Lage in der er steckt so harmlos wie nur möglich darzustellen. Bei dieser Übersetzung ist wieder eine loyale Wiedergabe vorzufinden.

Zwar versuchte er noch einmal *seine Lage zu bagatellisieren*. “Lieber Oskar”, sagte er, “ich sehe alles nicht für so schwerwiegend an.”(S.51)

Ama Lutz gene de *işi hafife almaya çalışmıştı*. “Ben tüm bunları o denli önemsemiyorum sevgili Oskar” dedi. (Ipşiroğlu, 39)

“...*seine Lage zu bagatellisieren*” bedeutet soviel wie, die Situation als unbedeutend hinstellen, als unwichtig darstellen und müsste sinnbedeutend in etwa so übersetzt werden:“...*bulunduğu durumun önemsizliğini göstermek istedi*.” In diesem Fall wurde von Ipşiroğlu die Übersetzung “*işi hafife almaya çalışmıştı*”, bevorzugt, welches jedoch nicht falsch ist. Die Bedeutung ändert sich nicht, daher ist diese Übersetzung als loyal zu bezeichnen. In diesem Textbeispiel strebte die Übersetzerin nach der Einhaltung des persönlichen und künstlerischen Stil des Autors sowie des ästhetischen Wert des Textes, indem sie den bildhaften Ausdruck im Ausgangstext mit einer entsprechenden Redewendung in der Zielsprache wiedergibt.

Der Nationalrat versucht die Vernehmung, die die Polizei durchführen möchte, als eine lapalie darzustellen, indem er sich dazu sehr herablassend äussert. Wie es im obigen Abschnitt der Fall ist, kann man sagen, dass es sich auch in diesem Beispiel um eine wortgetreue Übersetzung handelt.

Nicht das Gastmann beleidigt ist, es ist ihm vielmehr alles gleichgültig, deine Polizei kann ihm das Haus zusammenschliessen, *er verzieht keine Miene*. (S.54)

Gastmann alınmış falan değil, ona vız gelir, isterse polis bütün evi başına yaksın, *kılını bile kıpırdatmaz*. (Ipşiroğlu, 41)

Bei diesem Abschnitt sehen wir eine wortgetreue Übersetzung. Die Übersetzerin versucht die Rezipientenangemessenheit des Textes einzuhalten. Dabei schließt die Übersetzerin sinnliche Besonderheiten des Ausgangstextes nicht aus. Je größer das sprachliche und kulturelle Wissen des Übersetzers ist, desto größer ist seine Verstehenskompetenz. Da der Text nach Ansicht der gegenwärtig herrschenden Texttheorien nur die Spitze des Eisbergs ist, muß der Übersetzer sehr viel Hintergrundwissen mitbringen, um die unter der Oberfläche bzw. zwischen den Zeilen stehenden Voraussetzungen eines Textes zu verstehen. Übersetzer müssen im Laufe ihres Lebens in sehr unterschiedlichem Maß die Gelegenheit, an Subkulturen, Alltagskulturen, Jugendkulturen, an den verschiedenen Gesellschaftsschichten, am literarischen Leben usw. partizipieren.

In diesem Abschnitt wird die Redewendung „*er verzieht keine Miene*“ vom Originaltext in den Zieltext korrekt übertragen. Denn der Ausdruck „*er verzieht keine Miene*“ heisst so viel wie „*ohne erkennbaren Gefühlsausdruck*“ und wurde dementsprechend ins türkische mit „*kılını bile kıpırdatmaz*“ übersetzt. Wir können hier von einer loyalen Übersetzung sprechen.

Leider kann man dasselbe von diesem unten angeführten Abschnitt nicht behaupten. Dieser Teil der Übersetzung ist dem Übersetzer nicht ganz geglückt, da der ausgewählte Ausdruck eine Schwächung der Ausgangssprache herleitet.

In diesem Abschnitt warnt der Nationalrat Lutz und verlässt den Raum. Doch verlässt er den Raum in einer gewissen Wut, wobei diese in der Wortauswahl des Originaltextes ersichtlich wird. Die Übersetzerin bedient sich hier einer schwächeren Wortauswahl:

Millionen stehen auf dem Spiel, Döckerchen, Millionen! Zu deinen Nachforschungen wünsche ich dir Glück. *Du wirst es nötig haben.*“ Mit diesen Worten *stampfte* von Schwendi hinaus. (S. 55)

Ortada milyonlar dönüyor doktorcuğum, milyonlar! Araştırmalarında sana da bol şans dilerim. *Buna gereksinmen olacak*". Schwendi bu sözlerden sonra *çıkıp gitti*. (Ipşiroğlu, 42)

Die Übersetzerin trifft eine Wortauswahl, die in diesem Falle jedoch nicht zutreffend, bzw. nicht für die Zielsprachenleser gut verständlich ist, da diese Ausdrucksweise "*Buna gereksinmen olacak*" nicht genutzt wird, stattdessen ist es gänglicher, wenn man die Aussage "*Du wirst es nötig haben*" als "*Buna ihtiyacın olacak*" wiedergeben würde.

Der Begriff stampfen wird in der Übersetzung zwar nicht falsch wiedergegeben, doch wirkt der ausgewählte Begriff, der soviel wie hinausgehen bedeutet, ein Wenig bedeutungsschwächend. Zur Übersetzung gehört auch das Umgehen-Können mit Wörterbüchern. Es ist erheiternd oder erschütternd, wie viele und wie gravierende Wortschatzfehler in literarischen Übersetzungen einfach deswegen auftreten, weil die Übersetzer in Zweifelsfällen nicht ein größeres einsprachiges Wörterbuch konsultieren. In diesem Beispiel wurde das Wort "*stampfte*", als "*çıkıp gitti*" übersetzt, wobei man sagen kann, dass die Übersetzung nicht sehr gerechtfertigt ist, da eine Abschwächung des Wortes besteht. "*stampf(en)*" heisst eigentlich "kräftig mit dem Fuß auftreten". Als Beispiel kann man dazu diesen Satz nennen: "Sie stampfte aus Wut auf den Boden." Die korrekte Übersetzung dieses Abschnittes müsste eigentlich "*oradan sinirle ayrıldı*" heissen.

Bärlach, Tschanz, Lutz und andere Bekannte versammelten sich um den Grab von Schmied. In diesem Abschnitt kann man von einer loyalen Übersetzung sprechen. Die in der Ausgangssprache gewählten Ausdrücke werden angemessen in die Zielsprache übertragen.

Zwei Männer in schwarzen Fräcken kamen über den Kirchhof *getorkelt*.
Ohne Schirm und Mantel waren sie *dem Regen schutzlos preisgegeben*.
(S.61)

Siyah frak giymiş iki adam *yalpa vura vura* mezarlıkta ilerliyorlardı.
Şemsiyesiz ve paltosuzdular, *yağmurdan koruncak hiçbir şeyleri yoktu.*
(Ipşiroğlu, 45)

Das Wort “*getorkelt*” wird mit einem sehr entsprechenden Ausdruck ins Türkische übersetzt. Bei diesem Beispiel finden wir auch eine loyale Wiedergabe. Hier hat die Übersetzerin diese deutsche Aussage mit einer äquivalenten Entsprechung “*yalpa vura vura*” übersetzt. Die Übersetzerin hat hierbei einen Einschub bevorzugt, wobei diese in der Zielsprache besser verstanden wird. Dabei überwiegt das Bestreben, die fremde Struktur des Originaltextes transparent zu machen und zwar so weit, dass man sie in der Muttersprache nachbildet. Die Hinzufügungen dienen zur Ausschmückung und sind für die Adressaten sehr geeignet. Diese Ausschmückungen könnten die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich ziehen.

Bärlach verliess das Begräbnis, er fühlte sich erschöpft und dementsprechend waren auch seine Bewegungen sehr langsam. Der Übersetzer muß nicht nur die Ausgangssprache sehr gut beherrschen, sondern auch fundierte Kenntnisse im fraglichen Fachgebiet besitzen, und sich darüber hinaus über gesellschaftliche, kulturelle und emotionale Nuancen im klaren sein. Hier kommt diese Fähigkeit zum Ausdruck. Die Übersetzerin versucht diesen Teil so loyal wie nur möglich zu übertragen.

Bärlachs müde Hand fuhr über den nassen Mantel, seine Augenschlitze funkelten, *gierig sog er das Schauspiel in sich auf: die Erde war schön.*
(S.63)

Berlach yorgun eliyle ıslak paltosuna dokundu. Gözlerinin içi parlıyordu, *tutkuyla bu sahneyi izliyordu: Dünya öylesine güzeldi ki!*
(Ipşiroğlu, 47)

Die Entsprechung des deutschen Satzes, der mit “*gierig sog er das Schauspiel in sich auf: die Erde war schön* “ anfängt, findet seinen äquivalenten Ausdruck „*tutkuyla bu sahneyi izliyordu: Dünya öylesine güzeldi ki*” im Zieltext. Somit traf die Übersetzerin eine richtige Entscheidung. Hier wurde der ästhetische und künstlerische Wert des

Originaltextes erhalten. Bei diesem Beleg ist die Übersetzung grösstenteils gelungen, die Äquivalenzen der kursiv geschriebenen ausgangssprachlichen Elemente innerhalb eines gewissen Wortfeldes nach Alternativen zu suchen und sie akribisch auswählend wiederzugeben. Ziel einer guten Übersetzung ist natürlich eine weitgehende Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext. Diese ist allerdings nie völlig erreichbar. Es ist unmöglich, Sprachrhythmen, Lautsymbolik (Wortmalerei, usw.), Wortspiele und kulturelle Anspielungen exakt zu übertragen. Dies gelingt nicht einmal bei Umschreibungen in derselben Sprache. Ein gewisser Informationsverlust ist unvermeidlich. Doch müsste man versuchen, diese auf das Mindeste zu reduzieren.

In diesem Beispiel macht der selbsternannte “Richter” Bärlach seinen nichtsahnenden “Henker” Tschanz zum Werkzeug, um über eine alte Wette, die früher abgeschlossen wurde zu Tage zu bringen. Bei literarischen Übersetzungen müssen sowohl Form als auch Inhalt mit großem Feingefühl berücksichtigt werden. Hier sind oft mehrere Übersetzungen möglich, die jeweils einen anderen Aspekt des Originals stärker hervorheben. Was im einen Fall also die “beste” Übersetzung ist, kann im anderen völlig unzureichend sein.

“ *Gott führe uns nicht in Versuchung*”, begann der andere von Neuem.
 “Deine Biederkeit kam nie in Gefahr, versucht zu werden, doch deine Biederkeit versuchte mich”. (S.67)

Öteki, “*Tanrı insanı bir kez şeytan yoluna sokmaya görsün. Dürüstlüğü seni koruyor, beni ise kıskırtıyordu*”. (Ipşiroğlu, 50)

An diesem Beispiel ist zu erkennen, dass man für ein Wort mehrere lexikalische Entsprechungen haben kann. Die Auswahl aus mehreren Möglichkeiten, zeigt das Feingefühl des Übersetzers. Für welche er sich im Endeffkt entscheidet hängt von seiner Kenntnis ab. Als lexikalische Entsprechung für “Gott” gibt es im Türkischen zwei Wörter: “Tanrı” und “Allah”. “Allah” ist das arabische Wort für “Gott” und steht konnotativ für die islamische Gottesvorstellung. Im türkischen Kulturkreis wird traditionell für “Gott” der Name “Allah” der Benennung “Tanrı” vorgezogen. Grund dafür dürfte mitunter das ausgedehntere Bedeutungsumfeld von “Tanrı” sein. “Tanrı”

(großgeschrieben, da auch Eigennamen) ist gleichbedeutend mit “Allah”, “tanrı” (kleingeschrieben!) ist allgemein gesprochen jede natura naturans, an deren Existenz man im Polytheismus glaubt. Deshalb wäre es angebrachter gewesen, statt “Tanrı” in diesem Fall die Aussage “Allah” zu wählen.

Tschanz unterhält sich mit Bärlach, er erzählt ihm von seinem sinnlosen Leben und versucht ihm die schwierige Zeit, die er durchmachen musste näher zu bringen. In diesem Abschnitt ist eine Abschwächung des Ausgangstextes zu erkennen. Man kann sagen, dass der stilistische Wert des Textes nicht eingehalten wurde, da die Leser der Zielsprache nicht denselben Eindruck, wie die Leser der Ausgangssprache haben werden.

Man rundet gern ab, denn *in diesem gottverlassenen Dorf* hat mich irgendein längst verscharrtes Weib einmal geboren, ohne viel zu denken und reichlich sinnlos, und so habe ich mich denn auch, dreizehnjährig, in einer Regennacht fortgestohlen. (S. 70)

Dönüş hoş geliyor insana. Çünkü *bu ıssız köyde*, çoktan geberip gitmiş olan bir kadın bir zamanlar beni doğurmuştu, kafasızca ve anlamsızca bir doğum. Ve böylece ben on üç yaşına vardığımda, yağmurlu bir gecede kaçıp gitmiştim. (İpşiroğlu, 52)

In diesem Abschnitt werden bestimmte Ereignisse nicht sehr direkt, sondern sehr krass dargestellt, wie z.B. ” *in diesem gottverlassenen Dorf*”, wird in der Übersetzung als “*bu ıssız köyde*”, übersetzt. Unserer Meinung nach müsste die Übersetzung “*bu kahrolası köyde*”, heißen, denn ” *in diesem gottverlassenen Dorf*” heisst soviel wie “so einsam gelegen, dass man es als deprimierend empfindet” und deswegen sollte man es auch sinnbedeutend wiedergeben. In diesem Fall ist die Übersetzung nicht korrekt. Die Übersetzung hat die Erhaltung des emotionalen und kognitiven Gehalts zum Ziel und versucht, eine gewisse stilistische Äquivalenz herzustellen, was man von diesem Abschnitt nicht behaupten kann.

Tschanz wollte einen Schriftsteller über Schmied befragen, doch seine Fragen wurden von dem Schriftsteller als unangenehm empfunden, er war deswegen sehr aufgebracht und antwortete auch dementsprechend auf die Fragen. Der unten angeführte Abschnitt wurde von der Übersetzerin falsch verstanden und somit ist es zu einer Fehlinterpretation des Abschnittes gekommen. Übersetzer sollten versuchen, einen Text anzufertigen, der dem Original so genau entspricht, wie es die Umstände erfordern, und der sich gleichzeitig so liest, als sei der ursprünglich in der Zielsprache verfaßt worden. Sie sollen also möglichst “unsichtbar” bleiben, d.h. Inhalte übertragen, ohne Veränderungen der Inhalte vorzunehmen.

Er denke, die Antwort sei klar genug, schnauzte ihn der Schriftsteller an.

Diener dieser Sorte pflegte er nie zu beachten.(S. 80)

Yazar kabarak, bu yanıtın yeterince açık olduğunu söyledi. *Uşak takımını ayırsamak adeti değildi.* (İpşiroğlu, 60)

Zu kritisieren ist, dass die Übersetzung des Ausdruckes “*Diener dieser Sorte pflegte er nie zu beachten*” durch “*Uşak takımını ayırsamak adeti değildi*” wiedergegeben wurde. In diesem Beispiel befinden sich inhaltliche Schwächen. Es müsste der Ausdruck “*Uşakları ayırmak onun adetiydi*” im Zieltext verwendet werden. Somit könnte die inhaltliche Äquivalenz des Textes erhalten werden. So wie İpşiroğlu den Abschnitt übersetzt hat, entstehen erhebliche Fehler. Dieses Beispiel macht deutlich, dass die Übersetzerin den Text mißverstanden hat, d.h. sie hat die inhaltlichen Merkmale des Ausgangstextes nicht genau reflektiert und weicht stilistisch und inhaltlich vom Originaltext ab.

Bärlach macht sich mit dem Schriftsteller zusammen über Tschanz lustig, sie amüsieren sich sehr darüber, wie er die ganze Sache sieht. Tschanz versucht keinen klaren Kopf zu bewahren, er steigert sich sehr in die Fragen, wobei es von Bärlach als übertrieben empfunden wird. In diesem Abschnitt hat die Übersetzerin ein Teil der Ausgangssprache in die Zielsprache nicht übersetzt. Die sprachliche Struktur der Ausgangssprache wird in diesem Abschnitt nicht beachtet.

“Nun hat uns mein Untergebener Tschanz”, sagte der Komissär, “ mit seinem übertriebenem Eifer in einen Engpass hineingetrieben, aus dem ich mich wohl kaum mehr werde herausfinden können, *“ohne Haare zu lassen.”* Aber die Jugend hat auch etwas Gutes, geniessen wir den Vorteil, dass uns ein Ochse in seinem Ungestüm den Weg bahnte (S. 81)

“Yardımcım Tschanz’ın aşırı coşkuyla bizi soktuğu şu darboğazdan kurtulmak kolay olmasa gerek,” dedi. “Ama gençliğin iyi yönleri de vardır, biz de azgın bir boğa gibi yolumuza çıkan şu delikanlıdan yararlanmaya bakalım.” (Ipşiroğlu, 81)

Die Redewendung *“ohne Haare zu lassen”* wird vom AS in den ZS nicht übersetzt. ...*“ohne Haare zu lassen”* heisst *“ohne Schaden davon kommen“* und könnte im ZS in etwa als *„zarar görmeden“* übersetzt werden. Die Übersetzerin hat den Teil nicht übersetzt, daher ist die Übersetzung nicht äquivalent. Diese Auslassungen, die die Übersetzerin bevorzugt, sind als ein Verfahren zu bezeichnen, mit dem die Übersetzerin in den Ausgangstext eingreift und deshalb eigentlich gar nicht als ein Übersetzungsverfahren zu sehen sind.

Tschanz, der an seine Grenzen gelangt, lässt seine Wut aus darüber aus. Er ist der Meinung, dass er jahrelang ausgenutzt wurde und dass er deswegen nicht eine bessere Position hat erlangen können. In diesem Abschnitt wurden, im Gegensatz zum obigen Beispiel keine Auslassungen vorgenommen, sondern es erfolgt eine äquivalente Übersetzung:

“Immer hat man mich übergangen, missachtet, als letzten Dreck benutzt, als besseren Briefträger!” (S.86)

“Yıllar boyu gölgede kaldım komserim,” dedi. “Hep hor görüldüm, önemsenmedim, ayak işlerine koşturulduğum, beş para etmez bir insan gibi.”

(Ipşiroğlu, 65)

Im folgenden Beispiel handelt es sich grösstenteils um eine äquivalente Übersetzung. Die sprachlichen Elemente weisen keine stilistische oder formale Diskrepanzen auf. Im Ausgangstext steht der Ausdruck „*als letzten Dreck benutzt, als besseren Briefträger*“. Diese Aussage wird mit dem Ausdruck “*önemsenmedim, ayak işlerine koşturulдум, beş para etmez bir insan gibi*” übersetzt. Diese Interpretation der Übersetzerin kann von den Rezipienten als angemessen angesehen werden. Denn sie erweckt bei ihnen eine ästhetische Wirkung, die eine literarische Übersetzung zum Ziel hat.

Bärlach, der sehr geschwächt ist und sich nicht wie gewöhnlich im Schlafzimmer hingelegt hat, schlief in der Bibliothek ein, denn eigentlich wollte er noch etwas lesen, doch kam es nicht dazu, weil er von dem Schlaf übermannt wurde. Er wachte auf und bemerkte, dass die Haustüre aufgegangen ist, also musste jemand eingebrochen sein.

Übersetzen sollte nicht als Kopieren eines Originals angesehen werden, sondern als Produktion kommunikativ gut funktionierender Texte. Und diese Art von Textproduktion bedeutet, dass der Ausgangstext verändert werden kann und oft auch verändert werden sollte, wenn man den ästhetischen und künstlerischen Wert des Textes beibehält. Das ist auch in dem unten unten angeführten Beispiel der Fall.

Er hörte von ferne den Wind heulen. Mit der Zeit erkannte er im Dunkeln ein Büchergestell und einen Stuhl, auch die Kante des Tisches, auf dem, wie er mühsam erkannte, noch immer ein Revolver lag. (S.91)

Uzaktan *rüzgarın uğultusunu duydu.* Zamanla karanlıktaki kitap rafını, sandalyeyi, masanın kenarını ve dikkatle bakınca tabancayı da seçebildi.
(İpşiroğlu, 69)

Die deutsche Redewendung “*er hört den Wind heulen*” wird mit einem äquivalenten Ausdruck “*rüzgarın uğultusunu duydu*” übertragen. Eine solche Äusserung kommt bei Zielsprachlichen Rezipienten häufig vor. In diesem Teil wird keine Bedeutungsabweichung festgestellt. Die besprochene Redewendung wird sinnlich richtig übersetzt. Damit lässt sich sagen, dass die Übersetzerin sowohl die sprachlichen

und stilistischen Besonderheiten des Ausgangstextes wie auch die der Zieltextes in Betracht zieht. Um eine solche Übersetzung in die Tat umsetzen zu können, erfordert man ziemlich hohe Kompetenzen. Somit deckt man die Zusammenhänge der einzelnen lexikalischen Einheiten, mindestens auf der ersten Besinnungsphase die dominanten semantischen Bedeutungen auf. Man kann sagen, dass das richtige Verstehen des Originaltextes, im bestimmten Sinne, schon als übersetzen betrachtet werden kann. Dabei spielen sowohl rein sprachliche Faktoren eine Rolle, als auch der ästhetisch-emotionelle Effekt, der bei Vertretern von unterschiedlichen sprachlich-kulturellen Räumen nicht identisch sein kann, auch wenn der Übersetzungstext ganz adäquat gestaltet ist, durch Verwendung von gleichen Ausdrucksmitteln, die beim Original eingesetzt waren.

Bärlach versuchte in der Dunkelheit etwas oder jemanden zu erkennen, doch war es ihm in dieser Finsternis zunächst nicht gelungen.

Im Unterschied zu dem Gesagtem handelt es sich in dem nächsten Beleg um eine Fehlinterpretation auf der lexikalischen Ebene:

Bärlach stand *in vollkommener Dunkelheit*, der andere hatte den Kampf aufgenommen und die Bedingungen gestellt: Bärlach musste im Finstern kämpfen. (S.92)

Berlach şimdi *koyu karanlıktaydı*, öbür adam ise koşulları kendi koyup savaşı başlatmıştı bile. Berlach'ın karanlıkta savaşması gerekiyordu.

(Ipşiroğlu, 70)

Interessanter Weise erfolgt die Wiedergabe der Äusserung “*in vollkommener Dunkelheit*” hier durch “*koyu karanlıktaydı*”, doch diese Ausdrucksweise tritt in den türkischen Texten nicht häufig auf. Richtig wäre die Übersetzung “*sifiri karanlıktaydı*”, das Wort “*sifiri*” würde in diesem Kontext den Sinn der Dunkelheit verstärken. Eine solche Wiedergabe, könnte sowohl die grammatische Struktur des betreffenden Satzes richtig wiedergeben, als auch seinen Inhalt richtig erfassen können.

Bärlach streicht in der Wohnung herum, alles erscheint ihm als ein grosses Nichts, obwohl er etwas zu entdecken versucht, gelingt es ihm nicht. Bis auf einiges halten wir folgende Übersetzung für loyal:

Sein Auge bohrte sich in den ungewissen Ausschnitt der Türe. Er wartete. Alles war still, leblos. Dann schlug die Uhr im Korridor: Drei. Er horchte. (S.94)

Gözlerini kapının belli belirsiz biçimine dikmişti. Bekliyordu. Her yer sessiz ve dingindi. Sonra koridordaki saat çaldı: Üç. Kulak kabarttı.
(İpşiroğlu, 70-71)

Die Übersetzung dieser Textpassage involviert auch Elemente die den Elan der natürlichen Sprache reflektieren, diese sind “*Gözlerini ... dikmişti*” für “*seine Augen bohren sich...*” und “*Kulak kabarttı*” für “*Er horchte*”. Diese Merkmale erscheinen naturgemäss als intentional, situations- und kontextbedingte und zugleich performanzbedingte Charakteristika der gesprochenen Sprache. Eine solche Darbietungsweise verleiht einem literarischen Text eine künstlerische und ästhetische Dimension, was der Übersetzer notgedrungen nicht ausser Acht lassen darf. Daneben ist in der besprochenen Übersetzung eine Fehlinterpretation in der Aussage “*Her yer sessiz ve dingindi*” für “*Alles war still, leblos.*” auffällig. Das Wort “*dingindi*” ist in dem türkischen Text sowohl in der schriftlichen als auch in der mündlichen Sprache nicht häufig anzutreffen. Durch diese Wiedergabe entsteht hier ein Stilbruch, der den ästhetischen Wert und der Kohäsion des Textes beeinträchtigt. Der letztere stellt nicht zuletzt ein wesentliches Merkmal bei der Bestimmung von Texten dar, so etwa in der Textdefinition von Halliday und Hasan (1976:2), wo Text als “*Semantic Unit*” aufgefasst und das wesentliche Kriterium zur Bestimmung der Kohäsion gesehen wird. In diesem Beispiel könnte man die Aussage wie “*Her yer sessiz ve sakindi*” auswählen, welches zu einer loyalen Wiedergabe führen könnte.

Der alte Bärlach sah im Nebenhaus Licht, er war sehr erleichtert. Das Licht erleuchtet das Schlafzimmer von Bärlach, er erblickte undeutlich in der Esszimmertür einen Schatten einer Gestalt, dann schlug die Tür zu, aber er stand wie erstarrt im Zimmer. Der unten angeführte Beleg kann nicht als eine erfolgreiche Übersetzung gelten:

Er stand da, unbeweglich, als spüre er die Zeit nicht mehr. Die Leute zogen sich zurück, das Licht erlosch. Bärlach stand an der Wand, wieder in der Dunkelheit, eins mit ihr, allein im Haus.(S.95)

Geçen zamanı duyumsamadan, hiç kımlıtsız duruyordu. İnsanlar çekildi, ışıklar söndü. Berlach hala duvara yapışmış duruyordu, artık evde yalnızdı.

(Ipşiroğlu, 72)

Höchstwahrscheinlich könnten die Rezipienten den Inhalt des wiedergegebenen Textes nicht gleich erfassen. Denn der Ausdruck “*Geçen zamanı duyumsamadan, hiç kımlıtsız duruyordu*” für “*Er stand da, unbeweglich, als spüre er die Zeit nicht mehr*” ist schwer zu erfassen. Es ist damit zu erklären, dass die Übersetzerin den Sinn der Wörter fehlinterpretiert, diese Beobachtung ist auf den ersten Blick auf der Stilebene der erwähnten Übersetzung bemerkbar. Die sprachlichen Elemente wie “*kımlıtsız duruyordu*” und “*duvara yapışmış duruyordu*” sind im Zieltext als stilistisch neutral anzusehen. Sie erscheinen sowohl in der geschriebenen wie auch in der gesprochenen Sprache als nicht markiert. Diese Wortwahl sollte auch in einem Text der in einer sehr formalen Stilebene gehalten ist als Stilbruch empfunden werden.

Damit muss man darauf achten, dass solche Erscheinungen von Wörtern im Ausgangstext in denotativer und konnotativer Bedeutung gebraucht werden. Die erwähnten Erscheinungen könnten unter Umständen eben durchaus als Stilbruch gesehen werden. In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, dass Konzept von Reiss (1971: 54) zugrunde zu legen. Reiss weist darauf hin, dass der Inhalt bei formbetonten Texten, in der Analogie der Formprinzipien und der ästhetischen Wirkung ausreichend gewahrt sein muss. Der Stilwert eines Wortes oder eines Ausdrucks, wie es bei unserem Beispiel der Fall ist, ist also dann als neutral anzusehen, wenn im Ausgangstext keine Metapher oder keine bildhaften Ausdrücke im übertragenem Sinne anzutreffen sind.

Tschanz wurde von Bärlach angerufen er solle kommen und ihm helfen, man habe versucht ihn zu töten. Tschanz wollte mehr über den Einbrecher erfahren, Bärlach, der zwar nicht erkennen konnte, machte ihm klar, dass er trotz dessen wisse, wer es gewesen ist. Im unten aufgeführten Beispiel ist ein ähnlicher Stilbruch zu erkennen:

Dann sah er des Liegenden Blick. *Ruhig, undurchdringlich und klar* waren Bärlachs Augen auf ihn gerichtet.(S.97)

Sonra yatanın bakışını gördü. Berlach'ın ona doğru çevrilmiş gözleri *giz dolu, duru ve parlaktı*. (Ipşiroğlu, 73)

Worteinheiten stellen besondere Sinneinheiten dar, die als Ganzes wiedergegeben werden müssen, am besten wiederum durch eine äquivalente Sinneinheit, dessen Bedeutung ungefähr der ausgangssprachlichen Sinneinheit entspricht. Findet man keine zielsprachliche Entsprechung, so muss man den Sinn richtig wiedergeben. Die Wiedergabe der Aussage "*undurchdringlich*" wurde hier in der Übersetzung falsch interpretiert, "*undurchdringliche Augen*" heisst, "so dicht, dass nichts hindurchdringen kann" und kann nicht durch den Begriff "*duru*" übersetzt werden. Eine solche Fehlinterpretation führt zu einem Fehlverstehen der Rezipienten. Diese Differenz offenbart sich im semantischen Gehalt.

Bärlach und Gastmann befinden sich in einem Auto und sie fahren zusammen sehr schnell, weil Gastmann sehr viel von der Schnelligkeit hält.

Im Gegensatz zum obigen Beispiel finden sich im nächsten Beleg eine gelungene Übersetzung:

Der vorne fuhr *wie der Teufel* den Aagauerstalden hinauf. (S.99)

Öndeki adam arabayı *korkunç bir hızla* Aagauerstalden'den yukarıya sürüyordu. (Ipşiroğlu, 75)

In diesem Beleg verfügt der Ausdruck *“wie der Teufel”* über eine konnotative Bedeutung. Sie besagt eine schnelle Handlung, die in der Zielsprache äquivalent wiedergegeben wird. Von grosser Bedeutung ist die Wiedergabe metaphorischer Aussagen dieser Art in literarischen Texten, in denen sie häufig vorkommen.

Bemerkenswert dabei ist, dass sich die Bedeutung des eben genannten Metaphers *“wie der Teufel”* nicht in der dennotativen Bedeutung *“şeytan gibi”*, das heisst in einer Grundbedeutung äussert, sondern das sich mit dem figurativen Sinn bzw. mit den damit verbundenen Klischeevorstellungen im oben geschilderten Sinne ein sprachliches Element durch den gesamten Kontext zieht, welches das aufeinander folgende zwischen zwei verschiedenen Welten kontinuierlich unterstreicht.

Die Tatsache, dass die metaphorischen Züge in literarischen Übersetzungen nicht durch sprachliche Mitteln *“Wort-für-Wort”* wiedergegeben werden können, hat Auswirkungen unterschiedlicher Tragweite, je nach Charakter des zu übersetzenden Textes. Im entgegengesetzten Falle wäre nicht von der Gleichförmigkeit der Übersetzung die Rede.

Eins- zu- Eins Übersetzung beeinträchtigt den Wert des Kunstwerkes und es entsteht dabei, wegen der Kulturspezifigkeit ein grosses Manko.

Das gilt natürlich für alle literarischen Texte in denen die einzelnen Charaktere eher schemenhaft agieren und von denen man wohl kaum behaupten kann, sie seien in einem konkreten realistischen soziokulturellen Kontext eingebettet.

Dennoch ist selbst hier zu bemerken, dass die literarischen Übersetzungen untereinander fast im Hinblick über den Einsatz der figurativen Charaktere ähnlich wirken, wie es in unserem Beispiel der Fall ist.

13. Der Autor: Günter Grass

Das Buch „Katz und Maus“ wurde von Günter Grass verfasst. Günter Grass (damals „Graß“ geschrieben) wurde am 16. Oktober 1927 in Danzig als Sohn eines protestantischen Lebensmittelhändlers und einer Katholikin kaschubischer Abstammung geboren. Er verbrachte seine Kindheit in Danzig in einfachen Verhältnissen. Die Eltern betrieben ein Kolonialwarengeschäft im Danziger Stadtteil Langfuhr (heute: Wrzeszcz). Die kleine Zweizimmerwohnung hatte kein eigenes Bad. Günter Grass und seine Schwester Waltraut hatten kein eigenes Zimmer.

Durch seine katholische Mutter geprägt, wurde Günter Grass Messdiener. Gleichzeitig geriet er unter den Einfluss der NS-Ideologie, obwohl er nach eigenen Angaben von der Hitlerjugend nicht begeistert war. Im Zweiten Weltkrieg meldete er sich mit 15 Jahren – nach eigenen Angaben, um aus der familiären Enge zu entkommen – freiwillig zur Wehrmacht.

Nach dem Einsatz als Luftwaffenhelfer und der Ableistung des Arbeitsdienstes wurde er am 10. November 1944, im Alter von 17 Jahren, zur 10. SS-Panzer-Division „Frundsberg“ der Waffen-SS einberufen.

Nach einer Verwundung am 20. April 1945 wurde Grass am 8. Mai 1945 bei Marienbad gefangengenommen und war bis zum 24. April 1946 in amerikanischer Kriegsgefangenschaft. Grass gab sich bei seiner Gefangennahme den Amerikanern gegenüber als Angehöriger der Waffen-SS zu erkennen.

Zuvor hieß es in den veröffentlichten Biografien des Schriftstellers stets, er sei 1944 Flakhelfer geworden und danach als Soldat einberufen worden. Erst durch die Veröffentlichung seines autobiografischen Werkes „Beim Häuten der Zwiebel“ im Jahre 2006 wurde allgemein bekannt, dass Grass zur Waffen-SS eingezogen worden war.

In den Jahren 1947/48 absolvierte er ein Praktikum bei einem Steinmetz in Düsseldorf. Danach studierte er von 1948 bis 1952 an der Kunstakademie Düsseldorf Grafik und

Bildhauerei. Seinen Lebensunterhalt verdiente er zusammen mit dem später bekannten Maler Herbert Zangs als Türsteher im Lokal Csikos auf der Andreasstraße in der Düsseldorfer Altstadt. Später verewigte er Herbert Zangs, der wie Grass im Krieg Soldat war, als eigenwilligen Maler Lankes in der "Blechtrommel". Das Studium setzte er von 1953 bis 1956 an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin als Schüler des Bildhauers Karl Hartung fort. Danach lebte er bis 1959 in Paris. 1960 zog er erneut nach Berlin-Friedenau, wo er bis 1972 wohnte. Von 1972 bis 1987 lebte er in Wewelsfleth in Schleswig-Holstein.

1954 heiratete Grass die Schweizer Ballettstudentin Anna Schwarz. Die Zeit von Anfang 1956 bis Anfang 1960 verbrachte er mit seiner Frau in Paris, wo auch das Manuskript für „Die Blechtrommel“ entstand. 1957 wurden dort die Zwillinge Franz und Raoul geboren. 1961, nach der Rückkehr nach Berlin, folgte die Tochter Laura, 1965 wurde der Sohn Bruno geboren, 1974 die Tochter Helene, mit deren Mutter, der Architektin und Malerin Veronika Schröter, Grass in den 70er Jahren eine mehrjährige Beziehung hatte. Die Ehe mit Anna Schwarz wurde 1978 geschieden. 1979 heiratete er in zweiter Ehe die Organistin Ute Grunert, mit der er von August 1986 bis Januar 1987 in Indien, meist in Kalkutta lebte.

In den Jahren 1956/57 begann Grass neben ersten Ausstellungen von Plastiken und Graphiken in Stuttgart und Berlin schriftstellerisch tätig zu werden. Im Jahr 1956 debütierte er als Lyriker, sowie 1957 als Dramatiker. Bis 1958 entstanden vor allem Kurzprosa, Gedichte und Theaterstücke, die Grass dem poetischen oder absurden Theater zuordnet. Im Jahr 1959 erschien Grass' erster Roman "Die Blechtrommel", mit dem er den Durchbruch schaffte, sodass er international wahrgenommen und gefeiert wurde.

In der Wohnung von Grass' Nachbarn und Freund Uwe Johnson in Berlin-Friedenau, der sich zu jener Zeit in New York aufhielt, nistete sich 1967 die Kommune I ein, die von dort aus das Pudding-Attentat auf US-Vizepräsident Hubert H. Humphrey plante. Das Attentat scheiterte zwar, führte aber immerhin zu einem beachtlichen Medienspektakel. Auf Bitte Johnsons, der zu der Zeit nicht in Deutschland weilte, ließ Günter Grass die Wohnung von der Polizei räumen.

Grass unterstützte oft die SPD in den Wahlkämpfen, so beispielsweise Willy Brandt, den er 1961 kennenlernte, und wurde 1982 deren Mitglied. Mit seinen Ansichten eckte er jedoch auch innerhalb der SPD oftmals an. So äußerte er sich in Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen (Die Zeit, 9. Februar 1990, S. 61) ablehnend zur Form der Vereinigung der DDR mit der Bundesrepublik Deutschland und schlug einen dritten Weg vor, der auf einen konföderierten Zweistaatenbund zielte und die einstige DDR vor „Vereinnahmung“ durch den Westen „schützen“ bzw. ihr eine originär eigene demokratische Entwicklung auf Grundlage bewahrenswerter Aspekte der DDR-Lebenswirklichkeit ermöglichen sollte. 1992 kündigte Grass seine SPD-Mitgliedschaft wieder auf, war aber auch danach politisch tätig und setzte sich für die Ideen der Sozialdemokraten ein: 2005 unterstützte er die schleswig-holsteinische Ministerpräsidentin Heide Simonis in ihrem Wahlkampf und warb für die Wiedereinführung einer Vermögenssteuer für Besserverdienende.

Eine Zusammenarbeit mit dem Jazzmusiker Günter Sommer ab 1985 brachte mehrere Tonträger hervor, auf denen der Schriftsteller zur Perkussionsmusik Sommers aus seinen Werken liest.

1997 gründete Grass die Otto-Pankok-Stiftung zu Ehren seines ehemaligen Lehrers und als Engagement zu Gunsten der Sinti und Roma.

Grass war 1996 Mitunterzeichner der Frankfurter Erklärung zur Rechtschreibreform. Auch in neueren Werken verwendete Grass weiterhin die „alte“ Rechtschreibung. 1999 erhielt Günter Grass im Alter von 72 Jahren den Nobelpreis für Literatur für sein Lebenswerk. 2005 gründete er den Autorenzirkel Lübeck 05.

Günter Grass lebt heute in der Nähe von Lübeck. In der Hansestadt selbst befindet sich das Günter-Grass-Haus mit dem überwiegenden Teil seiner literarischen und künstlerischen Originalwerke. „Katz und Maus“ ist das zweite Werk der sogenannten Danziger Trilogie. In den drei Büchern „Die Blechtrommel“ (1959), „Katz und Maus“ (1961) und „Hundejahre“ (1963) setzt sich Grass als Schriftsteller mit Themen der nationalsozialistischen Vergangenheit und den damaligen Versuchen einer ‚Bewältigung‘ auseinander (gefunden aus http://de.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Grass).

13.1 Die Handlung von “Katz und Maus”

Ich werde mich in dieser Studie mit dem Werk “Katz und Maus” auseinandersetzen. Günter Grass läßt den Erzähler Pilenz vom Zusammentreffen einiger Jugendlicher in der Danziger Bucht während des Zweiten Weltkriegs berichten. Die eigentliche Hauptperson der Novelle ist jedoch nicht der Ich- Erzähler, sondern Joachim Mahlke, der an einer unnatürlich vergrößerten Schilddrüse leidet.

Die Geschichte beginnt, als Pilenz dem schlafenden Mahlke eine Katze an den Hals setzt. Diese soll den sich ständig bewegendem Adamsapfel für eine Maus halten, und tatsächlich fügt die Katze Mahlke einige Kratzer zu.

Dadurch wird Mahlke sich seines körperlichen Fehlers bewußt. Dieses Erlebnis, aus dem auch der Titel des Buches resultiert, ist der Anstoß für alle seine weiteren Handlungen.

Er versucht in vielfacher Weise den dadurch entstehenden Minderwertigkeitskomplex zu kompensieren: Einerseits hängt er sich die absurdesten Gegenstände um den Hals, um von seiner Mißbildung abzulenken, andererseits versucht er, die Achtung seiner Mitschüler zu gewinnen. So sucht der zunächst schüchterne und gehemmte Mahlke Anschluß an eine Gruppe Jugendlicher, die ihn vorerst nur duldet. Schon bald aber erlangt er besondere Anerkennung durch seine zahlreichen Tauchgänge zu einem untergegangenen Minensuchboot.

Obwohl Mahlke viel Bewunderung findet, haftet den Leistungen, die er seinem schwächlichen Körper abzwingt, immer etwas Verkrampftes, Komisches an.

Mahlke bildet zwar durch Mut und beharrlichen Willen schon bald den Mittelpunkt der Gemeinschaft, entfremdet sich aber gleichzeitig immer mehr von seiner Umwelt. Selbst Pilenz, der sich Mahlke regelrecht aufdrängt und der gerade von dessen Andersartigkeit angezogen wird, gelingt es nie ganz, dessen Beweggründe und dessen wahres Wesen zu entschlüsseln.

Als Mahlke einen anderen Buben aus dem Schiffsrumpf des Wracks retten muß, findet er den Eingang zu einer nur durch Tauchgänge zugänglichen, mit Luft gefüllten Raum. Er unternimmt den Versuch, die Kabine einzurichten. Hier wird wieder der widersprüchliche Charakter Mahlkes deutlich. Einerseits sucht er ganz bewußt die Isolation, andererseits spielt er im versteckten Raum so laut einige Platten, daß der Rest der Gruppe ihn an Deck sehr gut hören kann.

Dann hält ein ehemaliger Schüler im Gymnasium, das Pilenz und Mahlke besuchen, eine propagandistische Rede. Er wurde nämlich als Soldat wegen militärischer Taten mit einem Ritterkreuz ausgezeichnet.

Mahlke sieht in dem Orden den perfekten Gegenstand, um von seinem Adamsapfel ablenken zu können. Bei nächster Gelegenheit stiehlt er das Kreuz.

Mahlkes Triumph ist groß, dauert aber nicht lange: Schon bald wird er erwischt und zur Strafe an eine andere Schule überwiesen.

Nach den Sommerferien ist Mahlke nicht mehr da, er befindet sich in einem Wehrrtütigungslager. Die Gruppe trifft sich kaum noch beim Wrack, da es eine andere Jugendbande besetzt hat. Fast beiläufig berichtet Pilenz, daß sein Bruder gefallen ist.

Später treffen Mahlke und Pilenz wieder aufeinander. Mahlke zeigt sich inzwischen sehr erwachsen und witzelt sogar über sein Problem.

Bald darauf wird Pilenz selbst eingezogen. Während seines nächsten Fronturlaubs trifft er erneut auf Mahlke, der endlich sein eigenes Ritterkreuz erlangt hat.

Aber selbst als Ritterkreuzträger kann er nicht zum anerkannten Helden und Vorbild der Jugend werden, weil er zwar die geforderten Abschlußzahlen hat, sich aber die ältere Generation, verkörpert durch den Oberstudienrat, hart und unversöhnlich zeigt. Mahlke darf wegen des lange zurückliegenden Diebstahls keine Rede an seiner ehemaligen Schule halten. Damit waren alle seine Bemühungen umsonst.

Mahlke will nicht wieder in den Krieg zurück, zunächst hat er vor, sich im geheimen Raum des Schiffswracks zu verstecken, läßt sich sogar von Pilez noch Lebensmittel besorgen. Er kehrt allerdings nie wieder zurück, und so kann man vermuten, daß Mahlke letzten Endes doch keinen anderen Ausweg als den eines selbstgewählten Tauchertodes sah.

(www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/.../Handout_KatzMaus.pdf).

Günter Grass hatte den Text ursprünglich unter der Überschrift "Der Ritterkreuzträger" als Teil seines Romans "Hundejahre" konzipiert. Aber am Ende veröffentlichte er ihn als separate Novelle mit dem Titel "Katz und Maus". Sie bildet zusammen mit den Romanen "Die Blechtrommel" und "Hundejahre" die so genannten Danziger Trilogie.

Das Conradinum in Danzig gab es wirklich, und Günter Grass ging dort zur Schule. Die um 1900 gegründete höhere Lehranstalt trug den Namen des Stifters Karl Friderick Freiherr von Conradi (1742 - 1798).

Nicht der Ich-Erzähler steht in "Katz und Maus" im Fokus, sondern dessen Mitschüler Joachim Mahlke. Als dieser sich seines übergroßen Adamsapfels und seiner Außenseiterrolle bewusst wird, tut er alles, um nicht nur von der Gemeinschaft aufgenommen, sondern auch als Held respektiert zu werden. Am Ende muss er jedoch einsehen, dass es ihm nichts gebracht hat. Er kommt nicht gegen die (durch die Katze symbolisierte) Gesellschaft an.

"Katz und Maus" ist eine skurrile, sarkastische und teilweise deftig erzählte Novelle, in der Günter Grass jedoch nicht die Fabulierfreude, Brillanz und Sprachkunst seines ersten Romans – "Die Blechtrommel" – erreicht. Unmittelbar nach dem Erscheinen sollte das Buch wegen angeblich pornografischer Szenen verboten werden.

Schockiert und fasziniert zugleich entdeckte die Öffentlichkeit Ende der Fünfzigerjahre, wie seit eh und je, Amoralität weniger in dem, was sich da bloßlegte, als bei dem, der es offenkundig machte. (Heinrich Vormweg: Günter Grass, Seite 62)

Das Verfahren wurde zwar eingestellt, aber nach der Verfilmung der literarischen Vorlage durch Hans Jürgen Pohland äußerte ein FDP-Abgeordneter 1967 in einer

Fragestunde des Deutschen Bundestages Bedenken, ob nicht das Eiserne Kreuz in "Katz und Maus" verunglimpft werde. (Anlässlich der Befreiungskriege stiftete König Friedrich Wilhelm III. von Preußen 1813 das Eiserne Kreuz. Der Tapferkeitsorden wurde 1870, 1914 und 1939 erneuert.) (Wunderlich, 2005).

Leistungen, Abneigung für seine Verschlossenheit und seine vermeintliche Überlegenheit. Mahlke setzt Trends und isoliert sich, er stiehlt das Ritterkreuz und erlangt es schließlich auf legalem Wege, er triumphiert und verliert zugleich.

Es stellt sich die Frage: Wofür das alles? Warum diese Heldentaten? Warum diese Isolation? Was ist Mahlkes Ziel, seine Absicht? Und hat er dieses Ziel erreicht oder war sein Leben gar verfehlt und sinnlos?

Um darauf Antworten zu finden, muss vorher klargestellt sein, dass es bei der Be- und Auswertung dieser Fragen, vor allem der, ob Mahlkes Leben geglückt ist oder nicht, immer zwei Sichtweisen bzw. Standpunkte gibt, die es zu berücksichtigen gilt. Als neutraler Betrachter ist unser Urteil gesellschaftlichen, moralischen und objektiven Normen unterworfen, nach denen wir bewerten. Versetzen wir uns jedoch in die Rolle des jungen Mahlke hinein, so kommen wir vielleicht zu einem ganz anderen Ergebnis, da diese Sichtweise andere Normen, die individuellen Normen Mahlkes, zu Grunde legt.

Ziel ist es also, das richtige Verhältnis beider Standpunkte, des objektiven und des subjektiven, zueinander herzustellen und so letztendlich zu einer eigenen Einschätzung und Beurteilung zu gelangen.

Hieraus leiten sich auch die Kriterien ab, an denen sich Mahlkes Verhalten messen lässt. Gesellschaftliche, moralische und objektive Normen lassen sich am einfachsten aus der Rolle des neutralen Betrachters anwenden. Diese müssen danach allerdings mit den subjektiven, den rein persönlichen Maßstäben, abgeglichen werden. Hierzu zählen z.B. ein gewisser Erfahrungsschatz, eigene Prinzipien, die Zufriedenheit mit sich selbst und seiner Arbeit, die Selbstverwirklichung und das Erfüllen der selbst gesteckten Ziele. Vergleicht man diese beiden Sichtweisen und wägt sie anschließend gegeneinander ab,

so lässt sich ein Urteil darüber fällen, ob man persönlich Mahlkes Leben als geglückt oder verfehlt ansehen kann.

Joachim Mahlke hat ein Hauptziel, für das alle seine anderen Ziele bloß einen Zwischenschritt, ein Mittel zum Zweck darstellen. Oberste Priorität lässt Mahlke dem Verstecken seines Makels zukommen. Sein übergroßer Adamsapfel ist das eigentliche Übel in seinem Leben. Er ist das Stigma, auf das ihn seine Schulkameraden reduzieren, das ihn seine ganze Jugend lang verfolgt. Er löst die Minderwertigkeitskomplexe in Mahlke aus und weitergehend den inneren Antrieb oder sogar Zwang, etwas dagegen zu unternehmen. Das Gefühl der Minderwertigkeit gibt dem Jungen erst das Fundament für seine anderen Ziele, die sonst vielleicht gar nicht entstanden wären, wie z.B. das Erlangen des Ritterkreuzes.

Der Drang, seinen Makel zu verbergen treibt Mahlke zu vielen Taten, wobei das Ritterkreuz eine immer wiederkehrende Rolle einnimmt. Es lässt sich sagen, dass der Orden die Verbindung zwischen Mahlkes Zielen darstellt und somit Dreh- und Angelpunkt des gesamten Buches ist. Zum einen lässt sich durch das Stück Metall hervorragend der Adamsapfel verbergen, zum anderen räumt die hohe Auszeichnung Joachim Mahlke Anerkennung und Aufmerksamkeit ein. Doch diesen Ehrgeiz entwickelt der Junge Mann erst im Laufe der Geschehnisse.

Alles beginnt damit, dass Joachim Mahlke immer einen Schraubenzieher um den Hals trägt, welcher es allerdings nicht vermag, die Blicke seiner Mitschüler von seiner „Gurgel“ abzulenken. Daneben befindet sich noch eine Kette, an der ein Abbild der heiligen Jungfrau Maria hängt. Mahlkes Verhältnis zur Religion lässt sich nur sehr schwierig klären, es lässt sich aber vermuten, dass die Kette nichts mit dem Verbergen des Makels zu tun hat.

Im Winter 1942 bringt der junge Mahlke den „Puscheltrend“ ins Rollen. Kein Schraubenzieher schmückt nun mehr seinen Hals, sondern bunte Wollbommel in allen Variationen. Das Tragen der Puschel wird allerdings zu mehr als einem Versuch, den Adamsapfel zu verstecken. Es zeigt hingegen einmal mehr seine Überlegenheit und Autorität gegenüber seinen Schulkameraden, auch wenn diese vielleicht eine etwas schwer zu beschreibende bzw. zu definierende ist. Wahrscheinlich ungewollt, löst

Mahlke einen Trend aus und zieht somit die Aufmerksamkeit voll auf sich. Es ist das Faszinosum Joachim Mahlke, der es immer wieder schafft, alle zu begeistern und Bewunderung zu ernten. Doch ist es wahrscheinlich nicht die Art von Anerkennung, die er sich wünscht. Ihm wird eine Bewunderung zuteil, die sich auf seine Sonderbarkeit bezieht und somit nur die Aufmerksamkeit auf seinen Makel verstärkt. Egal was Mahlke tut, immer ist er der vermeintlich gefeierte Held, der für die anderen in Wirklichkeit gar keiner ist. Er bleibt ein Außenseiter und Sonderling. Ein weiteres Ziel des jungen Mannes ist es deshalb, die Art von Anerkennung und Bewunderung zu erlangen, die er sich wünscht: nämlich ehrliche und aufrichtige.

Um das erreichen zu können, stellt sich das Gefühl ein, es allen beweisen zu müssen. „Er hatte es uns allen wieder gezeigt“. Vor allem vom Rektor seiner alten Schule fühlt er sich unterschätzt und missverstanden, was sich vor allem zum Ende der Novelle hin zeigt. Zunächst macht Mahlke immer wieder durch sportliche Leistungen auf sich aufmerksam, ob in der Schule oder beim Tauchen auf dem rostigen Kahn. Er rettet einen Tertianer und ist beim „Onanierwettbewerb“ der herausragende Akteur. Er hat Beziehungen zu Frauen und die Courage und Autorität, einen Schülerstreich ohne Kommentar zu vereiteln. Durch Mut besticht Mahlke auch, als er den Rektor der Schule und einen Karikaturisten ohrfeigt.

Merkwürdig erscheint vielleicht sein „Umzug“ in die Funkerkabine im Inneren des Schiffswracks und das Freilegen des vereisten Einstiegs mitten im Winter 1942, doch auch durch diese Aktionen zieht er die Aufmerksamkeit auf sich und beweist seine augenscheinliche Überlegenheit gegenüber seinen Schulkameraden. Es könnte auch sein, dass Mahlke versucht, sich durch sein Vorgehen in der Freundesclique zu integrieren, indem er sich einen gewissen Status an Anerkennung für seine Leistungen erarbeiten will und somit hofft, die anderen von seinen Qualitäten zu überzeugen.

Nachdem Joachim Mahlke seinen Adamsapfel im Winter '42 mit Puscheln versteckt hat oder einen dicken Schal um den Hals gewickelt getragen hat, ereignet sich in der Novelle ein Schlüsselereignis. Beim Vortrag eines Leutnants der Luftwaffe wird der Junge erstmals auf das Ritterkreuz, die höchste Auszeichnung im 2. Weltkrieg, aufmerksam.

Wie schon erwähnt, spielt dieser Orden eine Schlüsselrolle im Roman, weil er die Ziele Mahlkes zum Teil neu definiert oder zumindest die Taten auf dem Weg zu einem Ziel beeinflusst. Mahlke reagiert sehr merkwürdig auf den Vortrag des Fliegerleutnants. Schwitzend (obwohl er das nie tut, nicht einmal beim Sport) und mit errötetem Kopf verlässt er die Aula und gibt Pilenz lediglich die stumpfe Antwort: „Jetzt müssen sie schon 40 runterholen, wenn sie das Ding haben wollen. Ganz zu Anfang [...] bekamen sie es schon, sobald sie 20 – wenn das so weitergeht.“ Obwohl es ihn eigentlich nicht zu interessieren braucht, wie viele Abschüsse man für die Auszeichnung mit dem Ritterkreuz benötigt, macht er sich Sorgen über die Verdopplung der Zahl seit Kriegsbeginn. Das zeigt, dass Mahlke schon zu diesem Zeitpunkt ein gewisses Interesse an der Auszeichnung gefunden hat, was auch seinen erhitzten Kopf erklären könnte und den Kauf einiger, im Dunkeln leuchtender, Ansteckknöpfe für den Mantelkragen und später für den Schal .

Innerlich entwickelt er eine treibende Kraft, die den Ehrgeiz nach dem Orden fortan immer mehr steigen lässt, bis er ihn schließlich zu jedem Preis bekommen will. Der junge Mann glaubt einen Teil seiner Probleme mit dem Erwerb des Ritterkreuzes lösen zu können bzw. einige seiner Ziele erfüllen zu können.

Joachim Mahlkes nächste Begegnung mit der hohen Auszeichnung hat weit reichende Konsequenzen. Nach dem Vortrag eines dekorierten U-Boot Kommandanten in der Aula stiehlt der Junge dessen Kreuz in der Umkleidekabine der Sporthalle während des Sportunterrichts. Obwohl alle ahnen, dass es Mahlke war, der den Orden entwendete, decken sie ihn, und ein anderer Mitschüler muss die Prügel des Lehrers einstecken. Mit gebundener Krawatte verlässt Mahlke ungeschoren die Sporthalle. Kurze Zeit später, auf dem Kahn, bestätigt sich der Verdacht. Pilenz schwimmt Mahlke hinterher, und dieser hält das gestohlene Ritterkreuz in seinen Händen und trägt es um den Hals. Doch ist dieser Zustand keineswegs befriedigend für Mahlke. Ihm wird klar, dass das Kreuz, durch seinen unehrlichen Erwerb, für ihn keinen weit reichenden Nutzen hat, weil er es niemals in der Öffentlichkeit tragen könne. So trägt es zu keiner Erfüllung eines seiner Ziele bei. Weder seinen Makel kann er mit ihm verdecken, noch kann er Bewunderung und Anerkennung dafür ernten oder sich in die Clique integrieren.

Aufgrund dieser niederschmetternden Erkenntnis gelingt es Pilenz, Mahlke davon zu überzeugen, den Diebstahl bei Oberstudienrat Klohse zu gestehen und den Orden zurückzugeben. Diese gute Absicht wird allerdings nicht belohnt, denn einen Tag später fliegt Joachim von der Schule und muss fortan die Horst-Wessel-Oberschule besuchen. Dieser Vorfall berührt den Sonderling dermaßen, dass er sich ein neues zweitwichtigstes Ziel steckt: Er will es dem Rektor der Schule beweisen.

Als Mahlke zum Reichsarbeitsdienst eingezogen wird, sieht er die Chance für gekommen, „Jagd“ auf das Ritterkreuz zu machen, sprich, den Orden durch ehrliche Leistungen verliehen zu bekommen. Er lässt sich zur Wehrmacht versetzen und macht dort Karriere als Unteroffizier einer Panzerdivision. Dort macht er nicht nur durch seine herausragenden militärischen Leistungen von sich Reden, sondern auch durch eine Affäre mit der Frau des Kommandanten und ist dadurch bei vielen Soldaten bekannt und in aller Munde, wie schon sooft zuvor. All das geschieht noch im Jahre 1943. Im selben Jahr, im Alter von 18 Jahren, bekommt er das Ritterkreuz des Eisernen Kreuzes für entsprechend viele Panzerabschüsse an strategisch wichtiger Stelle verliehen. Endlich, so scheint es, ist er am Ziel angelangt. Endlich hat er den Orden, endlich bekommt er die Anerkennung und Aufmerksamkeit, die er sich wünscht, endlich kann er seinen Makel ausradieren und endlich kann er es seinem alten Rektor und allen Schulkameraden beweisen. Doch wenn nur alles so einfach wäre, wie es sich Mahlke denkt. Das Ritterkreuz ist zwar der Schlüssel zu seinen Zielen und Problemen, es ist aber nicht der Schlüssel zur Lösung all dieser und somit zur Erfüllung seines Lebens.

Das zeigt sich vor allem am Ende der Novelle. Zurück in der Heimat, sieht der junge Mahlke sein großes Ziel vor Augen und zum greifen nah. Er macht sich auf den Weg zu seinem alten Conradi-Gymnasium, um sich zu rehabilitieren, um mit allen abzurechnen, um die Vergangenheit des Außenseiters Mahlke mit dem viel zu großen Adamsapfel vergessen zu machen. Wie schon der Leutnant der Luftwaffe, als auch der Kaleu bittet Mahlke beim Rektor um einen Vortrag vor der gesamten Schülerschaft. Als dieser ablehnt, auf Grund der Vorkommnisse in der Vergangenheit, wegen derer man es nicht verantworten könne, die Ordnung der Anstalt aufs Spiel zu setzen, fühlt sich Joachim genauso missverstanden und missachtet, wie schon vor Jahren. Auf andere Vorschläge kann und will er nicht eingehen, da der Vortrag an dieser Schule, dem Conradi-Gymnasium, stattfinden muss, damit sein Plan zur Vollendung gelangen kann. Mahlke

erkennt, dass sich seit damals nichts geändert hat, auch wenn er jetzt Träger des Ritterkreuzes ist. Oberstudienrat Klohse behandelt ihn in seinen Augen genauso respektlos wie früher, genauso respektlos, wie alle anderen auch. Joachim Mahlke sieht sein Kartenhaus, das er in den letzten Jahren fein säuberlich aufgebaut hatte und dem anscheinend nur noch das Dach fehlte, in sich zusammenstürzen. Alles dahin und alles vergebens?

Der junge Mann schreitet zu seinen letzten Taten. Die Rache am Rektor lässt er sich nicht nehmen. Vom Fronturlaub kehrt er nicht zurück, stattdessen taucht er unter und findet nun zum ersten Mal echte Hilfe, wahre Freundschaft bei seinem alten Schulkameraden Pilenz. Doch nun ist es zu spät. Verzweifelt und gescheitert sieht Joachim Mahlke keinen anderen Ausweg aus seiner Lage, als den Freitod. Auch wenn ihm die Tragweite seines Handelns in dieser Hinsicht vielleicht nicht bewusst ist, so setzt er noch einmal ein Zeichen, ein Mahnmahl, das ihn unsterblich macht. Pilenz wird ihn sein Leben lang nicht vergessen. Er widmet ihm ein Buch, das Rätsel Mahlke - das Faszinosum - kann dennoch nicht vollständig aufgedeckt werden. Vielleicht ist es gerade das Geheimnis, die Unergründlichkeit dieser Person, was Mahlke wieder ein Stückchen weit menschlicher erscheinen lässt.

Das, wogegen er sein ganzes Leben lang kämpft, ein Sonderling zu sein, missverstanden zu sein und nur auf seinen Makel reduziert zu werden, gibt ihm nach seinem Tod vielleicht das, wonach er immer auf der Suche war: Ein Stück weit Verständnis und Anerkennung, aber auch eine ehrliche und aufrichtige Diskussion um seine Person und sein Handeln, mit Zuspruch, sowie mit Kritik, ohne ihn dabei allein auf seinen Makel zu reduzieren. Beweisen muss er sich nun nicht mehr. Vielmehr sind es die Verbliebenen, die ihm den Beweis der Aufrichtigkeit schuldig sind.

Will man nun abschließend ein Urteil über Joachim Mahlkes Leben fällen, so sollte man sich vorher mit seinen Zielen auseinandersetzen und bewerten, ob er sie erreicht hat oder nicht. Nur so lässt sich die subjektive Sichtweise erfassen. Teils gestaltet sich das recht einfach, teils scheint es aber auch fast unmöglich, zu einer abschließenden Beurteilung zu gelangen.

Was sich sicher sagen lässt, ist, dass sein Berufswunsch Clown zu werden, nie in Erfüllung gegangen ist und, dass er eine Integration in die Schulclique nie erfahren hat. Das sind zwar in der Hierarchie die beiden am weitesten unten anzusiedelnden Ziele des Joachim Mahlke, aber sie geben doch einen ersten Anhaltspunkt, dass er seinen eigenen Zielen nicht gerecht geworden sein könnte. An der Staffellung der Priorität seiner Ziele richtet sich auch die Größe und Verbissenheit der Anstrengungen diese zu erreichen aus. So scheint der Wunsch, Clown zu werden, im Laufe der Handlung immer schwächer durch. Ebenfalls verliert der junge Mann die Clique schon bald aus den Augen, denn er hat sich bereits „höheren“ Aufgaben zugewandt.

Es lässt sich ferner erkennen, dass die Chronologie des Auftauchens seiner Ziele mit der Staffellung dieser in der Prioritätstabelle (von weniger wichtig zu sehr wichtig) identisch ist. d.h. zum Beispiel, dass der Wunsch, Clown zu werden, von Anfang an besteht, der Wunsch, das Ritterkreuz zu erwerben, erst später dazu kommt (nach der Rede des Fliegerleutnants), aber in der Wichtigkeit einen höheren Rang einnimmt. Ebenso verhält es sich mit dem Ziel, es dem Rektor der Schule und seinen ehemaligen Schulkameraden zu beweisen. Es steht in seiner Priorität noch über der Absicht, das Ritterkreuz zu erwerben. Mahlke steckt es sich aber auch erst zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich mit dem Verweis von der Schule. Eine Ausnahme bildet sein Hauptziel, das Verstecken seines Makels. Es ist der Träger, das Fundament, auf dem alles Weitere aufbaut. Ohne sein Hauptziel vor Augen, entstünden andere Gedanken, wie der Wille, das Ritterkreuz zu bekommen, gar nicht. Gerade dieses letztere Ziel sieht der Sonderling als Schlüssel zur Lösung vieler anderer Probleme an. Mahlke ist nicht von Natur aus Soldat und er will auch nicht den Helden spielen, aber er sieht sich in Folge seiner Situation zu diesem Schritt veranlasst, und es erscheint für ihn unumgänglich, anders eine Erfüllung seines Lebens zu erfahren.

Ziele, die Joachim zu Lebzeiten erreicht, sind das Erregen von Aufmerksamkeit um seine Person sowie der ehrliche Erwerb des höchsten deutschen Ordens der damaligen Zeit. Dazu muss allerdings gesagt werden, dass es sich wahrscheinlich nicht um die Art der Aufmerksamkeit handelt, die Mahlke eigentlich haben möchte. Wie schon erwähnt, besticht er durch seine herausragenden Leistungen, seinen Mut, seine Autorität und seine Art, anders zu sein. Ihm wird Anerkennung und Bewunderung zuteil, es ist aber keine ehrliche, keine vom Herzen kommende Bewunderung. Das ganze lässt sich eher

als Hassliebe oder besser „Hassbewunderung“ beschreiben, denn ihm wird ja keine wahre Liebe entgegengebracht.

Die Auszeichnung mit dem Ritterkreuz steht nicht zur Diskussion. Sie ist das einzige größere Ziel, das Mahlke unumstritten erreicht und für ihn persönlich zugleich ein ungemein wichtiges, auch wenn sich diese Einschätzung später als falsch herausstellt. Der junge Mann rechnet dem Orden nämlich eine zu hohe Bedeutung für seinen weiteren Lebenslauf zu. Er muss erkennen, dass eine hohe Auszeichnung allein nicht alle Türen öffnet und alles ermöglicht, was vorher nicht realisierbar erschien.

So schafft es Mahlke zu Lebzeiten nicht, seine beiden höchsten Ziele zu erfüllen, trotz des Ordens und trotz all der Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wird. Er ist nicht in der Lage, es dem Rektor und seinen Schulkameraden zu beweisen und mit ihnen abzurechnen. Vor allem an diesem Beispiel zeigt sich, dass Joachim aufs falsche Pferd gesetzt hat. Dem hoch dekorierten Unteroffizier Mahlke wird es genauso schwer gemacht, wie dem einfachen Schüler Mahlke. Die Vermutung, bei seiner Rückkehr offene Türen in Schule und ehemaligem Mitschülerkreis einzurennen und ein leichtes Spiel bei seiner Rehabilitation zu haben, entpuppt sich als illusionär und falsch. Der Junge wird trotz seiner enormen Anstrengungen und Bemühungen abgeschmettert und in seine Schranken verwiesen. Ihm gelingt es nicht, die Bande der Gesellschaft bzw. seiner vermeintlichen Gegner, die ihn schon immer missachteten und missverstanden, zu durchbrechen. Alle Hoffnungen auf ein gelungenes Leben sind somit für Mahlke selbst zerschlagen und die Welt bricht für ihn zusammen.

Sein Hauptziel, das Verstecken seines Makels, des übergroßen Adamsapfels, rückt mit dem Scheitern seiner Strategie und mit dem Nicht-Erreichen seiner anderen Ziele in unerreichbare Ferne. Mahlke schafft es nie, seine „Maus“ vergessen zu machen. Sein ganzes Leben lang starren ihn die Leute an und egal was er sich einfallen lässt, es ist unmöglich, dieses Stigma zu verstecken. Der Junge weiß, dass es dieser Makel ist, auf den er häufig reduziert wird, die Aufmerksamkeit lenkt er aber erst durch sein extravagantes Verhalten darauf. Vielleicht ist es diese ständige Flucht vor den Blicken der anderen, dieser Zwang etwas dagegen unternehmen zu müssen, der ihn in sein Unglück und damit letztendlich in den Tod stürzt.

Ein erfülltes Leben erreicht Mahlke zu Lebzeiten nie, aber ob es gelungen ist oder ob der Junge vollends gescheitert ist, lässt sich nur schwierig beurteilen. Nimmt man seine persönliche Position ein und somit seine subjektive Sichtweise als Grundlage, so ist sein Leben sicherlich sinnlos gewesen und zum Scheitern verurteilt. Egal, wie groß seine Anstrengungen auch sind, immer läuft er gegen eine Mauer, und dabei findet er weder Beistand bei der Jungfrau Maria noch bei irgendjemand anderem. Perfekt durchdachte Lösungswege entlarven sich als Irrgarten und jeder Versuch, diesen Teufelskreis zu durchbrechen, treibt ihn nur noch tiefer in sein Verderben. Am Ende erscheint ihm sein Hauptziel unerreichbar und so unrealisierbar, dass er keinen anderen Ausweg sieht, als den Freitod zu wählen.

Gerade dieser Tod ist es aber, der der ganzen Beurteilung eine besondere Wendung gibt. Denn durch dieses drastische Ende werden dem Betrachter erst die Augen geöffnet. Dieses Ende lässt Joachim unsterblich werden und ruft bei zu- mindest einem Beteiligten, nämlich Pilenz, eine ausführliche Beschäftigung mit dem Fall Mahlke hervor. Er versucht, den geheimnisvollen und unergründlichen Sonderling zu durchschauen und ihn zu verstehen. Das ist es, was Mahlke zu Lebzeiten immer vermisste. Verstanden zu werden und eine gewisse Akzeptanz zu erfahren. Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit werden ihm bei aller Bewunderung nie zuteil.

Es sind Leistungen und Erfolge, die zwar Beachtung finden, ihm aber niemals von Herzen gegönnt werden. Die Mittel und Wege, mit denen er versucht, seine Ziele zu erreichen, mögen umstritten sein und zu Teilen sicherlich auch falsch (z.B. das Erkaufen von Beachtung durch eine Kriegsauszeichnung), aber nicht desto trotz wird der junge Mann an die kalte, harte Seite der Gesellschaft geschmettert, die ihm lachend den Rücken zuwendet und ihn allein im Regen stehen lässt. Er muss dabei zusehen und kann nichts dagegen unternehmen. Seine Bemühungen - und vor allem sein guter Wille - werden von den meisten Mitmenschen ignoriert, daran zerbricht Mahlke letztendlich. Er kann die Kälte und Sturheit, die ihm entgegengebracht wird, nicht verstehen.

Was man ihm natürlich anlasten kann ist, dass er sich nie über eigene Fehler oder falsches Verhalten Gedanken macht. Er überlegt nicht, woran es noch liegen könnte, dass er so ungeliebt ist, sondern er versucht stets die Flucht nach vorn und schiebt alles auf die Stigmatisierung seines Makels. Das ist sicherlich eine Schwäche des Jungen.

Eine Schwäche der Gesellschaft ist aber, dass sie ihm keine Chance gibt sein Leben so zu leben, wie er es gerne möchte. Alle Freiheiten zur Gestaltung des eigenen Lebens werden ihm durch seinen Kampf um Integration und Akzeptanz genommen. Zwar legen ihm seine Mitmenschen keine Steine in den Weg, aber sie machen ihm seine Situation doch merklich schwerer, als sie es sein müsste.

Es lässt sich also feststellen, dass -objektiv betrachtet- der Tod eine Wende für Mahlke darstellt. Pilenz widmet ihm eine Auseinandersetzung mit seinem Leben, seinem Handeln, seiner Art, seinen Fehlern und seinen Tugenden. Was aber das Wichtigste für Joachim Mahlke sein würde ist, dass Pilenz erstmals auch eigene Fehler, eigenes Versagen einräumt und dem ewigen Außenseiter die Chance einräumt, die er zu Lebzeiten nie wahrnehmen konnte.

Diese Chance gibt ihm Pilenz, indem er versucht, seine Voreingenommenheit beim Erzählen der Ereignisse und beim Ergründen der Person Mahlke weitgehend zu unterdrücken. Der Tod brachte Mahlke die Erlösung von seinem Leid, und er gibt dem Leben des Jungen gleichzeitig wieder eine Erfüllung, eine Gelungenheit, einen Sinn: Joachim Mahlke wird noch Generationen zum Nachdenken über eigene Fehler und über Fehler von Mitmenschen anregen. Sein Beispiel kann Probleme beim Miteinander in der Gesellschaft zurück in die Gewissen der Menschen rufen, und es wird dann zur Diskussion über den richtigen Weg zur Lösung dieser Probleme beitragen (Sieling, 2007).

13.2 DER ÜBERSETZER DES ROMANS “KATZ UND MAUS”

Der Übersetzer des Romans “Katz und Maus” heisst Oğuz Tarihmen” und wir möchten ihn hier kurz vorstellen.

Im Jahr 1997 haben zwei Mitschüler aus der Deutschen Schule Istanbul, Cem Pulathaneli und Oğuz Tarihmen angefangen, Lieder zu schreiben. Nach einer Weile wollten sie ihre Lieder mit anderen Menschen teilen und begannen, ihre Lieder auf Straßen zu singen. Später stieß Özgür dazu, der ebenfalls Lieder schrieb.

Die drei Liedermacher ließen sich von dem Roman „Die Blechtrommel“ des deutschen Schriftstellers Günter Grass inspirieren und gaben ihrer Band den Namen „Teneke Trampet“. Das Trio fing an, mit Gitarren, Percussions und Flöten, akustische Musik zu machen und ihre selbst geschriebenen Lieder auf Straßen und in Bücherei-Cafes zu singen. In Istanbul und auf zwei Straßenmusikreisen entlang der ägäischen Küste in den Jahren 1997 und 1998 boten sie ihre Musik dem „Mann auf der Straße“ an.

Ein Jahr später lehnten sie die Aufforderung einer renommierten Plattenfirma zu einem Album ab, da alle Bandmitglieder zu der Zeit in Deutschland studierten. „Teneke Trampet“ musste sich vorübergehend auflösen. Cem und Oğuz gründeten allerdings in Münster/Deutschland mit Hilfe von drei deutschen Musikern die anatolisch-westfälische Rockgruppe „Rock Güzel“ und nahmen in mehreren deutschen Städten an zahlreichen Festivals teil. 2004 kehrte auch Cem in die Türkei zurück.

Zusammen mit dem Bassisten Osman Ersoy erlebte „Teneke Trampet“ im selben Jahr ihr Revival, erarbeitete in kurzer Zeit ein Repertoire und nahm am alternativen Rockfestival „Barişa Rock“ teil.

Nach einer zweiten Ruhepause im Jahr 2006 schloss sich der junge Schlagzeuger Egemen Özaltınkol der Band an. Inzwischen ging Oğuz in 2005 nach Uganda und gründete dort eine Band zusammen mit afrikanischen Musikern. Unter dem Künstlernamen „Oguzi Ndizi“ (Oguz Banane) schrieb er ein Lied über Ugandas Hauptstadt „Kampala“, nahm mit diesem Lied an einem BBC-Liedwettbewerb teil und wurde zum Sieger von Uganda.

Er vertrat mit diesem Lied dann Uganda im internationalen Wettbewerb und bekam den 5. Platz. Im darauffolgenden Jahr beendete er sein Abenteuer in Uganda und kehrte endgültig zurück nach Istanbul und zu „Teneke Trampet“, so dass die Band nun wieder aktiv ist.

13.3 Übersetzungskritische Untersuchung des Romans “Katz und Maus”

Nun wollen wir Fallbeispiele aus dem Roman “Katz und Maus” von Günter Grass und dessen Übersetzung von Oğuz Tarihmen raussuchen.

Das Geschehen rund um den Gymnasiasten Mahlke (zwischen 1940 und Sommer 1944), das von seinem ehemaligen Mitschüler Pienz aufgezeichnet und damit erzählt wird. Die Erzählung setzt 1940 ein, im ersten Sommer des Weltkriegs. Schauplatz ist Danzig, im Zentrum des Geschehens ist Joachim Mahlke, ein halbwüchsiger Schüler, den die Natur mit einem überproportionalen Adamsapfel ausgestattet hat.

Der Autor schreibt über Heranwachsende. Die Auseinandersetzung mit Autoritäten, die Suche nach Vorbildern, die Sehnsucht nach Anerkennung und Selbstbestätigung. Das Schlagballfeld ist jener Ort, wo die Novelle einsetzt hier sehen wir zum ersten Mal den Erzähler Pienz, der uns über die Hauptrolle Mahlke Bescheid geben wird. Die Wiedergabe des Textes ist dem Übersetzer nicht ganz gelungen :

Ich hätte zum Zahnarzt gehen sollen, aber sie liessen mich nicht, weil ich als *Tickspieler* nicht zu ersetzen war. *Mein Zahn lärmte*. Eine Katze strich diagonal durch die Wiese und wurde nicht beworfen. (6)

Dişçiye gitmem gerekirdi, ama *varış noktasına koşan kovalayıcı oyuncu* olarak yedeğimi bulmak zor olduğundan bırakamıyorlardı beni. *Dişim gümbür gümbür ağrıyordu*. Bir kedi çayırı çaprazlamasına geçti, kimse kafasına bir şey fırlatmadı. (Tarihmen, 8)

“*Mein Zahn lärmte*”, wurde von dem Übersetzer nicht in seiner wörtlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung übersetzt, und zwar so, dass zwischen der wörtlich bezeichneten Sache und der übertragen gemeinten eine Beziehung der Ähnlichkeit besteht. Obwohl Metaphern dieser Art bereits in Umgangssprache und nicht-literarischer Sprache eine wichtige Rolle spielen, ist der Einsatz der Metaphern ein besonderes Merkmal literarisch kunstvoller und poetischer Sprache, durch das diese

sich vom normalen Sprachgebrauch abhebt. Tarihmen übersetzt diesen Abschnitt, dessen ästhetischen und kunstvollen Werte nicht verändert werden, mit „*Dişim gümbür gümbür ağrıyordu*“, wobei die Werte nicht abhanden gekommen sind, doch wäre die Überstzung gelungener, wenn es heissen würde “*dişim zonkluyordu*”. Daneben muss erwähnt werden, dass der Übersetzer bei diesem Beispiel sich der Ergänzung wie “*varış noktasına koşan kovalayıcı oyuncu olarak*” für “Tickspieler” bedient, die im Originaltext nicht vorhanden ist. Faktisch müsste es als “*As Oyuncu*” wiedergegeben werden.

Das Wrack eines polnischen Minensuchboots, das weit draussen vor der Stadt liegt, dient Mahlke und seinen Freunden als eine Art Abenteuerspielplatz, wo sie nach verschiedenen Gegenständen suchen. Pilenz, Mahlke und weitere Freunde verbrachten ihre Tage meist auf diesem alten Minensuchboot. Die Übersetzung in dem unten angeführten Beispiel, lässt erkennen, dass der Übersetzer den Kontext wie im Originaltext nicht wiedergibt:

Seitdem trocknete Möwenmist auf dem Rost. Sie flogen bei jedem Wetter fett glatt, mit seitlichen Glasperlenaugen manchmal knapp und fast zum Greifen über den Resten des Kompasshäuschens, dann wieder hoch wirr und nach einem Plan, der nicht zu entziffern war, spritzten im Flug ihren schleimigen Mist und trafen nie die weiche See aber immer den Rost der Brückenaufbauten.(8)

O gün bugündür martı bokları paslanmış demirlerin üstünde. Martılar her havada kafalarının iki tarafındaki misket gözleriyle pusula muhafazasının hemen üstünde ve elle tutulabilecek yakınlıkta düzenli ve kaypak kümeler halinde geçiyor, sonra da kargaşayla tekrar yükseliyor ve akıl ermez bir düzen içinde uçarken yapış yapış pisliklerini etrafa sıçratıyor, bunlar nasıl oluyorsa oluyor yumuşak denize hiç isabet etmiyor, her seferinde kaptan köprüsünün paslı demirlerine çarpıyordu. (Tarihmen, 10)

Es wird deutlich, dass es sich in diesem Beleg um eine semantische Unklarheit handelt. Es fällt den zielsprachlichen Rezipienten schwer, den Inhalt des Textes gleich zu erfassen. Die stilistische Inakzeptabilität dieses Belegs wird dadurch dass es hier um die gesprochene Sprache geht, zumindest beträchtlich erhöht. Der Inhalt der Formulierungen wie *“Martılar her havada kafalarının iki tarafındaki misket gözleriyle pusula muhafazasının hemen üstünde ve elle tutulabilecek yakınlıkta düzenli ve kaypak kümeler halinde geçiyor...”* sind in dem jeweiligen Kontext nicht erschliessbar. Von daher wäre es nicht verfehlt die stilistische Inakzeptabilität dieser Sätze, welche in der Ausgangssprache in der gesprochenen Sprache verfasst werden auch in der Zielsprache als gesprochene Sprache und nicht als geschriebene Sprache wiederzugeben. Dieser Fall weist eine Tendenz auf, die eine erweiternde Stilebene so anzusetzen da sie zumindest von Gesichtspunkt der geschriebenen Sprache aus betrachtet einen formalen Wortschatz wie *“kaypak kümeler halinde”* mit umfasst. Der Autor im Originaltext macht in der Tat von einer Sprache Gebrauch, die im alltäglichen, besonders im familiär-vertraulichen, mündlichen Verkehr der Menschen untereinander üblich ist, also eher die mittlere und untere Schicht der Bevölkerung anspricht. Der besprochene Beleg macht deutlich, dass dabei der Unterscheidung zwischen Schriftsprache und gesprochener Sprache nur sehr unzureichend Rechnung getragen wird.

Mahlke, der weder schwimmen noch radfahren konnte, fiel nicht auf. Er meldete sich während der Wintersaison im Hallenbad zum Schwimmen an. Obwohl er sich im Winter angemeldet hatte, war er im folgenden Sommer noch nicht so weit, dass er gut schwimmen konnte.

Wie es im obigen Beispiel der Fall ist, werden auch hier in der Übersetzung unnötige Hinzufügungen vorgenommen, es werden aber auch Wörter in ihrer jeweiligen Bedeutung nicht literarisch und stilistisch korrekt wiedergegeben:

Der Bademeister der Anstalt Brösen, eine typische Bademeisterfigur mit Bojenleib und dünnen haarlosen Beinen unter dem stoffbespannten Seezeichen, *musste Mahlke zuerst im Sand drillen und dann an die Angel nehmen.*(9)

Duba gibi gövdesi ve tüysüz bacaklarıyla, üzerinde deniz simgesi olan gergin bir flamanın altında, tipik bir havuz görevlisi havasındaki Brösen'deki adam, *Mahlke'yi önce kumda çalıştırmaya, sonra da kancalara takılı kemerlerin yardımıyla yüzdürmeye mecbur kaldı.* (Tarihmen, 11)

Der im Ausgangstext gewählte Ausdruck “...musste Mahlke zuerst im Sand drillen...” wird in der Zielsprache als “...Mahlke'yi önce kumda çalıştırmaya...” wiedergegeben und wurde somit nicht in der jeweiligen Ausdruckstärke übersetzt. Mit dem Wort “drillen” wird eigentlich “eine harte und intensive (körperliche) Ausbildung geben”, oder “besonders Schülern durch monotone Wiederholungen Wissen und Disziplin vermitteln” gemeint. Der vom Übersetzer gewählte Ausdruck “çalıştırmaya” enthält nicht die jeweilige Ausdruckstärke, die es in der Originalfassung hat. Ein ebenfalls zu nennender Punkt wäre der, dass der Übersetzer bei einem ähnlichen Begriff genau das Gegenteil zu meinen scheint. Diesmal versucht er ein Wort zu umschreiben, welches in dieser Weise jedoch unnötig erscheint. Man hätte statt dieser Umschreibung eigentlich die jeweilige Entsprechung in der Zielsprache verwenden können. Die Aussage “an die Angel nehmen” bedeutet soviel wie “Oltaya takmak”, der Übersetzer bedient sich einer unnötigen Umschreibung “...sonra da kancalara takılı kemerlerin yardımıyla yüzdürmeye mecbur kaldı”, welches den Verständnis dieser Aussage erschwert.

Pilenz und einige Jungs machten sich fertig, sie wollten schwimmen gehen als Mahlke bettelte mitschwimmen zu dürfen. In diesem Abschnitt wird von dem Übersetzer eine stilistische Änderung vorgenommen, welche den Wert des Originals verändert:

Gerade wollten wir, sechs oder sieben Mann stark, unseren täglichen Kurs einschlagen, feuchteten uns umständlich vorsorglich im seichten Quadrat des Familienbades an, da stand Mahlke auf dem Laufsteg des Herrenbades “Nehmt mich doch mit. *Ich schaff es bestimmt.*” (9)

Bir keresinde, biz altı yedi güçlü adam tam rotamızı belirlemişiz, büyük zahmetlerle aile havuzunun yumuşak sığ dörtgeninde ıslatmışız vücudumuzu; Mahlke gelip erkekler havuzunun yürüme yerinde durdu ve “Beni de alın *yahu. Kesin ben de kıvırırım bu işi,*” dedi. (Tarihmen, 12)

In diesem Abschnitt wird die Übersetzung metaphorisch wiedergegeben, obwohl es im Ausgangstext nicht der Fall ist. Der Übersetzer setzt seine Initiative ein und versucht die normale Aussage eines Satzes, durch eine metaphorische Aussage zu ersetzen, obwohl dies nicht erforderlich ist. Diese Aussage könnte wie folgt wiedergegeben werden: “*Kesin bende başarabilirim*”. Der literarische und stilistische Wert der Originalfassung darf nicht von dem Übersetzer verändert werden. Der Übersetzer darf keine Eigeninitiative, wie es in diesem Abschnitt der Fall ist, ergreifen.

Mahlkes Adamsapfel repräsentiert seinen Aussenseitertum. Der Adamsapfel zeigt nicht nur seine körperliche, sondern auch geistige Frühreife. Mahlke lehnt seinen Adamsapfel in dem Maße ab, in dem er Anschluss an die Gemeinschaft sucht, seine Andersartigkeit zu überwinden trachtet. Allerdings steht diesem Streben jedoch die Größe des Adamsapfels im Wege, da er ihn nicht so ohne Weiteres verstecken kann. In diesem Abschnitt wurden die Begriffe im Ausgangstext nicht korrekt in den Zieltext übersetzt.

Schwamm Mahlke auf dem Rücken, *torkelte der Holzgriff auf seiner Brust*, verdeckte aber nie vollkommen *jenen fatalen Knorpel* zwischen Kinnlade und Schlüsselbein, der als Rückenflosse ausgefahren blieb und eine Kielspur riss.(9-10)

Eğer Mahlke sırtüstü yüzüyorsa, *tahta sap göğsünün üstünde sağa sola çarpar* ama hiçbir zaman çenekemiğiyle köprücük kemiği arasındaki, bir balığın sırtındaki yüzgeç gibi hep denizin üstünde kalan ve omurga izi bırakan *o bela kıkırdağı* tamamen kapatmazdı.(Tarihmen, 12)

Die Informationstheorie ermöglicht uns zu bestimmen, welches Element bei der Übersetzung unverändert bleiben muss (die Mitteilung) und welches zu ersetzen ist (der Sprachcode). Das Originalkunstwerk entsteht als Abbild und subjektive Umgestaltung

der objektiven Wirklichkeit. Das Ergebnis des Schöpfungsvorgangs ist ein bestimmter ideell-ästhetischer, durch das Material der Sprache realisierter Inhalt, [...]: die Form hat in der Regel eine gewisse semantische Gültigkeit, und umgekehrt ist der Inhalt immer auf eine bestimmte Weise gestaltet oder angeordnet. Das Subjekt des Autors ist nicht nur ein individueller Faktor, sondern es ist in starkem Maße auch historisch bedingt. [...] Nicht die objektive Wirklichkeit geht in das Kunstwerk ein, sondern die Interpretation der Wirklichkeit durch den Autor. (Levy, 33-35.) Das Verständnis des künstlerischen Ganzen, d.h. die im Werk ausgedrückten Realitäten, müssen von dem Übersetzer richtig erfasst und auch richtig wiedergegeben werden. Das Erfassen der stilistischen Werte des sprachlichen Ausdrucks des Ausgangstextes muss von dem Übersetzer her gelingen, sonst kann man nicht von einer Widerspiegelung des Originals sprechen. In dem Original erscheint die Aussage “...torkelte der Holzgriff auf seiner Brust...”, die wurde in den Ausgangstext als “...tahta sap göğsünün üstünde sağa sola çarpar..” übersetzt, wobei man in diesem Falle nicht von einer angemessenen Übertragung sprechen kann. Es könnte gegebenenfalls “...tahta sap göğsünün üzerinde sallanyordu...” heissen. Der Übersetzer, Oğuz Tarihmen hat in diesem Fall von einer Hinzufügung Gebrauch gemacht, welche jedoch nicht nötig war. In dem selben Abschnitt ist ein weiterer Punkt, den wir ansprechen möchten. In dem Ausgangstext heisst es “...jenen fatalen Knorpel...”, welcher jedoch in den Zielttext als “...o bela kırdağı...” übersetzt wurde. Der Begriff “*fatal*” heisst soviel wie “*verhängnisvoll*” und könnte in diesem Fall auch in der Übersetzung als “*felaket*” übersetzt werden.

Mahlke, der das Schwimmen sehr schnell gelernt hatte, beherrschte das Schwimmen nun sehr gut und überholte sogar seine Schüler. Er fing an zu tauchen und brachte jedesmal etwas hoch. Nie warf er kaputtes Werkzeug mit einer gewissen Gleichgültigkeit hinter sich und wenn er dies tat, so besagte es etwas. In diesem Beleg wird die Bedeutung der Originalfassung geschwächt wiedergegeben:

Nie warf Mahlke kaputtes Werkzeug mit gespielter oder tatsächlicher Gleichgültigkeit hinter sich. Auch das Wegwerfen besagte noch: *Jetzt zeige ich es Euch bald von der anderen Seite!* (13)

Bozuk alet edavatı Mahlke ne yapmacık ne de sahici bir vurdumduymazlık atardı. Bu fırlatıp atmanın da bir mesajı vardı tabi ki:

Yakında size gösterecem! (Tarihmen, 16)

Bei literarischen Texten ist eine Symbiose von Form und Inhalt texttypisch, weshalb diese Kategorien nicht separat, sondern unter stilistischen Gesichtspunkten betrachtet werden sollten. Der Stil eines Autors in einem literarischen Werk wird durch das Zusammenspiel aller dieser Faktoren geformt, im Bereich der Lexik z.B. Eigenamen, Realia oder eine spezielle Wortwahl, in der Semantik bildliche Redeweisen, Metaphern, erfundene Wörter, usw.

Ausgehend von der Ansicht, dass Denken und Sprache untrennbar miteinander verbunden sind, gab es viele Befürworter der Theorie der Unmöglichkeit von Übersetzungen. Kade bestätigt diese Wiederlegung auf folgende Weise: "Die Problematik der Übersetzung resultiert [...] nicht daraus, dass in Abhängigkeit von der Sprache der Erkenntnisprozess zu unterschiedlichen Ergebnissen führt und als Folge davon verschiedene Sprachen nicht die gleichen Inhalte ausdrücken, sondern vielmehr daraus, dass die Ergebnisse des Erkenntnisprozesses in verschiedenen Sprachen unterschiedlich kodifiziert werden." Diese unterschiedliche Kodifizierung innerhalb verschiedener Sprachen und das Fehlen von eins-zu-eins Entsprechungen lässt die Übersetzung an ihre Grenzen stossen. Diese sprachlichen Grenzen zu umgehen wird durch verschiedene Kompromisse und die möglichst adäquate Auswahl unter ähnlichen Elementen möglich. Als Beispiel würden wir hier gerne die Bedeutungsschwächungen in der literarischen Übersetzung nennen. In dem oben genannten Beispiel könnte im weitesten Sinne die Entsprechung von "Jetzt zeige ich es Euch bald von der anderen Seite!" gegebenfalls wie es auch in unserem Fall der Übersetzer getan hat, "*Yakında size gösterecem!*" heissen, doch im engeren Sinne hätte man auch "*Sizlere öteki yanımı da gösterecem!*" sagen können. Man kann sagen, dass durch diese Wahl der Übersetzung zwar die Bedeutung geschwächt wird, doch sie enthält dadurch keine Bedeutungsabweichung.

Pilenz richtet eine Frage direkt an Mahlke, die Erzählweise ändert sich in diesem Abschnitt. Pilenz, der uns eigentlich von der Geschichte mit Mahlke berichtet, benutzt in diesem Abschnitt eine unterschiedliche Erzähltechnik. In der Übersetzung finden sich

unkorrekte Aussagen, dessen Bedeutungen sich von den Aussagen im Originaltext erheblich unterscheiden:

Die Anbeterei, war das Spass? Euer Haus stand in der Westerzeile. Dein Humor, wenn du welchen hattest, war sonderbar. (20)

Bu dua etmeceler falan, şaka mıydı yani bütün bunlar? Eviniz Westerzeile'deydi. Senin mizah anlayışın, öyle bir şey vardıysa tabii, bir garipti. (Tarihmen, 26)

Hier erscheint die Aussage "*falan*" und "*yani*", die nicht angebracht sind. Denn diese sprachlichen Elemente haben eigentlich pāyorativen Sinn, das heisst informalen Sinn. In der Originalfassung handelt es sich um eine formale Rede, demnach kommt ein Stilabbruch in Frage. Im Gegensatz dazu, trifft der Übersetzer im gleichen Beleg eine richtige Entscheidung und für die Aussagen "*Euer Haus stand in der Westerzeile. Dein Humor, wenn du welchen hattest, war sonderbar*", in die Ausgangssprache "*Eviniz Westerzeile'deydi. Senin mizah anlayışın, öyle bir şey vardıysa tabii, bir garipti*". Die türkische Fassung ist stilistisch als neutral anzusehen, sie erscheint sowohl in der geschriebenen, als auch in der gesprochenen Sprache häufig. Sie wird in einer sehr formalen Stilebene gehalten und nicht als Stilbruch empfunden. Damit unterscheiden sich solche Erscheinungen von sprachlichen Komponenten, die sich zum einen auf einer formalen und zum anderen informalen Stilebe befinden. Daraus resultiert man, dass der Übersetzer in dem besprochenen Beispiel hin-und her schwankt.

Mahlke war anders, er hatte einen Mittelscheitel, er trug hohe Schuhe, er hatte immer etwas um seinen Hals, um von seinem Adamsapfel, der sehr gross war, abzulenken. Sein Vater hatte ihm eine Schnee-Eule hinterlassen. In dem unten angeführten Beispiel neigt der Übersetzer zu Ergänzungen:

Auch die Schnee-Eule hatte den Mittelscheitel und zeigte, gleich Mahlke, diese leidende und sanft entschlossene, wie von inwendigem Zahnschmerz durchtobte Erlösermiene.(22)

Kar baykuşunun da *ciddi bir edayla* saçlarının ortası ayrıkta ve o da aynı Mahlke gibi bu acı çeken, yumuşak başlı ama kararlı, *sızım sızım bir dış ağrısıyla harlanmış, Mesih yüz ifadesiyle bakıyordu.* (Tarihmen, 28)

In diesem Beispiel finden sich in der türkischen Fassung unzutreffende Ergänzungen wie: „...*ciddi bir edayla*...“, „...*ama*...“, „...*harlanmış*...“, diese sind ebenfalls Elemente einer unangemessenen informalen Stilebene, sowohl auf der Ebene des Wortschatzes, als auch auf der Ebene der Syntax. Dennoch sind diese Verstöße nicht zu tolerieren, da sie in der Originalfassung nicht anzutreffen sind. Auf der anderen Seite sind bei demselben Beleg festzustellen, dass der Übersetzer durch so viele Erweiterungen einen zielsprachenorientierten Übersetzungsansatz verfolgt, um dem Leser den Text näher zu bringen. Doch diese Verfahrensweise ist in der Übersetzungswissenschaft bei der Übersetzung von literarischen Texten nicht akzeptabel. Damit ergibt sich auf der Ebene des Textes ein unangemessenes, informelles Element in der Übersetzungsfassung.

Mahlke, der Anerkennung bei den anderen sucht, ist kein Angeber. Er gilt als ein guter Schüler, der sich kollegial verhält. Es war beeindruckend, wie gut er tauchte und wie er es schaffte jedesmal etwas hinauf zu bringen. Für die Übersetzung gilt dasselbe wie im oben genannten Beispiel:

Wir sagten allenfalls nachdenklich bewundernd: „*Doll, Mensch, prima. Deine Nerven möchte ich haben. Bist ein verrückter Hund, Joachim.*“ (25)

Olsa olsa „*Allah Allah*“ der, hayret eder: „*Aferin yahu, bravo!*“ *derdik.* „*Ne sinir var sende yahu! Sen kaçığın birisin, Joachim.*“ (Tarihmen, 31)

Hier wurden ebenfalls Ergänzungen vorgenommen, deren Maße übertrieben wurden. Die Übertreibungen wie „*Allah Allah*“, „*Aferin yahu, bravo!*“ sind völlig überflüssig, stattdessen wäre es angebracht, wenn es heissen würde: „*Hepimiz hayretle karşıladık...*“.

Eine sehr wichtige Gruppe von Problemen und Grenzen der Übersetzung und der Kritik entsteht durch den subjektiven Faktor des Übersetzers innerhalb des Übersetzungsprozesses: auf der einen Seite durch den Übersetzer selbst und auf der anderen Seite durch die inhärente Eigenschaft „unausschöpflichen Sinnpotenzials“ der Literatur, deren Sinn in einem hermeneutischen Prozess immer wieder neu interpretiert werden kann. Die Auslegung der Übersetzung findet durch die Person des Übersetzers statt, wobei unabhängig von seiner Sprachkompetenz sein Erfahrungshorizont, seine Bildung, seine Kulturkenntnis und viele andere Faktoren mitspielen, welche es unmöglich machen, dass ein Übersetzer zu zwei verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens ein Werk genau gleich übersetzt.

In dem genannten Beispiel werden Ergänzungen vorgenommen, die unerklärlich zu sein scheinen, doch seitens des Übersetzers bestimmt eine gewisse Bedeutung tragen. Dennoch können diese Art von Ergänzungen in übersetzungswissenschaftlicher Hinsicht nicht akzeptiert werden.

Mahlke wischte Tulla, einer Freundin von ihm, links und rechts mit der Hand das kleine Gesicht. Dabei wurde er sehr nervös und alles an ihm fing an sich zu bewegen. In der Übersetzung finden sich wie im obigen Beispiel subjektive Faktoren des Übersetzers:

Mahlke trat halb aus dem Schatten und wischte Tulla links rechts mit Handfläche und Handrücken das kleine und gedrängt gezeichnete Gesicht. *Das Ding* an seinem Hals *geriet ausser Rand und Band*. Auch der Schraubenschlüssel *tat verrückt*. (33)

Mahlke, gölgeden hafifçe çıkarak elinin içi ve tersiyle bir sol, bir sağ, Tulla'nın suratına yapıştırdı. *Boynundaki fare çıldırdı*. Tornavida da *deli gibi sallanıyordu*. (Tarihmen, 42)

Jede Übersetzung ist auch eine neue Interpretation des Werkes. Es muss ein kohärenter Text entstehen. Das Problem besteht darin, wie wir eigentlich übersetzen sollen, wie „treu“, „wortwörtlich“ soll unsere Übersetzung sein. Letzteres ist auch eine formale

Frage, die damit zusammenhängt, was wir unbedingt übersetzen sollten und was eher nicht (z.B. bei Namen). In der literarischen Übersetzung sollte "das Gemeinte" wiedergegeben werden. In diesem Abschnitt heisst es im Originaltext: "*Das Ding...*", wobei es in der Übersetzung als "... *fare...*" übersetzt wurde. Es könnte einfach und allein "...*sey...*" heissen. Man sollte möglichst z.B. Wortspiele, rhetorische Formen, selbst die Prosodie im Text beibehalten, doch falls keine vorhanden sind, sollte man sie auch nicht dazuschreiben. Es ist also sehr wichtig, auf die Forderungen der Zielsprache zu achten.

Man braucht für die literarische Übersetzung sehr gute Sprachkompetenzen in beiden Sprachen. Das bedeutet vor allem passive Kenntnisse in der Ausgangssprache und sehr gute, aktive Kenntnisse in der Zielsprache. Denn in diesem Beispiel hat der Übersetzer eine falsche Auswahl der Aussage "*fare*" benutzt.

Um seinen beiden Kusinen, die aus Berlin zu Besuch gekommen sind, zu imponieren, führt sie der Erzähler zusammen mit seinem Mitschüler Schilling über die zugefrorene See zum Wrack. Dort treffen sie auf Mahlke, der gerade dabei ist, an jener Stelle ein Loch in die Eisdecke zu schlagen, unter der er die Luke des Minensuchers vermutet. Die zwei Blondinen sind von seiner zurückhaltenden Autorität fasziniert. Mit warmem Urin soll das Schmelzen des Eises beschleunigt werden. Diese Übersetzung ist dem Übersetzer gelungen:

Bevor Schilling oder ich sagen konnten: "*Kommt nicht in die Tüte!*" oder: "Wir haben schon auf dem Hinweg", jubelten meine Cousinen hell und hilfsbereit: "*Au ja! Aber ihr müsst weggucken, Sie auch, Herr Mahlke.*"(44)

Schilling'le ben "*Yok öyle yağma!*" ya da "*Biz buraya gelirken şey ettik,*" diyene kadar yeğenlerim yüksek sesle ve yardım sever bir şekilde "*Olur, Tabii! Ama sizler bakmıyacaksınız, siz de Bay Mahlke,*" diye çığlık attılar. (Tarihmen, 55)

Die Äquivalenz ist ein Thema, das schon seit langer Zeit in übersetzungstheoretischen Fragestellungen auftritt. Wolfgang Wilss beschreibt das Problem der Äquivalenz folgendermaßen:

Kaum ein Begriff hat in der übersetzungstheoretischen Diskussion seit der Antike soviel Nachdenken provoziert, soviel kontradiktorische Meinungsäußerungen bewirkt und so viele Definitionsversuche ausgelöst wie der Begriff der Übersetzungsäquivalenz zwischen ausgangs- und zielsprachlichem Text (Wilss 1977: 156).

Die Aussage *“Yok öyle yağma!”* ist eine gelungene Übersetzung für die Aussage *“Kommt nicht in die Tüte!”* Diese Aussage könnte mit einer unterschiedlichen Möglichkeit wiedergegeben werden, doch diese Ausdrucksweise kann akzeptiert werden.

Während die Jungs und die Mädchen versuchen, dass Eis mit Hilfe des Urins zum Schmelzen zu bringen, hält sich Mahlke im Hintergrund. In diesem Abschnitt wird der Anblick dessen beschrieben. Die Übersetzung ist dem Übersetzer gelungen:

Blassgelb stand das Wasser im Graben und sickerte knisternd weg. Grüngolden liefen die Ränder der Spur an. *Das Eis sang weinerlich.* Scharfer Geruch blieb, weil nichts roch und dagegen ankam, lange stehen und wurde strenger, als Mahlke mit dem Beilchen in dem Sud nachhackte und etwa soviel Eisgrütze aus der Rinne kratzte, wie ein normaler Eimer hätte fassen können. (44)

Su kazılı çukurun içinde, soluk sarı duruyor ve çıtırdarak sızıp gidiyordu. Yeşil, altın sarısı karışımı bir renk de vardı izin kenarlarında. *Ağlamaklı bir sesle şarkı söylüyordu buz.* Başka hiçbir şey kokmadığı ve ona karşı durmadığı için keskin koku uzun süre kaldı ve Mahlke baltasıyla o kaynayan bulamacın içini eşelemeye devam edipmd

normal büyüklükteki bir kovanın alabileceği kadar kırık buz parçalarını yivden kazıyıp çıkarttığında daha da keskinleşti. (Tarihmen, 56)

Die Beschreibung des Anblicks im Ausgangstext wird von dem Übersetzer in den Ausgangstext erfolgreich durchgeführt.

“Vom Originalautor verlangen wir eine künstlerisch gültige Darstellung der Wirklichkeit - vom Übersetzer verlangen wir eine künstlerisch gültige Umformulierung der Vorlage. Sein Talent kann der Übersetzer v.a. bei der sprachlichen Fassung zur Geltung bringen; deshalb braucht er in erster Linie Stilgefühl.” (Levy, S. 55.)

Dieses Stilgefühl hat der Übersetzer in diesem Fallbeispiel bewiesen. Man kann die Spuren der Originalsprache in der Übersetzung erkennen.

Mädchen, vor allem Tulla sind von Mahlke ganz beeindruckt. Sie hingegen lässt ihn kalt, so wie alle Mädchen, denn in seinem Herzen wohnt allein die Jungfrau Maria. Die Einsamkeit wird für Mahlke durch seine Liebe zur Jungfrau Maria einfacher, vor deren Altar Mahlke selbstvergessen zu beten pflegt. Die Übersetzung enthält eine Fehlinterpretation der Originalfassung:

Dies alles soll nur gesagt sein, damit mein Platz vor dem Hauptaltar beschrieben ist, denn vom Hauptaltar aus gelang es mir, Mahlke zu beobachten, wenn er vor dem Marienaltar kniete. *Und beten konnte er! Sein Kalbsblick. Immer glasiger wurde sein Auge.*(48)

Ana sunağının önündeki yerim tasvir edilebilsin diye anlatıldı bunlar, zira oradan bakınca Mahlke’yi Meryem sunağının önünde diz çökerken gözlemlemeye muvaffak oluyordum. *O nasıl dua etmekte öyle. O dana bakışı... Gözleri giderek saydamlaşır.*(Tarihmen, 60)

In dem Original wird bewundert, dass Mahlke die Fähigkeit besass, beten zu können. Diese Bewunderung erscheint in dem Satz *“Und beten konnte er!”*, doch diese Bewunderung wird vom Übersetzer missverstanden, er überträgt diese Bewunderung eher als eine Kritisierung und umschreibt diese Aussage als *“O nasıl dua etmekte öyle”*. Der Satz *“Immer glasiger wurde sein Auge.”* Wird von dem Übersetzer nicht ganz korrekt übersetzt, denn in der Übersetzung heisst es *“Gözleri giderek saydamlaşır.”* Der Begriff *“saydamlaşır”* heisst eigentlich *“transparent”* oder *“durchsichtig”*, obwohl es in der Originalfassung *“glasig”* heisst. Der Ausgangstext erhält dadurch eine veränderte Bedeutung.

Ein Absolvent der Schule, jetzt Leutnant der Luftwaffe, erzählt in der Aula des Real-Gymnasiums den versammelten Lehrern und Schülern von seinen Heldentaten an der Front. Mahlke ist weniger von seinem lockeren Vortrag fasziniert als vom Ritterkreuz, das der junge Offizier als Auszeichnungen am Hals trägt, weil er über 40 Maschinen abgeschossen hat. Dieser Orden ist künftig das Ziel von Mahlke, es wäre das ideale Objekt, um von seinem Adamsapfel abzulenken. Die Übersetzung erhält, wie im oben genannten Beispiel eine veränderte Bedeutung.

Die Rede des Leutnants bekam dir wohl nicht. Wie hättest du sonst nach solch billigem Ersatz greifen können. Damals lagen in den Schaufenstern der Papiergeschäfte und Textilläden runde, ovale, auch durchbrochene Leuchtplaketten und Leuchtknöpfe. (53)

Teğmen'in konuşması midene oturmuydu. Yoksa nasıl olur da böyle ucuz bir karşılığa tenezzül ederdin ki? O zamanlar kırtasiyeci dükkanlarının ve tekstil eşyası satan mağazaların vitrinlerinde yuvarlak, oval, ortası delik, pırıltılı plaketlerle pırıltılı düğmeler bulunurdu. (Tarihmen, 69)

In dem Zieltext ist der Satz *“Die Rede des Leutnants bekam dir wohl nicht.”* als ein Satz mit einer ganz anderen Bedeutung erschienen. Der Satz wurde als *“Teğmen'in konuşması midene oturmuydu”* übersetzt. Hier wird die Aussage verändert, eigentlich müsste es heissen *“Teğmen'in konuşması midene oturmuydu herhalde.”* Es ist in dem Originaltext keine sichere Aussage zu finden, wobei es in dem Zieltext der Fall ist. Der

Übersetzer macht somit keine richtige Interpretation, bzw. er weicht, wenn auch nur ansatzweise vom Original ab. Das Suchen nach dem objektiven Sinn des Werks, d.h. die Interpretation muss “von den Wesenszügen des Werks ihren Ausgang nehmen und [es] müssen die objektiven Werte des Werks ihr Ziel sein. [...] Das Ziel des Übersetzers sollte es sein, subjektive Eingriffe so weit wie möglich zu unterdrücken, damit er so der objektiven Gültigkeit des übersetzten Werks möglichst nahekommen kann.”(Levy, S. 48.) Wenn man dieses Ziel nicht beachtet, so kann es sein, dass man eine unkorrekte Übersetzung erhält.

Sommer 1942. Mahlke zeigt sich zu Tauchversuchen nicht aufgelegt. Erst nachdem er einen jüngeren Mitschüler aus dem Minensuchboot gerettet hat, findet er wieder Gefallen daran. Im Gegensatz zu dem eben besprochenen Fallbeispiel, kann man behaupten, dass die Übersetzung in dem unteren Beispiel korrekt ist:

Tags darauf tauchte Mahlke wieder regelmässig besessen aber ohne Schraubenzieher. *Schon beim Hinschwimmen verfiel er dem alten Tempo*, zog uns davon und war schon einmal unten gewesen, als wir uns auf die Brücke zogen. (56)

Olayın ertesi günü Mahlke, yeniden düzenli olarak ve hastalık halinde, ama tornavidası olmaksızın dalmaya başladı. *Daha gideceği yere yüzerken eski temposuna kavuşmuştu*, bizi geçip gidiyor ve biz köprüye çekilirken o çoktan dalmış oluyordu. (Tarihmen, 74)

Da das Ziel der literarischen Übersetzung, die Erhaltung des Originals ist, kann man in diesem Fall sagen, dass der Übersetzer es geschafft hat, das Original in einer anderen Sprache korrekt wiederzugeben. Die Aussage wie z.B. “*Schon beim Hinschwimmen verfiel er dem alten Tempo...*” wird mit einer entsprechenden Übersetzung in der Zielsprache “*Daha gideceği yere yüzerken eski temposuna kavuşmuştu...*” wiedergegeben.

Auf einem der Tauchgänge bleibt Mahlke unverhältnismässig lange unter Wasser. Seine Kamaraden rechnen damit, dass er ums Leben gekommen ist, in Wahrheit hat er jedoch den Zugang zur Funkerkabine gefunden, die nicht unter Wasser liegt. Mahlke nimmt sie sofort in Beschlag und beginnt sich darin häuslich einzurichten. Der Übersetzer hat in diesem Fall keine loyale Übersetzung durchgeführt:

Vielmehr räumte er allen technischen Kram aus der Kabine, schenkte ihn Kupka, Esch und den Tertianern, *behielt nur die Kopfhörer eine gute Woche lang* an den Ohren und warf sie erst über Bord, als er planmässig begann, die Funkerkabine neu einzurichten.(59)

Onun yerine kamarada ne kadar teknik eşya varsa topladı, Kupka'ya, Esch'e ve üçüncü sınıflara hediye etti, *sadece kulaklıkları bir haftadan biraz daha uzun bir süre* kulaklarına takarak dolaştı ve ancak telsizci kamarasını sistemli bir şekilde düzenlemeye başladığı zaman onları güverteden attı. (Tarihmen, 76)

Der Autor beschrieb, wie lange Mahlke die Kopfhörer, die er gefunden hatte, behielt. In der Übersetzung wurde der Zeitraum jedoch falsch interpretiert. Im Original heisst es „...*behielt nur die Kopfhörer eine gute Woche lang...*“, doch im Zietext wurde es wie folgt wiedergegeben „...*sadece kulaklıkları bir haftadan biraz daha uzun bir süre...*“. Der Zeitraum ist im Orginalen eine Woche, wobei dieser Zeitraum jedoch in den Zietext mehr als eine Woche übersetzt wurde. Hiermit wurde die Angabe der Zeit falsch wiedergegeben. Dadurch ändert sich der Textinhalt und man erhält dadurch eine Veränderung des Kontextes.

Die Jungs, die eigentlich fast gar nichts mit Mädchen zu tun hatten, fanden es äusserst Gesprächsbedürftig, wenn ein Junge näher zu einem Mädchen stand, oder wenn sie es glaubten, dass es so sei. Wie im oben genannten Beispiel ist auch dieser Übersetzungsabschnitt zu kritisieren:

Und Schilling sagte zu Hotten Sonntag: „*Sag mal ehrlich*, wenn Deine Schwester mit Mahlke ginge, ins Kino und so, *was würdest Du dann-sag mal ehrlich.*“(63)

Schilling de Hotten Sonntag'a şöyle demişti: "*Harbiden söylesene* bi ya, kız kardeşin Mahlke'yle çıkacak olsa, sinemaya falan gidecek olsalar, *ne yaparsın ha? Söylesene bi harbiden.*" (Tarihmen, 82)

Im Original wurde kein Jargon benutzt, man kann zwar nicht behaupten, dass sich der Autor in diesem Fallbeispiel speziell von der elaborierten Sprache bedient, doch bedient sich der Übersetzer der restringierten Sprache, welche in diesem Fall nicht nötig war. Der Absatz, "*Sag mal ehrlich...*" wurde als "*Harbiden söylesene...*" übersetzt, wobei man hier stattdessen auch "*Gerçekten söylesene...*" sagen könnte. Im zweiten Teil des Beispiels ist ein weiterer Punkt, der anzusprechen ist und zwar wurde "*...was würdest Du dann-sag mal ehrlich...*" als "*... ne yaparsın ha? Söylesene bi harbiden.*" übersetzt. Hier hätte man auch "*...ne yaparsın-gerçekten söylesene ...*" sagen können. Der Übersetzer ändert den Stil des Autors indem er von diversen Hinzufügungen, wie z.B. "*ha*" und "*harbiden*" Gebrauch macht.

Erneut ist in der Schule Besuch von der Front angesagt, wiederum haben sich alle in der Aula versammelt. Diesmal ist es ein Ex-Schüler und jetziger Kapitänleutnant, der von seinen Erlebnissen aus dem U-Boot-Krieg berichtet. Am Hals des jungen Offiziers ist das Ritterkreuz. Mahlke ist sichtlich irritiert. In der Übersetzung ergreift der Übersetzer die Eigeninitiative beim Übersetzen:

Die Kaleu-Mütze korrekt auf parallel gehaltenen Knien. Handschuhe unter der Mütze. *Ausgehuniform*. Das Ding am Hals *auf unerhört weissem Hemd*. Unvermittelte Kopfbewegung mit halbwegs gehorchendem Orden zu den seitlichen Aulafenstern: Mahlke zuckte, fühlte sich wohl erkannt, war aber nicht. (66)

Üsteğmenin şapkası kurallara uygun bir şekilde paralel tutulmuş bacaklarının üstünde. Eldivenler şapkanın altında. *Sokak üniforması*. Boynundaki şey göze çarpacak şekilde *görülmemiş beyazlıktaki gömleğin üstünde*. Kısmen itaat eden madalyayla konferans salonunun pencerelerine doğru ani bir kafa hareketleriyle konuşuyor-aniden

Mahlke yerinden sıçradı, yakalandığını zanetti, ama yakalanmış falan değildi. (Tarihmen, 86)

Da es im türkischen für die „*Ausgehuniform*“ keine Entsprechung gibt, wählt der Übersetzer eine Umschreibung und nennt es „*Sokak üniforması*“. Die Ausgehuniform ist in Deutschland eine für repräsentative Zwecke vorgesehene Anzugart uniformierter Organisationen. Der Übersetzer interpretiert, ergreift die Initiative und umschreibt das Wort „*Ausgehuniform*“ mit dem Wort „*sokak üniforması*.“ Man hätte diese Aussage jedoch auch als „*tören üniforması*“ übersetzen können.

Nach seinem Vortrag stellt der Leutnant seine Sportlichkeit unter Beweis. Danach, im Umkleideraum, der grosse Schock. Das Ritterkreuz ist nicht mehr da. Von den Schülern wird ein Unschuldiger, Buschmann vorgeschoben. Der Erzähler ahnt die Wahrheit, schweigt aber. Für die Übersetzung kann man sagen, dass sie im weitesten Sinne akzeptabel ist:

Während ich mit den Augen wie mit dem Gehör auf ein klippklares Geständnis Buschmanns wartete, wuchs mir vom Nacken aufwärts die Gewissheit: *Nana*, ob das nicht ein gewisser Soundso gewesen ist! (73)

Gözlerimle ve kulaklarımla Buschmann’dan açık ve seçik bir itiraf beklerken ensemenden yukarıya doğru bir kesinlik büyümeye başladı: *Hay Allah*, bunu acaba falanca var ya, o yapmış olmasın! (Tarihmen, 94)

Das Wort „*Nana*“ wurde in diesem Abschnitt als „*Hay Allah*“ übersetzt, diese Wiedergabe ist, wenn man es separat vom Kontext betrachtet, zwar keine richtige Wiedergabe, doch in diesem Fall ist die Wiedergabe korrekt, da man die Wörter nicht als Wort-für-Wort Übersetzung, sondern als kontextabhängig betrachten sollte. Bei der Wort-für-Wort-Übersetzung wird eine Wortform nach der anderen von der Ausgangssprache in die Zielsprache übersetzt. Dabei wird die erhaltene Wortfolge nur gering angepasst. Dem bloßen Wortlaut des fremden Textes am nächsten kommt eine Übersetzung, die für jedes Wort der Ausgangssprache ein entsprechendes Wort der Zielsprache einsetzt (Wort-für-Wort-Übersetzung). Sie ist nicht nur stilistisch unschön und grammatisch fehlerhaft, sondern auch weithin unverständlich. Die Leser müssen

erst das besondere »Idiom« der wortwörtlichen Übersetzung lernen. In diesem genannten Beispiel, hat der Übersetzer jedoch eine richtige Entscheidung getroffen. Für ein und dasselbe Wort der Ausgangssprache wurde je nach Zusammenhang ein unterschiedlicher Ausdruck der Zielsprache eingesetzt.

Am darauf folgenden Sonntag macht sich der Erzähler nach der Frühmesse auf in Richtung Strand. Auch seine Kamaraden sind dabei, darunter auch Tulla. Man kommt auf das Verschwinden des Ritterkreuzes zu sprechen und sie sprechen ausserdem darüber, wie sich Esch und Hotten Sonntag freiwillig zur Luftwaffe gemeldet hatten. Die Übersetzung ist dem Übersetzer, wie es im oben genannten Beispiel der Fall ist ebenfalls recht gelungen:

Mahlke meldete sich nicht, machte wie immer eine Ausnahme, sagte:
“Bei Euch piept’s wohl!” Dabei boten sich ihm, der ein Jahr älter war, die besten Chancen, vor uns rauszukommen, aber wer schreibt, darf nicht vorgreifen. (79)

Mahlke askere yazılmadı, her zamanki gibi burada da bir istisna oluşturdu ve *“Siz kafayı üşütmüşsünüz be!”* dedi. Oysaki bizden bir yaş büyük olduğundan bizden evvel askere gidebilmesi için en iyi şartları sağlamışlardı ona, ama eğer bir insan yazıyorsa olayların gidişatını sırasını bozmadan anlatması gerekir. (Tarihmen, 104)

Eine Metapher ist ein bildlicher Ausdruck für einen Gegenstand, eine Eigenschaft oder ein Geschehen. Eine Metapher ist die sprachliche Verknüpfung zweier Bedeutungsbereiche, welche für gewöhnlich unverbunden sind. Sie besteht aus einem Bildspender und einem Bildempfänger. Z.B.: *"das Feuer der Liebe"*

Hier fungiert das Wort, das einen unanschaulichen, abstrakten Begriff bezeichnet ("Liebe"), als Bildempfänger. Das konkrete Wort mit der anschaulichen Bedeutung ("Feuer") fungiert als Bildspender; die Eigenschaften der Bedeutung des Wortes "Feuer" sollen die Eigenschaften der Bedeutung des Wortes "Liebe" näher

charakterisieren und die "Liebe" anschaulicher machen. Ebenso auch "die Flut der Eindrücke", die auf einen sogar "einstürmt".

In einer fundamentalen Metaphern-Theorie wird das eigentlich gemeinte Wort (verbum proprium) durch ein anderes anschaulicheres Wort ersetzt (immutatio), welches gedankliche oder sachliche Ähnlichkeit (similitudo) oder eine mit dem gemeinten Wort vergleichbare Bildstruktur aufweist; z.B. "Quelle" für Ursache/Ursprung - Quintilian definiert die Metapher sogar als verkürzten Vergleich ("brevior est similitudo"), so ist der Ausdruck "ihr Haar ist wie Gold" ein Vergleich (wegen der Vergleichspartikel "wie"), der Ausdruck "das Gold ihrer Haare" dagegen eine Metapher (weil diesem Ausdruck eine Vergleichspartikel fehlt).

So müssen auch die Ausdrücke "ein Wohnhaus grimmer Schmerzen" oder "ein Ball des falschen Glücks" (von Gryphius) als Metaphern gelten, dessen Bildempfänger der Mensch ist. Solche abgekürzten Vergleiche machen unsere Sprache lebendiger. Gern bedienen sich Autoren in literarischen Werken bildhafter Ausdrücke, doch ihre Übersetzung ist nicht immer ganz einfach, denn sie spiegeln die Kultur der Gesellschaft wieder.

Wenn es für einen idiomatischen Ausdruck keine Entsprechung gibt, muss man versuchen, diesen so nah wie nur möglich zu übersetzen, um den literarischen Wert des Werkes nicht zu schaden. In unserem oben genannten Fallbeispiel hat der Übersetzer eine richtige Wahl getroffen, denn anders hätte man diese Redewendung "*Bei Euch piept's wohl!*", welche in die Zielsprache als "*Siz kafayı üşütmüşsünüz be!*", nicht übersetzen können.

Pilenz machte sich sorgen darüber und wollte Mahlke überreden, das Ritterkreuz dem Leutnant persönlich zu übergeben, doch vergeblich. Mahlke kündigt an, Oberstudienrat Klohse die Mittagsruhe zu stören. Dies erweist sich als fatale Idee. Denn tags darauf fehlt Mahlke im Unterricht. Auch diese Übersetzung ist dem Übersetzer gelungen:

Mahlke fehlte am Montag. *Die Klasse munkelte*. Studienrat Brunies gab Deutsch. Er lutschte schon wieder Cebion-Tabletten, die er an Schüler hätte austeilen können.(86)

Mahlke Pazartesi günü okula gelmedi. *Sınıfta dedikodular dolaşıp duruyordu.* Brunies Hoca Almanca dersi veriyor ve bir taraftanda öğrencilere dağıtması gereken Cebion vitamin haplarından emiyordu.(Tarihmen, 111)

Das Wort “*munkeln*” heisst “Gerüchte in die Welt setzen” und wurde dementsprechend richtig als “*Sınıfta dedikodular dolaşıp duruyordu.*”, ins türkische übersetzt. Dinge über andere Leute erzählen, die man oft nicht sicher weiß, sind in diesem Abschnitt der Fall und dies wird mit einer korrekten Umschreibung richtig wiedergegeben.

Diese Übersetzung wird durch die Relation definiert, die der Bezug auf jeweils einen anderen und einen anderssprachlichen Text, auf das sogenannte Original hinweist. In der literarischen Übersetzung ist weniger die Treue, als ein wichtiger Anhaltspunkt zu sehen, als die Wiedergabe des Kontextes im Original. Der Zielsprachentext sollte denselben Effekt, wie der Ausgangstext beinhalten. Die Leser der jeweiligen Texte müssen jeweils dasselbe empfinden. In diesem Abschnitt ist es dem Übersetzer gelungen diesen Effekt bei den Zielsprachenlesern zu erzielen.

Während der grossen Ferien verliert Pilenz Mahlke vorübergehend aus den Augen. Sie begegnen sich bei der Frühmesse. Mahlke, der sich mittlerweile freiwillig gemeldet hat, hat sich gewandelt, fühlt sich reifer, erwachsener, sicherer, versteckt auch seinen Adamsapfel nicht mehr, sondern präsentiert ihn hinter seinem offenen Hemdkragen. Die Übersetzung dieses Abschnittes enthält eine korrekte und eine nicht sehr korrekte Wiedergabe des Originals:

Weisst ja, wollte mal Clown werden. Was einem als Junge nicht alles einfällt. Dabei finde ich den Beruf heute noch ganz passabel. *Sonst geht es mir so lala.* Och, Penne ist Penne.(93)

Biliyorsun, bir zamanlar palyaço olmak istiyordum. İnsanın aklına gençken neler gelmiyor ki? Oysa bugün işimi pekala uygun buluyorum. *Onun dışında benim keyifler işte şöyle böyle.* Ah, okul di mi, aynı serseri yatağı işte! (Tarihmen, 121)

Die Umschreibung *“Sonst geht es mir so lala”* wird in der Wiedergabe korrekt wiedergegeben, es heisst *“Onun dışında benim keyifler işte şöyle böyle.”* In demselben Beispiel ist jedoch ein weiterer Abschnitt nicht ganz korrekt übersetzt worden. In dem Original heisst es *“Och, Penne ist Penne.”*, doch wird dieser Abschnitt als *“Ah, okul di mi, aynı serseri yatağı işte!”* wiedergegeben. Es wird in der Zielsprache nicht derselbe Effekt erzielt, wie es im Original der Fall ist. Man hätte diesen Abschnitt als *“Okul, okuldur işte.”* wiedergeben können.

Mahlke lädt Pilenz ein, ihn zu besuchen. Kurz vor Weihnachten kommt Pilenz dieser Einladung nach, die ihn wieder in die kleinbürgerliche Welt der Osterzeile führt. Mahlkes Mutter und Tante, mit denen die beiden beim Kuchen zusammensitzen, verhalten sich in ihrem Gespräch recht indiskret und haben keine Ahnung von der militärischen Lage, Mahlke wirkt also den beiden älteren Frauen überlegen. Die Übersetzung ist in diesem Falle nicht loyal:

Beide Frauen gehorchten ihm oder jenem verstorbenen Lokomotivführer, *den er unaufdringlich beschwor* und Stille gebieten liess, sobald Tante wie Mutter schwatzhaft wurden.(97)

İki kadın da, ya onun ya da teyzesiyle annesinin çenesi düştü mü Mahlke'nin *sürekli adını anarak* sessizliğe davet ettiği şu ölmüş vatmanın sözünü dinliyorlardı. (Tarihmen, 126)

Unter einer *“Beschwörung”* versteht man sowohl eine flehentlich oder auch vehement vorgetragene Bitte an einen Mitmenschen oder an ein höheres Wesen, als auch die Herbeirufung von Dienstbarmachung von übernatürlichen Wesen. (<http://de.wikipedia.org>) Hier hat es die Bedeutung, dass der Vater von Mahlke, seitens

der Tante und der Mutter als ein höheres Wesen angesehen wird. In der Übersetzung jedoch kann man diese Bedeutung nicht herauslesen.

Die Wiedergabe von dem Original gibt nicht dieselbe Bedeutung des Ausgangstextes wieder. In der Zielsprache wurde das Wort “*anmak*” gewählt, doch ist die in diesem Fall nicht richtig, denn dieses Wort hat die Bedeutung “gedenken, nennen oder erwähnen”. Deswegen kann man zu dieser Übersetzung sagen, dass diese Wiedergabe nicht akzeptabel ist.

Pilenz und seine Mitschüler sind neben dem Unterricht als Luftwaffenhelfer tätig. Über Mahlke gibt es nur Gerüchte-beim Reichsarbeitsdienst soll er sein. Als Pilenz im Februar 1943 auf dem Heimweg von einem Lazarettbesuch seinen Freund zufällig in einer Schlossallee trifft, ist die Entfremdung, die zwischen den zwei jungen Menschen stattgefunden hat, offensichtlich: Beide empfinden die Begegnung als peinlich und unangenehm. Die Übersetzung verläuft in diesem Abschnitt nicht loyal:

Die Begegnung machte uns beide *verlegen*. Gewiss, wir sprachen
sogleich, *aber ich musste genagelt auf seine Kopfbedeckung starren*.
(100)

Bu karşılaşma ikimizi de *sıkıntıya sokmuştu*. Elbette ki hemen
konuşmaya başladık, *ama ben çivilenmiş gibi kafasındaki şeye bakmak*
zorunda kaldım. (Tarihmen, 132)

Hier wird in der Originalfassung genannt, worauf gestarrt wird, doch wird es in dem Zieltext nicht richtig wiedergegeben. Es wird lediglich erwähnt, dass man auf etwas starrt, doch wird die Kopfbedeckung, wie es im Original der Fall ist nicht genannt. Das Wort “*Kopfbedeckung*” könnte als “*başlık*” übersetzt werden, hier wurde jedoch “*Kopfbedeckung*” als “*şey*” übersetzt.

Ein Jahr später macht Pilenz das Abitur und wird zum Arbeitsdienst eingezogen. Er geht zu Mahlkes Tante und unterhält sich mit ihr über Mahlke. Sie fängt sofort an zu erzählen. In diesem Abschnitt finden sich sowie unangemessene, als auch angemessene Übersetzungen:

Sie begann, noch ehe wir uns begrüsst hatten, *ländlich breit* und dennoch schnell zu sprechen. Näherten sich uns Passanten, fasste sie meine Schulter, und zog eines meiner Ohren vor ihren Mund. *Heisse Sätze mit feuchtem Niederschlag.*(103)

Daha selamlaşmadan taşra ağzıyla *yayvan yayvan* ve gene de hızlı konuşmaya başladı. Yayalar bize yaklaşınca beni omzumdan tutarak kulaklarımdan birini ağzının önüne getiriyordu. *Nemli tortulu sıcak cümleler.*(Tarihmen, 135)

Mit „*ländlich breit*“ wird eigentlich gemeint, dass die Tante alltagssprachlich spricht, in der Zielsprache wird dies jedoch als „*yayvan yayvan*“ wiedergegeben. In diesem Abschnitt ist ein weiterer Teil, der erwähnt werden sollte. „*Heisse Sätze mit feuchtem Niederschlag*“ wird in die Zielsprache als „*Nemli tortulu sıcak cümleler*“ übersetzt. Man kann zu der Übersetzung sagen, dass sie originalgetreu übersetzt wurde. In diesem Abschnitt gibt es also zwei Beispiele, die zu nennen sind.

Über Mahlkes weiteres Schicksal erfährt Pilenz in einem Feldpostbrief, den ihm dessen Tante zeigt: Das Schreiben ist vollgekritzelt mit 14 durchgestrichenen Panzersymbolen, die Trefferliste des jungen Soldaten. Zugleich wird klar, dass Mahlkes Glaube und Zuversicht in die Jungfrau Maria unerschüttert ist. Dieses Beispiel erfährt in der Übersetzung eine Bedeutungsänderung:

Dann kroch ihr Flüstern in mein Ohr, und ich erfuhr von Mahlkes neuen Merkwürdigkeiten, von Kritzeleien, *als hätte ein Schulkind unter der Unterschrift jedes Feldpostbriefes gezeichnet.*(103-104)

Sonra fısıldaması kulağımın içine sürünüp girdi, ve Mahlke'nin yeni acayıplıklarını duymuş oldum, *her cephe mektubunda imzasının altına çocukça resimler çiziktirmiş*. (Tarihmen, 135)

In der Originalfassung hat der Abschnitt eine ganz andere Bedeutung, als in dem Zieltext. Der Abschnitt *“als hätte ein Schulkind unter der Unterschrift jedes Feldpostbriefes gezeichnet”* könnte eventuell *“sanki cephe mektubun imzasının altına bir çocuk resimler çizmiş”* heissen.

Die Wiedergabe von dem Übersetzer heisst jedoch *“her cephe mektubunda imzasının altına çocukça resimler çiziktirmiş.”* Diese Übersetzung hat jedoch eine Bedeutungsänderung erhalten.

Da Pilenz zum Arbeitsdienst einberufen wird, muss er den Haushalt seiner Mutter, die Kriegsbekanntschaften recht rege pflegt, verlassen. Auch bei seiner neuen Tätigkeit lassen ihn die alten Erinnerungen nicht los: Beim Reinigen der Latrine entdeckt er, dass Mahlke seine Schriftzüge in einem Brett verewigt hat, Pilenz macht daraus Kleinholz für die Küche, löscht damit gleichsam Mahlkes Namen aus. Die Wiedergabe ist in diesem Fall als loyal zu bezeichnen:

Sentenzen nach der Verdauung, Witrinenverse, vergrößerte oder umschriebene Anatomie-Mahlkes Text besiegte alle anderen, mehr oder weniger witzig formulierten Sauereien, die von oben bis unten, geschnitzt oder gekritzelt, den abschirmenden Holzzaun der Latrine bedeckten und die Bretterwand sprechen liess. (109)

Sindirim sonrası değişleri, ayıpcı meyhaneci kadın dizeleri, kabalaştırılmış ve değiştirilmiş anatomi-Mahlke'nin yazısı yukardan aşağıya oyulmuş ya da karalanmış, helanın koruyucu tahta çitini kapatan ve tahtalardan oluşan duvarı konuşturan diğer bütün iyi-kötü espirili yazılmış domuzlukları al ediyordu. (Tarihmen, 142)

Dieser Abschnitt ist nicht förmlich von dem Autor verfasst worden. Er verwendet hier eine informelle Schreibweise, die von dem Übersetzer in derselben Art und Weise wiedergegeben wurde. Jede Übersetzung ist auch eine neue Interpretation des Werkes. Es muss ein kohärenter Text entstehen, ähnlich wie z.B. bei der Aufführung eines geschriebenen Dramas auf der Bühne. Das Problem besteht darin, wie wir eigentlich übersetzen sollen, wie "treu", "wortwörtlich" soll unsere Übersetzung sein. Wir sollten möglichst z.B. Wortspiele, rhetorische Formen, selbst die Prosodie im Text beibehalten.

Es ist auch sehr wichtig, auf die Forderungen der Zielsprache zu achten: z. B. die stilistischen Unterschiede zwischen Synonymen, den stilistischen Wert der einzelnen Wörter (z.B. ein fremdsprachlich, offiziell klingendes Wort im Text), Wortstellung (das Hervorgehobene steht am Anfang des ungarischen Satzes). Man braucht für die literarische Übersetzung sehr gute Sprachkompetenzen in beiden Sprachen. Das bedeutet vor allem passive Kenntnisse in der Ausgangssprache und sehr gute, aktive Kenntnisse in der Zielsprache (sie sollte womöglich immer die Muttersprache sein). In diesem Fall entspricht die Übersetzung dem Original und man kann hier von einer loyalen Übersetzung sprechen.

In unserer multikulturellen und globalisierten Welt wird oftmals vergessen, dass ein "Verstehen der Kulturen", insbesondere auf sprachlicher Ebene, von sehr vielen Einflüssen abhängen kann. Dies bedeutet, Übersetzen von einer Sprache in eine andere sollte nicht nur als Transfer sprachlicher Zeichen auf der Grundlage von Wörterbüchern, Terminologie-Datenbanken und grammatischen Regeln angesehen werden, sondern ihm liegt ein Bündel interdependenter Faktoren zugrunde, das wir als "Translatorisches Handlungsinventar" bezeichnen wollen und zum Agieren in fiktionalen virtuellen Kultur- bzw. Denkräumen verwenden können.

14. Der Autor: Rainer Maria Rilke

Das Buch "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" wurde von Rainer Maria Rilke verfasst. Rainer Maria Rilke gehört zu den ästhetischen Lyrikern zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Er gilt als einer der bedeutendsten, deutschsprachigen Lyriker. Seine literarischen Zeitgenossen waren Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Georg Trakl, Franz Werfel.

Neben vielen Gedichten und einer grossen Menge von Briefen verfasste Rilke Aufsätze zur Kunst und Kultur, eine Monografie des Bildhauers Auguste Rodin, einen Roman sowie zahlreiche Übersetzungen, hauptsächlich aus französischen Texten.

Viele der Briefe (es heisst, es wurden über 10.000), die er an Geliebte, Freunde, Künstler und Gönner geschrieben hat, und die einen Großteil seines Schaffens ausmachen, gingen verloren.

Rilke lebte ein kompromissloses Leben als Individualist, in dem er sehr direkt an seiner Verwirklichung als Dichter arbeitet. Immer wieder kündigt er Beziehungen und Lebensweisen auf, wenn er diese Verwirklichung bedroht sah. Was Rilke interessant macht ist seine unbedingte Authentizität, die er lebenslang bewahrt hat.

Rainer Maria Rilke (1875-1926) wurde als Lyriker weltberühmt. Besonders in seinen letzten Lebensjahren hat Rilke zahlreiche Gedichte auf Französisch verfasst; als Übersetzer aus vielerlei Sprachen hat er Großes geleistet. Auch als Erzähler vermochte er seinen ganz spezifischen Ton zu verwirklichen, besonders in seinem einzigen Roman "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1910).

Durch sein Prosawerk, den Roman "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", gilt er als Wegbereiter der literarischen Moderne von unverwechselbarem Stil. Geprägt durch seine schwierige Kindheit, Exil und tiefen Schaffenskrisen, gelingt dem Dichter eindrucksvoll, was ihm vorschwebte:

Außen- und Innenwelten zu verbinden. Obwohl von großer Bandbreite und eine enorme Entwicklung durchlaufend, ist sein lyrisches Werk durch seine sprachliche Virtuosität sowie Feinheit der Empfindung und Anschauung immer unverkennbar.

Rilkes einziger Roman ist ein Tagebuchroman ohne durchlaufende Handlung. Bruchstückhaft reihen sich Erinnerungen, Reflexionen, Eindrücke aneinander. Die Sprache und die poetischen Bilder muten wie Lyrik an. Das Werk, das sich als erstes innerhalb der deutschen Literatur radikal vom realistischen Roman des 19. Jh.s unterscheidet, kennt keine kontinuierliche Handlung mehr, noch einen Erzähler im herkömmlichen Sinne.

Seine äußere Form bildet das fingierte Tagebuch einer »erfundenen Figur«. Erst nach und nach lässt sich aus der assoziativen Folge von teils schildernden, teils reflektierenden oder rein erzählenden Abschnitten der vom Dichter intendierte »Daseinsentwurf« und ein »Schattenzusammenhang sich rührender Kräfte« erkennen.

Der Tagebuchschreiber ist ein 28 Jahre alter Däne aus einem mit ihm aussterbenden Adelsgeschlecht, der, nach dem frühen Tod der Mutter und dem späteren des Vaters heimat- und besitzlos geworden, in Paris als Dichter zu leben versucht.

Es geht um einen jungen Mann -- das Alter Ego des Autors --, der äußerst sensibel in sich hineinhorcht und sich dabei zunehmend von der Welt und seinem Ich entfremdet. Er fühlt sich verloren, fremdbestimmt, ausgeliefert einem unüberschaubaren, unbegreiflichen Dasein. Leitmotiv ist die Angst vor Tod, Krankheit und Einsamkeit.

Das Buch ist ohne Effekthascherei geschrieben, aber Rainer Maria Rilke bemüht sich auch kaum um seine Leserinnen und Leser.

Im ersten Teil sind die Eindrücke und Erinnerungen des Protagonisten noch gut nachvollziehbar, aber im zweiten Teil des Romans -- in dem sich die Erzählperspektive von der ersten in die dritte Person verlagert -- erschweren Legenden, historische Ereignisse und parabelhafte Erzählungen das Verständnis. (Erstausgabe: Insel Verlag 1910 Süddeutsche Zeitung / Bibliothek, Band 26, München 2004) (Wunderlich, 2002).

14.1. Die Handlung von „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“

Alle prägenden Einflüsse in Rilkes Leben kommen in diesem Buch zusammen: früheste Prager Kindheitserinnerungen, die Erfahrung der Reisen nach Rußland zusammen mit Lou Andreas-Salomé, der Aufenthalt in Skandinavien im Jahre 1904 wie die vorausgegangene Lektüre der Schriften Jacobsens, Kierkegaards, Bangs und Obstfelders, vor allem aber die »immense Wirklichkeit« von Paris, die den »Hintergrund dieser in jedem Augenblick vom eigenen Untergang geprüften Existenz« des Malte Laurids Brigge bildet.

Schon seine ersten Eintragungen bezeugen, wie dieser äußerst empfindsamen junge Mensch von einer Großstadtwirklichkeit, die fast überall ihre häßliche, ja entsetzliche Seite darzubieten scheint, förmlich überwältigt wird. Bilder des Ekels, der Krankheit, der Armut, des Todes dringen in den schutzlos Ausgesetzten ein und entbinden in ihm eine tiefe, aus den Ängsten der Kindheit mitgespeiste Daseinsangst, die sich hier zum erstenmal - und lange vor ihrer existenzphilosophischen Ergründung - als eine Grundstimmung des Jahrhunderts offenbart.

Zugleich jedoch wächst dem jungen Malte aus den beständigen Konfrontationen mit dem Schrecklichen die Fähigkeit zu, es beobachtend aufzunehmen und auszusagen: Er »lernt sehen«. Dieses an der härtesten Wirklichkeit geschulte Sehen dringt unerbittlich unter die Oberfläche der Erscheinungen: Es enthüllt die Innenseite der Dinge (wie sie sich ihm etwa an der stehengebliebenen Mauer eines abgebrochenen Hauses darbietet), weil er im »Fühlen« des Beobachteten sich innerlich mit diesem identifiziert: »Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.« Dabei erschließt sich ihm zugleich sein eigenes Inneres, aus dem nun in umgekehrter Bewegung bisher Unerkanntes, »Verlorenes aus der Kindheit«, hervordrängt. In der Welt der Kindheit, die Malte zuvor »wie vergraben« schien, erstet zugleich eine Gegenwelt zu der bedrängenden Großstadtgegenwart.

Aus zahlreichen - den Pariser Erfahrungen gegenübergestellten - Einzelerinnerungen fügt sich ein Bild der beiden wichtigsten Kindheitsumgebungen und der zu ihnen

gehörenden Personen zusammen: von Ulsgaard, dem Schloß der Brigges, und von Urnekloster, dem Sitz der mütterlichen Familie Brahe. An »Maman«, Maltes einzige Vertraute in seiner Kindheit heften sich die innigsten Erinnerungen. Doch auch hier enthüllt sein unerbittliches »Einsehen« die Ungeborgenheit des kindlichen Daseins.

Malte vergegenwärtigt sich die unheimlichsten, zur Zeit ihres Geschehens nicht »bewältigten« Begegnungen mit seiner Wirklichkeit: das erschreckende Ende einer kindlichen Maskerade vor einem das Vertraute verfremdenden Spiegel, die Begegnung mit einer rätselhaften Hand unter verdunkeltem Tisch, die zahlreichen »okkulten Begebnisse« in der skandinavischen Heimat. Schon diese frühen Erfahrungen bezeugen ein die gewohnten Zeitfolgen leugnendes Zeitverhältnis der gleichzeitigen Präsenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sein erinnertes Kindsein bleibt für ihn »eine unendliche Realität«, deren Vorüber-Sein auch »alles Kommende« fortnehmen würde.

Bei dieser Verflechtung der Zeiten bedeutet daher Maltes Bemühung, seine noch »ungetane Kindheit« inmitten einer durchlittenen Gegenwart durch erzählende und reflektierende Vergegenwärtigung innerlich zu »leisten«, zugleich auch den Versuch, die ihn übersteigende Prüfung an Paris aus den Vorräten dieser Kindheit zu bestehen. Als letzter seines Geschlechts preisgegeben dem drohenden Untergang, empfindet er sich dennoch an einem neuen Anfang: »dieses Nichts fängt an zu denken«. In einem großen inneren Monolog stellt er das gesamte bisherige Welt- und Wirklichkeitsverständnis in Frage, partizipiert an der Selbstbegründung der Moderne: »Ist es möglich . . ., daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat?

Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und nachzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen, wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel?« In der Formulierung dieser aus dem Subjekt legitimierten Fragestellung läßt sich bereits die Position des modernen Romans erkennen.

Im zweiten Teil wird der »Spielraum« der Aufzeichnungen durch die Dimension der geschichtlichen Vergangenheit erweitert. Maltes subjektiv ausgewählte historische »Evokationen« (Grischa Otrepjow, Karl der Kühne, Karl VI., die avignonesischen

Päpste) sind jedoch nicht als historische Figuren zu verstehen, sondern in sinnbildlicher Vergegenwärtigung, als »Vokabeln seiner Not« (an Hulewicz, 10. 11. 1925). - Gegen Ende der Aufzeichnungen überwiegen die Reflexionen.

Malte richtet den »Scheinwerfer seines Herzens« nun ganz nach innen; die Erinnerung an Abelone, »Mamans« jüngste Schwester, der sein einziges artikuliertes Liebesgefühl galt, löst eine Kette von Rilke eigentümlichen Gedanken über die Liebe aus, die, in den Gestalten der »großen Liebenden« (Sappho, Gaspara Stampa, Louise Labé, Bettine) mythisiert, als unbedingtes, nicht mehr gegenstandsbezogenes Gefühl ihre höchste Intensität und Vollendung findet. Kontrapunktisch hierzu wird das Thema der Erfahrung und Liebe Gottes entfaltet.

Die Aufzeichnungen schließen mit einer dichten und sinnträchtigen Parabel ab, die noch einmal die wichtigsten Themen und Motive in gleichnishafter Handlung zusammenfaßt und damit den Schlüssel zur Sinnerhellung des ganzen Buches bietet: In subjektiver Umdeutung wird die Geschichte des verlorenen Sohnes als »die Legende dessen, der nicht geliebt werden wollte«, erzählt, der - als Kind bereits durch die ichsüchtige Liebe der Familie bedrängt - herangewachsen beschließt, fortzugehen, um nicht »ihr ungefähres Leben nachlügen« zu müssen. In der Fremde müht er sich um die besitzlose Liebe, erfährt sie jedoch erst während eines langen Hirtendaseins in der »stillen ziellosen Arbeit« der nicht mehr gegenstandsgebundenen »Liebe zu Gott«. Um schließlich noch die Kindheit »nachzuholen«, kehrt der Entfremdete heim, wo die neu anbrandende Liebe ihn nicht mehr betrifft. Nur Einer wäre nun imstande, ihn zu lieben. »Der aber wollte noch nicht.« Legende und Buch klingen mit der offengelassenen Frage nach Gott aus.

Offen bleibt auch das Schicksal Maltes. Rilke selbst hat in der ursprünglichen Konzeption wie in nachträglichen Deutungsversuchen immer wieder von Maltes »Untergang« gesprochen, der in der »Dekadenz des Verlaufes« angelegt erscheint. Dem steht jedoch eine gegenläufige Bewegung vom »Sehen-Lernen« bis zum »Einbilden« neuer Wirklichkeit und zum darstellenden »Leisten der Kindheit« gegenüber. Aus der Annahme des Ausgesetztseins erwachsen auch Möglichkeiten und Kräfte des »Bestehens«, so daß Rilke einmal den Weg Malte Laurids »nicht so sehr als einen Untergang, vielmehr als eine eigentümlich dunkle Himmelfahrt in eine vernachlässigte

abgelegene Stelle des Himmels« zu empfinden vermochte (an Lou Andreas-Salomé, 28. 12. 1911). Und in einem Brief vom 24. 2. 1912 aus Schloß Duino meinte er: »Diese Aufzeichnungen, indem sie ein Maß an sehr angewachsene Leiden legen, deuten an, bis zu welcher Höhe die Seligkeit steigen könnte, die mit der Fülle dieser selben Kräfte zu leisten wäre.«

Die vom Dichter nicht aufgelöste dialektische Doppelsinnigkeit des Romans spiegelt sich auch in seiner Form. Der äußere Rahmen - die Anlage als Tagebuchroman - entspricht zwingend der Intention des Werkes; das Einsehen des Kaum-Sagbaren, das Zur-Sprache-Bringen eines innersten Geschehens ist nur in einem persönlich-intimen Medium möglich.

Zugleich hebt die Auflösung der äußeren Realität, hinter der tiefere Wirklichkeitsschichten sichtbar werden, die Voraussetzungen eines traditionellen Erzählens auf: »Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein.« Und es erweist sich eine neue Form der epischen Verlautbarung als notwendig, die Rilke in den Aufzeichnungen aus den Eigenschaften seiner ursprünglich lyrischen Natur gewinnt: Viele der in sich geschlossenen Eintragungen sind, ihrer Struktur nach, »Prosagedichte« (U. Fülleborn).

Ihre Folge ist jedoch keineswegs willkürlich, sondern gehorcht übergreifenden Prinzipien der Anordnung und Motivverkettung: etwa, im ersten Teil, in der Konfrontation der Pariser Eindrücke mit denen aus der Kindheit, die durch motivische Bindungen (Tod, Angst, Krankheit) teils antinomisch, teils analog verknüpft sind. Der Kontrast - ein Strukturmerkmal auch der harten und präzisen Prosa dieses Werks - sowie eine musikalische Verschlingung der Themen und Motive erscheinen hier als die wichtigsten Kompositionsprinzipien eines neuen Romantypus.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge zählen daher nicht nur thematisch - im Entblößen von Grunderfahrungen des modernen Daseins -, sondern auch formal zu den »großen Durchbruchsleistungen der modernen Literatur« (H. E. Holthusen). (Kindlers Neues Literaturlexikon, Kindler Verlag, München.).

14.2 Der Übersetzer des Romans “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”

Der Übersetzer des Romans “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” heisst Behçet Necatigil, den wir nun etwas näher bringen möchten.

Behçet Necatigil, geboren 1916 und gestorben 1979 in Istanbul, ist Absolvent der Literarischen Fakultät der Universität Istanbul. Während seines Studiums, das er 1940 abschloss, lernte er u.a. Deutsch.

Als Lehrer für Literatur war seine erste Station der äußerste Osten der Türkei. Er kehrte 1943 nach Istanbul zurück, wo bald sein erster Gedichtband *Kapalı carşı* (Gedeckter Basar) herauskam.

Bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1972 arbeitete Necatigil an verschiedenen Istanbul Schulen. Der Germanist und Turkologe gilt als Erneuerer der modernen türkischen Lyrik. Aus dem Deutschen hat Necatigil unter anderem Böll, Borchert, Eich, Hagelstange und Rilke übertragen. Darüber hinaus war er der erste Autor traditioneller Hörspiele in der Türkei (Bankwitz, 2010).

Außerdem führte er die literarische Gattung des Hörspiels in der Türkei ein. 1957 wurde er mit dem Yeditepe-Preis, 1964 mit dem Preis der Türkischen Sprachgesellschaft ausgezeichnet.

Nach seinem Tod rief man einen nach ihm benannten Lyrikpreis ins Leben.

Seine Werke sind unter anderem:

Hast du die Sterne gesehen. Hörspiel. Regie: Otto Düben. Prod.: SDR, 1966.

Nach Edirne. Hörspiel. Prod.: ORF, 1984.

14.3 Übersetzungskritische Untersuchung des Romans “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”

Nun wollen wir Fallbeispiele aus dem Roman “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” von Rainer Maria Rilke und seine Übersetzung von Behçet Necatigil raussuchen.

Im Augenblick der Ruhe wird das “Ich” ausgelöscht, und die gefährliche Großstadtwelt tritt in den Vordergrund. Die Rolle des Subjekts wird an die elektrischen Bahnen, Automobile und Türen abgetreten. Die Übersetzung dieses Abschnittes ist soweit korrekt:

Elektrische Bahnen rasen *läutend* durch meine Stube. Automobile *gehen über mich hin*. Eine *Tür fällt zu*. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen *Scherben lachen*, die kleinen *Splitter kichern*.(9)

Tramvaylar *çan çalarak*, hızla geçip gidiyor odamdan. Otomobiller *üzerimden akıyor*. Bir kapı, *tırak, kapanıyor*. Bir yerde bir cam, şangırtıyla iniyor aşağı; büyük *parçaların kahkahasını*, küçük *kırıkların kikirdeyişini* işitiyorum.

(Necatigil, 7-8)

Die Gegenstände und die mechanisch bewegten Geräte haben die Lebendigkeit des menschlichen Subjekts angenommen. Die Geräusche haben als Gemeinsames etwas Zerstörerisches, unheimlich Bedrängendes. Der künstlerische Stil des Autors tritt in den Vordergrund, welche von dem Übersetzer eingehalten wurde. Bei dieser Übersetzung kann man behaupten, dass der Übersetzer dem Zielsprachenleser den selben Geschmack verleiht, wie es in dem Original der Fall ist. Der Autor der Originalfassung macht in diesem Abschnitt Gebrauch von der Personifikation. In diesem Zusammenhang ist zu erklären, was das Wort Personifikation heisst. Die Personifikation (Vermenschlichung einer Idee oder einer Sache), fictio personae oder Prosopopoiia (griech. prosopōn poiein = eine Maske aufsetzen) ist eine rhetorische Figur, die Tieren, Pflanzen, Gegenständen,

toten Personen oder abstrakten Wesenheiten eine Stimme gibt oder menschliche Züge verleiht. Im allgemeineren Sinne spricht man auch von Anthropomorphismus. Eine erweiterte Personifikation nennt man auch Allegorie. (www.uni-protokolle.de/Lexikon) In diesem Fallbeispiel wurde diese Personifikation der Originalfassung beibehalten, daraus resultiert, dass der Übersetzer den besprochenen Text richtig interpretiert hat.

Bisher hatte Malte alles, was er sah, verstehen, ordnen und in einen Zusammenhang stellen können. Aussenwelt und Innenwelt korrespondierten insofern, doch mit einem Male scheint alles verschwommen zu sein: Die Innenwelt hat somit Dimensionen, von denen Malte nichts wusste. Ein neues Sehen zu entwickeln, ist Maltes Bestreben. Im Gegensatz zum oben erwähnten Beispiel, kann man sagen, dass die Übersetzung unangemessen ist:

Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben. Habe ich es schon gesagt? *“Ich lerne sehen-ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.”*(11)

Yabancılar, beni tanımayanlara hiç yazabilir miyim? *“Görmeyi öğreniyorum. Evet, başlıyorum. Henüz beceremiyorum. Ama elden geldiğince, zamandan yararlanmak istiyorum.”*(Necatigil, 8-9)

In der Originalfassung wurde ein Abtönungspartikel benutzt, wobei dieser von dem Übersetzer falsch interpretiert wurde. Die Abtönungspartikel drücken etwas über die Stellung des Sprechers zum Satzinhalt aus, beziehen sich nicht auf einzelne Satzglieder, sondern auf das Prädikat und damit auf den ganzen Satz. Sie haben Funktionen unterschiedlicher Art, die nicht primär auf semantischer, sondern auf kommunikativer Ebene liegen. Aufgrund dieser Funktionen sind die meisten Abtönungspartikel auf bestimmte Satzarten (Aussage-, Aufforderungs-, Fragesatz) festgelegt und über diese Satzarten an bestimmte Intentionen bzw. Sprechhandlungen (z.B. Aufforderungshandlung, Fragehandlung, Wunsch, Drohung, Warnung) gebunden. So kommen z.B. “denn” und “etwa” als Partikeln nur in Fragesätzen, “eben”, “halt” und “ja” gerade nicht in Fragesätzen vor. Manchmal unterscheiden sich in dieser Hinsicht

auch die betonte und die unbetonte Variante (Helbig/Buscha, 2001:421), wie es in unserem Beispiel auch der Fall ist. *“Ich lerne sehen-ja, ich fange an.”* wurde als *“Görmeyi öğreniyorum. Evet, başlıyorum.”* wiedergegeben. Die Varianten der Abtönungspartikel lassen sich also nach Satzart und Sprechhandlung differenzieren. In diesem Abschnitt ist das Wort *“ja”* ein Partikel, der sich auf den Stilwert von Wörtern bezieht. Es ist in der Weise als stilistisch neutral anzusehen und sowohl in der geschriebenen, wie auch in der gesprochenen Sprache als markiert zu erscheinen. Solche Wörter würden aber wie in diesem Text der Fall ist als Stilbruch empfunden werden. Der Übersetzer hat die Bedeutung des Abtönungspartikels ignoriert. Der besprochene Partikel *“ja”* hat hier die Funktion den Sinn der beiden Sätze, in denen er steht, semantisch zu bekräftigen. Richtig wäre die Übersetzung *“Görmeyi öğreniyorum. Buna başladım bile.”*

Ein anderer Punkt, der in diesem Abschnitt angesprochen werden sollte, ist dieser, dass zwar der Übersetzer den künstlerischen Stil nicht verändert oder nicht falsch interpretiert hat, doch könnte man statt *“Henüz beceremiyorum.”* für *“Es geht noch schlecht”* eher die Aussage *“Henüz iyi gitmiyor”* wählen können.

Malte erzählt von seiner Umgebung und er empfindet sie, seiner Psyche entsprechend und beschreibt sich auch in dieser Weise recht negativ. Die Übersetzung dieses Abschnittes ist dem Übersetzer in diesem Fall nicht gelungen:

Die Straße war zu leer, ihre Leere langweilte sich und zog mir den Schritt unter den Füßen weg und *klappte* mit ihm herum, drüben und da, wie mit einem Holzschuh.(12)

Bomboştı sokak, boşluğun canı sıkılıyordu; ayaklarımın altından adımımı çekip bir takunya gibi sağa sola fırlattı, *tak tuk gürültüler çıkardı.* (Necatigil, 9)

Stilistisch inadäquate Formulierungen dieser Art sind für den Leser relativ auffällig, in dem zweiten Satz des Originaltextes, sehen wir eine semantisch konfuse Aussage, welche von dem Übersetzer nicht verstanden und dementsprechend fehlinterpretiert

wurde. Faktisch wäre die Übersetzung *“bu boşluk insanı tedirgin ediyordu”* logisch. Es ergibt sich also, bei der Wiedergabe des Übersetzers eine Verletzung der Stil- und Sinnebene. Durch den Stilwert der Formulierung an sich in einer bestimmten Kollokation, die durch die Verwendung einer in den Kontext nicht adäquaten Personifikation erfolgen. Im grossen und ganzen kann man behaupten, dass dem Übersetzer die Wiedergabe dieses Abschnittes nicht gelungen ist.

In diesem Abschnitt ist ein weiterer Punkt anzusprechen und zwar hat der Übersetzer das Wort *“klappen”* als *“tak tuk gürültüler çıkardı”* wiedergegeben, was als unnötiger Einschub angesehen werden kann. In dem Original wurde nur ein für diesen Umstand umschreibendes Wort gewählt, wobei der Übersetzer eigentlich mit der Aussage *“takırdatmak”* diese Aussage vollständig umschrieben hätte. Man kann sagen, dass unnötige Einschübe von dem Übersetzer vorgenommen wurden.

Malte kritisiert sich, indem er seine Meinung äussert, wie eigentlich Verse sein müssten, seine Verse jedoch diesem Konzept nicht hinein passen. Wie im oben erwähnten Beispiel kann man auch in diesem Beispiel erkennen, dass man bessere Möglichkeiten hätte diese Übersetzung formulieren zu können:

“Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß *in einer sehr seltenen Stunde* das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht. *All meine Verse sind aber anders entstanden, also sind es keine.*”(21-22)

“Çoksa anılar onları untabilmeli, sonra da dönüp gelmelerini beklemekten yana büyük sabır göstermeli. Çünkü anılarla da bitmez. Onlar ancak içimizde kan, bizde bakış ve davranış oldukları, isimsizleştikleri, artık bizden ayırt edilemedikleri zaman, işte ancak o

zaman, *çok seyrek bir saatte*, bir mısranın ilk kelimesi, anıların arasından, anılardan çıkıverir. *Fakat benim mısralarım böyle doğmadı, hiçbir şiir değil şu halde.*”(Necatigil, 18)

Die in diesem Abschnitt vorkommende Aussage *“in einer sehr seltenen Stunde”* wurde von dem Übersetzer als *“çok seyrek bir saatte”* übersetzt, welches jedoch korrekter wäre, wenn es als *“çok ender rastlanılan bir vakitte”* wiedergegeben würde. In dem selben Abschnitt wird von dem Autor des Originaltextes die Aussage *“All meine Verse sind aber anders entstanden, also sind es keine.”* benutzt, diese wurde von dem Übersetzer als *“Fakat benim mısralarım böyle doğmadı, hiçbir şiir değil şu halde.”* übersetzt, doch müsste es *“Ama benim mısralarımın hepsi de başka şekilde ortaya çıktı, demek ki bunlar mısra sayılmaz”* heissen.

Malte schildert in diesem Abschnitt, was er damals als Kind in einem Raum im Urnekloster, wohin er mit seinem Vater gegangen war, empfindet. Dieser Abschnitt ist dem Übersetzer nicht gelungen:

Dieser hohe, wie ich vermute, gewölbte Raum war stärker als alles; *er saugte mit seiner dunkelnen Höhe, mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen bestimmten Ersatz dafür zu geben.*(26)

Bu yüksek ve sanırım kubbeli salon, bütün hepsinden daha ağır basıyor; *loş yüksekliğiyle, hiçbir zaman tamamen aydınlatılamayan köşeleriyle, yerlerini tutacak başka hayaller vermeksizin, insanın bütün hayallerini emiyordu.*(Necatigil, 21)

Auch in diesem Fallbeispiel bedient sich der Autor der Originalfassung des Stils der Personifikation. Einem Raum werden menschliche Fähigkeiten zugesprochen. In dem Ausgangssprachentext ist die Rede davon, dass dieser besagte Raum, alles im Gedächtnis befindliche löscht. In der Wiedergabe dieses Abschnittes jedoch ist diese Aussage, nicht erkennbar, da der Abschnitt *“...er saugte mit seiner dunkelnen Höhe, mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen*

bestimmten Ersatz dafür zu geben.” in den Zielsprachentext als “...*loş yüksekliğiyle, hiçbir zaman tamamen aydınlatılamayan köşeleriyle, yerlerini tutacak başka hayaller vermeksizin, insanın bütün hayallerini emiyordu*” übersetzt wurde. Hier werden “*Bilder*” als “*Erinnerungen*” übersetzt, wobei diese Eigeninterpretation in diesem Falle unnötig war. Es könnte daher in diesem Abschnitt “...*bütün resimleri, onların yerini tutacak herhangi bir şey vermeksizin, içindeki resimleri ...*” heissen. Und ein weiterer anzusprechender Punkt wäre, dass die “*dunklen Höhen*” als “*loş yükseklik*” übersetzt wurde. “*Loş*” heisst eigentlich soviel wie “*halbdunkel*” und wurde also nicht korrekt übersetzt. Aus diesem Grund kann man sagen, dass dieser Abschnitt nicht akzeptabel übersetzt wurde.

Die folgenden Schilderungen zeigen, dass sie keineswegs nur einer naturalistischen Tendenz dienen, oder nur von Mitleid im karitativen Sinne getragen sind. Diese Menschen werden als “*Abfall*”, als “*Schale*” gesehen. Ihr Kern wurde gegessen, die Schale ausgespitten. Das Schicksal hat diese Menschen verzehrt, vernichtet, was jetzt noch von ihnen übrig bleibt, ist nur die unbrauchbare Schale. Auch in diesem Abschnitt sind Fehlinterpretationen von dem Übersetzer zu erkennen:

Es ist wahr, mein Bart sieht etwas vernachlässigt aus, und ein ganz, ganz klein wenig erinnert er an ihre kranken, alten, verblichenen Bärte, die mir immer Eindruck gemacht haben. Aber habe ich nicht das Recht, meinen Bart zu vernachlässigen? Viele beschäftigte Menschen tun das, und es fällt doch niemandem ein, sie deshalb gleich zu den *Fortgeworfenen* zu zählen. Denn das ist mir klar, daß das die Fortgeworfenen sind, nicht nur Bettler; nein, es sind eigentlich keine Bettler, man muß Unterschiede machen. Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespitten hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her.(36)

Sakalımın biraz bakımsız olduğu ve çok, çok az da olsa, onların bende her zaman güçlü bir etki bırakan solgun, hasta ve yaşlı sakallarını hatırlattığı doğru. Ama sakalımı ihmal etmek, hakkım değil mi benim? İş güç sahibi birçok kimse yapar bunu ve onların, bu nedenle *atılmışlardan* biri olduğu, kimsenin aklından geçmez ki. Bunların yalnızca dilenci değil, atılmış olduklarını da bilirim; hayır, dilenci değildir onlar, ayırmak gerek. Artıklar, feleğin tükürdüğü insan kabukları onlar. Feleğin tükürdüğüyle ıslak, bir duvara, bir fener direğine, bir ilan sütununa yapışır ya da arkalarında siyah, kirli bir iz bırakarak yavaş yavaş sokak boyunca akarlar.(Necatigil, 30)

In diesem Abschnitt wird mit der Aussage “*Fortgeworfenen*” Elendsgestalten der Kapitale gemeint, die nur noch als “*Schalen*” ihr Leben fristen. Malte schreibt hier über die Begegnung der Armen in der Grossstadt, den “*Fortgeworfenen*”, vor dessen Elend ihm graut, zu denen er sich jedoch mehr und mehr hingezogen fühlt. Das Wort “*Fortgeworfene*” wird aus dem Original in die Zielsprache als “*atılmışlar*” übersetzt, doch ist diese Aussage in der Zielsprache nicht gängig, daher wäre es korrekter, wenn es “*dışlanmışlar*” heissen würde.

Man kann in der literarischen Übersetzung keine Wort-für-Wort Übersetzung durchführen. Die literarische Übersetzung hat vor allem mit der sogenannten Übersetzbarkeit zu tun. Es gibt kaum eine Frage in der jahrhundertealten Auseinandersetzung mit dem Übersetzen, die intensiver und kontroverser diskutiert worden ist, als die der theoretischen und praktischen Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Übersetzens. Das Spektrum der Antworten reicht von der These der absoluten Übersetzbarkeit, über die Bejahung der Übersetzbarkeit im Teilbereich der denotativen Bedeutung bzw. der rationalen Komponenten des Informationsgehalts bis zur Verneinung der Übersetzbarkeit für eine ganze Textgattung und bis zur Charakterisierung des Übersetzens als einer prinzipiell unmöglichen Aufgabe.

In der Übersetzungstheorie spielen nicht nur die Sprachen, die in diesem Prozesse teilnehmen (AS, ZS), sondern auch der kulturelle Hintergrund (AK, ZK), und damit verbunden, auch die Denkweisen, die mit der jeweiligen Kultur in Zusammenhang stehen, eine wichtige Rolle. Als Beweis für die Theorie, dass der kulturelle Hintergrund

im Falle einer Übersetzung sehr wichtig ist, gilt das erste Beispiel, in dem man bemerken kann, dass der sprachliche Transfer nicht von der Sprache abhängig ist, sondern von den jeweiligen kulturellen Hintergründen.

Was die literarische Übersetzung betrifft, so hat sie unserer Meinung nach am meisten mit dem kulturellen Hintergrund zu tun, so dass die Tätigkeit des Übersetzers nicht nur intertextuell, sondern auch stark interkulturell bedingt ist. Deshalb kann man sagen, dass der Übersetzer in diesem Fall keine akzeptable Übersetzung durchgeführt hat.

Malte ist zu Hause und er findet es sehr gut auch abwechslungsweise mal zu Hause zu sein. Er schildert seine Lage und seinen Gemütszustand. Zu der Übersetzung dieses Abschnittes kann man sagen, dass der Übersetzer einen Stilbruch begannen hat:

Daß mein Ofen wieder einmal geraucht hat und ich ausgehen mußte, das ist doch wirklich kein Unglück. Daß ich mich matt und erkältet fühle, hat nichts zu bedeuten. Daß ich den ganzen Tag in den Gassen umhergelaufen bin, ist meine eigene Schuld. (40)

Sobanın yine tütmesi ve sokağa çıkmak zorunda kalışım, bir felaket değil *canım*. Kendimi yorgun ve üşütmüş hissetsem, ne çıkar? *Gün boyunca sokaklarda taban tepmem, kendi kusurum.* (Necatigil, 33)

Der Ausgangstext beinhaltet eine eher formelle Sprache, wobei man dieses von dem Zieltext nicht behaupten kann. In dem Originaltext heisst es “*Daß mein Ofen wieder einmal geraucht hat und ich ausgehen mußte, das ist doch wirklich kein Unglück.*” wurde als “*Sobanın yine tütmesi ve sokağa çıkmak zorunda kalışım, bir felaket değil “canım.”*” übersetzt. Der Einschub von der Aussage “*canım*” verleiht der Sprache einen informellen Ausdruck, wobei man sagen kann, dass dieser Einschub unnötig war. In diesem Fallbeispiel ist des weiteren von einer anderen Aussage zu sprechen, “*Daß ich den ganzen Tag in den Gassen umhergelaufen bin, ist meine eigene Schuld.*“ wurde von dem Übersetzer als “*Gün boyunca sokaklarda taban tepmem, kendi kusurum.*” wiedergegeben. Auch hier ist ein Übergang von einer formellen in eine informelle Sprache zu erkennen. Der Übersetzer vermittelt somit eine durchaus unterschiedliche

Sprache, wobei damit der Stil des Originals verändert wird. Richtig könnte es eventuell „*Bütün gün sokaklarda gezindiysem bu benim kendi kusurum.*” heissen.

Malte schildert seine Eindrücke auf der Strasse. Die Übersetzung kann nicht als loyal gedeutet werden:

Neben ihm ging eine *eckige*, häßliche Frau, die ihn von Zeit zu Zeit anstieß. Und wenn sie ihn anstiess, so schrie er. Manchmal schrie er auch von selbst, aber dann war es umsonst gewesen, und er musste gleich darauf wieder schreien, weil man vor einem Hause war, welches kaufte. (40-41)

Yanı sıra *savruk*, çirkin bir kadın yürüyor, zaman zaman adamı dürtüyordu. Kadın dürtünce adam bağıırıyordu. Bazen kendiliğinden de bağıırıyır, ama boşı gidiyordu bu bağıırışı ve sonra, hemen arkasından, alışverişı yapan bir evin önüne gelindiğı için yine bağıırmak zorunda kalıyordu. (Necatigil, 33)

In diesem oben angeführten Beispiel ist ersichtlich, dass das Wort „*eckig*” in der Originalfassung hier als eine Metapher genutzt wurde. Die Bedeutung in der Originalfassung wird in diesem Fall falsch interpretiert. Für das Wort „*eckig*” wird in der Zielsprache die Aussage „*savruk*” gewählt, wobei diese Auswahl nicht adäquat ist. „*Eckig*” bedeutet eigentlich „*taktlos, unhöflich*”, wobei jedoch dieses Wort von dem Übersetzer als „*savruk*”, welches die Bedeutung „*tollpatschig, tölpelhaft, tölpisch*” oder „*ungebildet*” hat wiedergegeben. Einer der interessantesten Fälle, der im Falle einer Übersetzung auftreten könnte, ist derjenige, dass einem Ausdruck aus der AS kein Ausdruck in der ZS entspricht, aber die Übersetzungsverfahren stark von den kulturellen Hintergründen, zwischen welchen die Übersetzung erfolgt, zusammenhängen. Hier kann man sagen, dass der Übersetzer keine richtige Auswahl getroffen hat.

Malte steht vor einer Mauer, die er beim Vorbeigehen erkannt hat. Der Übersetzer hat mit seiner Wiedergabe die Bedeutung des Originals verändert:

Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. *Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.*(43)

Duvarı tanımış olmam, işin korkunç yanıydı çünkü. *Burada herşeyi anlıyor ve kolayca benimsiyorum: Ruhum bunları yadırgamıyor.*
(Necatigil, 35)

Das folgende Beispiel weist Übersetzungsabweichungen auf. Die deutsche Aussage *“Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir“* wird mit diesen Wörtern *“Burada herşeyi anlıyor ve kolayca benimsiyorum: Ruhum bunları yadırgamıyor”* in der Zielsprache wiedergegeben. Der türkische Ausdruck ist somit eine Fehlinterpretation. Die erwähnte Aussage ist im Ausgangstext nicht vorhanden. Solche Fehlinterpretationen beeinträchtigen den ästhetischen und künstlerischen Wert des Zieltextes.

Der AS-Ausdruck wird in der ZS umschrieben, kommentiert oder definiert, was als Explikation oder definitorische Umschreibung bezeichnet wird. Meistens kann diese Umschreibung auch als Fehlinterpretation erscheinen, wie es in diesem genannten Beispiel der Fall ist. Der Zieltext könnte *“Buradaki herşeyi tanıyorum ve hepsi de kolayca içime işliyor: içimde evlerinde gibiler”* heissen.

Fasching, ursprünglich ein Fest, in dem der alles vereinigende Lebensstrom gefeiert wurde, erscheint hier als Offenbarung des Negativ-Dionysischen. Der Fasching gerät, als sinnloses Massengeschehen dargestellt, in die Sphäre des Widerlichen. Die dingliche Erscheinung der Umwelt ist amorph und tritt als gestaltlose Masse auf. Wie in dem oben genannten Beispiel ist auch diese Übersetzung nicht korrekt:

Aber ich konnte auch jetzt nichts zu mir nehmen; ehe die Eier noch fertig waren, trieb es mich wieder hinaus in die Straßen, die ganz *dickflüssig* von Menschen mir entgegenrannen. Denn es war *Fasching* und Abend, und die Leute hatten alle Zeit und trieben umher und rieben sich einer am andern. Und ihre Gesichter waren voll von dem Licht, das aus den Schaubuden kam, und das Lachen quoll aus ihren Munden wie Eiter aus offenen Stellen. (43)

Ama şimdi de hiçbirşey yiyemiyordum; daha yumurtalar pişmeden, yine sokaklara, *pelte pelte* insan kalabalığıyla üzerime akan sokaklara itildim. Çünkü *Faşing zamanıydı* ve akşamdı, insanların zamanı boldu ve sürükleniyor, birbirlerine sürtünüyorlardı. Yüzleri panayır barakalarından dökülen ışıkla doluydu ve açık yaralardan akan irin gibi ağızlardan kahkaha taşıyordu. (Necatigil, 35)

Die Strassen sind von Menschen überfüllt, der Autor des Werkes umschreibt diese Situation als "*dickflüssig*", wobei die Übersetzung in "*pelte pelte*" dieser Aussage nicht ganz entspricht. "*Pelte*" heisst zurückübersetzt "*Brei*", doch ist hier mit der Aussage "*eine aneinandergeklebte Menschenmasse*" gemeint. Die Wiedergabe des Originals entspricht nicht dem Ausgangstext, die Leser des Ausgangstextes haben einen ganz anderen Eindruck des Textes, als die Leser des Zieltextes.

In diesem Beispiel befinden sich leichte inhaltliche Schwächen, d.h. der Übersetzer hat die inhaltlichen Merkmale des Ausgangstextes nicht genau reflektiert und weicht stilistisch und inhaltlich vom Originaltext ab. Das zweite zu erwähnende Beispiel ist das im Ausgangstext vorkommende Wort "*Fasching*", denn dieses Wort wurde in die Zielsprache nicht übersetzt, dieses Wort wurde lediglich vom Übersetzer übernommen. Das Wort "*Fasching*" könnte man jedoch in die Zielsprache als "*Karnaval zamanı*" übersetzen.

Da das Ich total ausgeschaltet und zum Schauplatz objektiver Gesetzmässigkeiten geworden ist, muss es “geschrieben” werden. Hier kommt immanent sehr gut das absolut Utopische von Maltes und damit Rilkes zum Ausdruck. Auch dieser Abschnitt kann nicht als eine loyale Übersetzung gedeutet werden:

Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin.(47)

Bu kez ben yazmayacağım, yazılacağım. Ben, biçim değiştirecek olan izlenim. Ah, birazcık çabayla hepsini kavrayıp hoş karşılayabilirim. Yalnızca bir adım yeter, derin sefaletim mutluluğa dönerdi. Ama bu adımı atamam ki, düşmüşüm, parçalanmışım, bir daha yerden doğrultamam kendimi. (Necatigil, 38)

Der Übersetzer hat Eigeninitiative ergriffen und daraus ist eine Fehlinterpretation der Aussage “*Aber diesmal werde ich geschrieben werden*” entstanden, denn der Übersetzer hat diese Aussage als “*Ama bu kez ben yazmayacağım, yazılacağım*” wiedergegeben. Diese von dem Übersetzer ausgewählte Wiedergabe hiesse “*Aber diesmal werde ich nicht schreiben, sondern werde geschrieben werden*”. In der Übersetzung sehen wir, dass der Übersetzer manche inhaltliche Veränderungen vorgenommen hat. Das folgende Beispiel weist auch eine Übersetzungsabweichung auf. Die erwähnte Aussage ist im Ausgangstext nicht vorhanden. Solche Fehlinterpretationen beeinträchtigen den ästhetischen und künstlerischen Wert des Zieltextes. In diesem Abschnitt ist ein weiteres Beispiel, welches angesprochen werden sollte. Die Aussage “*Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin.*” wird in der Übersetzung als “*Ama bu adımı atamam ki, düşmüşüm, parçalanmışım, bir daha yerden doğrultamam kendimi.*” wiedergegeben. Die Ergänzung in der Übersetzung ist das Wort “*ki*”, das nicht im Originaltext vorhanden ist. Das genannte Beispiel könnte durchaus mit diesen Wörtern “*bu sözlerle bitirdi*” übersetzt werden.

Ein Mann wird geschildert, der zu einem "Es" geworden ist. Ein "Es" hat das Personale des Menschen überwuchert. Zu kritisieren ist, wenn der Übersetzer die Wiedergabe einiger Wörter ignoriert, so wie es in dem unten aufgeführten Abschnitt der Fall ist:

Es war eine ungeheuere, unbewegliche Masse, die ein Gesicht hatte und eine große, schwere, reglose Hand. Die Seite des Gesichtes, die ich sah, war leer, ganz ohne Züge und ohne Erinnerungen, und es war unheimlich, daß der Anzug wie der einer Leiche war, die man für den Sarg angekleidet hatte.(52)

Bir yüzü ve iri, ağır, battal bir eli olan koskoca, hareketsiz bir yığındı bu. Yüzünü gördüğüm tarafı boştu, ne hatları ne anısı vardı, elbisesinin tabut için kefelenmiş ölü giysisi gibi oluşu korkunçtu.(Necatigil, 42-43)

Das anaphorische Personalpronomen im Neutrum "es" spielt in mehrerer Hinsicht eine Sonderrolle. Im Gegensatz zu seinen maskulinen oder femininen Pendants "er" und "sie" kann das Pronomen "es" grundsätzlich nicht betont werden, wobei es in diesem Beispiel der Fall ist. Mit dem Personalpronomen werden grundsätzlich Dinge gemeint. In den konkreten Übersetzungssituationen müsste die Übersetzung für "es", "o" heissen. Der Übersetzer hat jedoch diesen Teil des Abschnittes ignoriert und nicht übersetzt. Hier kommen wiederum Fehlinterpretationen und Bedeutungsabweichungen in Frage. Der türkische Ausdruck , " *Bir yüzü ve iri, ağır, battal bir eli olan koskoca, hareketsiz bir yığındı bu.* " ist aus der Sicht der Rezipienten nicht verständlich, denn diese Aussage wird in der Zielsprache in dieser Hinsicht nicht verwendet. Man hätte diese Aussage etwas verständlicher, wie z.B als "*Bir yüzü ve büyük, ağır, hareketsiz eli olan muazzam ve hareketsiz bir kitleydi o.* " übersetzen können.

Das "Grosse " wächst aus Malte selbst heraus. Es ist nicht ein gewaltiges Gegenüber, kein Dämon, das Ungelebte wird zu diesem Fremdkörper, das Nichtgeleistete, Nichtbewältigte. In dem Augenblick, in dem der Persönlichkeitskern zerstört ist, fehlt seine Integrationskraft. Hier wird von der Innenwelt her die Autonomie des Subjekts zerstört. Wie bei den meisten Autoren es der Fall ist, bedient sich Rilke oft bildhafter Ausdrücke, die eine der wichtigsten Eigenschaften der literarischen Texte sind, doch

muss die Übersetzung derer auch korrekt verlaufen, wobei man das für dieses Beispiel nicht behaupten kann:

Jetzt war es da. Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir, obwohl es doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war. Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. Und mein Blut ging durch mich und durch es, wie durch einen und denselben Körper. Und mein Herz mußte sich sehr anstrengen, um das Blut in das Große zu treiben: es war fast nicht genug Blut da. Und das Blut trat ungern ein in das Große und kam krank und schlecht zurück. *Aber das Große schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht wie eine warme bläuliche Beule* und wuchs mir vor den Mund, und über meinem letzten Auge war schon der Schatten von seinem Rande.(54)

Gelmişti işte. Şimdi bende tıpkı bir şiş gibi, ikinci bir kafa gibi çıkıyor, büyüyordu ve benim bir parçamdı; ama bana ait olamazdı, büyüktü o kadar. Bir zamanlar, sağken, elim ya da kolum olan, büyük, ölü bir hayvan gibi duruyordu. Kanım ise bende ve onda, bir ve aynı vücutta dolaşır gibi dolaşıyordu. Kalbim de kanı Kocaman'a göndermek için kendini haddinden fazla zorlamak zorunda kalıyordu: Sanki yeterince kan yoktu ortada. Sonra kan, Kocaman'a istemeyerek giriyor, hasta ve pis çıkıyordu. *Oysa Kocaman şişiyor, yüzümün önünde sıcak, mor bir çıban gibi büyüyor* ve ağzımın önünde çıkıyor ve nihayet gözümün üstüne artık kenarının gölgesi düşüyordu.(Necatigil, 44)

Wenn man sich das Original vor Augen hält und gleichzeitig auch die Übersetzung von Necatigil liest, dann kann man eine Abweichung von dem Original erkennen. Der Abschnitt "*Aber das Große schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht wie eine warme bläuliche Beule...*" aus dem Original wird in der Zielsprache als "*Oysa Kocaman şişiyor, yüzümün önünde sıcak, mor bir çıban gibi büyüyor...*" übersetzt. Dieser Text könnte jedoch "*Ama Kocaman şişiyor, sıcak mavimsi bir şiş gibi yüzümün önünde büyüyor...*" heissen. Der Übersetzer hat das Wort "*Beule*" in *çıban* übersetzt, obwohl "*çıban*" eigentlich soviel wie "*Eitergeschwulst*" heisst, daher kann man diese

Übersetzung als eine Fehlinterpretation deuten. Des weiteren wurde das Wort “bläulich” als “mor” wiedergegeben, wobei jedoch “mor” übersetzt “lila” heisst. Allgemein kann man für diesen Abschnitt sagen, dass die Wiedergabe dem Übersetzer nicht gelungen ist.

Das Leben des Geängsteten ist eine dauernde Kraftanstrengung, die das aufsteigende Angstgefühl beherrschen möchte. Wie im oben angeführten Beispiel kann man auch hier von einer Fehlinterpretation sprechen:

Heute habe ich es nicht erwartet, ich bin so mutig ausgegangen, als wäre das das Natürlichste und Einfachste. Und doch, es war wieder etwas da, das mich nahm wie Papier, mich zusammenknüllte und fort warf, es war etwas *Unerhörtes* da.(56)

Bugün bunu beklememiştim; sanki çok doğal, çok basit bir işmiş gibi bir cesaretle sokağa çıkmıştım. Ama yine de bir şey vardı işte, beni bir kağıt gibi alıp buruşturur ve atan, *müthiş* bir şey vardı işte.(Necatigil, 46)

Hier ist mit etwas “*Unerhörtes*” etwas sehr großes, starkes, intensives gemeint und wird meist auch für eine Verstärkung für eine Situation benutzt. In der Zielsprache jedoch wurde dieses Wort als “*müthiş*” übersetzt, was eine Bedeutung von etwa “*hervorragend*” hat. Der Autor der Originalfassung beschreibt mit dem Wort “*Unerhört*” eher eine negative Situation, wobei das Wort “*müthiş*” im Türkischen im grossen und ganzen eine positive Bedeutung hat. Die Wiedergabe der Originalfassung erfolgt nicht korrekt, da sie eine Bedeutungsänderung, durch die falsche Auswahl des Wortes enthält. Richtig könnte die Übersetzung des Wortes “*Unerhört*” eventuell “*kuvvetli*” heissen.

In der Dunkelheit sind keine Unterscheidungen möglich, keine Unterscheidungen zwischen dem Entsetzlichen und anderem Seienden. Das Herz, das heisst die Erlebnisfähigkeit des Menschen, sucht sich abzugrenzen von dem Entsetzlichen, sucht es von dem anderen Seienden zu unterscheiden und dadurch zurückzudrängen. Der künstlerische Wert des Originaltextes wurde nicht erhalten:

Besser vielleicht, du wärest in der Dunkelheit geblieben und dein unabgegrenztes Herz hätte versucht, all des Ununterscheidbaren schweres Herz zu sein.(64)

Karanlıkta kalsaydın, sınır tanımayan kalbin, bütün bu seçilemeyen şeylerin üzüntüsünü emmeye çalışsaydı, daha iyiydi.(Necatigil, 52)

In diesem Textbeispiel kann man die Aussage “*hätte versucht, all des Ununterscheidbaren schweres Herz zu sein*” wird in die Zielsprache als “*bütün bu seçilemeyen şeylerin üzüntüsünü emmeye çalışsaydı, daha iyiydi.*” übersetzt, besser wäre wenn man diese Aussage als “*bütün o birbirinden ayırt edilemeyenlerin sıkıntılı yüreği olmaya çalışırdı*” übersetzen würde. In diesem Abschnitt sind ein paar bildhafte Ausdrücke zu sehen. Die Äquivalenz des Originaltextes wird im Zieltext nicht erhalten. In diesem Beispiel lässt sich nicht von einer loyalen Übersetzung sprechen. Somit wurde hier der ästhetische und künstlerische Wert des Originaltextes nicht erhalten.

Es liegt auf der Hand, dass an dem Übersetzerischen Prozess die unterschiedlichsten Faktoren beteiligt sind, die auf ein Ziel ausgerichtet sind, und zwar, dem Zieltextempfänger eine möglichst adäquate im Originaltext enthaltene Mitteilung nahe zu bringen. Da diese Tätigkeit infolge der unterschiedlichen sprachlichen Systeme und der das Übersetzen begleitenden Faktoren manchmal mit bestimmten Verlusten verbunden ist, sind auch in diesem Fallbeispiel einige Punkte anzusprechen und zu kritisieren.

Beim Übersetzen steht zwischen einem Sender und einem Empfänger der Übersetzer, der den Kodewechsel vollzieht, weil der Sender und Empfänger eines Textes nicht über den gleichen Kode verfügen. Dabei muss der Informationsgehalt erhalten bleiben und wenn dies nicht der Fall ist dann kann man von einer nicht korrekten Übersetzung sprechen, wie auch oben in dem Abschnitt zu sehen ist.

Hier wird die Angst der seltsamen Mutter Maltes , die durch ihre Ängste einsam ist, beschrieben. Wie in dem oben angeführten Textbeispiel, ist auch dieses Beispiel zu kritisieren:

Ihre Angst vor Nadeln beherrschte sie damals schon völlig. Zu den anderen sagte sie nur, um sich zu entschuldigen: “Ich vertrage rein nichts mehr, aber es muss euch nicht stören, ich befinde mich ausgezeichnet dabei.”(72)

İğnelerden korkması o zamanlar, en son dereceyi bulmuştu. Kendisini mazur göstermek için başkalarına şöyle diyordu: “Artık hiçbir şeye dayanma gücüm kalmadı, ama bu sizi üzmesin, kendimi pek iyi hissediyorum.”(Necatigil, 59)

Das in diesem Abschnitt vorkommende Wort “*beherrschen*” heisst in diesem Falle “*etwas übt einen starken Einfluss auf jemanden aus, etwas dominiert über jemanden*”. Diese Aussage wurde von dem Übersetzer falsch verstanden und daraus resultiert eine Fehlinterpretation dieser Aussage. Jedoch müsste man als Übersetzer einer literarischen Übersetzung den vorliegenden Text sehr gut verstehen und dementsprechend gut formulieren. Man hätte diese Aussage als “*ıġnelerin ona hükmetmesi...*” wiedergeben können, doch in der Aussage “*ıġnelerden korkması...*” verschafft in der Übersetzung inhaltliche Unklarheiten. Das führt dazu, dass die Rezeptionsästhetik des Originaltextes beeinträchtigt wird.

Literarische Texte sind besonders reiche Texte; sie sind nicht nur sprachlich weitaus qualitätsbewusster gestaltet durch ihre stilistische Vielfalt und ihr Niveau haben sie für jede Art des Übersetzens eine Orientierungsfunktion. Für Literaturübersetzer gehört das Beachten emotionaler Signale schon immer zur Normalität. Die Schärfung des sprachlich-stilistischen und kulturellen Qualitätsbewusstseins, die sich bei der Beschäftigung mit dem Literatur-Übersetzen notgedrungen einstellen muss, hat auch einen Ausstrahlungseffekt auf die sonstige Übersetzungsarbeit.

Das Beispiel “*Ihre Angst vor Nadeln beherrschte sie damals schon völlig*” müsste korrekt übersetzt, “*İğne korkusu o zamanlar ona tamamen hakimdi heissen*”. Doch der

Übersetzer hat eine andere Auswahl getroffen und hat diesen Abschnitt als “*İğnelerin onda yarattığı korku o zamanlar hat safhadaydı*” wiedergegeben. Diese Übersetzung hat eine total unterschiedliche Bedeutung als das Original.

An einem Winterabend, an dem Malte zeichnet, ist er nicht sehr konzentriert bei der Sache. Er beobachtet an der lesenden Mademoiselle etwas Eigenartiges. Ist es die Mademoiselle, die etwas “hinzuschaut”, was nicht da ist, oder ist Malte selbst in in dieser produktiven Stimmung, und schliesst er von seinem Zustand auf Mademoiselle. Diese Wiedergabe des Originals wird loyal übersetzt:

Mademoiselle saß neben mir, etwas zurückgerückt, und las. Sie war weit weg, wenn sie las, ich weiß nicht, ob sie im Buche war; sie konnte lesen, stundenlang, sie blätterte selten um, und ich hatte den Eindruck, *als würden die Seiten immer voller unter ihr, als schaute sie Worte hinzu, bestimmte Worte, die sie nötig hatte und die nicht da waren.*(77)

Matmazel, yanımda, biraz geride oturur, okurdu. Okurken zihni başka yerlere gider, kitaba mı dalardı, pek bilmezdim; saatlerce okur, binde bir sayfayı çevirir ve ben, *elinin altında sayflar hep doluyor, sanki gözleriyle kendisine gerekli ama kitapta bulunmayan belirli kelimeler ekliyor sanısına kapılırdım.*(Necatigil, 63)

Aus der Sicht des Empfängers soll der Text vom Übersetzer so bearbeitet werden, dass er für den Empfänger inhaltlich und formal adäquat ist, was man auch in diesem Beispiel erkennen kann. Es wäre ideal, wenn einer Form in der Ausgangssprache immer nur eine Form in der Zielsprache mit der gleichen Bedeutung entsprechen würde. Das Eins-zu-eins-Verhältnis besteht jedoch weder innerhalb ein und derselben Sprache noch zwischen unterschiedlichen Sprachen. Im Gegensatz zur totalen Bedeutungsäquivalenz, die es praktisch nur bei Eigennamen, wissenschaftlichen Termini, Zahlwörtern, Internationalismen und Pronomina gibt, handelt es sich bei den Übersetzungen meistens um partielle Bedeutungsäquivalenz.

„Im Normalfall hat es der Übersetzer jedoch fast immer mit der partiellen Äquivalenz der Inhalte zu tun, und die bedeutet gleichzeitig auch: partieller Unterschied. Diese Bedeutungsabweichungen sind es, die es dem Übersetzer schwer machen.“ (Mikic, P., Kuciš, V., 2004, Translatorik im Kontext der Kulturspezifik, Zagreb)

Übersetzer müssen also den ausgangssprachlichen Text verstehen, um ihn übersetzen zu können. Das Übersetzen und Verstehen gehören ohne Zweifel zusammen.

Malte objektiviert seine Rollenerwartung in der Form eines Idols. Die Wiedergabe ist im Gegensatz zum oben genannten Beispiel dem Übersetzer nicht gelungen:

Es ist ausgemacht, daß ich an jenem Abend einen Ritter zeichnete, einen einzelnen, sehr deutlichen Ritter auf einem merkwürdig bekleideten Pferd.(77)

O akşam bir şövalye resmi yaptığım kesin; acayip örtülere bürünmüş bir at üstünde iyice belli bir şövalye. (Necatigil, 64)

In diesem Textbeispiel wurde die Aussage *“Es ist ausgemacht, daß ich an jenem Abend einen Ritter zeichnete...”* als *“O akşam bir şövalye resmi yaptığım kesin”* wiedergegeben, wobei man jedoch diese Aussage als *“O akşam bir şövalye çizeceğim konusunda anlaşımtık...”* übersetzen könnte. Man könnte sagen, dass dieser Abschnitt von dem Übersetzer falsch interpretiert wurde. Bei diesem Beleg ist dem Übersetzer die Wiedergabe grösstenteils nicht gelungen, die Äquivalenzen der kursiv geschriebenen ausgangssprachlichen Elemente innerhalb eines gewissen Wortfeldes nach Alternativen zu suchen und sie akribisch auswählend wiederzugeben.

Die gespreizten Hände bewegen sich blind aufeinander zu wie zu einem Kampf auf Leben und Tod. Die Erscheinung der Hand ist spiegelbildlich, auch wenn sie grösser und ungewöhnlich mager ist. In der Form des Spiegelbildes begegnet Malte in einer Steigerung, was er bereits an seiner eigenen Hand erfahren hat, die Fremdheit und

Bedrohung des Wirklichen. In diesem Textabschnitt lässt Malte seinen Stift fallen und versucht ihn unter seinem Tisch, wo es jedoch sehr dunkel ist, zu finden. Dieser Abschnitt beschreibt also seine Eindrücke, in dem Moment, in dem er sich unter den Tisch bückt, um seinen Stift zu finden. Der Übersetzer hat in diesem Abschnitt gravierende Fehler gemacht:

Eingestellt auf die Helligkeit da oben und noch ganz begeistert für die Farben auf dem weißen Papier, vermochten meine Augen nicht das geringste unter dem Tisch zu erkennen, *wo mir das Schwarze so zugeschlossen schien*, daß ich bange war, daran zu stoßen. *Ich verließ mich also auf mein Gefühl* und kämmte, knieend und auf die linke gestützt, mit der andern Hand in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum, *der sich recht vertraulich anfühlte*; nur daß kein Bleistift zu spüren war.(78)

Yukarının aydınlığına alışmış, beyaz kağıttaki renklerin etkisinden henüz kurtulamamış gözlerim, masa altındaki şeylerin hiçbirini ayırt edemiyor, *karanlığı o kadar katılaşmış görüyordu ki*, bu karanlığa çarpmaktan ürküyordum. *Kendimi duyumlarıma terk ettim*; diz çökmüş ve sol koluma dayanmış bir halde, öteki elimle, *dokunması insanda hoş bir etki uyandıran* serin, uzun tüylü postu taramaya başladım; kalemden eser yoktu.(Necatigil, 64)

In diesem Abschnitt sind einige Punkte zu erwähnen, als erstes kann man den Abschnitt “...*wo mir das Schwarze so zugeschlossen schien*...” vor Augen führen, denn dieser Teil wurde als “...*karanlığı o kadar katılaşmış görüyordu ki*...” wiedergegeben. Man könnte jedoch stattdessen “...*kaskatı karanlıkta gözlerim hiçbir şeyi ayırt edemiyordu*...” sagen, da man, die vom Übersetzer gewählte Ausdrucksweise in der Zielsprache in dieser Art und Weise nicht benutzt. Dadurch kann diese Ausdrucksweise zum Unverständnis des Textes bei dem Zielsprachenleser führen.

Als weiteres Beispiel kann man den Satz “*Ich verließ mich also auf mein Gefühl*...” nennen, denn der Übersetzer hat diesen Abschnitt als “*Kendimi duyumlarıma terk ettim*...” übersetzt, wobei man diese Ausdrucksweise, genau wie im ersten Beispiel es

der Fall ist, in der Zielsprache in dieser Art und Weise nicht benutzt und dadurch auch ein Unverständnis des Textes entstehen kann. Man hätte diesen Abschnitt als *“Bende hislerime güveniyorum...”* wiedergeben können, denn in dieser Art drückt man sich in der Zielsprache aus, wenn man in einer Situation steckt und auf sein eigenes Gefühl vertraut, wie aus diesem Beispiel ersichtlich ist.

Ein weiterer Punkt den man vor Augen führen sollte, ist der Abschnitt *“...der sich recht vertraulich anfühlte...”*, hiermit ist der Teppich gemeint, der Protagonist streicht mit seiner Hand über den Teppich und drückt seine Eindrücke aus. Eigentlich hatte der Protagonist vor der Dunkelheit Angst, doch in diesem Moment, wo er mit der Hand über den Teppich geht, hat er plötzlich ein Gefühl von Vertraulichkeit entdeckt. Dieser Abschnitt wurde von dem Übersetzer als *“...dokunması insanda hoş bir etki uyandıran...”* übersetzt, wobei das Gefühl der Vertraulichkeit nicht zum Ausdruck kommt. Es könnte daher *“...dokunuşu güven duygusu veren...”* heissen.

In diesem genialen Bild wird die Trennung von Ich und Selbst anschaulich gemacht. Der Übersetzer hat in der Übersetzung eine Fehlinterpretation begangen, daher ist dieser Abschnitt, genau wie im obigen Teil fehlübersetzt worden:

Ich wurde kühner und kühner; ich warf mich immer höher; denn meine Geschicklichkeit im Auffangen war über allen Zweifel. Ich merkte nicht die Versuchung in dieser rasch wachsenden Sicherheit. (86)

Cesaretim çoğalıyordu, kendimi top gibi daha yükseklere fırlatıyordum; çünkü tutmaktaki ustalığım bütün kuşkların üstündeydi. Hızla büyüyen güvenişteki bu ayartıcılığı fark etmiyordum. (Necatigil, 71)

Der Originaltext involviert hier wesentliche der sogenannten Merkmale der gesprochenen Sprache, also relativ kurze Sätze, kaum syntaktisch komplexe Strukturen. Er erscheint im grossen und ganzen geordneter und strukturierter als der vorherige, er impliziert zum Beispiel keine Zögerungssignale, keine Anakoluthe, keine unvollständigen (im Sinne von nicht zu Ende geführten) Sätze usw. Sehr wesentlich ist, dass der Sprechwechsel im Text merklich klarer ist, es geht also ohne Überlappungen

von Statten. Die charakteristischen Merkmale des Ausgangstextes, die wir zu beschreiben versuchen, sind im Zieltext nicht reflektiert worden. Daneben sind die kursiv geschriebenen bildhaften Ausdrücke abtrünnig wiedergegeben, denn in diesem Abschnitt wird der bildliche Ausdruck *“Ich wurde kühner und kühner; ich warf mich immer höher...”* im konnotativen Sinne angewendet, doch der Übersetzer hat diesen Abschnitt in ihrer denotativen Bedeutung wiedergegeben und hat diesen Abschnitt als *“Cesaretim çoğalıyordu, kendimi top gibi daha yükseklere fırlatıyordum...”* übersetzt. Eigentlich müsste dieser Abschnitt unseres Erachtens nach *“Cesaretim giderek artıyordu, kendimi kuş gibi hissediyordum...”*, heissen.

Das Erlebnis des Ichverlustes ist besonders schrecklich, weil es unbegreiflich ist und sich nicht kausal aus dem Vorhergehenden entwickeln lässt. Auch in diesem Textabschnitt gäbe es andere Möglichkeiten, diese Aussagen loyaler wiederzugeben:

Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und *diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit*, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.(88-89)

Alabildiğine büyüyen bir bunalışla kendimi, bir kolayını bulup bu giysilerden sıyırmaya çabaladığım sırada ayna, bilmiyorum neyle, beni, başımı kaldırıp bakmaya zorluyor ve *bana bir hayal, hayır, hayır, hayır, bir gerçek*, yabancı, kavranması imkansız, anormal bir gerçek dikte ediyordu; istemediğim halde bu gerçek iliklerime işledi; çünkü şimdi o kuvvetliydi, bense ayna olmuşum. Karşımdaki bu büyük, korkunç

Bilinmeyen'e gözlerimi dikmiş bakıyordum; onunla yapayalnız bulunmak, bana müthiş görünüyordu. Ama bunu düşündüğüm dakikada en olmayacak şey oldu: Bütün anlamını kaybetmiş, yok olmuştum. Bir an, kendime, tarif edilmez, umutsuz ve boş bir özlem duydum, sonra yalnızca o kaldı: ondan başka hiçbir şey.(Necatigil, 73)

Der Translator, der den Text beim Übersetzen verstehen muss, impliziert sein verstehen (seine Interpretation) in die Übersetzung. Daneben wird angenommen, dass er den Ausgangstext ebenso wie der Produzent, der Sender und der Auftraggeber verstehen sollte. Vermeer lässt jedoch zu, dass zu guter letzt der Übersetzer im Interesse des Auftrags selbst entscheidet, wie der Zieltext aussehen wird.

„letzten Endes ist es also der (Translator als) Rezipient, der entscheidet, was mitverstanden wird und in die Zieltextproduktion eingehen soll. Die Entscheidung hängt wiederum von der Zielhypothese, d.h. dem Skopos, ab.“ (Vermeer, 2000:37)

Ob diese Auffassung jedoch korrekt ist, sollte in manchen Texten untersucht werden. Das Problem der Übersetzbarkeit evtl. Unübersetzbarkeit hängt nicht nur mit der Sprache, sondern auch mit den kulturellen Verhältnissen auf dem jeweiligen Sprachgebiet zusammen. Was im weiten Sinne Kultur genannt wird, wird im Übersetzungsprozess als kommunikativer Zusammenhang bezeichnet.

Das Problem der Übersetzbarkeit versucht W. Koller ebenfalls zu lösen, wenn er sagt:

„Es gibt kaum eine Frage in der jahrhundertealten Auseinandersetzung mit dem Übersetzen, die intensiver und kontroverser diskutiert worden ist, als die der theoretischen und praktischen Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Übersetzens.“ /25/

Die Übersetzbarkeit hängt also vom Abstand der kommunikativen Zusammenhänge zwischen der Ausgangssprache und der Zielsprache ab, durch den die Wechselbeziehung zwischen den Sprachen bestimmt wird. In diesem Kontext bemerkt W. Koller, dass das Problem der Übersetzbarkeit mit dem Problem der

Übersetzungsschwierigkeiten nicht immer identisch ist. Die übersetzerische Praxis hat gezeigt, dass je geringer der Abstand zwischen dem ausgangssprachlichen Text und der zielsprachlichen Kultur ist, desto mehr Fallen können beim Verständnis des ausgangssprachlichen Textes auftreten, da auch das Vorwissen des zielsprachlichen Empfängers eine wichtige Rolle spielt.

Der Übersetzer hat das Original “...diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit...” in den Zielsprachentext als “...bana bir hayal, hayır, hayır, hayır, bir gerçek...” übersetzt. In der Übersetzung ist eine Wiederholung der Verneinung “nein” zu sehen, obwohl dies in dem Original nicht vorzufinden ist. Jedoch wird durch die Wiederholung eine Verstärkung des Gemeinten hervorzurufen versucht, wobei man es im Original nicht vorfinden kann. Diese Verstärkung des Gemeinten kann zu einer Bedeutungsveränderung führen und sollte deswegen nicht durchgeführt werden.

Malte versucht seine freundschaftlichen Beziehungen aufzufrischen und bittet einen Bekannten, um seine Freundschaft. Der Übersetzer hat in diesem Abschnitt ebenfalls eine Fehlinterpretation gemacht. Wie im oben erwähnten Beispiel, kann man auch in diesem Beispiel nicht von einer loyalen Übersetzung sprechen:

“Wollen wir Freunde sein?” schlug ich vor. Er ließ sich bitten. “*Mir ists gleich*”, sagte er keck. (96)

“Arkadaş olalım mı?” teklifinde bulundum. Nazlanıyordu. “*Bence hepsi bir,*” dedi kabadayıcı. (Necatigil, 80)

In diesem Abschnitt wird der Originaltext fehlinterpretiert, wobei man in der Übersetzung die Originalfassung “*Mir ists gleich*”, sagte er keck als “*Bence hepsi bir,*” dedi kabadayıcı. übersetzt. Unserer Meinung nach hätte dieser Abschnitt jedoch “*Benim için fark etmez,*” dedi küstahça. heißen sollen, denn “keck” hat die Sinnbedeutung “dreist”, wobei das Wort jedoch von dem Übersetzer als “schnodderig” übersetzt wurde. Der Übersetzer begeht somit eine Fehlinterpretation und deshalb kann man behaupten, dass ihm diese Übersetzung nicht gelungen ist.

Malte beschreibt die Mutter seines Vaters. Auch in dieser Übersetzung sind einige Punkte, die kritisiert werden sollten:

Frau Margarete Brigge war immer schon, soweit ich denken kann, eine *hochgewachsene*, unzugängliche Greisin.(98)

Frau Margarete Brigge, ben oldum olası, *kellifelli*, insanı kendine yaklaştırmayan yaşlı bir kadındı. (Necatigil, 82)

In dem Originaltext wurde eine Personenbeschreibung einer Frau vorgenommen, diese wurde am Anfang des Textes genannt, wobei in dem Zielsprachentext keine Wiedergabe dieses Abschnittes zu sehen ist. Necatigil hat in seiner Auffassung diesen Teil nicht in die Zielsprache übersetzt, er hat diesen Teil ebenso, wie es in dem Original zu sehen ist wiedergegeben. In dem Original heisst es "*Frau Margarete Brigge*" und wird in der Zielsprache ebenfalls als "*Frau Margarete Brigge*" wiedergegeben, welches eigentlich übersetzt "*Bayan Margarete Brigge*" heissen müsste. Einen Teil des Textes unübersetzt hinzuschreiben ist unseres Erachtens nach für den Zielsprachenleser unverständlich, denn der Leser, der in der Zielsprache diesen Abschnitt liest und der keine Deutschkenntnisse besitzt, wird den Anfang des Textes nicht verstehen können. Des weiteren wird in der Personenbeschreibung das Wort "*hochgewachsen*" benutzt und dieser Teil wird als "*kellifelli*" übersetzt, wobei man diese Aussage jedoch als "*uzun boylu*" hätte übersetzen können.

Die Grossmutter von Malte, die den Tod ihrer Tochter sehr schwierig überwinden konnte, hatte ein aussergewöhnliches, sehr altes Erscheinungsbild. Wie im oben genannten Fallbeispiel, kann auch dieses Beispiel des Übersetzers kritisiert werden:

Mamans Tod verzieh sie uns niemals ganz. Sie alterte übrigens rasch während des folgenden Winters. *Im Gehen war sie immer noch hoch, aber im Sessel sank sie zusammen*, und ihr Gehör wurde schwieriger. Man konnte sitzen und sie groß ansehen, stundenlang, sie fühlte es nicht. Sie war irgendwo drinnen; sie kam nur noch selten und nur für

Augenblicke in ihre Sinne, die leer waren, die sie nicht mehr bewohnte.(101)

Annemin ölümünden dolayı bizleri asla tümüyle affetmedi. Hem ninem, o kış birdenbire çöktü. *Yürürken boylu boslu görünüyor, ama koltuğunda büzülekalıyor* ve kulağı daha ağır işitiyordu. İnsan oturup ona saatlerce baksa farkında bile olmuyordu. Derinlere kaçmış gibi olan şuuru, artık içleri çekilmiş, boşalmış duyularına binde bir ve kısa zaman için dönüyordu.(Necatigil, 84)

In diesem Textbeispiel strebte der Übersetzer nach der Einhaltung des künstlerischen Stils des Autors, sowie des ästhetischen Wertes des Textes, indem er die bildhafte Aussage im Ausgangstext "*Im Gehen war sie immer noch hoch, aber im Sessel sank sie zusammen...*" als "*Yürürken boylu boslu görünüyor, ama koltuğunda büzülekalıyor...*" in die Zielsprache übersetzt. Unserer Meinung nach könnte dieser Abschnitt jedoch "*Yürürken duruşu hala dimdikti, ama koltuğunda iki büklüm oluyor...*" heissen. Diese Übersetzung würde sowohl den künstlerischen Wert, als auch die Bedeutung des Originals korrekt wiedergeben.

Die Wirkungen der Musik auf Maltes Bewusstsein kommt hier zum Ausdruck. Die Musik, so empfindet er, nimmt ihn mit in eine andere Dimension. Für die Übersetzung kann man sagen, dass man bessere Möglichkeiten hat, diesen Abschnitt loyaler wiederzugeben:

Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, *daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein*), ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile. (102)

Çocukluğumda müziğe karşı kuşkulu olan ben (beni, bütün her şeyden daha kuvvetli,içimden söküp ayırdığı için değil, *beni aldığı yere bırakacağına, daha derine, bir yerde bir bilinmez derinlerine salıverdiği için* kuşkulu), bu müziğe katlanamıyordum; insan onunla dimdik yukarlara çıkıyor, çıkıyor, artık çoktan cennete varmış olmalıyım sanısına kapılıyordu.(Necatigil, 85)

Zu kritisieren ist die Übersetzung des Ausdruckes “*daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein...*” durch “*beni aldığı yere bırakacağına, daha derine, bir yerde bir bilinmez derinlerine salıverdiği için...*” wiedergegeben ist. In diesem Beispiel befinden sich leichte inhaltliche Schwächen. Es könnte der Ausdruck “*beni bulduğu yere bırakacağı yerde, daha derinlere, henüz çözümlenmemiş olanların içine bıraktığını...*” im Zieltext verwendet werden. Somit könnte die inhaltliche Äquivalenz des Textes erhalten werden.

Hier kommt Maltes Liebe zu Abelone in denVordergrund. Wichtig ist nicht die Liebe zu Abelone im Sinne eines persönlichen Schicksals, sondern seine Liebe zu ihr als einem Wesen, das seine Seinsweise verwirklicht, die für Malte von existentieller Bedeutung ist. Das nächste Beispiel macht deutlich, dass der Übersetzer den Abschnitt mißverstanden hat, d.h. er hat die inhaltlichen Merkmale des Ausgangstextes nicht genau reflektiert und weicht stilistisch und inhaltlich vom Originaltext ab.

Ich wills nie vergessen, wie das war, wenn du mich anschauest. Wie du dein Schauen trugst, gleichsam wie etwas *nicht Befestigtes* es aufhaltend auf zurückgeneigtem Gesicht.(103)

Senin bana bakarkenki halini asla unutamayacağım. Geriye yatık yüzünde *oynayıp kayan* bir şeyi tutar gibi, bakışlarımı taşırdın.(Necatigil,86)

Die Aussage “...nicht Befestigtes... “ wird durch “...*oynayip kayan...*” in die Zielsprache übertragen. Der erwähnte Beispielttext könnte durch “*durmak istemeyen*” übersetzt werden. Damit wäre der inhaltliche Textzusammenhang zwischen Ausgangstext und Zieltext erhalten geblieben. Wenn man nur die Übersetzung lesen würde, dann könnte man den Eindruck haben, dass etwas auf dem Gesicht sich hin und her bewegen würde, sogar zappeln würde, doch ist dies dem Original nicht zu entnehmen. Man muss denselben Eindruck haben, wenn man das Original und die Übersetzung liest und wenn dieses nicht der Fall ist, dann kann man von einer Fehlinterpretation des Übersetzers sprechen.

Was unverzeihlich bleibt, sind also die die Textdeutung beeinflussenden Übersetzungsfehler, die dem Leser in der Zielsprache ein verfälschendes Bild des Sachverhalts vermitteln. Die Ursachen dafür können verschiedenartiger Natur sein und reichen von rein sprachlichem Fehlverständnis über literarische Fehlinterpretation und allzu freiem Umgang mit dem Ausgangstext bis zur groben Nachlässigkeit. Da es sich hier bereits um ein ethisches Problem des Übersetzens handelt und die Verantwortlichkeit des Übersetzers vor seinem potentiellen Leser, dem er einen Teil einer anderen Kultur auf diesem Wege zu vermitteln sucht, besonders gross ist, muss der Übersetzer versuchen eine dementsprechend loyale Wiedergabe ausführen.

In der Beschreibung der sechs Wandteppiche gibt Malte eine subtile Deutung von Abelones Wesen. Auf allen Teppichen ist eine einsame Frau auf einer Insel mit einem Löwen und einem Einhorn zu sehen. In der Übersetzung sehen wir, dass der Übersetzer manche inhaltliche Veränderungen vorgenommen hat:

Der Löwe sieht sich fast drohend um: es darf niemand kommen.

Wir haben sie noch nie müde gesehen; ist sie müde? oder hat sie sich nur niedergelassen, weil sie etwas Schweres hält? *Man könnte meinen, eine Monstranz.* Aber sie neigt den andern Arm gegen das Einhorn hin, und das Tier bäumt sich geschmeichelt auf und steigt und stützt sich auf ihren Schooß. Es ist ein Spiegel, was sie hält. Siehst du: sie zeigt dem Einhorn sein Bild –. Abalone, ich bilde mir ein, du bist da. Begreifst du, Abalone? Ich denke, du mußt begreifen.(106)

Aslan, adeta korkuturcasına bakıyor çevresine: Kimse gelmesin.

Kadını hiç yorgun görmemiştik; yorulmuş mu? Yoksa ağır birşey tuttuğu için mi oturmuştur? *Kutsal ekmek kabı diyesimiz gelir.* Ama öteki kolunu tek boynuzlu ata uzatıyor ve hayvan, hoşlanarak şahlanıyor ve kadının dizlerine dayanarak ayaküstü kalkıyor. Kadının tuttuğu bir aynaymış. Bak: Tek boynuzlu at kendini aynada görüyor. Abelone, seni buradasın sayıyorum. Anlıyor musun? Abelone? Herhalde anlarsın sayıyorum.(Necatigil,88)

In diesem Textabschnitt sind mehrere Punkte anzusprechen. Das erste wäre, dass die Aussage *“Der Löwe sieht sich fast drohend um”* in den Zieltext als *“Aslan, adeta korkuturcasına bakıyor çevresine”* übersetzt wurde, hier wurden manche inhaltlichen Bedeutungen durch diese Übersetzung verändert. Das genannte Beispiel könnte durchaus mit diesen Wörtern *“Aslan neredeyse tehdit edercesine bakıyor çevresine”* übersetzt werden. Das folgende Beispiel weist auch eine Übersetzungsabweichung auf. Die deutsche Aussage *“Man könnte meinen, eine Monstranz”* wird mit diesen Wörtern *“Kutsal ekmek kabı diyesimiz gelir”* in der Zielsprache wiedergegeben, wobei eine Monstranz etwas ganz anderes ist, hier eine kurze Bedeutungsbeschreibung:

Eine Monstranz ist ein kostbares Zeigegerät für den Leib des Herrn. Der Name Monstranz kommt aus dem Lateinischen. Es steckt das Wort monstrare drin, und das heißt „zeigen“. In der Mitte der Monstranz ist eine Glaskapsel, und in die Mitte dieser Kapsel wird eine geweihte Hostie gesteckt, also der Leib des Herrn. Auf diese Kapsel hin laufen kostbare Strahlen, die vergoldet oder versilbert sind. Sie sollen zeigen: Das, was da in der Mitte gezeigt ist, ist enorm kostbar, das Kostbarste, das es eigentlich auf der Welt gibt. Erfunden wurde die Monstranz im Mittelalter: Die Menschen hatten das Bedürfnis, Christus anschauen zu können. Und so kamen die Fronleichnamsprozessionen auf. Für jeden sichtbar wird Christus in der Monstranz durch die Straßen der Städte und Dörfer getragen, um damit den Segen aus dem Gottesdienst hinauszutragen in den Alltag.

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass die Übersetzung nicht akzeptabel ist. Die erwähnte Aussage ist im Ausgangstext nicht vorhanden. Solche Fehlinterpretationen beeinträchtigen den ästhetischen und künstlerischen Wert des Zieltextes. Da es in der Zielsprache keine Entsprechung für dieses Wort gibt, wäre eine solche wiedergabe „*Monstranz bile sanılabilir*“ akzeptabel.

Bei Graf Brahe gewinnt das Sehen eine ganz andere Bedeutung als bei Malte. Sein Sehen ist ein produktives Sehen, das Wirklichkeiten aus der eigenen Innerlichkeiten produziert. Hier formuliert er, das er seine politischen und militärischen Erinnerungen zwar vergessen wolle, doch die Erinnerungen an seine Kindheit nicht vergessen will. Die Übersetzung dieses Textbeispiels ist eine loyale Wiedergabe:

»Die vergesse ich«, sagte der alte Herr kurz, wenn ihn jemand auf solche Tatsachen hin anredete. Was er aber nicht vergessen wollte, das war seine Kindheit. Auf die hielt er. Und es war ganz in der Ordnung, seiner Meinung nach, daß jene sehr entfernte Zeit *nun in ihm die Oberhand gewann*, daß sie, wenn er seinen Blick nach innen kehrte, dalag wie in einer hellen nordischen Sommernacht, gesteigert und schlaflos.(120)

“Bunları unutmam”, deyip kesiyordu Unutmak istemediğine gelince: Çocukluğuydu bu. Çocukluğuna önem veriyordu. Ve kanısınca o çok uzak dönemin *şimdi ruhunda üstünlük sağlaması*, pek olağan şeydi. Bakışlarını içine çevirdikçe çocukluğunun orada, yaz vakti aydın bir kuzey gecesinde gibi, sivrilmiş ve uykusuz yattığını görüyordu. (Necatigil, 100)

Der Ausdruck “...*nun in ihm die Oberhand gewann*...” ist eine bildhafte Aussage und bedeutet soviel wie, “Machtposition“ gelangen. Diese Aussage wurde in die Zielsprache als „*şimdi ruhunda üstünlük sağlaması*“ übersetzt, wobei man keine Entsprechung für das Wort “ruh” im Original vorfinden kann. In diesem Abschnitt sind bildhafte Ausdrücke zu sehen, der zielsprachlichen Versionen bis auf die Ergänzung „ruh“ glatter wirken. Der deutsche Satz, “...*nun in ihm die Oberhand gewann*...” , wird mit einer idiomatische Aussage in der Zielsprache „*şimdi ruhunda üstünlük sağlaması*“ übersetzt.

Der Gebrauch solcher Fügungen, zeugt stets von einer gezielten Wortwahl und Intention des Autors, die für eine getreue Rezeption des AT in der ZT unentbehrlich sind. Diese machen die referentiellen Funktionsmarker des AT aus, die die besonderen Darstellungsmöglichkeiten des Autors sichtbar machen und seine Eigenart, d.h. seinen Stil ausmachen.

Malte erinnert sich an die Augen von Marquis von Belmare. Die Augen sind für ihn unvergesslich, er schildert seine Gefühle, die er für die Augen für Belmare hegt. Die Übersetzung erscheint im Gegensatz zum obigen Beispiel nicht loyal:

Ich habe allerhand Augen gesehen, kannst du mir glauben: solche nicht wieder. *Für diese Augen hätte nichts da sein müssen, die hattens in sich.*(121)

Çeşit çeşit gözler gördüm, bana inanabilirsin; öylesini görmedim fakat.
Bu gözlere hiçbir şey istemezdi, tanıdılar.(Necatigil, 101)

Das oben angeführte Beispiel zeigt, dass der Übersetzer den ästhetischen Wert des Textes versucht einzuhalten. Der Übersetzer versucht die Rezipientenangemessenheit des Textes zu erhalten. Dabei schließt er sinnliche Besonderheiten des Ausgangstextes aus. Der Abschnitt "*Für diese Augen hätte nichts da sein müssen, die hattens in sich*" wird in die Zielsprache als "*Bu gözlere hiçbir şey istemezdi, tanıdılar*" wiedergegeben. Bei diesem Beispiel befinden sich wieder bildhafte Ausdrücke, bei der, der Übersetzer den künstlerischen und ästhetischen Wert des Originaltextes nicht bewahrt. Die Übersetzung enthält nicht denselben Sinn, wie das Original, man kann hier auch von einer Fehlinterpretation des Textes sprechen. Somit wird die stilistische Form des Ausgangstextes nicht eingehalten. Aus der Sicht der Rezipienten ist der zielsprachliche Text wie im Original nicht verständlich. Damit wird der künstlerische Wert des Textes in die Zielsprache nicht reflektiert. Man hätte stattdessen "*Bu Gözler tek başına yeterliydi, onlar olağanüstüydü*" sagen können, was den Wert des Originals näher gekommen wäre.

Graf Brahe soll das erzählen noch gekonnt haben, Abelone hat es ihm gesagt. Denn Mahlke war der Meinung, dass er bis zu diesem Zeitpunkt niemanden erzählen gehört habe. Diese Gabe habe der Graf gehabt, für ihn war die Vergangenheit sehr wichtig, doch er glaubte nur an die Vergangenheit, wenn sie in ihm war, d.h. die Vergangenheit sei nur glaubhaft, wenn sie auch Informationen von ihm beherberge. Wie im oben genannten Beleg, kann man auch hier von einer Fehlinterpretation sprechen:

“Die Bücher sind leer”, *schrie der Graf mit einer wütenden Gebärde nach den Wänden hin*, “das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können.”(122)

“Kitaplar bomboştur,” *diye bağırdı Kont, kızgın duvarlara doğru*, “kan, iş burada, kanda okuyabilmeli.” (Necatigil, 101)

Die Bedeutung des Originals wurde beim Übersetzen anders wiedergegeben. Zu kritisieren ist die Übersetzung des Ausdruckes “...*schrie der Graf mit einer wütenden Gebärde nach den Wänden hin*...” durch “*diye bağırdı Kont, kızgın duvarlara doğru*” wiedergegeben ist. In diesem Beispiel befinden sich inhaltliche Schwächen. Es scheint in der Übersetzung, als ob die Wände wütend sind. Der Zielsprachenleser wird diesen Abschnitt anders verstehen, als es eigentlich der Ausgangsprachenautor verfasst hat. Der Übersetzer hat den Text falsch interpretiert und daraus resultiert eine unadäquate Wiedergabe. Es könnte der Ausdruck “...*diye bağırıyordu kont duvarlara doğru, kızgın hareketler yaparak*” im Zieltext verwendet werden. Somit könnte die inhaltliche Äquivalenz des Textes erhalten werden. Das Beispiel macht deutlich, dass der Übersetzer den Abschnitt mißverstanden hat.

Die Verletzung der eindeutig metasprachlichen (referentiellen), als auch literarischen Metafiktion aufweisenden phatischen Textstelle ruft bei der Übersetzung deutliche semantische Verständnisprobleme im ZT hervor.

Malte erzählt von seinen unzähligen Nachbarn, die er, durch seine Reisen, gehabt hatte und wie unterschiedlich sie waren. Von dem Original weicht die Übersetzung aus:

Ich habe *unberechenbare Nachbarn* gehabt und sehr regelmäßige. Ich habe gegessen und das Gesetz der ersten herauszufinden versucht; denn es war klar, dass auch sie eines hatten. *Und wenn die pünktlichen einmal am Abend ausblieben, so hab ich mir ausgemalt, was ihnen könnte zugestossen sein, und habe mein Licht brennen lassen und mich geängstigt wie eine junge Frau.* (S.135)

Saati belirsiz komşularım ve çok düzenli komşularım vardı. Oturdum ve birincilerin kanununu bulmaya çalıştım; onların da bir kanunu olduğu görülüyordu çünkü. *Ve her zaman saatinde dönenler, bir akşam eve gelmediler mi, acaba ne oldu diye kuruntuya kapıldım, lambamı söndürmedim, bir genç kadın gibi telaşa düştüm.* (Necatigil, 112)

Mit der Wiedergabe der Aussage “...unberechenbare Nachbarn...” für “unkalkulierbar, nicht einschätzbar“ im Ausgangstext strebt der Übersetzer nach einer zielsprachlich analogische und förmlich stilistisch äquivalenten Wiedergabe, indem er diese Aussage als “*Saati belirsiz komşularım*” wiedergibt, doch kann man hier nicht von einer loyalen Wiedergabe sprechen, da man diese Aussage besser als “...*Ne yapacakları kestirilmez olan komşular...*” übersetzen könnte.

Zum zweiten Teil des Abschnittes könnte man eine bessere Variation vorschlagen, die Übersetzung ist zwar nicht falsch, doch hätte man die Aussage “*Und wenn die pünktlichen einmal am Abend ausblieben, so hab ich mir ausgemalt, was ihnen könnte zugestossen sein, und habe mein Licht brennen lassen und mich geängstigt wie eine junge Frau.*” statt “*Ve her zaman saatinde dönenler, bir akşam eve gelmediler mi, acaba ne oldu diye kuruntuya kapıldım, lambamı söndürmedim, bir genç kadın gibi telaşa düştüm.*” besser als “*Ve dakik olanlar bir akşam gelmediler mi, başlarına neler gelmiş olabileceğini düşünür, ışığımı açık bırakır ve bir genç kadın gibi korkardım.*” übersetzen können.

Malte gibt in diesem Abschnitt seine Eindrücke von seinem Nachbarn, der Medizin studiert wieder. Er vergleicht ihn mit sich selbst und entdeckt keinerlei Ähnlichkeiten, die sie haben könnten. Im Folgenden versucht der Übersetzer, den Sinnbild des Textes intensivierend und metaphorisch wiederzugeben:

Ich horchte so, daß mein Herz ganz laut wurde. Ich ließ alles und horchte. Und dann kam es: ich habe mich nie geirrt.(S.141)

Kulak kabartmışım, kalbimin küt küt attığını duyuyordum. Her şeyi bırakmış, dinliyordum. Derken başladı: hiç yanılmamışım. (Necatigil, 117)

In der Ausgangssprache wird die Aussage *“Ich horchte...“* gewählt, aber in der Übersetzung werden diese Wörter mit einer Redewendung wie *“Kulak kabartmışım...”* übersetzt. Die Aussage *“Ich horchte“* ist kein bildhafter Ausdruck. Trotzdem wird sie mit einer idiomatischen Redewendung dargestellt. Der Übersetzer versucht hier selbst den Bedeutungswert intensivierend wiederzugeben.

“Beim Übersetzen der literarischen Texte ist es nicht akzeptabel, nicht idiomatische Textteile idiomatisierend wiederzugeben. Diese beeinträchtigt naturgemäss den ästhetischen Wert des Ausgangstextes“
(Aktaş, 2007, 297), (Prunc, 2000, s.48), (Borchers, 1991, s.51).

Malte schildert seine Situation ohne Nachbarn, er fühlt sich einsam und kann sich an diese Situation nicht recht gewöhnen. Der nächste Übersetzungsabschnitt ist im grossen und ganzen eine gelungene Übersetzung. Der Übersetzer versucht hier besonders, inhaltliche Äquivalenz zwischen Ausgangssprache und Zielsprache herzustellen:

Das Zimmer neben mir ist leer. Er ist nach Hause gereist, in die Provinz. Er sollte sich erholen. Ich wohne im obersten Stockwerk. Rechts ist ein anderes Haus, unter mir ist noch niemand eingezogen: ich bin ohne Nachbar. In dieser Verfassung wundert es mich beinah, *daß ich die Sache nicht leichter nahm.*(S.141-142)

Bitişigimdeki oda boştur. Komşum taşraya. Yurduna gitti. İyileşmesi gerekiyormuş. Ben en üst katta oturuyorum. Sağda bir başka ev var, altıma henüz kimse taşınmadı: Komşum yok şu halde. Bu durumda *bu meseleye bu kadar önem verişime* adeta şaşıyorum. (Necatigil, 118)

Die Aussage „...*daß ich die Sache nicht leichter nahm...*“ wird mit einem entsprechenden Ausdruck ins Türkische „...*bu meseleye bu kadar önem verişime...*“ übersetzt. Daher lässt sich sagen, dass der ästhetische und stilistische Wert des Originals im Zieltext erhalten geblieben ist. Man hätte diesen Abschnitt jedoch auch als „...*meseleyi daha rahat karşılamayışıma...*“ übersetzen können, welches den ästhetischen Wert des Textes besser spiegeln würde. Doch wie schon erwähnt wurde, ist auch die Wiedergabe des Übersetzers korrekt.

In diesem Abschnitt erzählt Malte, seine Eindrücke von einem Buch und er schildert auch, was in dem Buch alles geschah. Für die Übersetzung kan man sagen, dass sie nicht äquivalent erscheint:

So seh ich es jetzt, damals aber machte es mir vor allem Eindruck, von dem *Dreikönigstag zu lesen*, da man ihn suchte.(153)

Bunu şimdi anlıyorum; o zamansa, *dükün arandığı 6 Ocak hikayesini okumak*, beni hepsinden çok etkilemişti. (Necatigil, 127)

Die religiöse Aussage „*Dreikönigstag*“ wird in die Zielsprache als „*dükün arandığı 6 Ocak hikayesi*“ übersetzt. Diese Übersetzung ist eine Art Umschreibung des Wortes, um jedoch eine weitere Möglichkeit bieten zu können müsste man zunächst eine Begriffsbeschreibung machen.

Mit dem Begriff Heilige Drei Könige bezeichnet die katholische Tradition die in der Weihnachtsgeschichte des Matthäus-Evangeliums erwähnten Weisen aus dem Morgenland. Im Neuen Testament werden sie nicht eingehender beschrieben. Bereits im frühen Christentum entstand jedoch eine umfangreiche Legendenbildung, aus der sich ihre Zahl, ihre Bezeichnung als Könige und ihre Namen herleiten.

Ihr Hochfest in der katholischen Kirche ist der 6. Januar, der umgangssprachlich „Dreikönigstag“, auch „Dreikönig“ genannt wird. In der Liturgie heißt dieses Fest sowohl in der katholischen als auch in der evangelischen Kirche „Erscheinung des Herrn (Epiphanias)“.

Epiphanias bzw. Epiphanie (griechisch Επιφάνια oder Επιφάνεια; επί „auf, oben“, φαίνω „ich zeige“, vgl. „Phänomen“) oder Erscheinung des Herrn ist der ursprüngliche und heute noch meist gebrauchte Name des am 6. Januar, dem historischen Weihnachtsdatum, begangenen christlichen Festes. Im Volksmund und in vielen Kalendern ist es auch als Dreikönigsfest, Dreikönigstag oder Theophanie (Θεοφάνια oder Θεοφάνεια „Erscheinen Gottes“), früher auch als „Groß-Neujahr“ oder „Hoch-Neujahr“ bekannt. In Österreich heißt dieser Tag auch Weihnachtswölfer (zwölfter Tag nach dem 1. Weihnachtsfeiertag). Das Fest wird bei den Westkirchen den sogenannten „drei Weisen aus dem Morgenland“ zugeordnet, in den Ostkirchen jedoch als Tag der Taufe Christi und Offenbarung der Allerheiligsten Dreifaltigkeit begangen. (siteware.ch/blog/wordpress/2010/01/.../dreikonigstag)

Nach dieser Begriffserklärung könnte man zu der Auffassung gelangen, dass der Übersetzer lediglich diesen Begriff umschrieben, aber nicht übersetzt habe. Man könnte diesen Begriff als „*Epifani yortusunun hikayesi*“ übersetzen.

Malte beschreibt seine Erscheinung, die er beim Lesen hatte. Er geriet so sehr ins Lesen, so dass er völlig ausser sich war und dementsprechend auch total verwirrt aussah. Die Wiedergabe dieses Abschnittes ist, wie in dem oben genannten Beispiel dem Übersetzer nicht ganz gelungen:

Daß sich einem aber das Haar verbog und verwirrte, als ob man darauf gelegen hätte, daß man *glühende Ohren* bekam und Hände kalt wie Metall, daß eine lange Kerze neben einem herunterbrannte und in den Leuchter hinein, das würde dann, Gott sei Dank, völlig ausgeschlossen sein. (157)

Ama üzerine yatmışsınız gibi, saçlarınızın karmakarışık olması, kulaklarınızın *pancar gibi kızarması*, ellerinizin maden gibi soğuması, uzun bir mumun yanıp yanıp dibine erimesi ve şamdana sinmesi; Tanrı'ya şükür, bunların hiçbirisi olmayacaktı. (Necatigil, 131)

Zu kritisieren ist die Übersetzung des Ausdruckes “...*glühende Ohren...*” durch “...*kulaklarınızın pancar gibi kızarması...*”. In diesem Beispiel befinden sich leichte inhaltliche Schwächen. Es könnte der Ausdruck “...*kulaklarınızın yanması...*” im Zieltext verwendet werden. Somit könnte die inhaltliche Äquivalenz des Textes erhalten werden. Doch Die Aussage, die von dem Übersetzer, Necatigil, gewählt wurde, ist in diesem Fall nicht korrekt. In der Übersetzung werden die “...*glühenden Ohren...*” durch einen Vergleich wiedergegeben, obwohl jedoch solch ein Vergleich in dem Original nicht vorzutreffen ist. Somit hat der Übersetzer Hinzufügungen vorgenommen, welche jedoch in diesem Fall nicht korrekt sind.

Malte empfand das Lesen als etwas sehr besonderes, er war in die Bücher gefesselt. Er kam beim Lesen ausser sich, in diesem Abschnitt beschreibt er seine Empfindungen. Bei diesen Belegen sehen wir eine wortgetreue Übersetzung. Der Übersetzer versucht die Rezipientenangemessenheit des Textes zu erhalten. Dabei schließt er die sinnlichen Besonderheiten des Ausgangstextes nicht aus:

Aber da es *mich nun einmal erfaßt* hatte, hielt ich mich krampfhaft ans Lesen und verbarg mich, wichtig und eigensinnig, vor unseren täglichen Feiertagen.(159)

Ama bir kez *kapılmıştım*; okumaya hırsla sarılıyor, günlük eğlencelerden, ciddiye alarak ve inatla kaçınıyordum. (Necatigil, 133)

Das oben angeführte Beispiel zeigt, dass der Übersetzer den ästhetischen Wert des Textes einhält. Des Weiteren gibt er die Redewendung im Ausgangstext “...*mich nun einmal erfaßt...*” mit einer entsprechenden Redensart in der Zielsprache “...*kapılmıştım...*” wieder. Aus diesem Grund wird die Form des Ausgangstextes nicht verändert. Es ist zu erkennen, dass die förmliche Struktur des Ausgangstextes in der

Zielsprache weitgehend übernommen wird. Somit wird die künstlerische und ästhetische Form des Originals im Zieltext überwiegend reflektiert.

Malte denkt an Bettine und an ihre Briefe, die sie geschrieben hat. Die Briefe haben ihn zutiefst beeindruckt. Im Folgenden versucht der Übersetzer, den Sinnbild des Textes intensivierend wiederzugeben:

Ist nicht die Erde noch warm von dir, und die Vögel lassen noch Raum
für deine Stimme. Der Tau ist ein anderer, aber die Sterne sind noch die
Sterne deiner Nächte.(162)

Toprak hala senden dolayı sıcak değil mi ve kuşlar, senin sesine hala bir
yer ayırmıyorlar mı. Şebnem başkalaştı, ama yıldızlar senin gecelerinin
yıldızları. (Necatigil, 135)

Der Übersetzer weicht bei der Wiedergabe vom Inhalt des Originals nicht ab. Dabei beachtet er auch auf formale Besonderheiten des Ausgangstextes. Die übersetzte Version ist hinsichtlich des Inhalts eng am Original angelegt. Bei diesem Beispiel liegt dem Original entsprechende Übersetzung vor. Auf den Zielsprachenleser wirkt dieses Beispiel verständlich. Die Spannungen des Ausgangstextes werden weitgehend reflektiert. Es kommt also hierbei eine äquivalente Entsprechung des Ausgangstextes in Frage. Damit lässt sich von einer gelungenen Übersetzung sprechen.

Malte beschreibt einen König, der in einem kleinen Buch der Christine de Pisan, das "Der Weg des langen Lernens" heisst, blättert und welches dem König gewidmet war. Die Wiedergabe dieses Textes ist dem Rezipienten nicht verständlich:

Das Buch schlug sich ihm immer an den einfachsten Stellen auf: wo von
dem Herzen die Rede war, das dreizehn Jahre lang wie ein Kolben über
dem *Schmerzfeuer* nur dazu gedient hatte, das Wasser der Bitternis für
die Augen zu destillieren; er begriff, daß die wahre Konsolation erst

başlandı, wenn das Glück vergangen genug und für immer vorüber war.(172)

Kitap ona hep en basit sayfalarından açılıyordu; Orada, on üç yıl boyunca bir *imbik* gibi *eza ateşi* üstünde, yalnızca *acılık suyunu* gözler için arıtmaya yarayan kalbin sözü ediliyordu; gerçek tesellinin, ancak, mutluluk iyice geride kalmış olduktan, artık bir daha gelmemecesine geçip geçtikten sonra başlayacağını anlıyordu. (Necatigil, 144)

Der Übersetzer hat hier versucht eine wortgetreue Übersetzung vorzunehmen, er hat versucht diesen Abschnitt Wort-für-Wort wiederzugeben. Dies hat jedoch zur Folge, dass der Zielsprachenleser diesen Text nicht verstehen wird. Da man diese Ausdrücke in dieser Art und Weise in der Zielsprache nicht benutzt, kann man sagen, dass der Übersetzer keine loyale Übersetzung vorgenommen hat, er hat lediglich versucht die Form des Textes wiederzugeben, doch hat er dabei den Inhalt des Textes nicht beachtet. Ausdrucksweisen wie z.B. “*imbik, eza ateşi, acılık suyunu...*” sind in der Zielsprache nicht geläufig und daher für den Rezipienten auch nicht verständlich.

Malte schildert an einem religiösen Tag seine Eindrücke, die er von einem alten Mann hat. Das gleiche sehen wird auch in diesem Beispiel, es geht hier um eine semantische Unkompatibilität:

Er selbst aber, der kleine, leichte, geistige Greis, wohnte noch im Offenen.(174)

Kendisi ise, o ufak, hafif, ruhani piri fani, daha böyle surlarla kapanmamıştı. (Necatigil, 146)

Für diese Übersetzung kann man sagen, dass der Übersetzer den Text fehlinterpretiert hat, er hat hier keine richtige Entscheidung getroffen. Der Abschnitt “*Er selbst aber, der kleine, leichte, geistige Greis, wohnte noch im Offenen*” wird in die Zielsprache als “*Kendisi ise, o ufak, hafif, ruhani piri fani, daha böyle surlarla kapanmamıştı*” übersetzt. Besser wäre jedoch, wenn man diesen Abschnitt wie folgt übersetzen würde:

“*Kendisi ise, ufak, zayıf pir ihtiyar sokakta yaşıyordu*”. So wäre der Abschnitt loyal übersetzt und wäre den Rezipienten leicht verständlicher gewesen.

Malte schreibt über seine Ängste, die er hatte, als er eines Tages alleine aus dem Haus ging und einem sehr grossen Mann begegnete. Er stiess, als er in dem Moment um die Ecke bog, gegen ihn, es hatte ihm weh getan, weil er damals sehr klein war. Bei dem nächsten Beispiel befinden sich Ausdrücke, bei der, der Übersetzer den künstlerischen und ästhetischen Wert des Originaltextes nicht bewahrt:

So unwahrscheinlich es ist, es war mir irgendwie gelungen, gegen Abend allein aus dem Haus zu kommen.(176)

Olacak şey değil; akşama doğru, tek başıma evden dışarı çıkmıştım; nasılsa.(Necatigil, 148)

Die Übersetzung erzielt beim Lesen nicht dieselbe Wirkung, wie das Original. Der Leser des Ausgangstextes hat beim Lesen einen ganz anderen Eindruck, als der Leser des Zielttextes. Die im Ausgangstext vorhandene Aussage “*So unwahrscheinlich es ist, es war mir irgendwie gelungen, gegen Abend allein aus dem Haus zu kommen*” wird nicht mit einer entsprechenden Aussage in die Zielsprache übertragen. Der Übersetzer gibt diesen Text als “*Olacak şey değil; akşama doğru, tek başıma evden dışarı çıkmıştım; nasılsa*” wieder, somit wird die Form des Ausgangstextes nicht eingehalten. Aus der Sicht der Rezipienten ist der zielsprachliche Text nicht verständlich. Damit wird auch der künstlerische Wert des Textes in der Zielsprache nicht reflektiert. Besser könnte diese Aussage “*Ne kadar imkansız gibi görünmüş olsa da, bir şekilde akşama doğru evden tek başıma dışarıya çıkmayı başarmıştım*” heissen.

Malte versucht seine Gefühle zu beschreiben, doch fällt es ihm nicht leicht, da er einen bestimmten Augenblick in kurze fassen möchte, was ihm jedoch in dieser Weise nicht gelingt. Der Übersetzer hat bei der Übersetzung keine richtige Wahl getroffen:

Ich begreife nicht, wie das, was jetzt geschah, sich in fünf Sekunden abspielen konnte. *So dicht man es auch erzählt es dauert viel länger.*
(176)

O andaki olayın beş saniyelik bir süre içinde nasıl olup da meydana geldiğini aklım almıyor. *İnsan ne kadar derli toplu anlatsa anlattığından daha uzun sürer bu.* (Necatigil, 148)

Der Übersetzer hat eine Auswahl getroffen, in welcher Weise man es in der Zielsprache nicht vorfinden kann. Wenn man etwas sehr kurz fassen möchte, dann verwendet man in der Ausgangssprache die Aussage „...etwas dicht erzählen...“, wie auch in unserem Beleg es der Fall ist. Hier heisst es „*So dicht man es auch erzählt es dauert viel länger*“ und wird von dem Übersetzer als „*İnsan ne kadar derli toplu anlatsa anlattığından daha uzun sürer bu*“ übersetzt. Dem Rezipienten wird diese Aussage unverständlich oder kaum verständlich erscheinen. Man hätte stattdessen diesen Abschnitt als „*Ne kadar sıkıştırılsa da, anlatılması daha uzun sürüyor*“ wiedergeben können, diese Aussage wäre auch leicht zu verstehen und würde den Inhalt des Originals wiedergeben.

Malte beschwert sich um die Zeit, in der er lebt, für ihn scheint alles im Vordergrund als heile Welt, wobei alles negative im Hintergrund vorhanden ist. Wie im obigen Beispiel es der Fall ist, ist diese Übersetzung nicht adäquat. Der Übersetzer hat diesen Text fehlinterpretiert:

Damals erlebte ich, was ich jetzt begreife: jene *schwere, massive*, verzweifelte Zeit. Die Zeit, in der der Kuss zweier, die sich versöhnen, nur das Zeichen für die Mörder war, die herumstanden.(177)

Ne olduğunu şimdi kavradığım şeyi o anda yaşamıştım: *ağır, som* ve ümitsiz zamanı. Barışmış iki kişi arasındaki öpüşmenin, az ötede duran katiller için bir işaret olduğu devir. (Necatigil, 149)

Wenn man diesen Text interpretiert, ist hier von einer Zeit die Rede, die in sich negative Punkte verkörpert. Wenn man eine schlechte Zeit hinter sich hat und von dieser die Rede ist, dann kann man im deutschen allgemein sagen „...*ich habe eine schlechte Zeit gehabt...*“ oder man kann sagen „*ich habe keine gute Zeit gehabt*“. Der Autor des Werkes versucht mit dem Adjektiv „*massiv*“ die „*Zeit*“ zu verstärken. Der Übersetzer benutzt jedoch Ausdrücke wie „...*ağır, zor...zaman*“ welche in der Zielsprache in dieser Weise nicht benutzt wird. Man hätte für diesen Abschnitt „...*kötü, zor...zaman*“ sagen können. Diese Ausdrucksweise ist in dieser Hinsicht in der Zielsprache vorzufinden. Der Übersetzer sollte in der Zielsprache optimale konnotative Entsprechungen auswählen, um den Text dem Rezipienten verständlicher zu gestalten.

Wie im obigen Textaschnitt führt er seine Beschwerde an die Zeit weiter.

Das folgende Beispiel wird uns zeigen, dass die Form des Originaltextes im Zieltext unverständlich wiedergegeben wurde:

Wer konnte stark sein und sich des Mordes enthalten? Wer in dieser Zeit wußte nicht, daß das Äußerste unvermeidlich war? (178)

Kim kuvvetli olabilir de cinayetleri kendini alıkoymıştı? Her şeyin son hadde varmasının önlenemeyeceğini kim bilmezdi o devirde? (Necatigil, 150)

In dieser Übersetzung wird dem Rezipient ein Text geboten, der ohne weiteres jedoch nicht zu verstehen ist. In dieser Art und Weise wäre eine solche Aussage in der Zielsprache nicht vorzufinden. Der Abschnitt „*Wer konnte stark sein und sich des Mordes enthalten? Wer in dieser Zeit wußte nicht, daß das Äußerste unvermeidlich war?*“ wird in die Zielsprache als „*Kim kuvvetli olabilir de cinayetleri kendini alıkoymıştı? Her şeyin son hadde varmasının önlenemeyeceğini kim bilmezdi o devirde?*“ übersetzt und erscheint nicht verständlich.

Man könnte diesen Beleg als „*Kim kendisini cinayetleri alıkoymak gücündü? O dönemde kimse en uç noktalara gelmesinin kaçınılmaz olduğunu bilmiyordu ki?*“ übersetzen. Diese Wiedergabe wäre dem Rezipienten verständlicher. Die sprachlichen

Elemente zeigen stilistische und formale Diskrepanzen auf. In diesem Beispiel befinden sich leichte inhaltliche Schwächen. Somit konnten die inhaltlichen Äquivalenzen des Textes nicht erhalten werden.

Monseigneur Sankt Michael, stand am Rand des Gerüstes und wollte den Menschen zwar etwas sagen, doch brachte er nichts über die Lippen. Alle Menschen drängten sich an ihn und zerrten auch an ihm. Der Übersetzer hat hier eine richtige Wahl getroffen, die in dieser Art und Weise in der Zielsprache verständlich, doch nicht sehr geläufig ist:

Er wollte spielen; aber aus seinem Mund kam nichts, *seine Bewegungen ergaben keine Gebärde.* (180)

Oynamak istiyordu: ama hiçbir şey çıkmıyordu ağzından, *hareketleri hiçbir ifade veremiyordu.* (Necatigil, 152)

In diesem Abschnitt hat der Übersetzer die Bedeutung des Abschnittes wiedergegeben. Es ist zu erkennen, dass die förmliche Struktur des Ausgangstextes in der Zielsprache weitgehend übernommen wird. Somit wird die künstlerische und ästhetische Form des Originals im Zieltext überwiegend reflektiert. Die übersetzte Version ist also hinsichtlich des Inhalts eng am Original angelegt. Bei diesem Beispiel liegt dem Original entsprechende Übersetzung vor. Auf die Rezipienten wirkt dieses Beispiel verständlich.

Die Spannungen des Ausgangstextes werden weitgehend reflektiert. Es kommt also hierbei eine äquivalente Entsprechung des Ausgangstextes in Frage. Damit lässt sich von einer gelungenen Übersetzung zwar sprechen, doch wäre es besser gewesen, wenn man die Aussage "...*seine Bewegungen ergaben keine Gebärde*" statt "...*hareketleri hiçbir ifade veremiyordu*" als "...*hareketleri hiçbirşey ifade etmiyordu*". wiedergeben würde.

Malte beschreibt von seiner Sicht aus, die Situation der Geliebten. Der Übersetzer hat hier versucht den Abschnitt intensivierender wiederzugeben, als es im Original erscheint:

Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, dass sie sich überstünden und Liebende würden. Um die Liebenden ist lauter Sicherheit. (183)

Sevilenlerin hayatı perişandır ve tehlikede. Ah, onlar kendilerini aşsaldı da sevenler olsaldı. Tam güvenlik, sevenlerin çevresindedir. (Necatigil, 155)

Im Folgenden versucht der Übersetzer, den Sinnbild des Textes intensivierend wiederzugeben. In der Ausgangssprache wird die Aussage “*Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr.*“ in der Übersetzung mit “*Sevilenlerin hayatı perişandır ve tehlikede*” wiedergegeben. Der Übersetzer versucht hier selbst den Bedeutungswert etwas verändernd wiederzugeben. Besser wäre, wenn man es auf diese Weise übersetzen würde “*Sevilenler kötü şartlar da yaşıyorlar ve tehlikedeler*”.

Malte erinnert sich an ein Schmucketui, dass er zu Hause gefunden hat und das er damals als leer empfunden hat, weil er als Junge manche Sachen nicht verstehen konnte und auch diese nicht begreifen konnte. Dieser Abschnitt wurde nicht loyal wiedergegeben:

Ich weiß noch genau, einmal, vorzeiten, zuhaus, fand ich ein Schmucketui;
es war zwei Hände groß, fächerförmig mit einem eingepreßten Blumenrand im dunkelgrünen *Saffian*.(184)

Hala iyice aklımdadır; günün birinde, vaktiyle, evde bir mücevher kutusu bulmuştum: i
ki el boyunda, yelpaze biçiminde, kenarları gömme çiçeklerde süslü, koyu yeşil *bir mahvaza*. (Necatigil, 155)

Der Übersetzer hat besonders das Wort “*Saffian*” nicht korrekt übersetzt, die Bedeutung dieses Wortes wird von uns näher beschrieben. Saffianleder (auch: Maroquin oder Marokkoleder) ist ein nach der marokkanischen Stadt Safi benanntes sehr feines und weiches Leder.

Saffian wird nach dem Verfahren der Lohgerberei aus dem Fell von Ziegen hergestellt und meist mit Sumach gegerbt.

Es wird künstlich genarbt und einseitig gefärbt, jedoch nicht lackiert. Uechter Saffian wird aus dem gespaltenen Fell von Schafen hergestellt. Die Fabrikation gilt als arabische Erfindung.

1749 wurde die erste europäische Saffianfabrik im Elsass errichtet und seit 1797 datiert mit der Gründung der Gerberei zu Choisy bei Paris der Aufschwung der französischen Saffiangerberei, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland Eingang fand.

Lange wurde Saffian im Orient vorproduziert (als so genanntes Meschinleder), nur gegerbt und getrocknet, und ging dann zur Nachbearbeitung nach Europa, wo es gefärbt, gegläntzt und appretiert wurde. Zum Färben wandte man häufig Teerfarben an.

In Deutschland wurde insbesondere in Kirn die Färberei und Zurichtung des indischen Saffians betrieben. Saffian, ist also ein sehr schönes, seingefärbtes, glänzendes Leder, das sowol glatt als gerippt und gekörnt vorkommt. Der Saffian wird besonders aus Ziegenfellen, doch auch aus Schaffellen bereitet.

Saffian wird auch türkisches Leder genannt, weil seine Erfindung den Arabern zugeschrieben, und weil er besonders in der Türkei und Kleinasien fabriziert wird, vornehmlich in den marokkanischen Staaten, wo schon seit sehr langer Zeit große Fabriken in diesem Artikel sind, und wovon er auch dem Namen Maroquin trägt.

In Europa ist die Bereitung des Saffians erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eingeführt, als aus England und Frankreich 1730 Leute zur Erlernung derselben nach der Levante gesandt wurden.

In Deutschland existieren erst seit Anfang dieses Jahrhunderts Saffianfabriken, jetzt in Berlin, Wien, Offenbach, Calw, Pforzheim, Mainz und auch in anderen Orten. Zum Gerben desselben bedient man sich hauptsächlich der Galläpfel.

Der rote Saffian wird vor dem Gerben, alle übrigen Arten aber nach dem Gerben gefärbt. Er wird vorzüglich zu den feinen Arbeiten der Schuhmacher, Buchbinder, Futteralarbeiter etc. angewendet. (de.wikipedia.org/wiki/Saffian)

Unserer Meinung nach müsste das Wort „Saffian“ als „Sahtıyan“, welches auch die wörtliche Wiedergabe wäre, übersetzt werden.

Dieser Abschnitt *“Ich weiß noch genau, einmal, vorzeiten, zuhaus, fand ich ein Schmucketui; es war zwei Hände groß, fächerförmig mit einem eingepreßten Blumenrand im dunkelgrünen Saffian”* könnte also als *“Hala iyice aklımdadır; günün birinde, vaktiyle, evde bir mücevher kutusu bulmuştum: iki el boyunda, yelpaze biçiminde, kenarları gömme çiçeklerde süslü, koyu yeşil bir sahtıyan”* übersetzt werden.

15. Schlussbetrachtung

Für den Schluss ist im allgemeinen festzustellen, dass verschiedene Einzelergebnisse erzielt und Lösungsvorschläge für die zum Beginn der Arbeit aufgestellten Hypothesen entwickelt werden konnten, die sowohl für die Ausführung des literarischen Übersetzens wie auch für den literarischen Übersetzer von Belang sind. Es hat sich herausgestellt, dass sich die Übersetzer im Grunde genommen nicht im Klaren darüber sind, den Ansatz des literarischen Übersetzens im Hinblick auf die Übertragung der Einheit von Inhalt und Form, in einer Harmonie wiederzugeben.

Die Übersetzungsversionen der analysierten literarischen Werke wurden anhand der Vergleiche mit dem Original unter Berücksichtigung von übersetzungskritischen Aspekten auf bildhafte Ausdrücke untersucht. Es wurde generell konstatiert, an welchen Stellen unadäquat oder ungünstig übersetzt wurde.

Die Fallbeispiele aus dem Ausgangs- und Zieltext wurden auch auf die Sprachfunktion, inhaltliche, sprachlich-stilistische, formal-ästhetische sowie pragmatische Charakteristika eruiert und miteinander verglichen.

Die Belege, die als Übersetzungsbeispiel angeführt werden, sind im grossen Maße als unloyale, unhaltbare, inkonsequente usw. gekennzeichnet und im Lichte der Übersetzungstheorien kommentiert, wobei auch einer bestimmten Kultur angehörende, kulturspezifische Elemente aufgegriffen und deren Äquivalenzen in der Zielsprache erörtert wurden.

Das Ziel dieser Arbeit war es die Problematik bei der Rezeption eines ZT aufzuzeigen, in dem die funktionellen Merkmale einer AS nicht genügend zur Kenntnis genommen wurden. Natürlich ist es eine Frage des Blickwinkels derartiger Analysen, was den Verfassern einer solchen Untersuchung letzten Endes als Problemgut zu Händen liegt. Ebenso beeinflusst der Ausgangspunkt, in unserem Fall die Funktionalität von linguistischen Textmerkmalen gemäß der Textlinguistik, was man im Laufe der Untersuchung als Defizit der literarischen Übersetzung festlegt (Ince, 2008:265).

Es ging uns bei der Analyse dieser Defizite keineswegs darum, die Übersetzer “Zehra Ipşiroğlu”, “Oğuz Tarihmen” und “Behçet Necatigil” zu kritisieren oder in irgendeiner Form ihre Kompetenz anzuzweifeln. Es ging uns lediglich darum, auf einen weiteren Aspekt hinzuweisen, der bei einer literarischen Übersetzung berücksichtigt werden könnte. Vor allem, wenn die Intention des Autors für das “richtige“ Verständnis des AT in der ZS für notwendig erscheint.

Daher sollte dieser Beitrag nur als mögliche Hilfeleistung gesehen werden, der vielleicht in besonderen übersetzerischen Zweifelsfällen oder irritierenden Situationen herangezogen werden kann, um zumindest die Handlungsgrundlage, nach der übersetzt wurde, vorlegen zu können (İnce, 2008.267).

Die vorliegende Arbeit widmete sich also im grossen und ganzen der Untersuchung der Äquivalenzfrage bei der literarischen Übersetzung und der Bearbeitung eines Modells zur Analyse und Bewertung deutsch-türkischer literarischer Übersetzungen. Hierbei haben wir uns auf drei deutsche literarische Werke und deren türkische Übersetzungen gewidmet.

Diese sind “Der Richter und sein Henker” von Friedrich Dürrenmatt und dessen türkische Übersetzung “Yargıç ve Celladı” von Zehra Ipşiroğlu, “Katz und Maus” von Günter Grass und die türkische Übersetzung “Kedi ve Fare” von Oğuz Tarihmen und zuletzt das literarische Werk “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” von Rainer Maria Rilke übersetzt von Behçet Necatigil in “Malte Laurids Brigge’nin Notları”.

Gendi (2010, 245-247), deutet in seiner Studie darauf hin, dass die Ermittlung der formalen und ästhetischen Gleichwertigkeit zwischen dem AT und dem ZT einen zentralen Platz einnimmt. Aufgrund der Unterschiede zwischen den vorliegenden beiden Sprachen und Kulturen sind eine “offene Übersetzung” und daher eine “versetzte Funktionsäquivalenz” realisierbar und feststellbar. Dabei können nicht alle formalen und stilistischen Qualitäten des deutschen AT im ZT wiedergegeben werden, was wir auch anhand von mehreren Fallbeispielen aufgezeigt haben

Als guter literarischer Übersetzer gilt jedoch derjenige, der die Fähigkeit und die Inspiration hat, diese Elemente im AT zu erkennen, zu schätzen und ein Maximum ihres Gesamtwertes in der ZS wiederzugeben. Dafür muss der literarische Übersetzer nämlich die Welt des AT-Autors, seine eigene und die Welt der Zielrezipienten unterscheiden und sie gleichzeitig verbinden und in Relation bringen können.

Somit kommt der ZT-Leser dann dem AT, dem AT-Autor und der AS-Kultur näher. Von unseren drei Übersetzungen haben wir diese Nähe im weitesten Sinne eigentlich nur von der Übersetzung des literarischen Werkes “Der Richter und sein Henker” von Zehra Ipşiroğlu erkennen können.

Im Zusammenhang des Übersetzungsprozesses können verschiedene Probleme und Schwierigkeiten, wie auch in den meisten genannten Fallbeispielen in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, eine Äquivalenzproblematik verursachen, vor allem sprachlicher Art (aufgrund der unterschiedlichen formalen, textuellen und stilistischen Verschiedenheiten beider Sprachen) und kultureller Art (aufgrund der kulturellen Unterschiede und eventuell mangelnder kultureller Kenntnisse des Übersetzers).

Zentrale Schwerpunkte der Äquivalenzforderungen der literarischen Übersetzung sind, wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, die formal-ästhetische und die pragmatische Äquivalenz. Hiermit sind die stilistische Wirkungsgleichheit, sowie das Verständnis der Textinhalte (vor allem der kulturmarkierten und Eigenheiten deutschen Milieus) seitens des ZT-Lesers für die Übersetzungsbewertung maßgeblich.

Der Idealfall bzw. die Hauptanforderung sollte somit durch die “offene Übersetzung” realisiert werden, wobei die formalen und stilistischen Merkmale, die kulturellen Markierungen und Realienlexeme sowie die eigenartigen Benennungen und Bezeichnungen (z. B. durch Lehnwörter oder erklärende Übersetzung) des AT bewahrt bleiben sollten.

Außerdem hat der literarische Übersetzer natürlich darauf zu achten, dass er immerhin einen literarischen Text anfertigt, d. h. die künstlerische Formulierung und die ästhetische Qualität müssen im ZT vorhanden sein. In Anlehnung an die “versetzte Funktionsäquivalenz” kann hier also die Rede von “versetzter Gleichwertigkeit” sein.

In diesem Zusammenhang konnte anhand der Analyse in dieser Arbeit zwischen einer „stilistischen“ und einer „pragmatischen Wirkungsgleichheit“ unterschieden werden. Zwar könnte durch die Auswahl bestimmter Wörter, die bestimmte Bedeutungsnuancen tragen, eine ähnliche stilistische Wirkung erreicht werden, aber wenn jedoch der AT-Leser z. B. durch die jeweilige metaphorische Textstelle auch lachen (weil er natürlich die kulturellen und sachbezüglichen Hintergründe für das Gesagte bzw. Gemeinte kennt) und im Gegensatz dazu der ZT-Leser nicht lachen würde, dann besteht eine „kommunikative Lücke“ in der Äquivalenzrelation, die schwierig bzw. durch Erklärungen und Kommentare des literarischen Übersetzers zu füllen ist.

Der ZT kann und sollte sogar ästhetisch (fast) wie der AT wirken. Wir haben in unserer Arbeit versucht, die drei literarischen Werke „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, „Der Richter und sein Henker“ und „Katz und Maus“ im Hintergrund dieser erwähnten Punkte zu analysieren.

Uns ist klar, dass es nicht einfach ist, das in der einen Sprache Gedachte (und Denkbare) mit den Mitteln der anderen Sprache wiederzugeben. Deshalb stellen die meisten vorliegenden oder möglichen Übersetzungen eines Textes nur Annäherungen bzw. „Bilder“ des Originaltextes dar. Was auch dafür spricht, ist die Tatsache, dass Übersetzungen der besprochenen literarischen Texte immer wieder von neuem unternommen werden. Jede gibt eine bestimmte und immer nur partielle Interpretation des AT wieder. Genau diesen Eindruck hat man von den Übersetzungen der literarischen Werke „Katz und Maus“ und „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“.

Um schließlich den Äquivalenz- und Adäquatheitsforderungen gerecht zu werden, muss jeder literarische Übersetzer Strategien und Vorgehensweisen bei jedem Übersetzungsfall festlegen, diese sind von Übersetzer zu Übersetzer recht unterschiedlich, was wir auch anhand unserer drei Übersetzer, „Zehra Ipşiroğlu“, „Oğuz Tarihmen“ und „Behçet Necatigil“, sehen. Die Theorien der literarischen Übersetzungen sind nicht absolut. Jeder Text hat seine eigene Welt. Die vorliegenden Übersetzungssituationen und die erzielten zieltextuellen Funktionen bestimmen

weitgehend die Übersetzungsstrategien und die -typen. Alle Äquivalenzforderungen können sogar auch im jeweiligen Text erforderlich werden.

Der literarische Übersetzer muss sie in eine angemessene Hierarchie aufstellen. Dies setzt natürlich voraus, dass der Übersetzer vorher eine übersetzungsrelevante Textanalyse des AT vornimmt, um semantische und stilistische Äquivalenzgrade für den ZT festzulegen, was wir bei Zehra İpşiroğlu und ihrer Übersetzung “Yargıç ve Celladı” zu spüren bekommen.

So hat “Zehra İpşiroğlu” beispielsweise bei einigen Textstellen mit kulturspezifischen Bezeichnungen oder mit dominierenden künstlerisch-ästhetischen Mitteln jeweils loyale Äquivalenztypen benutzt. Durch ihre gelungenen Äquivalenzrelationen entsteht auch dann die Textkohärenz, die ihre letzten Züge dadurch erhalten hat, dass sie Nicht - textualisiertes für den ZT-Leser z.B. durch Erklärungen explizit macht. Der Sinn des ZT wird in einigen Fällen im Verstehen der interpretationsbedürftigen Stellen vervollständigt .

Es wurde obendrein deutlich, dass für Übersetzungen literarischer Texte “formal-ästhetische Äquivalenz” nicht ausgeklammert werden sollte. Was bis auf İpşiroğlu zwei andere Übersetzer nicht in Betracht ziehen. In der Tat sollten jedoch neben den formal – ästhetischen Komponenten des AT auch inhaltliche Äquivalenzen hergestellt werden. Dazu nimmt auch Koller Stellung. Er plädiert für die Autorenintention und Leserwirkung abhebende “formal-ästhetische Äquivalenz“ deutet mit der Verschiebung der Äquivalenzforderung vom Inhalt zur Form zwar die Richtung an, lässt aber offen, wie dieses Postulat im Einzelnen umzusetzen ist.

Deutlichere Konturen gewinnen all diese Ansätze erst dort, wo konkrete Übersetzungsfälle vorgestellt, analysiert und kritisiert werden. Wenn es gelungen ist, mit der vorliegenden Arbeit hierzu einen bescheidenen Beitrag zu leisten, dann hat sie ihr Ziel erreicht (Paschke, 2000:46).

Darüber hinaus gehen wir auf die Fragen wie, “Wie soll/muß man Literatur übersetzen?“ und “Wie ist Literatur nun wirklich übersetzt worden?“ ein und haben es ausführlich im Lichte der Übersetzungswissenschaft diskutiert.

Dabei sind wir der Frage nachgegangen, ob man eine wissenschaftlich exakte Lösung ohne Rezipientenverständnis an die Verständlichkeit, wie es bei den beiden Übersetzern “Oğuz Tarihmen“ und “Behçet Necatigil“ der Fall ist, vorzieht oder eine emotionale und von subjektiver Kreativität geprägte Lösung mit Rezipientenangemessenheit, wie bei der Übersetzung von “Zehra Ipşiroğlu“ vorzieht. Damit halten wir die Herangehensweise von Necatigil und Tarihmen im Hinblick auf die Prinzipien der literarischen Übersetzungen nicht für falsch sondern für unadäquat.

Dabei versteht sich die Arbeit nicht als Kritik der türkischen Übersetzer “Behçet Necatigil“, “Zehra Ipşiroğlu“ und “Oğuz Tarihmen“, sondern als der Versuch, Begriffe und Beobachtungen der einschlägigen Literatur in Beziehung zu einem konkreten Textbeispiel zu setzen und eine literarische Übersetzung im Detail zu analysieren.

In diesem Sinne fällt das Hauptaugenmerk auf die Frage, wie “Translation eines Textes zu Verstehen“ ist. Hervorgehoben wurde, dass die Interpretation beim literarischen Übersetzen von großem Belang sein kann. In diesem Sinne ist Reiss/Vermeer(Reiß/Vermeer 1984:58) der Auffassung, dass die Interpretation des Gegenstandes in einer Übersetzung voraussetzt, um den ZT besser optimal verstehen zu können.

Bei der Antwort auf die Frage, welche Verfahren die literarische Übersetzerin, Zehra Ipşiroğlu während ihrer Arbeit unternommen hat, wird bei dem Vergleich des Originals und ihrer entsprechenden Übersetzung ersichtlich, man kann behaupten, dass sie den AS-Text im weitesten Sinne verstanden und dementsprechend auch richtig interpretiert hat, wobei dies nicht bei Oğuz Tarihmen und Behçet Necatigil der Fall ist.

Das Zielpublikum ist in unserem Fall das türkische Volk, d.h. die Individuen einer anderen Kultur und einer anderen Sprache. So ist für Stolze (2001:208) “Translation ein transkulturelles Handeln.” Das bedeutet auch, dass ein Text jeweils in einer anderen Situation rezipiert und interpretiert wird. Vor allem die Übersetzer Oğuz Tarihmen und Behçet Necatigil haben diese Punkte nicht penibel beachtet und deshalb ist ein, für die Rezipienten unverständlicher Text entstanden.

Bei der Analyse der Übersetzungsbeispiele fokussierten wir nicht ausschliesslich auf das Vermitteln der inhaltlichen und stilistischen Komponente auf einer traditionellen Art und Weise, sondern darauf, ob die loyale Übertragung der kulturkontrastiven Phänomene realisiert wird, die bei der Schwierigkeit der für die loyale Translation der sprachlichen Elemente durchaus verantwortlich ist.

Aus welchen der oben genannten Komponenten wird ein Problem für den Übersetzer? Es ist immer ein zu lösendes Problem, wenn der Rezipient des Textes einer anderen Kultur mit einer anderen Sprache konfrontiert wird, wobei man diese Aspekte beim Übersetzen beachten sollte, was ausschliesslich Zehra Ipşiroğlu in ihrer Übersetzung “Yargıç ve Celladı” recht gut gemeistert hat.

Sie ist unseres Erachtens eine äusserst gute Kennerin für die Ausgangssprachliche und Zielsprachliche Kultur, so sind die Botschaften nicht verändert und wegen des kulturellen Abstandes überhaupt keine Situationskonstanzen ersichtlich. Dagegen formulieren Necatigil und Tarihmen für ihre Zielrezipienten vielmehr eine neue und andere Botschaft, die nicht im Originaltext anzutreffen ist.

Bei der Analyse der Fallbeispiele ergeben sich für die literarischen Übersetzer folgende Schwierigkeiten (Stolze, 2001:244):

1. reale Unübereinstimmung für unbekannte Kulturspezifika
2. formale Unäquivalenz für kulturspezifische Textbaupläne
3. semantische Inkongruenz für kulturspezifische Assoziationen bestimmter Wörter

Mit dem ersten Punkt werden die kulturellen Realien des Werkes gemeint, die schon erwähnt wurden: Straßen, Namen, geographische Namen, die bei allen drei literarischen Werken vorzufinden waren. Die Übersetzbarkeit ist vom Abstand der kommunikativen Zusammenhänge von AS und ZS abhängig (Koller, 1992:166) und konnten bei den Übersetzungen von Oğuz Tarihmen und Behçet Necatigil meist in einer unadäquaten Art vorgewiesen werden.

Es wäre sinnvoll und effektiv, wenn die Übersetzer die oben genannten Punkte in ihren Übersetzungen in Betracht ziehen würden. So wäre der hergestellte Text für die Rezipienten verständlicher gewesen.

Jene Werke, die auf konkrete Orte, Zeiten, Personen Bezug nehmen, haben ihre eigenen, existenten, objektiven Realien, die man einerseits einfacher, andererseits schwieriger übersetzen kann. Leichter, denn sie sind schon mit großer Wahrscheinlichkeit übersetzt worden, es gibt eine angenommene Variante. Schwieriger, denn man muss nach dieser Variante suchen (Pólay, 2004). Wenn nämlich eine andere Variante geschaffen wird, wie vor allem bei der Übersetzung „Malte Laurids Brigge’nin Notlari“, wird sie auf Unverständnis stoßen.

Solche Unterschiede, die wirklich ein wahres Problem darstellen, sind die Probleme, die auch „pragmatische Probleme“ (Stolze, 2001:214) genannt werden, stellen einen solchen Bereich dar, die in diesem Fall von den Übersetzern, Oğuz Tarihmen und Behçet Necatigil oft vernachlässigt oder kaum berücksichtigt wurden, wir haben unsere drei literarischen Werke in dieser Hinsicht durchgehend analysiert und sind zu diesem genannten Ergebnis gekommen. Auch wenn die erwähnten Übersetzer einen ausgeprägten Sinn für die Pragmatik haben, vermögen sie oft nicht, diese kulturellen Unterschiede zu adaptieren oder zu kompensieren.

Des Weiteren sollte man in der literarischen Übersetzung die Mitteilungen auf das Wissen ihrer Adressaten abstellen und sich entsprechend mehr oder weniger explizit ausdrücken, was man im grossen und ganzen von „Zehra Ipşiroğlu“ behaupten und von „Oğuz Tarihmen“ und „Behçet Necatigil“ hingegen ausklammern kann.

Die Analyse der Übersetzungen der auserwählten Werke „Der Richter und sein Henker“, „Katz und Maus“ und „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ haben gezeigt, wie problematisch (und zeitraubend) die Herstellung formal-ästhetischer Äquivalenz sein kann. Besonders bei den Metaphern und den auf sprachspezifischer Polysemie beruhenden Sprachspielen sind optimale Lösungen häufig nicht erkennbar, welche wir in diesem Abschnitt in Prozentzahlen weiter unten gezeigt haben.

Die analysierten Fallbeispiele haben ergeben, dass Zehra Ipşiroğlu einen Versuch unternommen hat, eine Brücke zwischen Leser und Text herzustellen. Das halten wir für eine hervorragende Annäherung an eine loyale Übersetzung, was bei Necatigil und Tarihmen nicht der Fall ist. Denn das Übersetzen setzt immer Verstehen voraus, Verstehen ist kein einseitiger Vorgang, sondern entsteht in der Interaktion von Text und Leser, muss also individuell (und soziokulturell) geformt sein. Eine fruchtbare Ergänzung findet dieser Austausch freilich auf der "horizontalen" Ebene, d.h. zwischen Leser und Leserin, Übersetzer und Übersetzerin desselben Textes (Paschke, 2000:47).

Beurteilt man die aus den untersuchten Romanen ausgewählten ZT-Beispielpassagen hinsichtlich ihrer ausgangssprachlichen Entsprechung, so lässt sich folgendes festhalten: Die Hauptaufgabe des Übersetzers ist, vornehmlich zielleseradäquat zu übersetzen (Skopos 2). Es darf aber vermutet werden, dass man bei der Erstellung des Zieltextes unbedingt auf ein "leserfreundliches" und "schönes Türkisch" zu achten hat. Auf diesen Aspekt achtet ausschliesslich nur die Übersetzerin Ipşiroğlu.

Fest steht, dass die Übersetzungen bis auf Ipşiroğlus den hohen Ansprüchen des literarischen Übersetzens nur begrenzt genügt, um diese als gelungen bezeichnen zu können. Die Frage, ob und inwiefern die Übersetzung, tatsächlich auch den Kreis der Rezipienten erreicht hat, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden, da diesbezüglich keine Studie vorliegt.

Wie kann also die Arbeit des Übersetzers beurteilt werden? Nach dem Lesen - natürlich nur dann, wenn man das Original kennt - hat man einen ersten Eindruck. Bei den Übersetzungen von Behçet Necatigil und von Oğuz Tarihmen hat man zum grössten Teil den Eindruck, nicht das gleiche Werk auf Türkisch gelesen zu haben, wie auf Deutsch. Vieles ging während des Übersetzens verloren, eigentlich all das, was das Werk dazu macht, was es ist (Pólay, 2004).

Auf dieser Ebene kann man zu einer weiteren Schlussfolgerung kommen. Die Frage, die sich immer wieder stellt, ob die literarische Übersetzung zur Übersetzungs- oder zur Literaturwissenschaft gehört, beantworten wir nun aus unserer Sicht, wenn das auch als eine eher subjektive Antwort scheint: Jede literarische Übersetzung, sei sie einer Prosa, Poesie oder eines Dramas, ist in erster Linie immer eine linguistische Operation.

Jede Art von literarischen Texten unterliegt aber je nach der erzielten Funktion und dem Übersetzungstyp (offen oder verdeckt) einem prosaischen, lyrischen oder dramaturgischen Prozess. So wie die literarischen Texte variieren, so tun es auch die Übersetzungsstrategien, Übersetzerkompetenzen bzw.-begabungen. Dieser Prozess richtet sich (und wird auch bewertet) nach bestimmten Grundlagen und Theorien, die von der Übersetzungswissenschaft festgelegt werden.

Man schafft beim Übersetzungsprozess kein neues Produkt, sondern reproduziert ein schon vorhandenes Produkt. Das neue Produkt (d.h. die Übersetzungsversion) kann so weit ästhetisch sein, dass es als sehr "literarisch" und "schöpferisch" bezeichnet werden kann, jedoch nicht als eine neue Schöpfung, was man jedoch in manchen Fallbeispielen bei Tarihmen und Necatigil deutlich erkennen konnte.

Außerdem kann der Übersetzer durch seine Arbeit den AT und dessen Autor vergrößern oder auch bedeutungslos für die Zielkultur machen. Beim Übersetzungsprozess muss er auch alles in Betracht ziehen; den Stil des Autors, die Atmosphäre, den geschichtlichen Hintergrund, also alles, was das Werk dazu macht, was es ist (Gendi, 2010:248), genau diese Punkte wurden von uns in der Analyse der literarischen Werke in Betracht gezogen.

Wie bereits erwähnt, können durch die Übersetzungen Werke, Schriftsteller, eine Kultur, eine Periode vergrößern oder auch bedeutungslos für eine andere Kultur machen. Diesen Eindruck haben wir, wenn wir die Übersetzung des literarischen Werkes "Katz und Maus" und "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" gelesen und analysiert haben. Wir können nicht sagen, dass bei der Übersetzung eines literarischen Werkes nur die darin explizit enthaltenen kulturellen Realien zu übertragen seien, denn wenn dies der Fall ist, dann erhält man ein Ergebnis, ohne einen literarischen Geschmack zu haben, welches wir überwiegend beim Lesen dieser Werke erhalten.

Daneben haben wir deutlich gemacht, dass bei der Übersetzung eines literarischen Werkes darauf geachtet werden muss, dass es schon selbst Vertreter und Verkörperung der ausgangssprachlichen Kultur ist. Bei der Betrachtung eines Gebäudes oder eines

Gemäldes können wir auch nicht nur den Rahmen, den Hintergrund oder nur eine Seite besichtigen (Pólay, 2004).

Daraus folgt, daß bei der Übersetzung eines Werkes alles berücksichtigt werden muss, von den Übersetzern nimmt Zehra Ipşiroğlu auf diesen Aspekten Rücksicht. Der Stil des AT, die Wiedergabe der fremden Kultur und der inhaltlichen Begebenheiten sowie alles, was das Werk dazu macht, wird bei ihrer Übersetzung zum grössten Teil wiedergegeben.

Im Gegensatz dazu sind uns vor allem bei Necatigil unnötige Verkürzungen (Auslassungen) und auch bei Tarihmen unrelevante Verlängerungen (Zusätze) auffällig, deren Ursache an den Kulturspezifika liegen, welche wir in diesem Abschnitt anhand der Seitenzahlen des Originalwerkes und der Seitenzahlen der Übersetzungen vor Augen führen werden. Verlängerungen dienen zu den Ausschmückungen und Verdeutlichungen der Sinneinheiten. Dabei ist auf Fehlübersetzungen, die die Qualität der Übersetzung erheblich beeinträchtigen, und auch die Stellen hingewiesen, die vom Übersetzer mißverstanden und fehlinterpretiert wurden.

Die Entstehung dieses Fehlertyps könnte unseres Erachtens aus der mangelnden Sorgfalt der besprochenen Übersetzer bei der Lektüre des Ausgangstextes resultieren. Eine weitere Kategorie stellen die ungenauen Übersetzungen dar, die nicht immer eindeutig von den Fehlübersetzungen abzugrenzen sind. Hierunter sind eher formale als semantische Textveränderungen zu verstehen.

Darum wurde deutlich, dass spezielle Rücksicht auf die Verständlichkeit und die Bewahrung der stilistischen Komponenten des Textes genommen werden muß. Sonst führt diese allerdings automatisch zu Diskrepanzen zwischen übersetzerischer Treue zum Original und Rezipientenangemessenheit, so dass nach angemessenen Übersetzungsmethoden gesucht werden muß.

Auf inhaltlicher Ebene bedarf es vor allem im Bereich der Übersetzung von bildhaften Ausdrücken entsprechender Adaptationen, welche von Ipşiroğlu in den meisten Fällen recht loyal gelöst wurde. Die Übersetzerin strebt nach einer ähnlichen künstlerischen Ausdrucksweise, wie es im Ausgangstext der Fall ist. Passagen, die eine sehr bestimmte

Situation schildern, welche durch den künstlerischen Stil des Autors verstärkt wird, werden im Zielttext gelungen wiedergegeben. Bei ihr sehen wir eine wortgetreue Übersetzung.

Die Rezipientenangemessenheit des Textes wird von der Übersetzerin eingehalten, dabei schließt sie sinnliche Besonderheiten des Ausgangstextes nicht aus. Aus der Sicht der Rezipienten ist der zielsprachliche Text durchaus verständlich. Damit wird auch der künstlerische Wert des Textes in der Zielsprache reflektiert.

Bekanntlich sind die unterschiedlichen Sprachkonstruktionen von Ausgangs- und Zielsprache neben der Kulturspezifika für den Übersetzer Hauptursache für Abweichungen von stilistischen Elementen des Originals. Die Übersetzungsbeispiele verdeutlichen allerdings, dass es in den literarischen Werken, besonders im Hinblick auf die Übersetzungen von bildhaften Ausdrücken, bei Tarihmen und Necatigil zu Abweichungen kommt.

Die Wiedergabe von dem Original erfolgt bei ihnen nicht durch dieselbe Bedeutung des Ausgangstextes. Sprachliche Komponente wie Sprachspiele, bildhafte Ausdrücke, Idiome, Metaphern wurden nicht richtig interpretiert und übertragen. Diese Bestandteile machen den ästhetischen und künstlerischen Wert der literarischen Texte aus.

Einer der interessantesten Fälle, der im Falle einer Übersetzung auftreten könnte, ist derjenige, dass einem Ausdruck aus der AS in einigen Situationen kein Ausdruck in der ZS entspricht. Ein guter Übersetzer muss in der Lage sein, Ausdrücke, die keine eins-zu-eins Entsprechung in der ZS besitzen, möglichst sinngemäss von einer Sprache in die andere zu übersetzen, was wir vor allem bei Necatigil und Tarihmen häufig nicht anzutreffen war.

Die Hypothesen, die wir eingangs aufstellen, bestärken die These, dass es generell in der Praxis des Übersetzens von bildhaften Ausdrücken und Kulturspezifika Unterschiede zum Übersetzen von anderen Sprachkomponenten gibt. Probleme zu diesen Unterschieden wurden hierbei im empirischen Teil evident, die speziell aus der Rezipientenangemessenheit resultieren. Zugleich konnten mehrere Übersetzungsabweichungen, vor allem bei den Werken “Katz und Maus” und “Die

Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ konstatiert werden, die auf den Einfluß praxisüblicher Faktoren schließen lassen, die jedoch im Gegensatz zu übersetzungswissenschaftlichen Überlegungen stehen. Somit konnte in dieser Arbeit herausgestellt werden, dass das Übersetzen dieser genannten Werke, der bildhaften Ausdrücke aufgrund ihrer Kulturspezifika noch besonderer übersetzungswissenschaftlicher Überlegungen bedarf.

Obendrein bedarf es unter anderem der Erfüllung einiger Grundvoraussetzungen durch den Übersetzer, um eine gute literarische Übersetzung zu produzieren. Beim Lesen der Übersetzung von Ipşiroğlu haben wir den Eindruck, dass sie diese Voraussetzungen erfüllt. Neben ihrer Beherrschung von Ausgangs- Zielsprache, der Kenntnis von ausgangssprachlicher Kultur sowie der Erfahrung mit Rezipienten ist das sorgfältige Arbeiten deutlich zu erkennen.

Über diese Darlegung hinaus erfüllt Ipşiroğlu zum größten Teil die Problematik der möglichen Divergenz zwischen Rezipientenangemessenheit und Treue zum Original. Das bedeutet, dass sie nicht nur einseitig dem Rezipienten verhaftet übersetzt, sondern zugleich eine möglichst große inhaltliche wie stilistische Nähe zum Original wahrt. In diesem Zusammenhang bedürfen insbesondere die Übersetzung von bildhaften Ausdrücken und Kulturspezifika sowie stilistische Aspekte einer erhöhten Aufmerksamkeit (Oğuz, 2007:111-113), welche von ihr gemeistert wurden.

Im Vergleich mit dem Original lässt sich jedoch konstatieren, dass die Übersetzerin Ipşiroğlu auf den meisten Ebenen bis auf einige Ausnahmen eine ähnliche Qualität erreicht wie beim Original. Unter ganz gewissen, eng begrenzten Umständen lässt sich die Entscheidung der Übersetzerin rechtfertigen, abgesehen natürlich davon, dass die Übersetzung im Ganzen nicht zweifelfrei ist.

Im Gegensatz zu den obigen Explikationen wurden die bei der Untersuchung festgestellten Befunde von Necatigil und Tarihmen im Rahmen der Übersetzungswissenschaft kritisch interpretiert. Bei der Interpretation der Befunde wurde herausgestellt, dass bei ihnen im Rahmen des Textzusammenhangs meistens keine syntaktische, semantische und stilistische sowie ästhetische Klarheit geschaffen

wurde. Die erschienen Satzkomponente der erwähnten Übersetzer sind im Ganzen von ihrem sinnlichen Gehalt zum Ausgangstext her nicht immer äquivalent.

Was die Übertragung auf der lexikalischen Ebene anbelangt, so erscheint auch die Wiedergabe von diesen sprachlichen Komponenten viel problematischer. In diesem Bereich ist auffällig, dass konnotative Bedeutungen der Lexik geringfügig vor allem seitens Tarihmen und Necatigil beachtet wurden. Es ist aber erfreulich, dass die Lexik der Zieltexte mit wenigen Ausnahmen weitgehend der zeitgenössischen türkischen Standardsprache entsprechen. Daneben ist schwer zu sagen, den ganzen Sinn des Originaltextes, als konkretes Produkt der Kombination aller Zeichenrelationen, so präzise wie möglich mit den Mitteln der Zielsprache zu reproduzieren (Aktaş, 2007:306).

Die Ursache ist damit zu erklären, dass sich die Übersetzer immer darum bemühen, nur die ausgangssprachlichen Normen der Texte zu bewahren. In einzelnen Fällen beachten sie die Merkmale der literarischen Texte, doch schließen den Kontext aus und versuchen die Wörter und Wortspiele sowie Redewendungen wortwörtlich, sinngemäß und kontextunabhängig zu übersetzen. Diese Herangehensweise des Übersetzers sind der Prinzipien der wissenschaftlichen Übersetzungskritik unangebracht und machen daher die Bewahrung des ästhetischen und stilistischen Wertes der Ausgangssprache nicht möglich. Daraus ist zu resultieren, dass die Formbetontheit des Ausgangstextes, die für einen literarischen Text von großer Bedeutung ist, außer Acht gelassen wird, und nur die sinnbetreffende Seite im Vordergrund steht, was aber zum literarischen Übersetzen nicht genügend ist.

Im Grunde genommen sollte das Hauptanliegen der Übersetzer beim literarischen Übersetzen, den Ausgangstext immer miteinander vergleichen und die Kultur des Ziellesers, sowie den Wortschatz der Zielkultur in Betracht ziehen, sein. Mit anderen Worten sollten sie eigentlich den Stil und Inhalt in der literarischen Übersetzung versuchen zu balancieren.

In der Übersetzung kommen vor allem bei Necatigil oft Wortwiederholungen, Zusätze und Ergänzungen vor, die im Ausgangstext nicht vorhanden sind. Diese zählen zu den Fehlertypen, deren Quelle in einer Fehlinterpretation liegt und stören die Aufmerksamkeit des Rezipienten.

Solche Fehler und Veränderungen, welche die Satzstruktur, Wortstruktur und den Inhalt angehen, wurden in Verbindung mit Ergänzungen, Auslassungen oder Abweichungen vom Stil des Autors festgestellt und im Rahmen der wissenschaftlichen Übersetzungskritik ihre Ursachen diskutiert und darüber konkrete Lösungsvorschläge angeboten.

Wie aus der Analyse hervorgegangen ist, lässt sich auf der lexikalischen und der semantischen Ebene ganz eindeutig entscheiden, dass die Übersetzer Necatigil und Tarihmen, an manchen Stellen des Ausgangstextes eine weniger loyale Übersetzung, in manchen Stellen sogar eine Fehlübersetzung bieten. Darüber hinaus fallen für die Übersetzer das Urteil für eine äquivalente Übersetzung naturgemäß weniger erfreulich aus, zumal die Übersetzung, wie schon erwähnt wurde, im großen und ganzen besonders in stilistischer Hinsicht gravierende Mängel umfassen.

Die besprochenen Übersetzer haben unter anderem eine Reihe von überflüssigen Neuformulierungen, Adaptionen, Auslassungen und Erläuterungen vorgenommen, die nicht zur Erfüllung von Skopos 2 notwendig gewesen wären. Allein die oben besprochenen überreichlichen Veränderungen lassen vielerorts den Eindruck entstehen, es handle sich um eine „Inhaltsangabe“ der Werke, wobei die Seitenzahl der Übersetzungen erhebliche Unterschiede aufweisen. Wenn man die Seiten des Originals mit den Seiten der Übersetzung vergleicht, kann man keine Übereinstimmung erkennen.

Das Original von „Der Richter und sein Henker“ hat 117 Seiten, wobei die Übersetzung nur 102 Seiten beträgt, „Katz und Maus“ hat im Original 140 Seiten und in der Übersetzung sind es 182 Seiten, das Originalwerk „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ hat insgesamt 200 Seiten, wobei die Übersetzung nur 170 Seiten hat. Bei diesem Vergleich der Seitenzahlen sind Unterschiede zu erkennen. Man kann in Hinsicht dieser Zahlen sehen, dass sowohl Verkürzungen oder aber auch

Verlängerungen des Originaltextes, seitens der literarischen Übersetzer, vorgenommen wurden.

Aus diesen Zahlen ergeben sich, dass sich v.a. Necatigil, bei dem häufig Auslassungen und Verkürzungen erscheinen, für einen ausgangstextorientierten Übersetzungsansatz einsetzt. Wogegen Tarihmen für ein zielkulturbetontes Übersetzungsverfahren plädiert, bei dem oft Hinzufügungen und Verlängerungen sichtbar sind.

Nicht zu vergessen sind die Stellen, an denen der Leser mehr irritiert als erhellt wird. Inwiefern diese Neigung zu einem hemmungslosen paraphrasierenden und modifizierenden Übersetzen schlicht aus der Bequemlichkeit und Nachlässigkeit der Übersetzer resultiert, kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden. Doch kann man hinsichtlich einiger Angaben feststellen, wieviele loyale und nicht loyale Übersetzungen in den analysierten Werken erhalten sind.

In dem Werk „Der Richter und sein Henker“ haben wir insgesamt 34 Fallbeispiele untersucht, von denen wir 19 nicht loyale und 15 loyale Ergebnisse erhalten haben. In dem Werk „Katz und Maus“ haben wir insgesamt 27 Fallbeispiele analysiert, wobei wir 20 als nicht loyal und 7 als loyal bezeichnet haben und zuletzt haben wir das literarische Werk „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ durchgehend untersucht und von insgesamt 46 herausgesuchten Beispielen 39 nicht loyale und 7 loyale Fallbeispiele entdeckt.

Und wenn man die Fallbeispiele der loyalen und nicht loyalen Ergebnisse in Prozentzahlen wiedergeben sollte, kommt man zu folgendem Ergebnis:

Bei dem literarischen Werk „Der Richter und sein Henker“ haben wir in Prozenten ausgedrückt, 55,9% nicht adäquate Übersetzungen, wobei wir 44,1% adäquate Übersetzungen ausgearbeitet haben.

Bei dem Werk „Katz und Maus“ sind 74,1% nicht adäquate und 25,9% adäquate Übersetzungen zu erkennen.

Und als letztes haben wir das Werk “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” analysiert und sind zu folgendem Ergebnis gekommen, 84,8% nicht adäquate und 15,2% adäquate Übersetzungen.

Man kann im Hintergrund dieser erzielten Ergebnisse behaupten, dass das Übersetzen literarischer Werke ein bestimmtes Hintergrundwissen sowohl der deutschen, als auch der türkischen Kultur und Sprache benötigt.

Aus allen dargestellten Ergebnissen lässt sich wohl schlussfolgern, dass der ideale Übersetzer literarischer Texte derjenige ist, der aus einer Fremdsprache in seine Muttersprache adäquat übersetzt. Der Übersetzungsprozess basiert zwar zum Teil auf dem Verstehensprozess des AT, jedoch hat er sein endgültiges Ergebnis im Endprodukt. Die Wahrscheinlichkeit bzw. der Grad einer misslungenen semantischen, pragmatischen oder stilistischen Äquivalenz bzw. adäquaten Übertragung ist beim Übersetzen in die Fremdsprache größer, auch wenn die Sprach- und Kulturkompetenz in der Fremdsprache auf einem hohen Niveau liegen.

So kann die Hypothese im Falle dieser Werke verifiziert betrachtet werden, aber wenn wir die einzelnen Probleme und Kompensationsmöglichkeiten genau unter die Lupe nehmen, werden wir auch bei anderen Werken zu einem ähnlichen Ergebnis kommen. Bei der Übersetzung solcher literarischer Werke, die in der Ausgangssprachlichen Kultur einen kulturellen Wert besitzen, tragen die Übersetzer eine größere Verantwortung, als sie es sich vorstellen.

Aufbauend auf diesen Ergebnissen wurden im Laufe der Arbeit die Charakteristika des literarischen Übersetzens herausgearbeitet. Dabei wurde deutlich, dass spezielle Rücksicht auf die Übertragung der Einheit von Form und Inhalt genommen werden muss. Dies führt allerdings automatisch zu Diskrepanzen zwischen übersetzerischer Treue zum Original und Rezipientenangemessenheit, so dass nach angemessenen Übersetzungsmethoden gesucht werden muss. Auf inhaltlicher Ebene bedarf es vor allem im Bereich der literarischen Übersetzung von Kulturspezifika entsprechender Adaptionen.

Die unterschiedlichen Sprachkonstruktionen von Ausgangs- und Zielsprache können notgedrungen zu Abweichungen von stilistischen Elementen des Originals führen. Übersetzungsbeispiele verdeutlichten allerdings, dass es in der Übersetzungspraxis auch zu unnötig starken Abweichungen kommt, die auf Faktoren schliessen lassen, die von aussen auf den Übersetzungsprozess einwirken.

Ferner wurden die deutsch-türkischen Übersetzungsversionen exemplarisch auf literarische Übersetzungsspezifika, d.h. einerseits auf die Berücksichtigung theoretischer Übersetzungsaspekte und andererseits auf ausserliterarischen Faktoren eruiert. Hierbei wurden Probleme evident, die speziell auf die Rezipientenangemessenheit resultieren. In den Beispielen konnten zugleich mehrere Übersetzungsabweichungen konstatiert werden, die auf den Einfluss von praxisüblichen ausserliterarischen Faktoren schliessen lassen, die jedoch im Gegensatz zu übersetzungswissenschaftlichen Überlegungen stehen. Somit konnte in dieser Arbeit hergestellt werden, dass das literarische Übersetzen aufgrund der speziellen sprachlichen Komponenten den Übersetzern schwer fällt. Um eine gute literarische Übersetzung produzieren zu können bedarf es unter anderem der Erfüllung einiger Grundvoraussetzungen durch den Übersetzer. Zu diesen Voraussetzungen sollten bei literarischen Übersetzern, wie gesagt neben sprach- und Kulturkenntnissen ebenfalls Auseinandersetzungen mit übersetzungswissenschaftlichen Aspekten zählen. Daneben wäre das gesellschaftliche Ansehen von literarischen Übersetzern durch Achtung und Beachtung ihre Arbeit zu verbessern.

Neben der Beherrschung von Ausgangs- und Zielsprache der Kenntnis von ausgangssprachlicher Kultur, sowie die Erfahrung mit Erwachsenen Rezipienten ist das sorgfältige Arbeiten ebenso unabdingbar, wie die Einstellung des Übersetzers zur literarischen Übersetzung. Da es das primäre Ziel eines literarischen Übersetzers sein sollte, eine hinsichtlich der literarischen und übersetzungswissenschaftlichen Qualität optimale Übersetzung zu erarbeiten, sollte es von entsprechender Relevanz sein, motivationsfördernde Veränderungen im beruflichen Umfeld des Übersetzens vorzunehmen. In der Tat handelt es sich bei den vorliegenden Übersetzungen nicht um das Original, sondern um eine Übersetzung, die mit den Originalen niemals identisch sein können. Man sollte sich möglichst um eine loyale Äquivalenz zwischen AS und Zs bestreben.

Aus diesem Grunde sollte den Übersetzern die Problematik der möglichen Divergenz zwischen Rezipientenangemessenheit und Treue zum Original bewusst sein. Sie sollten sich verstärkt mit der Thematik des spezifisch literarischen Übersetzens beschäftigen.

Das bedeutet, dass sie nicht nur einseitig den Rezipienten verhaftet übersetzen sondern zugleich eine möglichst grosse inhaltliche wie stilistische Nahe zum Original wahren sollten. Ein häufigerer Erfahrungsaustausch, sowie mehr Veröffentlichungen zu dieser Problematik waren dabei sicherlich von Nutzen. In diesem Zusammenhang bedürfen vorwiegend die Übersetzung von Kulturspezifika, sowie stilistischen Aspekte einer erhöhten Aufmerksamkeit.

Ausserdem muss ein Bewusstsein seitens der literarischen Übersetzer für die Existenz und die daraus resultierende Einflussgefahr der ausserliterarischen Faktoren erwachen, um langfristig in den Bereichen, in denen es möglich ist Änderungen in Gang zu setzen (Gendi, 2010:246).

Außerdem haben die literarischen Übersetzer natürlich darauf zu achten, dass sie immerhin einen literarischen Text anfertigen, d. h. die künstlerische Formulierung und die ästhetische Qualität müssen im ZT vorhanden sein. In Anlehnung an die “versetzte Funktionsäquivalenz” kann hier also die Rede von “versetzter Gleichwertigkeit” sein.

Der Idealfall bzw. die Hauptanforderung sollte somit durch die “offene Übersetzung” realisiert werden, wobei die formalen und stilistischen Merkmale, die kulturellen Markierungen und Realienlexeme sowie die eigenartigen Benennungen und Bezeichnungen (z. B. durch Lehnwörter oder erklärende Übersetzung) des AT bewahrt bleiben.

16. Literaturverzeichnis

- Aksan, Gülnür (2007) Eine übersetzungskritik an dem roman Thomas Bernhards "Eine Kind" im beispiel der übersetzung von Kemal Boztepe. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi
- Aktaş, T. (1996). Çeviri İşlemine Genel Bir Bakış. Ankara: Orsen Matbaası.
- Aktaş, T. (1999). Yazın Çevirisi, İşlevi ve Özellikleri: Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi.
- Aktaş, T. (2007). Übersetzungskritische Untersuchung des Romans "An diesem Dienstag" Wolfgang Borcherts. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi.
- Albrecht, Jörn (1973) Linguistik und Übersetzung. Tübingen
- Albrecht, Jörn (1990) „Invarianz, Äquivalenz, Adäquatheit“, in: ARNTZ/THOME
- Ammann, M. (1990) Grundlagen der modernen Translationstheorie - Ein Leitfaden für Studierende. Heidelberg
- Apel, F. (1983). Literarische Übersetzung. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Arntz, Reiner (1987) Textlinguistik und Fachsprache. Akten des internationalen übersetzungswissenschaftlichen AILA-Symposions, Hildesheim
- Arntz, Reiner/Thome, Gisela (1990) Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag. Tübingen

- Arntz, R./Picht, H./Mayer, F.(2004) Einführung in die Terminologearbeit, Hildesheim
- Aytaç, G. (1990). Edebiyat Yazıları 1. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bachmann-Medick, Doris (1997) Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin
- Belz, Stephanie & Schatz, Francoise (2010) Sprichwörter und Redewendungen.
(<http://www.hogy-gp.de/faecher/sprachlich/deutsch/schreibprojekt-taxuswand/deutsch-kreativ-redew.html>)
- Best, Joanna/Kalina, Sylvia (2002) Übersetzen und Dolmetschen: eine Orientierungshilfe.UTB 2329. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag
- Börner, Wolfgang/KlausVogel (1998) Kontrast und Äquivalenz. Beiträge zu Sprachvergleich und Übersetzung. Tübingen.
- Brandestini, Julika. (2007) Das Problem der Übersetzung von Dialektpassagen. Italienische Übersetzungen der Buddenbrooks von Thomas Mann. Europa-Universität Viadrina
- Brenner, Peter J.(1998) Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 58).
- Brinker, K. (1985) Linguistische Textanalyse. Berlin.
- Bühler, L. (1982) Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart.

- Büyüknisan, Emra (2009) Reiß ve Vermeer'in 'Genel Bir Çeviri Kuramının Temeli' - Çeviribilimde 'Yapısalcı' Eğilime Karşı 'Bütünleyici' Bir Çözüm mü? Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 18, Sayı 1. S-71-78.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Die Analyse literarischer Texte. Stuttgart 2002 (=UTB 2330).
- Coseriu. E. (1978). Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie. In: Grähs L., Karlen G., Mamberg B.
- Dallmann, Sabine (1979): Die Rezension. Zur Charakterisierung von Texttyp, Darstellungsart und Stil. In: Wolfgang Fleischer (Hg.): Sprachnormen, Stil und Sprachkultur, 58-97. Berlin. Akademie der Wissenschaften (Linguistische Studien A/51) (Berlin Ost).
- Diller, Hans-Jürgen; Kornelius, Joachim Linguistische Probleme der Übersetzung. Tübingen (1987)
- Duden. (2008). Das Bedeutungswörterbuch. Mannheim: Dudenverlag.
- Dzika, Joanna (2007) Implizites Werten in den Rezensionen Am Beispiel von Metapher und Vergleich-. Lingua ac Communitas Vol 17.
- Frank, Horst J. (1991) Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen (=UTB 1639).

- Friedrich Gunnar (2008) Praxiseignung und Praxisrelevanz der
übersetzungswissenschaftlichen Theorien
und Modelle: Skopostheorie.
(www.carstensinner.de)
- Gleni, Thomas (2010) Redewendungen, die man schon im
Mittelalter kannte.
([http://home.arcor.de/glanlaender/
buergerhaus/redewendungen.htm](http://home.arcor.de/glanlaender/buergerhaus/redewendungen.htm))
- Griesheimer, Frank/Prinz, Alois (1991): Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und
Perspektiven. Tübingen(=UTB 1640).
- Gülmüş, Zehra (2006) Funktionales und literarisches Übersetzen.
Eine Untersuchung zur türkischen
Übersetzung von Friedrich Hebbels
bürgerlichem Trauerspiel "Maria
Magdalena". Hacettepe Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Dergisi.
- Halliday M.A.K/Ruqaiya Hasan (1976) Cohesion in Englisch, London Longman
- Heinemann, Wolfgang (1981): Sprecherintention und Textstruktur. In: Inger
Rosengren (Hg.): Sprache und Pragmatik, 259-
268. Lund: CWK Gleerup (Lunder
Germanistische Forschungen 50).
- Heinemann,Wolfgang,Dieter Viehweger
(1991) Textlinguistik. Eine Einführung.
Tübingen: Niemeyer.
- Heß, Dieter (1992): Kulturjournalismus. Ein Handbuch für
Ausbildung und Praxis. München, Leipzig: List.
- Heydebrand, Renate von, Simone Winko
(1996) Einführung in die Wertung von Literatur.
Systematik, Geschichte, Legitimation.
Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.

- Hohn, S. (1999). Philologisch-historische Tradition, in: Snell-Hornby, Mary; u.a. Hg.). Handbuch, Translation. 2. verbesserte Aufl. Tübingen: Stauffenburg, S. 91-95.
- Holz-Mänttari (1984) Justa: Translatorisches Handeln. Theorie und Methode. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B 226. Helsinki
- Hönig, Hans (1995) Konstruktives Übersetzen. Stauffenburg, Tübingen
- Hönig, H.G. und Kussmaul P. (1991). Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen.
- Jäger, G. (1975) Translation und Translationslinguistik. Halle.
- Jäger, G. und Neubert, A.(1986) Bedeutung und Translation. Leipzig.
- Kapp, Volker (1991) Übersetzer und Dolmetscher. UTB 325. Heidelberg: Quelle und Meyer
- Kaya, Hülya (2004) Attributive Strukturen in der literarischen Übersetzung. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi.
- Kohrs, Jurgita (2007) Äquivalenz oder ethische Zensur? Zur Übersetzung deutscher Jugendsprachlicher Wendungen ins Litauische. Kalbotyra.
- Koller, W. (1992) Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg.
- Königs, Frank G. (1989) Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema. München.

- Link, Jürgen (1997) Elemente der Lyrik. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek b. Hamburg (=Rowohlts Enzyklopädie), S. 86-101.
- Ludwig, Hans-Werner(1981) Arbeitsbuch Lyrikanalyse. Tübingen (=Literaturwissenschaft im Grundstudium 3).
- Mero, Gina (2003) Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Johannes Gutenberg-Universität Mainz
- Mounin, G. (1967). Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung. Deuts. Erstausgabe. München: Nymphenburger.
- Nida, Eugene A./TABER, Charles R. (1969) Theorie und Praxis des Übersetzens, unter besonderer Berücksichtigung der Bibelübersetzung. New York
- Nord, C. (1997). So treu wie möglich, Keller, R. Hg.). Linguistik und Literaturübersetzen. s. 35-60. Tübingen: Gunter Narr.
- Nord, Ch. (1999a). Textlinguistik, Snell-Hornby, Mary; u.a.Hg.): Handbuch Translation. s. 59-61. 2. verbesserte Aufl. Tübingen: Stauffenburg.
- Nord, Ch. (1999b). „Das Verhältnis des Zieltextes zum Ausgangstext“, in: Snell-Hornby, Mary; u.a.Hg. S. 59-61. Handbuch Translation. 2. verbesserte Aufl. Tübingen: Stauffenburg.
- Nord, Ch. (1988) Textanalyse und Übersetzen. Heidelberg.

- Nord, Ch. (1993) Einführung in das funktionale Übersetzen. Tübingen.
- Oğuz, Derya (2007) Übersetzungsprobleme für die Wiedergabe der bildhaften Ausdrücke im Roman Böll's 'Der Zug war Pünktlich'. Magisterarbeit. Gazi Üniversitesi
- Paschke, Peter (2000) Metaphern und andere Probleme der literarischen Übersetzung am Beispiel von Daniele del Giudices „Das Abheben des Schattens vom Boden“. Kassel.
- Pólay, Veronika (2004) Übersetzung von literarischen Werken Übersetzung von Kulturen ([www.inst.at/trans/15Nr/07_2/polay15.htm#FN T0](http://www.inst.at/trans/15Nr/07_2/polay15.htm#FN_T0))
- Ptáčnicková, Vlastimila (2008) Zu theoretischen Aspekten des Übersetzens und der Übersetzbarkeit. Informatologia, 41, 2008., 2, 122-131.
- Rehbein, Jochen (1985) Interkulturelle Kommunikation. Tübingen: Narr
- Reiß, K. (1983) Texttypen und Übersetzungsmethode. Der operative Text. Heidelberg.
- Reiß, K. und Vermeer, H.J. (1984) Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen.
- Reiß, K. (1986). Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Max Hueber.

- Risku, Hana (2004) Translationsmanagement. Interkulturelle Fachkommunikation im Informationszeitalter. Gunter Narr Verlag, Tübingen
- Salnikow, Nikolai (1995) Sprachtransfer - Kulturtransfer: Text, Kontext und Translation. Frankfurt/Mn.
- Sagawe, Helmuth (2010) Wissenschaftliche Beiträge zum literarischen Übersetzen. (www.uebersetzungswissenschaft.de/Lit-uebers.htm)
- Scheichl, Sigurd Paul(1982) Stiluntersuchung und sprachliches Verstehen von Texten. Am Beispiel eines Gedichtes von Christine Busta. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik Jg. XIV, Heft 2, S. 100-126.
- Schmitt, Peter A. (1999) Translation und Technik. Stauffenburg, Tübingen
- Schröder, Hartmut (2001) Sprachtabu und Euphemismen Sprachwissenschaftliche Anmerkungen zu Stefan Schorchs "Euphemismen in der hebräischen Bibel". Schneider Verlag Hohengehren. S. 229-246.
- Schreiber, Michael (1993) Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs. Tübingen
- Sieling, Karsten (2007) Günter Grass - Katz und Maus (Novelle) (<http://www.schulklausuren.de/deutsch/gunter-grass-katz-und-maus-novelle>)
- Snell-Hornby, Mary. (1994) Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Tübingen.

- Snell-Hornby, M. u.a. (1999): Handbuch Translation. 2. verbesserte Aufl. Tübingen: Stauffenburg.
- Steinbeck, John (2008) Analyse der deutschen Übersetzung. Grin.
- Stenzel, Harmut (2005) Einführung in die spanische Literaturwissenschaft/2. Auflage Metzler Verlag.
- Stolze, Radegundi (1997). Übersetzungstheorien. 2. voll. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen: Gunter Narr.
- Stolze, Radegundis (1985) Grundlagen der Textübersetzung, 2. Aufl., Heidelberg.
- Störig, Hans Joachim (1969) Das Problem des Übersetzens. Darmstadt
- Talun İnce, Ayalp (2008) Die funktionale Analyse der deutschen Übersetzung von Orhan Pamuks Beyaz Kale. Hacettepe Edebiyat Fakültesi Dergisi
- Ulrich, W. (1981). Wörterbuch Linguistischer Grundbegriffe. 3., erneut bearb. u. erw. Aufl. Kiel: Ferdinand Hirt.
- Weber, Katja (2004) Diminutive im Deutschen, Italienischen und Englischen – Ein Vergleich LMU, Institut für Deutsche Philologie.
- Wiesmüller, Wolfgang (2001) Intertextualität vs. Interpretation? Ein Fall für „Dialogizität“ in der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion. In: „Millionen Welten“. Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag. Hg. v. Márta Gaál-Baróti und Péter Bassola. Szeged (Osiris), S. 65-77.

- Wilss, Wolfram. (1996). Übersetzungsunterricht: eine Einführung; begriffliche Grundlagen und methodische Orientierungen. Tübingen: Narr.
- Wilss, W. (1977). Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart: Ernst Klett.
- Wilss, W. (1992). Übersetzungsfertigkeit: Annäherung an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff. Tübingen: Narr. (Tübinger Beiträge zur Linguistik; 376).
- Witte, Heidrun (2000) Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung. Tübingen: Stauffenburg.
- Wunderlich, Dieter (2002) Inhaltsangabe und Rezension: Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge Textauszüge. Luchterhand Verlag.
- Wunderlich, Dieter (2005) Inhaltsangabe und Rezension: Günter Grass: Katz und Maus. Textauszüge. Luchterhand Verlag.
- Wuthenow, R.-R. (1969) Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.