

Inhalt

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	8
1. Einleitung	9
2. Theoretischer Teil.....	12
2.1. Literarische Übersetzung	12
2.1.1. Zur Methodik der literarischen Übersetzung.....	14
2. 1. 2. Drei Schritte des Übersetzungsvorgangs	16
2. 1. 3. Funktionale Translationswissenschaft	17
2. 2. Zur Übersetzungäquivalenz in literarischen Texten	20
2. 2. 1. R. Jacobsons „equivalence in difference“	20
2. 2. 2. W. Kollers „doppelte Bindung“ der Übersetzung.....	21
2. 2. 3. Reiß / Vermeer und ihre Äquivalenz / Adäquatheit.....	23
2. 2. 4. Kommunikationswissenschaftlicher Ansatz der Äquivalenz	24
2. 2. 5. de Beaugrandes Äquivalenzstrategien.....	25
2. 3. Zur (Un)Übersetzbarkeitsproblematik	27
2. 3. 1. Relativitätsprinzip der Übersetzbarkeit.....	28
2. 3. 2. Prinzipielle Übersetzbarkeit	30
2. 3. 3. Linguistische und kulturelle Unübersetzbarkeit.....	32
2. 3. 4. Mögliche Lösungen der Unübersetzbarkeit	33
2. 4. Ästhetizität und absichtliche Abweichungen im Text	33
2. 5. Zur Übersetzung dramatischer Texte.....	36
2. 6. Übersetzungsverfahren.....	40
3. Der Schock-Dramatiker Werner Schwab	43
3.1. Sprachliche Anarchie Werner Schwabs oder kunstsprachliche Sprachkunst	47
3.2. Analyse des Schwabischen anhand von Beispielen aus dem „Reizende[n] Reigen“.....	51
4. Vorstellung des zu übersetzenden Textes	59

4.1. Inhaltlicher Aufbau.....	61
4.2. Figuren der Handlung.....	63
5. 3. Regieanweisungen	63
5.Praktischer Teil.....	65
5.1.Übersetzung des „REIZENDEN REIGENS“	65
5.2. Zur verwendeten Übersetzungsstrategie	66
5.3. Beispiele meiner Übersetzung	67
5.3.1.Titelübersetzung	67
5.3.2.Übersetzung der Figurennamen	70
5.3.3. Übersetzung der Regieanweisungen.....	71
5. 3. 4. Sprachstil der Figuren – auswahl des Wortschatzes	73
5.4. Eigene Übersetzung - konkrete Beispiele	75
5.4.1.Transposition.....	75
5.4.2.Modulation.....	76
5.4.3 Äquivalenz	76
5.4.4. Adaptation.....	77
5.4.5. Amplifikation	78
5.4.6.Explikation.....	79
5.4.8. Omission / Auslassung	80
5.4.9. Transkription	81
5.5. Zur (Un)Übersetzbarkeit der „Schwabismen“	82
5.5.1. Untergroßspurige Probeergüsse	82
5.5.2. Komischer Wein	85
5.5.3. Männliches Leben kennt sich im Frauenleben aus	85
5.5.4. Ich mit mir, du mit dir	87
5.5.5. Auferfundenes Genieren.....	89
5.5.6. Das kann man nicht aushalten können	90

5. 6. (Un)Übersetzbarkeit - Zusammenfassung.....	91
6.Resümee.....	93
Literaturverzeichnis.....	95
Anhang – meine komplette Übersetzung	100

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

AS –Ausgangssprache

AT – Ausgangstext

ÜV – Übersetzungsverfahren

ZT – Zieltext

ZS – Zielsprache

1. Einleitung

„Was mich also am Theater also auch reizt, ist sein gigantomanischer Anachronismus und meine perverse Theaterrettungsidee: Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln ... und selbstnatürlich umgekehrt“¹

Mit dieser Aussage erklärt der österreichische, im Jahre 1994 vorzeitig gestorbene „Shock-Dramatiker“ Werner Schwab seine Vorliebe für das Kreieren innovativer Sprachstrategien, durch die er das Publikum ansprechen und die Theaterszene „aus Sprache heraus erneuern“ wollte. Sein Werk wurde zuerst eher mit gewissen Verlegenheiten wahrgenommen. Den meisten Lesern und vor allem Zuschauern erscheinen seine Theaterstücke skandalös und seine Sprache schwierig verständlich. Gerade der eigenartige Umgang mit der Sprache wurde zum zentralen Thema seiner Theaterstücke. Man spricht über die auffällige „Dominanz der Sprache über die Menschen“² in den Stücken Schwabs. Für eine typische Auffassung des Sprachgebrauchs trat der Stil des Autors und zugleich selbstverständlich die Sprache seiner Figuren bald ins Bewusstsein der (Fach)Öffentlichkeit und Kritik. Seit dem Jahre 1992 etablierte sich für diese artifizielle und eigenartig charakteristische Sprache Werner Schwabs der Begriff *Schwabisch*. Wahrscheinlich gerade aus den oben genannten Gründen wurden seine Dramen allmählich zu den meistgespielten Titeln deutschsprachiger Gegenwartsdramatik. Es ist natürlich nicht der erste Fall solcher Art. Ein ähnliches Schicksal erlebten schon zahlreiche Künstler auf der ganzen Welt in verschiedenen Zeitepochen, die mit ihren Art und Weise des künstlerischen Schaffens innovativ oder schockierend wirkten. Viele von denen wurden erst nach dem Tod anerkannt und gelobt, was aber nicht der Fall Schwabs ist. Im Jahre 1992 führten 35 internationale Bühnen Schwab-Premieren auf, 1993 waren es 45. Allein im Januar 1995 wurde Schwab 50-mal gespielt.³ Dieser Durchbruch verursachte bestimmt auch die Punk- und Popkultur, die in der ersten Hälfte der 90er Jahre ihr Boom zuerst in der Musikbranche und kurz danach auch in der Institution Theater erlebte. Vor allem junge Leute waren

¹ Schwab, Werner. Das Grauvollste – einfach wundervoll. In: *Theater heute*, Berlin: Friedrich Berlin Verlag, Nr. 12, 1991, S. 9

² Miesbacher, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003, S. 44

³ Seiler, Christian. Spuren der Schwabomanie. In: *Profil*, Wien: Profil Verlag, 31.1. 1993

gierig nach aggressiven und vielleicht auch wahnsinnigen Erlebnissen, denen sie auch mittels der Theateraufführungen, wo fast keine Regeln gelten oder sogar Anarchie herrscht, nahe sein durften. Denn es ist nicht nur Schwabs „Sprachkunst“, was seine Stücke zur Sensation machte, sondern auch verschiedene ungebräuchliche Requisiten und manchmal auch ungewöhnliches Szenenbild.

Sein erstes erfolgreiches Theaterstück „*Die Präsidentinnen*“, wodurch ich mit Werner Schwab in Kontakt kam, rief in mir eine Neugier hervor, sich mit dem Sprachgebrauch dieses Schriftstellers, der heutzutage unter die hoch geschätzten zeitgenössischen österreichischen Autoren wie Elfriede Jelinek oder Peter Turrini rangiert, mehr zu beschäftigen. Deswegen entschied ich mich zu versuchen, seine interessant eigenartige Ausdruckweise am Beispiel eines ausgewählten Abschnitts seines Theaterstücks „*DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*“ ins Tschechische zu übersetzen. Etliche bisher übersetzten Werke Schwabs wurden auch vom fremdsprachlichen Publikum positiv empfangen und erwiesen sich damit auch auf internationalen Bühnen als Erfolgstücke. Es ist aber auch für manche Muttersprachler nicht einfach, die charakteristische Sprache Schwabs zu verstehen. Noch mehr Schwierigkeiten bereiten seine Texte den Übersetzern, die sich bemühen, sein Werk auch dem fremdsprachlichen Publikum näher zu bringen.

Die vorliegende Arbeit wird in vier Hauptteile gegliedert. Im ersten, theoretischen Teil wird die Problematik der literarischen Übersetzung als eines Bestandteils der Übersetzungswissenschaft näher gebracht und die bedeutendsten Theoretiker und ihre Übersetzungsmethoden vorgestellt. Das Augenmerk wird besonders auf die Themen der Äquivalenz und Übersetzbarkeit gerichtet. Im Folgenden wird im Fokus meiner Untersuchung die Problematik der Übersetzung von Sprechtheater-Texten stehen. Zum Schluss dieses Teils werden einige heutzutage meistens verwendeten Übersetzungsverfahren vorgestellt.

Im folgenden Teil meiner Arbeit wird die Persönlichkeit Werner Schwabs vorgestellt. Am Beispiel Schwabs Theaterstücks „*DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*“ sollen die charakteristischen Merkmale Schwabs Bühnensprache analysiert und ihre mögliche Funktion dargestellt werden.

Im dritten Teil der Arbeit wird der zu übersetzende, oben genannte Ausgangstext, der eine Paraphrase, eine Coverversion des Dramas „*Reigen*“ des österreichischen Schriftstellers Arthur Schnitzler ist, näher gebracht.

Im letzten, praktischen Teil dieser Arbeit soll dann an dem nach meiner persönlichen Erwägung ausgewählten Textabschnitt des genannten Stücks festgestellt werden, ob eine adäquate Übersetzung des so sprachlich spezifischen Werkes ins Tschechische überhaupt möglich ist.

Zur Übersetzung eines literarischen Textes gehört natürlich nicht nur sprachliche Kompetenz in der Ausgangs- und Zielsprache, gesamtkulturelles und gesamt nationales Gedächtnis beider Sprachgebiete, sondern auch gewisse Kreativität, die sowohl kreatives Denken beinhaltet, als auch die Fähigkeit oder vielleicht Begabung, neue literarische Texte selbstständig zu verfassen. Man muss vor allem auf die Funktion des zu übersetzenden Textes denken, damit das Ziel des Translats erfüllt werden kann. Bei der Übersetzung von Bühnentexten, die primär als gesprochene Sprache realisiert werden sollen, scheint die Situation noch komplizierter zu sein. Mit diesen Kompetenzen und Voraussetzungen eines Übersetzers werde ich mich im Zusammenhang mit künstlerischer Übersetzung der Bühnentexte und absichtlich defekten Formulierungen im Ausgangstext beschäftigen.

2. Theoretischer Teil

2.1. Literarische Übersetzung

Laut eines der bedeutendsten tschechischen Theoretiker der künstlerischen Übersetzung, Jiří Levý, versteht man unter der Übersetzung eines literarischen Textes ein Vorgang, in dem der Übersetzer eine im Ausgangstext in der Ausgangssprache beinhaltete Mitteilung dekodiert, um sie in der Zielsprache neu kodieren zu können. Der Vorgang fortsetzt dann weiter, so Levý, wenn der neu kodierte Text von dem Leser dekodiert wird.⁴ „Als Ausgangstext (AT) bezeichnen wir den zu übersetzenden ausgangssprachlichen Text, der für Adressaten der Ausgangskultur produziert wurde. Auf der Grundlage des AT stellt der Translator einen Zieltext (ZT) in der Zielsprache (ZS) her, der in einer neuen Situation für zielkulturelle Adressaten als „Übersetzung“ des AT fungieren soll.“⁵ Der Begriff *Übersetzung* bezeichnet auch das Produkt des Übersetzens (*Translat*). Ein individueller Charakter der literarischen Texte verlangt bei der Übersetzung in eine Fremdsprache eine höchst empfindliche Behandlung. Im Unterschied zu anderen (pragmatischen) Textsorten, Sachtexten, geht es bei primär expressiven Texten nicht nur um Übersetzen der eigenen beinhalteten Informationen, sondern auch um Übertragung der Form und Eigenwerte des Originals, die unter anderem den Stil und auch Denkweise des Autors umfassen sollen. In fiktiven Texten findet man intralinguale, intertextuelle und auch soziokulturelle Bedeutungen.

Weiter muss die Diktion des Autors beachtet werden, mit der er dem Empfänger seines Textes etwas mitteilen will. Nicht in der letzten Reihe geht es um Vermittlung der einzigartigen Atmosphäre des literarischen Kunstwerkes. Auch die ästhetische Funktion des Textes gehört selbstverständlich zu den wichtigsten Elementen, die bei dem Übersetzungsvorgang in Betracht genommen werden müssen.

Ein spezieller Aspekt ist dann die Orientierung auf den Rezipienten, weil es kein konkreter Adressat gibt, dem der literarische Text bestimmt ist, wie beispielsweise bei den Fachtexten. Der Autor (und natürlich auch der Übersetzer) „wendet sich an ein

⁴ Levý, Jiří. *Umění překladau*. Praha: Panorama, 1983, S. 42

⁵ Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 141

Auditorium, das einzig durch die Bereitschaft charakterisiert werden kann, schöne Literatur als solche aufzunehmen“⁶. Die Autoren schreiben oft einem fiktiven Leser (im Fall der Theaterstücke dem Publikum), auf den das Werk orientiert ist. Eine literarische Übersetzung trägt mit sich aber noch eine andere Verantwortung, als nur die Vermittlung des Textes einem fremdsprachlichen Rezipienten. Der Übersetzende wird nicht selten zum Vermittler zwischen verschiedenen Kulturen, denn jeder Rezipient verfügt über seine kulturspezifische Erfahrungen und Wertesysteme, die nicht mit den kulturspezifischen Erfahrungen und Wertesystemen der Rezipienten des Ausgangstextes übereinstimmen müssen.

In folgenden Kapiteln des theoretischen Teils wird das Augenmerk auf die bedeutendsten Methoden der zeitgenössischen literarischen Übersetzung sowohl auf die wichtigsten Theoretiker dieser Teildisziplin der Übersetzungswissenschaft gerichtet. Eine besondere Aufmerksamkeit wird dann der Übersetzung von Bühnentexten gewidmet.

⁶ Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 245

2.1.1. Zur Methodik der literarischen Übersetzung

In diesem Kapitel werden die wesentlichsten zeitgenössischen Theorien der literarischen Übersetzung näher gebracht und einige bedeutsame Theoretiker der künstlerischen Übersetzung vorgestellt.

Am Anfang möchte ich erwähnen, dass die Geschichte der Übersetzung in verschiedenen Sprachräumen noch nicht ausreichend dokumentiert ist. Der Bedarf an Übersetzungen ist seit der Entstehung verschiedener Sprachen von großer Bedeutung, denn es ging (und immer geht) nicht nur um Übertragung gewisser in der Sprache kodierten Informationen, sondern auch um Vermittlung der Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen. Ein besonderer und sehr bedeutender Teil der Übersetzung ist die literarische Übersetzung. Die dokumentierte Tradition der literarischen Übersetzung im Europa reicht bis zu alten Römern wie Horatius, Quintilian oder Cicero. Vor allem der Letztgenannte neigte eher zu freien Übersetzungen, wovon auch seine berühmte Aussage zeugt:

„Ich übersetze die Gedanken, ihre Formen, oder, wie man auch sagen kann, ihre Figuren, jedoch in eine Sprache, die unserer Gepflogenheit angemessen ist [...]. Daher hatte ich nicht Wort für Wort wiederzugeben, vielmehr die allgemeine Stilart (genus) und die Bedeutung (vis) der fremden Wörter.“⁷

Seit dieser Zeit verlief die künstlerische Übersetzung eine nachhaltige Entwicklung. Ziel dieser Arbeit ist es aber nicht, eine komplette Übersicht verschiedener Theorien der literarischen Übersetzung zusammenzustellen. Die Aufmerksamkeit wird vor allem den zeitgenössischen Methoden gewidmet, die für meine eigene Übersetzung maßgebend und hilfreich sind.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts profilierten sich die heutzutage bedeutendsten Theoretiker der literarischen Übersetzung. Insbesondere sind nach meiner Meinung *J. Levý*, *R. Kloepfer*, *W. Koller*, *E. A. Nida* oder *R. de Beaugrande* zu nennen. Im Folgenden werden die Auffassungen der literarischen Übersetzung der ersten zwei Genannten näher gebracht - besonders dann *Jiří Levýs*.

⁷ Friedrich, H.; zit. nach Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 292

R. Kloepfer erwähnt in seinem Werk „*Theorie der literarischen Übersetzung*“ zuerst den Bedarf an einer besonderen Übersetzungsmethode, die „ein adäquates Wiedergeben des sprachlichen Kunstwerkes in einer fremden Sprache erlaubt und ein möglichst genaues Verstehen des Fremden gewährleistet.“⁸ Er lehnt die allgemeinen linguistischen Übersetzungstheorien ab und als Ausgangspunkt der literarischen Übersetzung betrachtet er die Theorie der Dichtkunst zusammen mit der hermeneutischen Methode. Die hermeneutische Übersetzungstheorie fasst den Text als „Anleitung zum Produzieren einer eigenen Gestaltung“ auf. Der Text „entfaltet [...] seinen Sinn erst im Verlauf seiner Rezeption durch die Individuen“.⁹ R. Kloepfer widmet seine Aufmerksamkeit unter anderem auch der doppelten Verantwortung des Übersetzers. Zum einen ist er zum Leser verantwortlich, zum anderen zum Autor des Originaltextes.

Im Unterschied zu R. Kloepfer, der die Verwendung der linguistischen Theorien in der Übersetzung ablehnt, äußert Jiří Levý, ein weiterer bedeutender Theoretiker der literarischen Übersetzung, in seinem theoretischen Hauptwerk „*Umění překladu*“ (deutsch: *Die Kunst der Übersetzung*) den Gedanken, dass „die neuen linguistischen Methoden ,in den kommenden Jahren möglicherweise auch das Denken über Fragen der künstlerischen Übersetzung grundlegend beeinflussen werden“¹⁰. Laut Levý lassen sich zwei übersetzerische Hauptmethoden definieren: die *illusionistischen* und *antiillusionistischen Methoden*.

Durch die *illusionistischen Methoden*, zu denen sich auch der Autor selbst bekennt, wird dem Leser / Zuschauer eine Übersetzung vorgelegt, die bei ihm eine Illusion erwecken soll, dass er die Vorlage liebt. Das aber bedeutet nach Levý nicht, dass es hier keinen Raum für Experimentieren gibt.

Die *antiillusionistischen Methoden* rechnen dagegen damit, dass sich der Leser dessen bewusst ist, dass er eine Übersetzung liebt. Das Originalwerk wird von dem Übersetzer eher kommentiert und das Hauptziel ist es, die Vorlage irgendwie zu erfassen. Diese

⁸ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 293

⁹ Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 141

¹⁰ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 294

Methoden kommen laut Levý aber nur selten vor. Es handle sich eher um Parodie oder Travestie.¹¹

Im Vordergrund seiner illusionistischen Übersetzungstheorie, die für ihn maßgebend ist, steht vor allem die Erhaltung der Originalwerte und Bewahren der Vorlage-Wirkung auf den Rezipienten auch bei der Übersetzung und nicht um Erhaltung des Werkes „an sich“.

J. Levý macht weiter darauf aufmerksam, dass man zwischen der objektiven Realität (Wirklichkeit) und der Wirklichkeit des Ausgangstextes unterscheiden muss. Denn die Wirklichkeit eines literarischen Werkes sei nur Autors subjektive Interpretation der objektiven Realität und zugleich aber gerade das, was der Übersetzer erfassen soll.

Seine Auffassung weist also die Züge einer (aus dem ästhetischen Gesichtspunkt) realistischen und (aus dem linguistischen Gesichtspunkt) funktionalen Konzeption der Übersetzung auf.

2. 1. 2. Drei Schritte des Übersetzungsvorgangs

J. Levý definiert drei Schritte des Übersetzungsvorgangs:

1. **Erfassung der Vorlage:** Der Übersetzer muss vor allem ein aufmerksamer Leser sein. Es gibt drei Ebenen, auf die sich der Übersetzer konzentrieren soll – **philologische Erfassung** (es geht vor allem um fachliche Vorbereitung des Übersetzers); **stilistisch-ästhetische Erfassung** (rationales Erkennen der stilistischen und ästhetischen Werte des Werkes) und weiter noch ein **gutes Verstehen** von künstlerisch dargestellten Einheiten des Werkes (die Gestalten und ihre Beziehungen, das Milieu des Werkes oder Intention des Autors).

2. **Interpretation der Vorlage:** Levý führt drei wichtigsten Momente an, die zur richtigen Interpretation des Originalwerkes beitragen, denn es kann passieren, dass es keine Bedeutungs-Übereinstimmung (z. B. eines Ausdrucks) in dem Ausgangs- und Zieltext gibt. Man muss spezifizieren und interpretieren. Das erste Moment beruht im Suchen der objektiven Idee des Werkes (man sollte die subjektiven Eingriffe unterdrücken). Im

¹¹ Levý, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Panorama, 1983, S. 39 - 40

zweiten Moment soll der Interpretationsstandpunkt festgelegt werden. Im dritten Moment sollen die objektiven Werte des Werkes aus dem festgelegten Standpunkt interpretiert werden.

3. **Umsetzung der Vorlage:** Von dem ursprünglichen Künstler (Schriftsteller) wird eine künstlerisch wertvolle Darstellung der Wirklichkeit verlangt. Von dem Übersetzer verlangt man eine künstlerisch wertvolle Umformulierung der Vorlage. Er muss über die stylistische Begabung verfügen. Die Sprachproblematik betrifft vor allem die folgenden drei Aspekte: Das Verhältnis der beiden Sprachsysteme zueinander (Die Ausgangs- und die Zielsprache sind nicht in allen Aspekten vergleichbar.); die Spuren der Ausgangssprache in der Übersetzung (Manche Ausdrücke oder Wendungen der Vorlage können den Einfluss auf die Übersetzung haben, was im negativen Sinne beispielsweise zur Verwendung verschiedener sprachlichen Konstruktionen führen kann, die nach dem Original geschaffen sind.); das Spannungsverhältnis im Stil der Übersetzung (Diese Spannung entsteht durch Übertragung eines Gedanken in eine Sprache, in der er nicht entstanden ist. Zur Überbrückung dieser Kluft zwischen dem Ausdrucksvermögen zweier Sprachen verwenden die Übersetzer oft verschiedene stilistische Klischees oder Konstruktionen, in denen sich Spuren einer Gewaltanwendung erkennen lassen. Der übersetzte Text kann man dann leicht an der Häufung gewisser Fügungen erkennen, die zwar grammatisch und stilistisch korrekt sein können, man ahnt im Text doch etwas Gekünsteltes. Der Übersetzer muss also zwischen den möglichen Varianten sorgfältig wählen. Gerade hier beginnt nach Levý die Kunst.).¹²

2. 1. 3. Funktionale Translationswissenschaft

Zu den funktionalen Translationstheorien neigen heutzutage die meisten Übersetzungswissenschaftler. Es gibt eine Fülle von translatologischen Modellen, die sich mit der künstlerischen Übersetzung befassen. Heutzutage setzt sich vor allem das Kommunikationsmodell der funktionalen Theorie durch, das einen großen Wert auf Funktion des literarischen Textes im gewissen kommunikativen, zeitlichen und ge-

¹² Levý, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Panorama, 1983, S. 51 - 81

sellschaftlichen Kontext legt. Im Vordergrund steht hier auch der Zweck der Übersetzung. Der Übersetzer sollte genau wissen, zu welchem Zweck seine Übersetzung benutzt wird.

Das maßgebende Element ist also die verlangte kommunikative Funktion des Translats. Der Text wird als Kommunikationsinstrument verstanden, der in einer kommunikativen Situation eingebettet und als Teil eines kommunikativen Handlungsspiels wahrgenommen ist. Zu diesem „Spiel“ gehören neben den „sprachlichen und nichtsprachlichen Botschaftsträgern auch die Kommunikanten mit ihren jeweils kulturspezifisch geprägten Texterfahrungen und -erwartungen, Weltwissensbeständen, Verhaltensgewohnheiten, Wertesystemen, Kommunikationsintentionen etc.“¹³ Die Kommunikation wird erst mit der Rezeption eines Übersetzungsempfängers abgeschlossen. Für eine erfolgreiche literarische Kommunikation ist die Orientierung des Textverfassers (des Originals sowohl der Übersetzung) auf den Rezipienten wirklich notwendig. Damit hängt eng auch die Intention zusammen, auf den Adressaten der Botschaft auf irgendwelcher Weise zu wirken und bestimmten Kommunikationseffekt hervorzurufen.

Der Übersetzer sollte sich dessen bewusst sein, was, wie, wann und für wen er übersetzt. Die literarischen Texte werden zwar geschrieben, beinhalten aber sehr oft eine – direkt oder indirekt – gesprochene Sprache in allen ihren Erscheinungen – von der Amtssprache über Umgangssprache und verschiedene Soziolekte bis zu örtlichen Dialekten. Zbyněk Fišer beschreibt in seinem theoretischen Schrift „*Překlad jako kreativní proces*“ (deutsch: *Die Übersetzung als kreativer Vorgang*) den Übersetzungsvorgang als eine eigenständige kommunikative Äußerung. Falls das Produkt dieses Vorgangs ein erfolgreiches Kommunikat werden soll, müssen in das Schaffen der Übersetzung verschiedene schöpferische, mentale, sprachliche, literarische (künstlerische), kommunikative, psychosoziale und weitere Verfahren einbezogen werden.¹⁴ Obwohl die meisten Übersetzungswissenschaftler heutzutage zum Prinzip des gleichen Kommunikationseffektes des Ausgangs- und Zieltextes auf den Rezipienten zuneigen (Das heißt, dass der Translat die möglichst gleiche Wirkung auf den Rezipienten hervorrufen soll, wie der Originaltext auf den Originalrezipienten.), weist M. Hrdlička darauf hin, dass die pragmatische Seite oft vor dem reproduktiv-schöpferischen Status der übersetzerischen Aktivität bevorzugt wird. Diese Forderung führe dann den Übersetzer zur utilitären De-

¹³ Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 144, 145

¹⁴ Fišer, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces*. Brno: Host, 2009, S. 11

formation und Adaptionbearbeitungen der Vorlage im Interesse einer unkritischen Saturation der Gesellschafts- oder Kollektivbedürfnisse, übermäßiger Leseranpassung und zum Missachten von Qualitäten der Vorlage.¹⁵ Laut K. Horálek kann man von der funktionalen Äquivalenz im Zusammenhang mit der eigenen Sprache reden und nicht mit den übersetzten Werken in Beziehung zur Vorlage. B. Ilek bekräftigt dann diese Meinung mit seiner Behauptung, dass die adäquate künstlerische Übersetzung immer nur eine optimale Approximation des Originals wird.¹⁶

Bei der literarischen, auf den Rezipienten orientierten Übersetzung entsteht aber oft ein Risiko, dass die charakteristischen Züge des Ausgangstextes nicht genug bewahrt werden, weil der Übersetzer (vielleicht nicht absichtlich) oft zu einer unkritischen Orientierung auf den Rezipienten neigen kann, was zu einer freien Übersetzung führen könnte. Im Gegenfall kann dann eine übermäßige Orientierung auf den Zieltext bevorzugt werden, was dann zur wörtlichen Übersetzung führt, die für die literarischen Texte nicht adäquat ist. Ergebnis der literarischen Übersetzung soll nicht eine mechanisch übertragene fremdsprachliche Kopie des Originals werden, wie es beispielsweise bei manchen fachsprachlichen Texten ist. Im idealen Fall sollte die literarische Übersetzung ein Kompromiss zwischen der Empfänger-Orientierung und dem Bewahren der dominierenden Merkmale des Ausgangstextes sein. Die funktionale Übersetzung muss also an eine kommunikative Situation angepasst werden, damit sie erfolgreich zu einem erwarteten Ziel führen kann.

¹⁵ Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladelství, 2003, S. 10

¹⁶ Ebd. S. 10

2. 2. Zur Übersetzungsäquivalenz in literarischen Texten

Im Zusammenhang mit der Übersetzung der literarischen Texte muss die Aufmerksamkeit auch einem weiteren wichtigen Aspekt gewidmet werden, und zwar der Äquivalenz. In den letzten 40 Jahren verliefen verschiedene Theorien der Übersetzungsäquivalenz eine rasche Entwicklung. Trotzdem gibt es heutzutage keine allgemein anerkannte Definition des Äquivalenzbegriffs. Alle Konzeptionen haben aber ein gemeinsames Merkmal, und zwar ein Übereinstimmungszeichen, das in verschiedenen Ebenen (Inhalt, Form, Kommunikationseffekt ...) erreicht werden soll. Man spricht auch von der Beziehung zwischen dem Ausgangs- und Zieltext. Bei der Übersetzung expressiver Texte, die unter anderem sehr reich an Neologismen, ungewöhnliche Komposita oder Wortverbindungen sind und die nicht selten in verschiedenen Tabuzonen des menschlichen Lebens vorkommen, hält man für höchstens wichtig, semantische Bedeutungen einzelner Aspekte und natürlich die ästhetische Wirkung des ganzen Werkes einzuhalten. Denn die Empfänger eines Zieltextes erwarten, dass sie alle im Originaltext beinhalteten Informationen auch in der Übersetzung vermittelt werden. Das bedeutet aber nicht, dass im Fall der literarischen Übersetzung eine genaue Übereinstimmung des Ausgangs- und Zieltextes verlangt wird. Ich halte für wichtig, einige der bedeutendsten Theorien und Modelle der Äquivalenz in dieser Arbeit vorzustellen.

2. 2. 1. R. Jacobsons „equivalence in difference“

Mit dem linguistischen Ansatz der Äquivalenz können wir uns in den theoretischen sprachwissenschaftlichen Arbeiten des Strukturalisten Roman Jakobson begegnen. Unter Übersetzung versteht er Übertragung ganzer Nachrichteneinheiten (und nicht Kodeeinheiten). Solche Übersetzung wird von ihm als „reported speech“¹⁷ bezeichnet. In seiner Äquivalenztheorie geht er davon aus, dass eine Übersetzung zwei äquivalente Nachrichten in zwei verschiedenen Kodes beinhaltet. Laut Snell-Hornby führte R. Jakobson die Bezeichnung „equivalence in difference“ ein, die für ihn „[...] pivotal concern

¹⁷ Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. In: *On Translation*. Hrsg. Brower, R. A., New York: Oxford University Press, 1996, S. 233

of linguistic“ bedeutet.¹⁸ „Like any receiver of verbal messages, the linguist acts as their interpreter. No linguistic specimen may be interpreted by the science of language without a translation of its signs into other signs of the same system or into signs of another system.“¹⁹ Jeder Empfänger des Textes, egal ob Muttersprachler oder nicht, wird nach Jacobson zum Übersetzer.

2. 2. 2. W. Kollers „doppelte Bindung“ der Übersetzung

Mit der Äquivalenzproblematik beschäftigt sich sehr ausführlich auch der Sprach- und Übersetzungswissenschaftler Werner Koller in seinem Buch „Einführung in die Übersetzungswissenschaft“. Unter Übersetzungsäquivalenz versteht man eine spezifische Beziehung oder Relation zwischen dem Ausgangs- und Zieltext. Diese Beziehung nennt Koller Äquivalenzrelation (oder Übersetzungsbeziehung). Bei der Klärung des Begriffs Äquivalenz geht Koller von drei prinzipiellen Vorüberlegungen aus:

„1. (Übersetzungs-)Äquivalenz bedeutet zunächst nur, daß zwischen zwei Texten eine Übersetzungsbeziehung vorliegt; man würde deshalb besser von einer Äquivalenzrelation statt nur von Äquivalenz sprechen. 2. Die Verwendung des Äquivalenzbegriffs setzt die Angabe von Bezugsrahmen voraus. 3. Als ZS-Äquivalente werden sprachlich / textuelle Einheiten verschiedener Art und unterschiedlichen Ranges und Umfangs bezeichnet, die zu AS-Elementen durch Angabe des / der Bezugsrahmen(s) spezifizierten Äquivalenzrelation stehen.“²⁰

Es gibt verschiedene Arten und Ebenen der Äquivalenz: Inhaltsäquivalenz, Textäquivalenz, stilistische, expressive, formale, dynamische, funktionelle, kommunikative, pragmatische Äquivalenz und von besonderer Bedeutung ist auch die Wirkungsäquivalenz. Koller unterscheidet auch fünf wichtigsten „Bezugsrahmen“ bei der

¹⁸ Snell-Hornby, Mary. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 1986, S. 19

¹⁹ Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. In: *On Translation*. Hrsg. Brower, R. A., New York: Oxford University Press, 1996, S. 233 - 234

²⁰ Werner Koller. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 215

Festlegung der Art der Übersetzungsäquivalenz: denotative, konnotative, textnormative, pragmatische und formal-ästhetische Äquivalenz.²¹

Die Äquivalenztypologie nach Werner Koller:

1. Eine *denotative Äquivalenz* orientiert sich am außersprachlichen Sachverhalt, der in einem Text vermittelt wird. Sie liegt nach Koller dann vor, wenn das Ausgangs- und das Zielsprachliche Element denselben außersprachlichen Sachverhalt, der durch einen Text vermittelt wird, treffen. Da jedoch die Ausschnitte der materiellen oder geistigen Realität, die in der Ziel- und in der Ausgangssprache durch ein Lexem erfasst werden, nicht immer deckungsgleich sind, ergeben sich fünf Subtypen:

- **Eins-zu-eins-Entsprechung**, z. B. dt. *das Buch* – tsch. *kniha*

- **Eins-zu-viele-Entsprechung**, z. B. dt. *verheiratet* – tsch. *ženatý, vdaná*

- **Viele-zu-eins-Entsprechung**, z. B. dt. *die Bemerkung, die Anmerkung, die Notiz, die Fussnote* – tsch. *poznámka*.

- **Eins-zu-Teil-Entsprechung**, z. B. dt. *der Geist* – tsch. *duch, duše, líc*

- **Eins-zu-Null-Entsprechung**, z. B. dt. *die Ostalgie* – tsch. ?

Die Einteilung der Lexempaare unter diese Subtypen ist allerdings nicht unproblematisch. Bei näherer Betrachtung weisen z. B. die meisten Lexempaare, die man auf den ersten Blick der ersten Kategorie (Eins-zu-eins-Entsprechung) zuordnen möchte, größere oder kleinere Differenzen in Bezug auf ihren Bedeutungsumfang auf und sind daher eher dem letzten Typus (Eins-zu-Teil-Entsprechung) zuzuordnen.

2. Eine *konnotative Äquivalenz* besteht, wenn die Art der Verbalisierung von Sachverhalten in Ausgangs- und Zieltext vergleichbare emotionale und assoziative Reaktionen hervorruft. Sie orientiert sich an den Konnotationen bezüglich Stilschicht, soziolektaler und geografischer Dimension usw. Von konnotativer Äquivalenz spricht Koller (1997: 240), wenn „mit der spezifischen Art der sprachlichen Erfassung des Denotats [...] zusätzliche konnotative Werte vermittelt werden“. Koller unterscheidet verschiedene (insgesamt acht) konnotative Dimensionen, z. B. Konnotationen der Sprachschicht (gehoben, dichterisch, normalsprachlich, umgangssprachlich, Slang, vulgär). Demnach ist: *sterben* normalsprachlich-unmarkiert, *entschlafen* und *das Zeitliche segnen* gehören der gehobenen

²¹ Werner Koller. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 215 - 216

Stilschicht an, *abkratzen* ist salopp-umgangssprachlich, *krepieren* und *verrecken* sind vulgär (vgl. ausführlicher Koller 1997: 243).

3. Eine *textnormative Äquivalenz* besteht, wenn der Zieltext in gleicher Weise wie der Ausgangstext Sprach- und Textnormen erfüllt oder bricht. Die Herstellung textnormativer Äquivalenz bedeutet demnach die Einhaltung zielsprachlicher Textsortenkonventionen.
4. *Pragmatische Äquivalenz* bezieht sich auf den Empfänger (Leser), an den sich die Übersetzung richtet und der den Text auf der Basis seiner Verstehensvoraussetzungen rezipieren können soll. Dabei ist davon auszugehen, dass der ausgangssprachliche Text und der zielsprachliche Text unterschiedliche Rezeptionsbedingungen haben. Der Übersetzer muss sich stets fragen, wie viel er den Text ändern soll, damit die Rezipienten den Text verstehen. Eine pragmatische Äquivalenz besteht dann, wenn die Ausgangs- und Zieltexte in gleicher Weise ihre kommunikative Funktion (Information, Unterhaltung, Herstellung von Gemeinschaftsgefühl etc.) in einer bestimmten Situation erfüllen.
5. Eine *formal-ästhetische Äquivalenz* besteht, wenn Ausgangs- und Zieltext eine Analogie bei der Textgestaltung aufweisen, wobei die in der Zielsprache vorgegebenen Gestaltungsmöglichkeiten verwendet werden. Sie bezieht sich auf bestimmte ästhetische, formale und individualistische Eigenschaften des Ausgangstextes. In diesen Bereich gehört zum Beispiel die Übersetzung von Metaphern, Sprachspielen oder Witzen innerhalb dieser literarischen Texte.²²

Ich stimme mit Snell-Hornby zu, wenn sie behauptet, dass diese äquivalenztheoretische Auffassung Kollers eine „doppelte Bindung“ der Übersetzung fordert. Auf der einen Seite an den Ausgangstext und auf der anderen an die kommunikativen Bedingungen auf der Seite des Empfängers.²³

2. 2. 3. Reiß / Vermeer und ihre Äquivalenz / Adäquatheit

Reiß und Vermeer machen im Rahmen der Skopostheorie darauf aufmerksam, dass man bei der Übersetzung zwischen den Begriffen „Äquivalenz“ und „Adäquatheit“ unterscheiden sollte. Die Äquivalenz bezeichne „eine Relation zwischen einem Ziel- und

²² Stolze, Radegundis. *Die Äquivalenztypologie von Werner Koller* [online]. [zit. 2013-06-18] unter: <http://www.e-pe.ee/_download/euni_repository/file/535/KirjalikuTA.zip/Kap4_LinguistischeAns/die_quivalenztypologie_von_werner_koller.html>

²³ Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 141

einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen“²⁴ soll. Die Adäquatheit bezeichne dann die Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext bei konsequenter Betrachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.“²⁵ Während die Äquivalenz als statisch und produktorientiert betrachtet wird, weist die Adäquatheit eher die dynamischen und prozessorientierten Züge auf. Nach diesen Definitionen lässt sich sagen, dass „die Äquivalenz eine Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zielkultur“²⁶ sei.

2. 2. 4. Kommunikationswissenschaftlicher Ansatz der Äquivalenz

Mit einem kommunikationswissenschaftlichen Ansatz der Äquivalenz beschäftigten sich E. A. Nida und O. Kade. Während sich Nidas Modell eher auf Äquivalenz in der Form der Texte konzentriert, Kade sieht das wichtigste Äquivalenzkriterium in der inhaltlichen Übereinstimmung. Nida unterscheidet bei der Übersetzung zwischen der formalen und dynamischen Äquivalenz. Die formale Äquivalenz sei eher ausgangstextorientiert. Der Übersetzer versucht, vor allem die Form des Originals zu bewahren. Der Übersetzer sollte folgende Elemente wiedergeben:

„(1) Grammatical units, (2) consistency in word usage, and (3) meanings in terms of the source context. The reproduction of grammatical units may consist in: (a) translating nouns by nouns, verbs by verbs etc.; (b) keeping all phrases and sentences intact [...] and (c) preserving all formal indicators, e. g. marks of punctuation, paragraph breaks and poetic indentation.“²⁷

Im Gegensatz dazu wird die dynamische Äquivalenz als „closest natural equivalent of the source-language message“ erklärt:

„This type of definition contains three essential terms: (1) equivalent, which points toward the source-language message, (2) natural, which points toward the receptor language, (3) closest, which binds the two orientations together on the basis of the highest degree of approximation.“²⁸

²⁴ Reiß, Katharina / Vermeer, Hans. J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984, S. 139 - 140

²⁵ Reiß, Katharina / Vermeer, Hans. J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984, S. 139

²⁶ Ebd. S. 140

²⁷ Nida, Eugene A., Taber, Charles R. *The Theory and practice of Translation*. Leiden: Brill Verlag, 1969, S. 166

²⁸ Ebd. S. 166

Wie schon erwähnt wurde, beruht Kades Modell in der Übereinstimmung auf der inhaltlichen Ebene. Durch die Äquivalenzbeziehungen soll eine optimale Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zielsprache erreicht werden. Er unterscheidet vier Grundtypen der Äquivalenz, in denen die Ausdrucksebene der *langue* und Inhaltsebene der *parole* entspricht:

1. Totale Äquivalenz = **1 : 1 Entsprechung** auf der Ausdrucks- und Inhaltsebene (z. B. Namen oder geografische Bezeichnungen)
2. Fakultative Äquivalenz = **1 : viele Entsprechung** auf der Ausdrucksebene und 1 : 1 Entsprechung auf der Inhaltsebene (z. B. dt. *der Brunnen* – *studna, pramen, zřídlo* tsch.)
3. Approximative Äquivalenz = **1 : 1 Entsprechung** auf der Ausdrucksebene und 1 : Teil Entsprechung auf der Inhaltsebene (z. B. *der Himmel* dt. – *obloha, nebe* tsch.)
4. Null-Äquivalenz = **1 : 0 Entsprechung** auf der Ausdrucksebene und auch auf der Inhaltsebene (z. B. Denglisch dt. – ???)²⁹

Laut Kade erscheinen aber diese vier Äquivalenzformen nicht in reiner Form, sondern eine „gemischte Struktur“³⁰ haben. Diese Beschränkung auf inhaltliche Äquivalenz beurteilen manche Sprach- und Übersetzungswissenschaftler als inadäquat für literarische Texte. Das Modell ist eher auf Fachtexte gerichtet. Bei der Null-Äquivalenz entsteht eine „Lücke“ im grammatischen oder lexikalischen System der Zielsprache bzw. fehlende sprachliche Zeichen. In dieser Situation habe der Übersetzer die Möglichkeit, eine Lücke beispielsweise durch Umschreibung erfüllen, oder dafür neue Zeichen im zielsprachlichen System bilden.³¹

2. 2. 5. de Beaugrandes Äquivalenzstrategien

Der österreichische Linguist de Beaugrande kritisierte alle bisher entstandenen Ansätze der Äquivalenz, die entweder auf die inhaltliche oder formale Ebene orientiert sind, als ob es

²⁹ Kade, Otto. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift „*Fremdsprachen I*“. Leipzig: Enzyklopädie Verlag, 1968, S. 79 - 82

³⁰ Kade, Otto. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift „*Fremdsprachen I*“. Leipzig: Enzyklopädie Verlag, 1968, S. 88

³¹ Ebd. S. 69 - 74

keine Abhängigkeit zwischen diesen zwei Dimensionen im Text gäbe.³² Auch er unterscheidet die drei Bereiche, in denen Äquivalenzprobleme entstehen können: der linguistische Bereich (betrifft beide Sprachsysteme); der literarische Bereich (betrifft stilistische Mittel) und der Bereich des Senders / Empfängers.

Er beschäftigte sich auch mit den Faktoren, die zu einer „non-equivalence“ beim Übersetzen führen können, die er nach diesen drei Gruppen / Ebenen kategorisiert:

A. Pertaining to language system:

- a. Arbitrariness of relationships of language features to expression
- b. Differences in the segmentation of the accepted reality in language (asymmetrical synonymy)
- c. Incompatibilities between grammatical systems
- d. Non-correspondence of information exponents in texts
- e. Non-correspondence of socio-cultural environments of language users

B. Pertaining to poetic use of language in texts:

- a. Polyvalence and polyfunctionality
- b. Dense structuration
- c. Expansion of ordinary grammar and lexikon
- d. Non-fulfilment of reader expectations

C. Pertaining to the translator as reader / writer

- a. Predominance of reader-based information over text-based
- b. Predominance of general (pre-stored) expression over context-specific
- c. Transition from the mental representation to the written mode
- d. Inadequate competence (general, structural and poetic competence in two languages)³³

De Beaugrande entwickelte auch eigene Strategien, die zu den tatsächlich äquivalenten Übersetzungen führen sollen, wobei sich er vor allem auf die Übersetzungen der poetischen Texte konzentrierte. Die erforderlichen Übersetzungskompetenzen für eine adäquate Übersetzung der poetischen Texte – „poetic translating competence“ – umfassen nach de Beaugrande neben der vollständigen Sprachkompetenz und poetischen Kompetenz des Übersetzers auch „the competence to encompass the specific exigencies entailed by individual manifestation of these levels“. Anders gesagt, umfasst die Übersetzungskompetenz „strategies for reading, interpreting and expressing, but also for

³² de Beaugrande, Robert-Alain. *Factors in a Theory of poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978, S. 94

³³ de Beaugrande, Robert-Alain. *Factors in a Theory of poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978, S. 101

compensating“.³⁴ Weiter macht de Beaugrande darauf aufmerksam, dass es neben den Lese-, Interpretations- und Ausdrucksstrategien auch beispielsweise „the strategies of contextualization and structuration“³⁵ gibt.

2. 3. Zur (Un)Übersetzbarkeitsproblematik

Eine grundsätzliche Frage nach der möglichen Übersetzung der Beziehungen zwischen einem Ausgangs- und Zieltext wird auf der theoretischen und praktischen Ebene seit Jahren diskutiert. Das Problem betrifft die Stellen im AT, für die kein Äquivalent in der ZS existiert. Laut W. Koller geht es um „Verhältnis von Sprache, Denken, Wirklichkeit und menschlichen Verfahren“³⁶. Er spricht von der wichtigen Teilfrage nach dem „Anteil der Sprache (der Einzelsprache) am Erkenntnisprozeß und an der Wirklichkeitsinterpretation“.³⁷

Die Wirklichkeitsinterpretation jedes Menschen beruht im Prozess der Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit der Welt, was schon von der Sozialisierung (primären und sekundären) des Individuums verläuft. Man lernt, verschiedene Sachverhalte und Beziehungen auf bestimmte Weise zu betrachten und zu beurteilen. Bei dieser Wahrnehmung oder Sehweise der Welt spielt die Sprache eine große Rolle. Als Kommunikationsmittel dient sie zur Bezeichnung der Sachverhalte sowohl Vermittlung der Wirklichkeitsinterpretationen. „In dem Maße, wie die Wirklichkeitsinterpretationen kulturbedingt, d. h. historisch-gesellschaftlich bedingt sind, sind auch die Weisen, über diese Wirklichkeit zu sprechen, historisch-gesellschaftlich bedingt.“³⁸ Der Mensch eignet sich bestimmte Modelle der Wirklichkeitsinterpretation an, das bedeutet verschiedene Sehweisen dieser Welt. „Den Sehweisen, Normen und Einstellungen, die man in der Sozialisation und in der praktischen Auseinandersetzung mit der ‚Welt‘ erwirbt, entsprechen *sprachliche Sehweisen, Normen und Einstellungen*.“³⁹ Verwendung der meisten Ausdrücke innerhalb einer Sprache wird nicht nur durch die System-Regeln

³⁴ Ebd. 102

³⁵ de Beaugrande, Robert-Alain. *Factors in a Theory of poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978, S. 107

³⁶ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 161

³⁷ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 161 - 162

³⁸ Ebd. S. 162

³⁹ Ebd. S. 162

bestimmt, sondern auch gerade durch die kulturellen Regeln und Gewohnheiten. Die sprachlichen und kulturellen Aspekte lassen sich kaum voneinander trennen. Die gegebene kulturell bedingte Wirklichkeitsinterpretation hängt mit dem Sprachgebrauch besonders in verschiedenen Tabuzonen des menschlichen Lebens wie z. B. Tod oder Sexualität zusammen. Diese kulturelle Bedingtheit (Kultur in einem weiten Sinne) in der Darstellung des Übersetzungsprozesses bezeichnet W. Koller als „kommunikativer Zusammenhang“⁴⁰. Man unterscheidet zwischen dem kommunikativen Zusammenhang, in dem der Ausgangstext steht, und dem kommunikativen Zusammenhang des Zieltextes. In Bezug auf den kommunikativen Zusammenhang unterscheidet man drei Typen der Übersetzbarkeit:

1. Absolute Übersetzbarkeit – Koller führt das Beispiel einer bilingualen Stadt an, wo alle Einwohner in demselben Milieu erwachsen sind und deshalb dieselben Wirklichkeitsinterpretationen in beiden Sprachen vermittelt werden können.
2. Absolute Nicht-Übersetzbarkeit – Die Ausgangs- und Zielsprache weisen keine Gemeinsamkeiten auf, wie z. B. zwischen den Sprachen der „wilden Eingeborenenstämme“ und den „Kultursprachen“.
3. Teilweise Übersetzbarkeit – Wenn sich die kommunikativen Zusammenhänge der Ausgangs- und Zielsprache überlappen.⁴¹

Koller weist aber darauf hin, dass der Grad der Übersetzbarkeit eines Textes nicht identisch mit dem Grad der Übersetzungsschwierigkeit sein muss.

2. 3. 1. Relativitätsprinzip der Übersetzbarkeit

Der Begriff der Übersetzbarkeit wurde von etlichen Sprachwissenschaftlern definiert und untersucht. Es ist offenbar, dass alle Sprachen wesentlich flexibel sind. Die Sprache besitzt auch eine meta-kommunikative Funktion, die von den Übersetzern häufig ausgenutzt wird (in Fußnoten, Anmerkungen etc.). Darauf bezieht sich auch die sog. Sapir-Whorf-Hypothese, die vor allem mit den Namen des L. Weisgebers und B. L. Whorfs verknüpft

⁴⁰ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 164

⁴¹ Ebd. S. 165 - 166

ist und oft als „sprachliches Relativitätsprinzip“⁴² bezeichnet wird. L. Weisgeber verwendet den Begriff der sprachlich bestimmten „geistigen Zwischenwelten“, in denen die natürlichen Sprachen eine Sprachauffassung „nicht einfach abbilden, sondern vermitteln“⁴³. Dadurch sei die Welt kommunizierbar gemacht werden. Diese Auffassung nimmt den Kulturbegriff als homogen an, was der These von dem engen Zusammenhang zwischen der jeweiligen Sprache (bzw. „Muttersprache“) und der Weltauffassung widerspricht. Denn wie schon erwähnt wurde, die Sprache ist immer ein heterogenes Gebilde.

Der Inhalt des linguistischen Relativitätsprinzips ist „die Gleichsetzung von Denken und Sprechen und die These der mehr oder weniger totalen Determiniertheit der Wirklichkeitsauffassung durch die Struktur der Sprache(n)“⁴⁴ W. L. Whorf formuliert im Anschluss an ähnliche Gedanken Sapirs die Sapir-Whorf-Hypothese wie folgt:

„[...]Menschen, die Sprachen mit sehr unterschiedlichen Grammatiken benützen, werden durch diese Grammatiken zu typisch verschiedenen Beobachtungen und verschiedenen Bewertungen äußerlich ähnlichen Beobachtungen geführt. Sie sind daher als Beobachter einander nicht äquivalent, sondern gelangen zu irgendwie verschiedenen Ansichten von der Welt.“⁴⁵

Nach dieser Hypothese formen sich die Umwelt und Sprache gegenseitig, was in einem extremen Fall zur Situation führen könnte, dass „communication between two people who do not share the same native language is impossible, even if one of them has learned the language of the other“⁴⁶. Diese Determinierung des Individuums durch die Sprache hat natürlich zahlreiche Kritiker. Auch W. Koller setzt sich mit diesen Sprachauffassungen kritisch auseinander und legt seine eigene Auffassung der relativen Übersetzbarkeit vor:

„• Die unbestrittene *praktische Möglichkeit der Übersetzung* und das [...] *Gelingen der Kommunikation mit Übersetzungen* – auch zwischen Sprachen, die in voneinander stark abweichenden kommunikativen Zusammenhängen gelten, machen deutlich, dass die menschlichen Sprachen [...] flexibler, dynamischer und vielschichtiger sind. [...] Ebenso ist das Verhältnis von

⁴² Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 168

⁴³ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 169

⁴⁴ Ebd. S. 171

⁴⁵ Whorf, W. L. 1963, zit. nach Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 171

⁴⁶ Schogt. 1992; zit. nach Zojer, Heidi. *Kulturelle Dimensionen in der literarischen Übersetzung*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz u. Akademischer Verlag Stuttgart, 2000, S. 89

Sprache – Wirklichkeitsauffassung – Wirklichkeit ein dynamisches: Kulturen (kommunikative Zusammenhänge) sind durch ständige Veränderung gekennzeichnet. Es sind Veränderungen der kommunikativen Bedürfnisse, die *Veränderungen der Sprachverwendung* nach sich ziehen. Jede Übersetzung verändert in diesem Sinne sowohl die ZS, als auch den zielsprachlichen kommunikativen Zusammenhang. [...]

- Mit Sprache kann man nicht nur über Außersprachliches sprechen, sondern über *die Sprache selbst*: Sprache hat kommunikative *und* meta-kommunikative Funktionen. [...] Die *meta-kommunikative (oder auch selbstreflexive)* Funktionsmöglichkeit der Sprache wird in Übersetzungen häufig ausgenutzt [...] in Fußnoten, Anmerkungen, Vor- und Nachworten [...].
- [...] Ein kausales und unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zu postulieren, wie dies das linguistische Relativitätsprinzip tut, verkennt einerseits das komplizierte gegenseitige Bedingungsverhältnis von Sprache und Denken, andererseits den (teilweise) unzweifelhaft sprachunabhängigen, *universalen Charakter der menschlichen Erkenntnisfähigkeit*. [...] Sprache ist zwar ein kulturbedingtes Phänomen und beeinflusst als solches die Art der Wirklichkeitserfassung, im Erkenntnisprozeß können aber die sprachlich vermittelten Denkschemata zugleich reflektiert und damit überwunden werden.
- Eine Einzelsprache ist kein homogenes, sondern ein äußerst heterogenes Gebilde. Es gibt eine Vielzahl von Sprachen ‚in der Sprache‘, mit denen sich die Sprecher einer Sprache auf ihre ‚Welt‘ beziehen, die ganz unterschiedlich gesehen und interpretiert werden kann. [...]
- Die These der prinzipiellen Unübersetzbarkeit wird häufig an einzelnen, sog. unübersetzbaren Wörtern demonstriert. [...] In der Tat gibt es für diese Wörter in anderen Sprachen nur Teilentsprechungen [...]. Immerhin ist in Betracht zu ziehen, daß auch diese unübersetzbaren der kulturgebundenen Wörter kaum isoliert, sondern meistens in Textzusammenhängen vorkommen. [...]“⁴⁷

2. 3. 2. Prinzipielle Übersetzbarkeit

Die Theorie der prinzipiellen Übersetzbarkeit ist heutzutage in den rationalistisch orientierten Sprachtheorien vertreten und hängt auch mit den Ideen der „allgemeinen Grammatik“ zusammen. Ursprünglich wurde sie aber im Rahmen der aufklärerischen Sprachphilosophie entwickelt. Zu modernen Vertretern dieser Auffassung der Übersetzbarkeit gehört unter anderem der amerikanische Philosoph und Linguist Noam Chomsky. Sie beruht in der Behauptung, dass die „allgemeinen Züge der grammatischen Struktur sind in allen Sprachen identisch, linguistische und geistige Prozesse können identifiziert werden“. Die Oberflächenstruktur sei zwar in verschiedenen Sprachen unterschiedlich, „die *Tiefenstruktur*, in welcher die Bedeutung ausgedrückt wird, reflektiert

⁴⁷ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, , 1997, S. 173 - 177

für alle Sprachen identisch *die Struktur des Denkens*“.⁴⁸ Identische Tiefenstrukturen auf der grafischen oder phonetischen Oberflächenrepräsentation der unabhängigen semantischen Ebene, die in verschiedenen Sprachen nur in den Oberflächenstrukturen unterschiedlich kodiert werden, können aber zu einer Missdeutung der Übersetzung als „Kodewechsel auf der Ebene der einzelsprachlichen Oberflächenstrukturen“⁴⁹ führen. In der modernen sprachwissenschaftlichen Literatur wird die prinzipielle Übersetzbarkeit mit der Universalientheorie in Zusammenhang gesetzt. N. Chomsky unterscheidet die formalen und substanziellen linguistischen Universalien. Die Existenz formaler Universalien bedeutet aber in keinem Fall, dass es eins für eins Entsprechungen beim Übersetzen zwischen zwei beliebigen Sprachen gibt. Nach N. Chomsky handle es sich darum, „that all languages are cut to the same pattern“⁵⁰. Damit wird also gesagt, dass Sprachen – bei allen Unterschieden – ineinander übersetzbar seien.

M. Bierwisch entwickelt diese Theorie noch weiter, wenn er davon ausgeht, dass man das semantische Inventar einer Einzelsprache als Auswahl aus einem Universalieninventar semantischer Merkmale beschreiben kann. Er warnt aber im Hinblick auf die Entsprechungen einzelner Lexikoneintragen in verschiedenen Sprachen vor voreiligen Schlüssen:

*„Das bedeutet natürlich nicht, daß das Lexikon jeder gegebenen Einzelsprache genau dieselben Unterscheidungen wie das jeder anderen Sprache aufweisen muß. Es bedeutet nur, daß gegebene Unterschiede in nicht trivialer Weise mit Terminen aus dem Universalieninventar semantischer Merkmale charakterisiert werden können.“*⁵¹

Laut Koller können zwar im konkreten Übersetzungsfall einer Einzelsprache Schwierigkeiten aufgrund der unterschiedlichen Auswahl der semantischen Grundmerkmale auftreten, „prinzipiell aber ist die Übersetzbarkeit absolut, da das semantische Merkmalinventar allen Sprachen (und allen Menschen) zukommt“⁵².

⁴⁸ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 179

⁴⁹ ⁴⁹ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 180

⁵⁰ Chomsky, Noam. 1965; zit. nach Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 181

⁵¹ Bierwisch, M. 1967; zit. nach Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 182

⁵² Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 182

Für rationalistische Theorie der prinzipiellen Übersetzbarkeit hält W. Koller auch das sprachtheoretische Axiom der Ausdrückbarkeit, das sich folgendermaßen definieren lässt: „Alles, was gemeint werden kann, kann in jeder Sprache ausgedrückt werden.“⁵³

2. 3. 3. Linguistische und kulturelle Unübersetzbarkeit

Grundsätzlich lassen sich also zwei traditionellen Arten der Unübersetzbarkeit unterscheiden, und zwar die linguistische und die kulturelle Unübersetzbarkeit:

Die linguistische Unübersetzbarkeit wird von dem Linguisten Wolfram Wills folgendermaßen definiert:

„Linguistische Unübersetzbarkeit liegt dann vor, wenn die sprachliche Form eine über die Vermittlung von Sachzusammenhängen hinausweisende Funktion hat, und damit für die Erreichung einer funktionalen Äquivalenz wesenskonstitutiv ist. Dies gilt beispielsweise für Wortspiele, die meistens nur semantisch, aber nicht stilistisch adäquat übersetzt werden können.“⁵⁴

Die kulturelle Unübersetzbarkeit definiert er wie folgt:

„Kulturelle Unübersetzbarkeit liegt dann vor, wenn soziokulturelle Faktoren im Bereich von Ausgangs- und Zielsprache nicht deckungsgleich sind und über das jeweils gemeinte deckungsgleich gemacht werden müssen. [...] Andererseits gibt es hier in der Regel übersetzungsprozedurale Kompensationsmöglichkeiten, weil die Übersetzung im Prinzip überall möglich ist, wo dem Transfer das inhaltliche Verständnis der Vorlage vorausgegangen ist.“⁵⁵

Wills meint, dass die kulturelle Unübersetzbarkeit den Übersetzern geringere Schwierigkeiten verursache, als die linguistische. Weiter äußert er den Gedanken, dass jedes Übersetzbarkeitsproblem „an einen bestimmten Situationskontext gebunden ist, der in der Regel übereinzelsprachliche Geltung besitzt und sich deshalb auch übereinzelsprachlich auf der Basis einer funktionalen Äquivalenz realisieren lässt“⁵⁶.

Lösung der (Un)Übersetzbarkeit muss nach der Textsorte beurteilt werden. Während in den Fachtexten der Übersetzer verschiedene meta-sprachliche Erklärungen ausnützen kann, würden diese in einem literarischen Text (besonders wenn es um expressive Textstellen geht) eher ungewandt und störend wirken. Die expressiven sprachlichen Mittel

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Wills, Wolfram. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett Verlag, 1977, S. 56

⁵⁵ Ebd. S. 57

⁵⁶ Ebd. S. 57

der Ausgangssprache müssen im Rahmen der literarischen Texte mit den funktionalen Äquivalenten der Zielsprache vermittelt werden.

2. 3. 4. Mögliche Lösungen der Unübersetzbarkeit

Zusammenfassend lassen sich aus den oben erwähnten theoretischen Grundlagen folgende Lösungen / Übersetzungsverfahren (ÜV) für die sogenannten unübersetzbaren Lücken festlegen:

1. **Anmerkung** – Dieses ÜV wird in der literarischen Übersetzung in der Regel nicht verwendet.
2. **Bearbeitung** – Die unübersetzbaren sozialen od. kulturellen Realien des ATs / der AS werden mit entsprechenden Realien im ZT / in der ZS ersetzt, um den Text einem fremdsprachlichen Publikum verständlicher zu machen.
3. **Entlehnung** – Der unübersetzbare Ausdruck wird übernommen und im ZT unverändert verwendet.
4. **Ersatz** – Besonders bei den stilistischen Schwierigkeiten kann der unübersetzbare Ausdruck durch einen anderen ersetzt werden, der in dem ZT den entsprechenden stilistischen Effekt hervorruft.
5. **Lehnübersetzung** – Der Ausdruck wird in die ZS wortgetreu übersetzt.
6. **Umschreibung** – Der Ausdruck wird in der ZS mit mehreren Worten oder mithilfe einer entsprechenden Wendung umgeschrieben.

Weitere Möglichkeiten, die zur Überwindung der Unübersetzbarkeit verwendet werden können, werden im selbstständigen Kapitel über die Übersetzungsverfahren, 2. 4., erwähnt.

2. 4. Ästhetizität und absichtliche Abweichungen im Text

In diesem Kapitel werde ich mich mit der ästhetischen Wirkung der absichtlichen Abweichungen, Defekte und der Sprachexperimente im literarischen Text beschäftigen. Neben den semantischen und syntaktischen Werten, über die der literarische AT verfügt,

spielt eine wichtige Rolle auch die Ästhetizität des Werkes. Jeder literarische Text wird von seinem Empfänger vor allem unter dem ästhetischen Aspekt rezipiert. Wir müssen uns aber dessen bewusst sein, dass die Aufnahmefähigkeit und „ästhetische Kompetenz“⁵⁷ jedes Rezipienten und natürlich auch jedes Übersetzers stark individuell ist. Die ästhetische Wirkung eines literarischen Werkes geschieht durch Wahrnehmung von verschiedenen sprachlichen Elementen, die in der „ästhetischen Kommunikation als künstlerisch absichtsvoll eingesetzte Stilmittel“⁵⁸ verwendet werden. Die Ästhetizität bei der Übersetzung der künstlerischen Texte ist vor allem in den Fällen wichtig, wo sich absichtliche Abweichungen oder Innovationen im Text befinden.

Man erwartet, dass eine Übersetzung alle Anforderungen erfüllen wird, die zur grundsätzlichen Funktion einer öffentlichen literarischen Publikation gehören – sowohl auf der grammatischen, als auch auf der stilistischen, lexikalischen und ästhetischen Ebene. Diese Korrektheit kann nur in dem Fall nicht respektiert werden, wenn die agrammatischen oder anders abweichenden Aspekte im Ausgangstext vorkommen. Es geschieht meistens aus den ästhetischen Gründen oder für Hervorhebung einiger charakteristischen Züge einiger Figuren. Die Fehlerfunktionen variieren von charakterisierenden über komische bis zu lächerlichen. Als Mittel zum Erreichen dieser Effekte dienen beispielsweise etliche grammatische, syntaktische oder lexikalische Regelbrüche sowie verschiedene Störungen in der Figurenrede wie fehlerhafte Artikulation, Stottern oder Lispeln. Für die literarische Übersetzung ist dieses Phänomen von großer Bedeutung. Der Übersetzung von Sprachexperimenten und absichtlichen Fehlern im Ausgangstext wurde meiner Meinung nach auf dem Feld der Übersetzungswissenschaft bisher nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Die meisten Untersuchungen in dieser Richtung beschäftigen sich mit den grammatischen Fehlern und Verstößen gegen die Rechtschreibung. Einer der Theoretiker, der sich mit diesem Thema in seinem Buch „*Literární překlad a komunikace*“ (deutsch: *Literarische Übersetzung und Kommunikation*) befasst, ist M. Hrdlička. Es scheint auch unmöglich, bei der Übersetzung solcher Defekte aus allgemeingültigen Regeln ausgehen zu können. Man muss aber immer die adäquate Übertragung in die Zielsprache suchen, damit die Funktion des Elements bewahrt bleibt, was manchmal wirklich schwierig sein

⁵⁷ Schmidt, S. J. *Ist „Fiktionalität“ eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie?* In: Gülich, E. / Raible, W. (Hrsg.). *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Frankfurt am Mein, 1972, S. 65

⁵⁸ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 281

kann – vor allem wenn die Ausgangs- und Zielsprache über ein ganz unterschiedliches Sprachsystem verfügen. Hrdlička versucht, drei wichtigsten Regeln für Übertragung dieser Defekte zu formulieren:

1. Der Fehler sollte in dem ZT ähnliche Funktion und möglichst dieselbe Wirkung wie im Ausgangstext ausüben.
2. In der Übersetzung sollte eine ähnliche Fehlerfrequenz wie im Originaltext bewahrt werden.
3. In der Übersetzung sollte die Art der Fehler bewahrt werden.⁵⁹

Auch W. Koller widmet sich kurz der Übersetzung der von Form abweichenden Texte, die dadurch innovative Züge aufweisen. Er führt folgende Erwartungsparameter der literarischen Texte an, die zu verschiedenen (meistens aber ästhetischen) Zwecken verletzt werden können:

- Thema (Der literarische Text wendet sich neuen Themen zu.)
- Makroaufbau und -Gliederung (Aufbauexperimente, innovative Gliederungstechnik)
- Mikroaufbau (Durchbrechung von Argumentationsstrukturen – z. B. im absurden Drama)
- Textfunktion (Der literarische Text hat primär z. B. nicht ästhetische, sondern politische Funktion.)
- Sprachlich-stilistische Gestaltung (Erschließung von neuen Ausdrucksmöglichkeiten)
- Textverständnis und -interpretation (Ausrichtung auf neue Leserschichten, z. B. Leser mit den nicht-literarischen Verstehensvoraussetzungen)⁶⁰

Beim Übersetzen der literarischen Texte, in denen die Regeln und Normen der Ausgangssprache verletzt sind, muss der Übersetzer sorgfältig erwägen, welche Mittel zum möglichst demselben Effekt in der Zielsprache erreichen. Denn manchmal korrespondieren die beiden Sprachsysteme miteinander nicht und man muss zu ganz anderen Mitteln nachahmen, um die verlangte Wirkung auf den Rezipienten zu erzielen. Hier beginnt der (sprach)-schöpferische Prozess, der an den Übersetzer nicht nur die stilistischen und

⁵⁹ Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladelství, 2003, S. 10, 101

⁶⁰ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 122 - 123

sprachlichen Anforderungen stellt, sondern auch die interpretatorischen. Der absichtliche Fehler im Ausgangstext muss identifiziert und richtig analysiert werden, um sein Effekt in einem neuen Kode korrekt zu übertragen.⁶¹

Diese Defekte in einem Sprachkunstwerk verlangen sowohl die Kreativität (z. B. beim Kreieren der adäquaten Neologismen), als auch gewisse Begabung, neue literarische Texte selbst zu verfassen. Der Übersetzer sollte nicht nur beide Sprachen perfekt beherrschen, sondern auch sehr sensibel mit der Sprache umgehen. Neben den lexikalischen Abweichungen kommt häufig auch zu syntaktischen Brüchen, für die es sich beispielsweise keine adäquaten Ausdrucksmittel in der Zielsprache gibt. In diesen Fällen ist eine richtige Interpretation solcher (von Norm abweichenden) Ausdrucksmittel von großer Bedeutung, genauso wie Begreifen der Absicht des Autors, mit welcher er den „Fehler“ in Text gesetzt hat. Man sollte versuchen, sich in den Autor „hineinzudenken“. Es stellt sich aber die Frage, ob man sich in solchen Fällen überhaupt nach einer Theorie richten soll, oder sich eher auf eigene Intuition verlassen.

Weitere Voraussetzungen für Übersetzung eines „unkonventionellen“ literarischen Textes sind ohne Weiteres breite Allgemeinbildung und nicht in der letzten Reihe auch genug Zeit für die übersetzerische Arbeit.

2. 5. Zur Übersetzung dramatischer Texte

In diesem Kapitel soll die Problematik der Übersetzung der Texte einer der Gattungen der schönen Literatur, Dramatik, behandelt werden. Zur Übersetzung eines literarischen Textes gehört natürlich nicht nur sprachliche Kompetenz in der Ausgangs- und Zielsprache, gesamtkulturelles und gesamtnationales Gedächtnis beider Sprachgebiete, sondern auch gewisse Kreativität, die sowohl kreatives Denken beinhaltet, als auch die Fähigkeit oder vielleicht Begabung, neue literarische Texte selbstständig zu erstellen. Man muss vor allem auf die Funktion des zu übersetzten Textes denken, damit das Ziel des Translats erfüllt werden kann. Bei der Übersetzung der Texte für Sprechtheater scheint die Situation noch komplizierter zu sein. Mit der Charakteristik der Bühnentexte sowohl mit den

⁶¹ Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997, S. 122 - 123

Kompetenzen und zuständigen Voraussetzungen derer Übersetzer werde ich mich im Zusammenhang mit künstlerischer Übersetzung der Bühnentexte beschäftigen.

Bühnentexte werden primär als gesprochene Sprache realisiert. Es handelt sich aber nicht nur um die auf der Bühne gesprochene Alltagssprache. Durch Verwendung von verschiedenen stilistischen Mitteln wird ein unterschiedlicher Stilisierungsgrad des Textes erreicht. Der traditionelle Grundmodus der dramatischen Rede ist der aus einzelnen Repliken (Gegenreden) zusammengesetzte Dialog (Rededuell, Stichomythie), der einen Handlungscharakter aufweist. Diese Worthandlung ist auch für etliche alltägliche verbale Interaktionen typisch. Genauso wie in der Alltagssprache, kommen in den dramatischen Dialogen außertextliche „Lücken“ vor, die mit verschiedenen „extralinguistischen Komponenten der eigentlichen Sprachhandlung (z. B. das nonverbale Verhalten eines Sprechers innerhalb eines gegebenen raum-zeitlichen Kontinuums)⁶² ausgefüllt werden. Mit den Merkmalen der Bühnensprache sowohl mit den Aufgaben der Übersetzer von Texten für Sprechtheater beschäftigt sich auch Jiří Levý in seinem Werk „*Umění překlada*“. Die modernen Bühnendialoge nähern sich zwar einem alltagssprachlichen Diskurs, man muss sie aber immer nur als eine Sonderform der gesprochenen Sprache, oder als eine Kunstsprache betrachten, die zwar zum Sprechen geschrieben wurde, kann aber mit der normalen gesprochenen Sprache niemals identisch sein.⁶³ Laut Levý lassen sich in dem Bühnendialog, der drei Ebenen der funktionalen Beziehung erkennen: zur allgemeinen Norm der gesprochenen Sprache, d. h. zur Standard- oder Umgangssprache; zum Adressaten, d. h. zu anderen handelnden Personen und zum Publikum; zu den Sprechern, d. h. zur dramatischen Person (Die Replik benennt nicht nur die Gegenstände, Eigenschaften und Handlungen, sondern auch charakterisiert die Person selbst.).⁶⁴

Weil die primäre Absicht der Dramatiker ist es, durch gesprochene Texte auf das Theaterpublikum zu wirken, verwendet man in den Repliken auch die rhetorisch-stilistischen Mittel. Der Übersetzer eines Dramas sollte also vor allem einen Wert auf die Bühnenwirksamkeit seiner Übersetzung legen. Wie schon erwähnt wurde, der dramatische Text ist nicht primär einem individualisierten Leser bestimmt. Das Publikum spielt hier eine sehr wichtige Rolle. Man muss der performative Charakter der Theaterstücke in Betracht nehmen. Die Kommunikation mit den Rezipienten, mit dem Publikum geschieht

⁶² Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 254

⁶³ Levý, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Panorama, 1983, S. 165

⁶⁴ Levý, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Panorama, 1983, S. 161

nicht nur auf der linguistischen Ebene, deswegen ist hier auch der Gebrauch wirkungsrelevanter Elemente von großer Bedeutung. An die zweite von Levý definierte funktionale Beziehung knüpft M. Pfister an, wenn er von dem „inneren (auf der Figurenebene) und äußeren (auf der Autoren-/Publikumsebene) Kommunikationssystem“⁶⁵ spricht. Während die Worthandlung für die Rezipienten im äußeren Kommunikationssystem in der ersten Linie expressiv sei, für die Figuren im inneren Kommunikationssystem habe diese gesprochene Handlung primär appellative Funktion.

„Die expressive Funktion des Ausdrucks, die auf den Sprecher einer Replik zurückverweist, ist vor allem im äußeren Kommunikationssystem ständig von großer Bedeutung, da die Konkretisierung einer Figur durch die Wahl ihrer Redegegenstände, durch ihr sprachliches Verhalten und durch ihren Sprachstil zu den wichtigsten Techniken der Figurencharakterisierung im Drama gehört [...].“⁶⁶

Bei der Bühnenübersetzung muss man weiter etliche semantische Ebenen in Bezug nehmen, die – im Unterschied zu epischen Prosatexten – nicht nur eine außersprachliche Wirklichkeit benennen. Jiří Levý weist in diesem Zusammenhang auf die semantische Komplexität dramatischer Dialoge hin. Eine Replik kann in mehrere semantische Beziehungen mit verschiedenen Bedeutungen treten. Er unterscheidet drei Kontexte der semantischen Beziehung der dialogischen Replik:

1. Beziehung zu sichtbaren Gegenständen auf der Bühne, bzw. zur dramatischen Situation – wird betont z. B. mithilfe von Demonstrativpronomina.
2. Die Replik oder auch ein einziges Wort kann gleichzeitig mehrere Bedeutungen in verschiedenen Kontexten gewinnen – z. B. für einzelne handelnde Personen oder auch für Publikum. Der Übersetzer muss diese semantischen Ebenen erkennen und in der Übersetzung durch geeignete Formulierungen bewahren.
3. Die Replik ist nicht nur Bezeichnung durch Worte, sondern auch eine gesprochene Handlung.⁶⁷

Diese Erkenntnisse ergänzt dann D. Andric, wenn er über die Notwendigkeit der „Beibehaltung der Willensintensität“ spricht, mit der die Figuren auf die Gegenspieler appellieren, um sie „zu irgendeiner Aktion zu bewegen“. Die in der dialogischen

⁶⁵ Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: Fink, 1982, S. 156

⁶⁶ Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: Fink, 1982, S. 156

⁶⁷ Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983, S. 174 - 180

Worthandlung erscheinenden Antagonismen zwischen *Du* und *Ich* sollen in der Übersetzung auch auf der syntaktischen Ebene „sichtbar“ gemacht werden.⁶⁸ Es handelt sich um paralinguistische Aspekte, außertextliche situationsgebundene Merkmale, Intonation, Tempo, Mimik, Gestik usw. Der Übersetzer sollte aber die Überdifferenzierung der semantisch-syntaktischen Textkomponente vermeiden, „um etwa das scheinbar fehlende emotionale Potenzial mit verbalen Mitteln zu kompensieren“⁶⁹.

Zu weiteren Übersetzungsaspekten der gesprochenen dramatischen Texte gehört auch die Spielbarkeit. Nach Snell-Hornby handelt es sich um „rhythmische Progression“ der Theaterstücke. Diese Progression bestehe aus vier Faktoren, die „die zeitliche Abfolge der einzelnen textlichen Elemente bestimmen“. Es sind der szenische (zeitliche sowohl räumliche) Wechsel; Variationen zwischen Diskurstypen (monologisch / dialogisch); Variationen zwischen Stilen der Rede (Prosa / Vers) und Satzrhythmus. Der Übersetzer sollte das rhythmische Muster der Vorlage bewahren, „um die spezifische Korrelation von Inhalt und Form wiedergeben zu können“. Auch die Repliklängen und Gesamtdauer des Theaterstücks sollten erhalten werden, um den ursprünglich beabsichtigte Bühneneffekten zu erreichen.⁷⁰ Laut J. Levý sollte auch die „spezifische Energie“⁷¹ des Dialogs bewahrt werden.

Wie schon oben erwähnt wurde, durch die Rede werden auch die Charaktere einzelner dargestellter Personen geschildert. Der Wahl der richtigen stilistischen und auch syntaktischen Mittel dient also zur Charakterisierung der psychologischen Dispositionen der Figuren. Zu häufig genutzten Mitteln gehört unter anderem Gebrauch der Dialekte oder Soziolekte. Genauso verschiedene Störungen wie Stottern oder erkennbare Fehler in der Figurenrede können zum Gestalten der Charaktere beitragen, genauso wie zum Erreichen eines (z. B. komischen) Effekts dienen. Auf der anderen Seite muss der Übersetzer auch mit Rücksicht auf die Schauspieler und folgend auf die Zuschauer arbeiten. Einzelne Repliken im Originaltext sind mehr oder weniger gut lesbar / aussprechbar. Der Zieltext sollte nach meiner Ansicht auch ähnliches (rhetorisches) Niveau der Aussprechbarkeit bewahren.

⁶⁸ Andric, Dragoslav. *Das Übersetzen moderner Bühnenwerke und einige Ansichten über das schöpferische Übersetzen im Allgemeinen*. In: Citroen, I. J. *Ten Years of Translation. Proceeding of the Fourth Congress of the International Federation of Translators (FIT)*, Dubrovnik: Pergamon Press, 1967, S. 141 – 143

⁶⁹ Snell-Hornby, Marry; Hönl, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 255

⁷⁰ Ebd. S. 255 - 256

⁷¹ Levý, Jiří. *Umění překlada*, Praha: Panorama, 1983, S. 181

Wenn zum Beispiel Repliken einer Figur im Ausgangstext wie „Zungenbrecher“ klingen, es handelt sich eindeutig um Absicht des Autors. Im anderen Fall (Im AT befinden sich keine auffälligen schwierig aussprechbaren Stellen.) soll sich die Übersetzung auch „gut“ lesen / reden lassen.

2. 6. Übersetzungsverfahren

Es gibt zahlreiche Übersetzungsmethoden und –verfahren (ÜV), die man bei der Übersetzung literarischer Texte befolgen soll. Die Übersetzungsmethode bezieht sich in der Regel auf einen ganzen Text und hängt vom Texttyp und vom Übersetzungszweck ab. Unter den einzelnen Übersetzungsverfahren versteht man die Techniken der Übersetzung, die sich auf kleinere Textabschnitte beziehen und von der Übersetzungsmethode sowie vom Sprachen- bzw. Kulturpaar abhängen.⁷² In diesem Kapitel werden manche der anerkannten Übersetzungsverfahren vorgestellt und näher gebracht. Zu nennen sind vor allem die ÜV-Techniken J. Levýs, W. Kollers, J. P. Vinays und J. Darbelnets oder G. Vázquez-Aayoras.

J. Levý teilt die Verfahren nach „dem Verhältnis des Einzelnen zum Allgemeinen im künstlerischen Element“⁷³. Er unterscheidet drei Typen des Übersetzungsverfahrens: Übersetzung, Substitution und Transkription.

Die **Übersetzung** wird im Gegensatz zu den zwei anderen Verfahren im gesamten Kontext des Werkes verwendet, und zwar wenn die semantische und formale Bedeutung im ZT bewahrt und vermittelt werden kann.

Die **Substitution** wird in den Fällen verwendet, wenn eine Analogie der in der AS geschriebenen Situation in der ZS existiert und gleichzeitig eine allgemeine Bedeutung hat.

Die **Transkription / Umschrift** wird verwendet, wenn die allgemeine Bedeutung ganz ausfällt. Die Form wird bewahrt, der Inhalt in der Regel nicht.⁷⁴

⁷² Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2006, S. 151

⁷³ Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, Bonn, 1969, S. 90

W. Koller stellt drei Typen des Übersetzungsverfahrens dar, die im Gegensatz zueinander stehen. Es sind das adaptierende und transferierende ÜV, das verdeutschende und verfremdende ÜV und das explizite oder implizite ÜV.⁷⁵

Bei der **adaptierenden** Übersetzung geht es um Ersetzung der Zeichen der Ausgangskultur durch die Zeichen der Zielkultur. Bei der **transferierenden** Übersetzung werden diese Elemente beibehalten.

Die **verdeutschende** und **verfremdende** Übersetzung bezieht sich auf die sprachstilistischen Normen. Das verdeutschende ÜV gilt im Zeitraum der Translation, und weil sich die deutsche Sprache sehr rasch entwickelt, spricht man von der verfremdenden Übersetzung, bei dem die alten Sprachmittel in die geltenden Normen übertragen werden. Die sprachlich-stilistischen Strukturen sollen aber beibehalten oder zumindest nachvollzogen werden.

Bei der **impliziten** und **expliziten** Übersetzung geht es um Einhaltung der Übersetzungsmethoden, -prinzipien, -normen. Bei der impliziten Übersetzung ergeben sich diese Normen aus der Übersetzung und bei der expliziten Übersetzung umgekehrt.⁷⁶

Die heutzutage meist verwendeten Übersetzungsverfahren wurden von den Autoren J. P. Vinay und J. Darbelnet und dem Linguisten G. Vázquez-Ayora verfasst.

Nach J. P. Vinay und J. Darbelnet lassen sich sieben ÜV unterscheiden: Transkription, Lehnübersetzung (Calque), Substitution, Transposition, Modulation, Äquivalenz und Adaptation.⁷⁷

Die **Transkription** (Umschrift) ist mehr oder weniger an den Usus der Zielsprache angepasst. Sie ist stark auf die Aussprache orientiert. Ihr Ausgangspunkt ist eine akustische

⁷⁴ Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, Bonn, 1969, S. 88 - 91

⁷⁵ Koller, Werner. *Zur Geschichte von Übersetzungstheorie, Sprachpraxis und Übersetzungsdidaktik*. In: Wilts, W./ Thome G. *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlußwert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984, S. 38

⁷⁶ Ebd. S. 32

⁷⁷ Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překladau*. Olomouc: vydala Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, S. 14

Ähnlichkeit der Sprache, deswegen wird beispielsweise für Umschrift der chinesischen Namen benutzt.

Die **Lehnübersetzung** / **Calque** bezeichnet die Wort-für-Wort Übersetzung. Das Fremdwort wird wörtlich Morphem für Morphem übersetzt.

Die **Substitution** bedeutet substituieren eines Sprachmittels durch ein anderes, äquivalentes Mittel. Substantive werden beispielsweise durch Personalpronomen ersetzt und umgekehrt.

Die **Transposition** stellt einen Wortartwechsel dar und wird in den Fällen verwendet, wenn grammatische Änderungen aufgrund des unterschiedlichen Sprachsystems nötig sind. Es liegt keine semantische Modifikation vor, der Satzbau wird aber geändert.

Die **Modulation** bezeichnet einen Wandel der Blickrichtung.

Die **Äquivalenz** bedeutet Verwendung der stilistischen und strukturellen Mittel, die sich von jenen im Originalwerk angewandten unterscheiden – beispielsweise die Sprichwörter, Idiome oder Grußformeln. Die ausgangssprachliche Situation wird durch eine kommunikativ vergleichbare zielsprachige Situation ersetzt.

Die **Adaptation** bedeutet meistens einen Wandel im Bereich der soziokulturellen Realien, deren Unterschiede kompensiert werden sollen. Es geht um eine Substitution der im AT beschriebenen Situation durch eine anderen adäquate Situation in der ZS. Das betrifft meistens Wortspiele oder sogar rechtlich bedingte Anpassungen an die Zielkultur.

Ein weiterer Theoretiker, Gerard Vázquez-Ayora, führt die folgenden acht Strategien des Übersetzungsverfahrens an, die am häufigsten verwendet werden: Transposition, Modulation, Äquivalenz, Adaptation, Amplifikation, Explikation, Omission (Auslassung) und Kompensation.⁷⁸ Dabei konzentriert sich er auf die ganzen Textsegmente. Im Grunde genommen stimmen die fünf angeführten ÜV mit den oben erwähnten ÜV J. P. Vinays und J. Darbelnets, die er durch Verwendung der vier neuen ÜV erweitert und ergänzt:

Die **Amplifikation** ist eine Erweiterung des Satzes, um die kommunikative Funktion des Textes zu bewahren.

⁷⁸ Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překlada*. Olomouc: vydala Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, S. 14 - 15

Die **Explication** benutzt man in den Fällen, wenn zu den Missverständnissen kommen könnte. Es handelt sich um zusätzliche Informationen im ZT, die etwas im AT nicht explizit Geäußertes erklären sollen.

Die **Omission** gehört zu den Mitteln der Sprachökonomie. Ausdrücke od. Wendungen, die aus dem Kontext oder dank der Syntax klar sind, werden nicht explizit erwähnt, d. h. erspart.

Die **Kompensation** wird verwendet, wenn man kein adäquates Äquivalent in der ZS finden kann. Der Informationsverlust wird dann durch andere sprachliche Mittel kompensiert, die auch in ganz anderen Textabschnitten im Text erscheinen können

3. Der Schock-Dramatiker Werner Schwab

Bevor ich an eine ausführlichere Untersuchung des Schwabischen, seiner Übersetzbarkeit und schließlich an eine konkrete mögliche Übersetzung herangehe, halte ich für notwendig, einige Zeile dem Hintergrund und der Schriftstellerkarriere des Autors zu widmen und seine Lebenshaltung kurz vorzustellen, weil diese Informationen zweifellos zur besseren Verständlichkeit Schwabs Schreibweise und damit auch meiner Übersetzung beitragen. Sie sind einer der Schlüssel zum Begreifen von „Schwabdeutsch“.

Ziel dieses Kapitels soll nicht eine komplette Monografie des Künstlers Werner Schwab vorzustellen. Alle folgenden Informationen halte ich für wichtig, um sich über den Autor ein kompakteres Bild zusammzusetzen, eine Vorstellung über seine Denk- und Ausdruckweise zu gewinnen. Denn auch diese Aspekte gehören meiner Meinung nach zum richtigen Auffassen einer literarischen Übersetzung, besonders wenn es sich um einen sprachlich so stark spezifischen Ausgangstext handelt.

Werner Schwab habe sich erst auf das Anraten einer Freundin „auf Theaterdichter gemacht“⁷⁹, obwohl er, wie er gern betonte, nie im Theater war. Als er in einem Interview gefragt wurde, wie es eigentlich gemacht hat, dass er zu einem der meistgespielter Jungdramatiker anfangs der 90er wurde, antwortete er: „[...] *als junger Mensch glaubt man,*

⁷⁹ Krieger, Gottfried. „Mach' ich halt auf berühmten Dichter“. In: *Berliner Morgenpost*, Berlin: Springer-Verlag, 2.10. 1992

*man braucht nur was Gutes machen, und das ist drinnen. Irrtum. Heute bringe ich es auf die Formel: Management + Legende + Text = Sieg + Spaß*⁸⁰. Laut Werner Schwab war das hauptsächlich sein wohlbedachtes Image, was ihn ins Bewusstsein der Öffentlichkeit brachte und zu einem Medienphänomen machte. Obwohl er über Gleichgültigkeit im Zusammenhang mit seinem Erfolg redete, und seine Wirkung als Dichter als reines Kalkül bezeichnete, der er ganz unter Kontrolle hat, wurde er nach und nach zum Opfer der ganzen kulturellen Maschinerie. Nach dem erfolglosen Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Wien, wo er sich vor allem auf das Schaffen der künstlerischen Objekte aus verschiedenen verderblichen Materialien wie Tierkadaver, Fleisch oder Lebensmittel konzentrierte, entschied sich er, aufs Land zu gehen. Er zog sich mit seiner späteren Ehefrau, Ingeborg Orthofer, in ein Bauernhaus bei Kohlberg in der Oststeiermark, wo er Jahrzehnt lang lebte und neben der Selbstversorgung, Tierzucht und Pflanzenanbau ganze Tage durch die Wälder lief, um Tierskelette zu sammeln, die er dann zusammen mit den Kuhschädeln und ähnlichen Gegenständen für künstlerische Objekte hielt. Frau Orthofer erklärt Schwabs Wahrnehmung des Aufenthaltes auf dem Lande eher positiv: „Es war ja für den Werner viel schwerer, in Gesellschaft zu sein und Regeln einzuhalten.“⁸¹ In dieser Zeit von Geldnot verbrachte Werner Schwab viele Stunden mit einem seiner zurzeit wenigen Gesprächspartnern, dem Nachbarn Josef Trink, der Schwab auf jeden Fall in seiner Sprachweise beeinflussen musste. Davon zeugt auch eine „Charakteristik“ Josef Trinks von Helmut Schödel und Schwabs Ex-Frau Ingeborg Orthofer, die im Rahmen eines mit ihm durchgeführten Gesprächs in einer Publikation über Werner Schwab im Jahre 1994 erschien:

*„(...) Er spricht eine Sprache, die man nur schwer verstehen kann. In seiner eigenartiger Artikulation klingt sie wie eine Übertreibung der Schwabschen Kunstsprache, (...) Trinks Sätze – das sind semantische Brocken eines steiermärkischen Zyklopen: Gemessen an Josef Trink, wirkt der heutige Stadtmensch wie eine dekadente Spinnerei, und Trinks spezielle Artikulation, die kaum zu verschriftlichen ist, wenn der Stadtmensch noch etwas verstehen soll, dieses Zermalmern der Vokale zu Diphthongen, dieses Raunen des Perfekts, die hörbar falsche Interpunktion – Zäsuren beenden unfertige Sätze, Punkte schlagen den Takt, wo sie wollen, schien Schwabs Kunstsprache Rhythmus vorzugeben.“*⁸²

⁸⁰ Schödel, Helmut. *Seele brennt*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H., 1995, S. 5

⁸¹ Schödel, Helmut. *Ich bin der Dreck dieser Erde*. In: Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000, S. 254

⁸² Schödel, Helmut. *Seele brennt*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H., 1995, S. 41, 60, 61

In Kohlberg entstanden auch die ersten Stücke Schwabs. Tags arbeitete er als Holzfäller im Wald, nachts schrieb er. Gerade hier wurde seine Sprache und Welt seiner Figuren erfunden. Zuerst verfasste er experimentelle Texte, später Erzählungen, in denen man einige Figuren finden kann, die dann in seinen Dramen erscheinen.

Nach einigen Jahren kehrte er doch nach Wien zurück. Während seine Ehe scheiterte, wurde Schwab allmählich als Schriftsteller anerkannt. Sein Verhalten und Lebensstil wirkte vielmehr als ob er mit seiner Lederjacke und Stiefeln eine „punkige“ Popstar wäre und kein Schriftsteller. Damit korrespondiert auch seine Bezeichnung „Coverdramen“ für seine Werke, in denen er einen älteren, meistens allgemein sehr bekannten Stoff neu bearbeitet. Denn man verwendet der Begriff Cover(Version) primär für eine Arbeitsmethode der Neueinspielung eines Songs in der Popmusik. Man muss aber Cover und Cover unterscheiden. Ein wichtiger Gesichtspunkt dieser Bearbeitungen ist ihr Bezug auf das vorgängige Original. Es gibt Coverversionen, in denen das Original sehr leicht erkennbar ist, weil die Musik fast gleich klingt, nur etwas moderner. Der Hauptunterschied besteht neben den winzigen Nuancen vor allem in der Stimme und ästhetischen Positionierung des Interpreten. Auf der anderen Seite gibt es auch Coverversionen, bei der man eher eine gewisse Inspiration mit einer Vorlage ahnt, weil von dem Originalwerk wegen der Neuschöpfung nicht Vieles blieb. Weiter gibt es die Coverversionen von berühmten Hits, die dank ihrer Durchführung eher bizarr, manchmal sogar komisch wirken. Ich meine jetzt die destruktiven Konzeptionen, die für Punk-, New Wave-, Heavy-Metal- und Industrial-Musik charakteristisch sind und zum Bild dieser Szene, zu der sich auch Werner Schwab zählt, eindeutig gehören. Das bedeutet, dass die Originalmusik / das Originalstück zum einen irgendwie negiert, zum anderen aber affirmiert werden sollte. Ich würde sagen, es geht nur um eine Belebung des Songs / Dramas in einer anderen Realität. Davon, dass sich Werner Schwab mit dieser Methode inspirieren ließ, zeugt auch Vorliebe für Cover seiner anverwandten Berliner Industrialband *Einstürzende Neubauten*, die auch einige Schwabs Aufführungen „musikalisch“ – d. h. mit verschiedenen Geräuschen und weiteren industriell schallenden Klängen begleitete. So entstanden neben den originellen Dramen Schwabs auch aktualisierte, unkonventionelle Auffassungen der Klassiker wie J. W. Goethes (*Faust*), W. Shakespeares (*Troillus and Cressida*) oder A. Schnitzlers (*Reigen*). Bei den ersten zwei genannten Autoren handelt es sich nach meiner Meinung eher um eine Neubearbeitung. Das dritte genannte Stück von Arthur Schnitzler, das auch

im Mittelpunkt meiner Untersuchung steht, halte ich für eine wirkliche Coverversion, und zwar aus den Gründen, die später näher gebracht werden.

Nach den ersten erfolglosen Aufführungen mancher Theaterstücke kam plötzlich ein Durchbruch und der Nihilist Schwab wurde plötzlich zu einem hoch geschätzten Künstler und seine Stücke zur Sensation. Der Weg zum „Ruhm“ war aber nicht einfach, wovon auch zahlreiche erfolglose Bewerbungen um verschiedene Literatur- und Nachwuchsdramatikerstipendien und ständige Ablehnungen seiner Stücke von den Theatern zeugen. Als Schwab im Juni 1988 ein seiner ersten Stücke „*Die Präsidentinnen*“, das unter seinen „*Fäkaliendramen*“ rangiert, der Dramaturgie des Wiener Burgtheaters sandte, bekam er nach eineinhalb Jahren eine negative Antwort, dass das Stück „für unseren Spielplan nicht in Frage“ komme. In den Aktennotizen kann man von „*primitive[n] realistische[n] Dialoge[n] mit bayerischem Sprachanklang, durchbrochen von bemerkenswert obszöner Phantasie*“ lesen. „*Durch mangelndes Sprachvermögen des Autors vieles unfreiwillig komisch. Eine surrealistische Farce, die (auch dramaturgisch) im Chaos endet. Nicht aufführbar.*“⁸³

Kurz danach, am 13. Februar 1990, wurde aber sein Stück „*Die Präsidentinnen*“ in Wiener Künstlerhaustheater uraufgeführt. Über Nacht wurde Schwab zur berühmten Persönlichkeit

- gefeiert und auch beschimpft. Gleich im Dezember 1990 wurde er zum Laureaten des Literaturförderungspreises der Stadt Graz und es folgten weitere Aufzeichnungen wie der Förderpreis des Schiller-Gedächtnispreises oder Mühlheimer Dramatikpreis (beide 1992).

Das erste internationale Medieninteresse erweckte die Inszenierung von „*ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM. Ein europäisches Abendmahl.*“ im Wiener Schauspielhaus, auch trotz einer negativen heimischen Kritik. Seine Stücke wurden an renommierten Bühnen im gesamten deutschen Sprachraum aufgeführt und in viele Fremdsprachen übersetzt.

Gerade für seine einzigartige Arbeit mit den Worten und fast surrealistische Elemente im Text wird Werner Schwab nicht selten eher mit dem „Untergrund“ der Wiener Gruppe in Zusammenhang gestellt, als mit seinen Zeitgenossen wie Elfriede Jelinek oder Peter Handke. Mitglieder der Wiener Gruppe und Wiener Aktionisten, die man zur Avantgarde

⁸³ Trenkler, Thomas. *Ich bin der Dreck und das Gute*. In: Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000, S. 274

der europäischen Moderne zählt, setzten seit 50er Jahren Körperlichkeit und Literarität in Beziehung. Die Sprache wurde oft in Lexeme, Morpheme und einzelne Buchstaben zerlegt, um damit durch stochastische Prozesse ganz neue zufällige Einheiten zu bilden. Die gemeinsamen Züge Werner Schwabs Schaffens mit den oben genannten Gruppen werden im folgenden Kapitel ausführlicher untersucht.

Schwabs wilder und chaotischer Lebensstil blieb auch trotz dieser seiner „goldener Zeit“ wie bevor, vielleicht wurde es noch hektischer. Neben dem Schreiben und Trinken führte er Regie einiger seiner Stücke und manchmal schuf auch das Bühnenbild. Er lebte, trotz der allmählichen „Vermarktung“ seiner Person, in einer kaum eingerichteten dunklen Wohnung, wo er nur „das Notwendigste“ hatte – eine alte Schreibmaschine, Bücher, Musikplatten, ein Knochenkorb mit Tierknochen und verschiedene Gegenstände, die ihn an den Landesaufenthalt erinnerten.

Seine letzten Tage verbrachte er in Graz und alles sah so aus, als ob er von dem sich nähernden Ende wusste. Kurz vor den Weihnachten 1991 (nichts hasste er mehr - laut seiner eigenen Wörter, als die Weihnachten) erschien Werner Schwab bei seiner Ex-Frau mit einem Koffer voll von seinen aussortierten, noch nicht herausgegebenen Texten, die er ihr übergab. Kurz danach (in der Silvesternacht 1993 / 1994) starb der 35 jährige Schwab an Atemlähmung in Kombination mit Alkoholvergiftung.

3.1. Sprachliche Anarchie Werner Schwabs oder kunst-sprachliche Sprachkunst

In diesem Kapitel werden die Wurzeln und Entstehung der Kunstsprache Werner Schwabs vorgestellt, eine Übersicht der Schwerpunkte und typischen Merkmale des Schwabischen herausarbeitet und anhand von konkreten Beispielen bewiesen.

Das postmoderne Spiel mit der Sprache zieht sich durch alle Werke Schwabs wie ein roter Faden und prägt denen eine so typische „Trademark“ ein, dass man den Autor nach irgendeinem von ihm produzierten Text gleich erkennen muss. Es lässt sich auch eine gewisse Inspiration durch absurdes Theater betrachten. Nicht nur der fast surrealistische Humor ist das, was das groteske in seinen Stücken bildet, sondern auch in den Regieanweisungen empfohlene Requisiten, Kostüme und vor allem die einzigartige Sprache. Die primäre Absicht des Autors war aber bestimmt nicht, das Theaterpublikum zum Lachen zu bringen.

Zwischen den Zeilen kann man eine totale Frustration (von) der ganzen heutigen Konsumgesellschaft ahnen. Werner Schwab behandelt die Sprache sehr ähnlich, wie vorher verderbliches Material, das zum Gestalten seiner Skulpturen benutzte. Verschiedene Bestandteile von toten Tieren wie Fleisch, Schädel, Knochen ... das alles wurde von ihm neu zusammengesetzt, um damit ganz neue Objekte zu schaffen. Das sprachliche Material wird vom Schwab als „Schrott“ bezeichnet, den er zur Kunstsprache neu stilisiert. Sein Umgehen mit der konventionellen Sprache weist sehr ähnliche Merkmale wie bei dem bildhauerischen Schaffen auf. Die Sprache wird zuerst dekonstruiert, in einzelne Bestandteile zerlegt, um danach wieder neu rekonstruiert werden zu können. Durch diesen Recycling-Prozess und Wahrnehmung des Materialcharakters der Sprache wird Werner Schwab oft auch mit der schon oben erwähnten Wiener Gruppe in Verbindung gebracht. Zu dieser Gruppe gehört z. B. Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner, Oswald Wiener oder Gerhard Rühm (die Übersetzer mancher ihrer Werke ins Tschechische sind z. B. Evžen Turnovský, Pavel Novotný oder Nikola Mizerová). Das innovative Element der Wiener Gruppe auf dem Feld der Theaterstücke lag unter anderem auch in experimenteller Verwendung der Sprache. Einige Werke wurden z. B. im Wiener Dialekt geschrieben. Die Kunstsprache Werner Schwabs zeigt genauso etliche Züge einer süddeutschen Mundart. Als ein Beispiel erwähne ich Schwabs Gebrauch der dritten Person Sing., was eine charakteristische Züge der süddeutschen Mundart ist. Die Problematik der Personalpronomen wird noch später ausführlicher behandelt. Neben dem Abschaffen der Fabel und Entpsychologisierung der dargestellten Personen war für die Autoren der Wiener Gruppe auch Erwecken des Publikums zur Mitwirkung bei den Aufführungen kennzeichnend. Trotzdem kann man viele Unterschiede zwischen diesen zwei Stellungnahmen zur Art und Weise der Manipulation mit dem Sprachsystem finden. Primäre Funktion der Figurenrede bei W. G. wurde nämlich durch zahlreiche Permutationen verloren und das gesprochene Wort wurde zum „Gebilde aus klängen (vokale) und geräuschen (konsonanten)“⁸⁴. Bei Schwab lassen sich selbstverständlich auch die dekonstruktivistischen Züge finden, die er aber zur Herstellung seines eigenen Kunstdialekts benutzt. J. Landa, die sich mit dem Werk Schwabs intensiv beschäftigt, sah den Unterschied zwischen ihm und der Wiener Gruppe in der Art der Manipulation mit der Sprache.:

⁸⁴ Rühm, Gerhard. *grundlagen des neuen theaters*. In: Weibel, Peter. *Die Wiener Gruppe. The Vienna group. The Visual Works and the Actions. A Moment of Modernity 1954 – 1960*. Wien / New York: Springer, 1997, S. 621 - 625

„Während es dort um kybernetische, stochastische Prozesse geht, bei denen der ‚Fehler im System‘ ultimativ zur Sprachentropie führt, sind es bei Schwab organische Interferenzen (‚ein Denken aus jedem Loch‘), die den Chaoscharakter (keineswegs die völlige Entropie) von Sprache bewirken.“⁸⁵

Eine der Persönlichkeiten, deren Spuren man in Schwabs Poetik finden kann, ist der Theatertheoretiker, Dichter, Regisseur und Schauspieler Antonin Artaud (1896 - 1948). In seinen Essays, mit denen sich Schwab befasste, äußert er den Gedanken an Körpersprache und Körperlichkeit der Sprache, die auch zu einem der Leitmotive Schwabs Werke werden („*Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln ...*“).

Die Revolte Schwabs gegen Diskursivität tritt fast alle Regeln der konventionellen Sprache über. Das bedeutet aber nicht, dass hier nur von einer Chaossprache Rede ist. Es gibt in diesem Sprachsystem doch gewisse erwiesene Gesetzmäßigkeiten, die vielleicht aus dem theoretischen Interesse des Autors an der Sprache stammen. Eine weitere Parallele im Schwabs Umgang mit der Sprache lässt sich in der französischen strukturalistischen Sprachphilosophie feststellen, konkret in ihrer späteren Fassung – Poststrukturalismus, und zwar vor allem in der Problematisierung des Subjektes und neuen Bewertung der Sprachfunktion. Die Schlüsselbegriffe der neueren Sprachtheorie wie Dekonstruktion, Dezentralisierung des Subjektes, Veränderbarkeit sprachlicher und diskursiver Strukturen erkennt man auch im Sprach-Konstrukt Werner Schwabs. Aus seiner Privatbibliothek ist offenbar, dass er sich mit den Schriften M. Heideggers und F. Nietzsches sowohl mit theoretischen Werken weiterer Sprachphilosophen wie Jacques Derrida oder Jacques Lacan beschäftigte, was zum Beispiel ein hoher Grad der sprachlichen Selbstreflexivität beweist. Die Kraft seines komplexen artifiziellen Kodes beruht auch in den mannigfaltigen rhetorischen Stilfiguren und in den neologistischen, asyntaktischen und agrammatischen Zügen der Sprache, die in folgenden Kapiteln dieser Arbeit an zuständigen Beispielen analysiert und anhand von den zu übersetzenden Passagen demonstriert werden.

Die Ursprünge der Kunstsprache Werner Schwabs wurden auch von seinem Kohlberger Nachbarn Josef Trink beeinflusst, mit dem er stundenlang debattierte. Sein Sprachstil widerspiegelt sich in Schwabs Sprachgebrauch auf der Weise des einem Dialekt sich nähernden Sprachkodes und heutzutage als „eine Übertreibung der Trinkschen Sprache“⁸⁶ bezeichnet wird. Damit kann man die Frage beantworten, warum manche

⁸⁵ Landa, Jutta. *Schwabrede = Redekörper*. In: Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000, S. 41

⁸⁶ Schödel, Helmut. *Seele brennt*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H., 1995, S. 63

Literaturwissenschaftler die Theatertücke Schwabs als eine neue Art der Gattung Volksstück bezeichnen. Eine riesengroße Tradition des österreichischen Volksstücks zieht sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts und wurde für das breite Publikum, für das Volk bestimmt, genauso wie Werke Schwabs handeln von durchschnittlichen Vertretern der heutigen Gesellschaft und für die auch bestimmt werden sollen. Die Wurzeln der Gattung Volksstück reichen sogar zu „Jesuiten- und Schuldrama und der barocken Prunkoper (italienische Oper am Wiener Kaiserhof), zur Wanderbühne (Herkunft meist aus der Stegreifkomödie internationaler Prägung) und der volkstümlichen Komik“⁸⁷. Einer der typischen Merkmale der Volksdramen war die Sprache, weil sie meistens im Dialekt geschrieben und gespielt wurden. Ein weiterer gemeinsamer Aspekt lässt sich darin finden, dass es im Volksdrama nicht nur „um die Dichtung, sondern [...] um die Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses der Bevölkerung und [...] um die mehr oder minder getarnte Kritik an gesellschaftlichen Missständen der damaligen Zeit“⁸⁸ geht. In Werken Werner Schwab (und auch im „*Reizende[n] Reigen*“) handelt es sich auch sicher um eine Art Kritik der heutigen Gesellschaft und Behandlung einiger Gesellschaftsklischees. Seine Stücke sind aber eher „*nicht für, sondern gegen die Bürger*“⁸⁹ geschrieben. Die Figuren Schwabs sind nicht nur mit Frustration von dem Gesellschaftszustand beherrscht, sondern mit der Frustration von sich selber. Eine weitere Diskrepanz zwischen Schwab und den Volksdichtern besteht in einer unterschiedlichen Weltauffassung. Während im Volksstück eine ganz klare Grenze zwischen dem Guten und dem Bösen bestimmt wurde und genauso die handelnden Personen gehörten immer zu einem dieser Gegenpole, findet man bei Schwab nur sehr schwierig etwas Gutes oder Positives. Die gemeinsamen Aspekte sind auf der anderen Seite neben der Verwendung des Dialektes auch Ironie und ein gewisser Sarkasmus, mit denen die Handlung geschildert wird. Einen Wert auf sprachliche Mittel legte auch der österreichische Volksdichter des 19. Jahrhunderts J. N. Nestroy, der die Volksstücke um Improvisationen bereicherte und zusammen mit Ferdinand Reimund mit dem Theater in der Josefstadt verbunden ist. Ihre Bereicherung des Volksstücks beruht unter anderem auch im Kreieren zahlreicher Neologismen. Einen Hinweis auf diesen Autor findet man auch im „*Reizende[n] Reigen*“, wenn der DICHTER der SEKRETÄRIN antwortet, die seinen Namen kennen wünschte: „*Ich sage nur: Nestroy. Man spielt mich in*

⁸⁷ Hein, Jürgen. *Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S. 9

⁸⁸ Kačányová, Barbora. *Ludwig Anzengrubers Volksstücke, ihre Rezeption und Übersetzungen ins Tschechische*. 2010, Diplomarbeit, Masaryk Universität, S. 25

⁸⁹ Landa, Jutta. *Bürgerliches Schocktheater*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988, S. 2

der Josefstadt. [...] Nestory hat den geistesmilitärischen Rang von einem ordinären Straßenbahnschaffner für ihre Lebenshaut. Und für mich ist er ein handverlesener Gott, der Nestory.“ (S. 42).

Werner Schwab selbst distanzierte sich von der Idee, an die Volkstheater-Tradition absichtlich anknüpfen zu wollen. Er behauptete, dass er nur das schreiben wollte „was mir am fernsten ist. So eine Art Volksstück. Wobei mich die soziale Dimension dieser Gattung gar nicht interessiert.“⁹⁰ Er nahm diese Gattung als „jene Form, die mir am widerlichsten war. Und diese Form habe ich zu sprengen versucht“⁹¹ wahr.

Mit welcher Absicht schrieb also Werner Schwab seine Werke? War das nur eine Sehnsucht nach dem Erfolg, die man hinter seiner Marketing-Strategie ahnt? Wollte er mit einer seltsamen, einzigartigen und oft nicht leicht verständlichen Kunstsprache die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu fesseln und dadurch eine Botschaft der heutigen Gesellschaft mitteilen, oder sollte es nur eine Art der sprachanarchistischen Rebellion werden? Es lässt sich behaupten, dass die eigentlichen Handlungen seiner Theaterstücke ohne das Schwabische kaum ein Interesse der Theaterkritiker, Zuschauer und schließlich auch Literaturwissenschaftler erwecken würden. Was für eine innovativen Elemente für seine Sprache typisch sind und welche Rolle sie im ganzen schwabschen Kunstkode spielen, wird im folgenden Kapitel untersucht.

3.2. Analyse des Schwabischen anhand von Beispielen aus dem „Reizende[n] Reigen“

In diesem Teil des zweiten Kapitels wird versucht, typische Merkmale des Schwabischen und dramatische Strategien des Autors vorzustellen. Zuerst wird das Augenmerk auf Schwabs Auffassung von Bereicherung der Bühnensprache gerichtet, die eine zentrale Rolle in seinen Theaterstücken einnimmt.

⁹⁰ Merschmeier, Michael. KOMMUNION DER KANNIBALEN. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab. In: *Theater heute*, Berlin: Friedrich Berlin Verlag, Nr. 3, 1991, S. 45

⁹¹ Schneider, Helmut. Vom Schrottwert der Dinge: Das Allergewöhnlichste im Blick. In: *Salzburger Nachrichten*, Salzburg: *Salzburger Nachrichten* Verlagsgesellschaft m.b.H. & Co, 5. 1. 1991

Die Wirkung seiner künstlichen Sprache auf der Bühne beruht zum einen in Verwendung der regelwidrigen grammatischen, lexikalischen oder syntaktischen und stilistischen Elemente. Konkret handelt es sich beispielsweise um Regelbrüche wie häufiger Gebrauch der Passivformen, ungewöhnlicher Komposita, falscher Affixe, der mehrfachen Modalverbstrukturen, falscher Gebrauch des unbestimmten Artikels mit Abstrakta, Verkehrung des Objekt/Subjekt Verhältnisses, Substitution der Ich-Rede durch dritte Person Sing., absichtliche Verwendung der Pleonasmen, metaphorischen Adjektivattributen oder einer Fülle von Neologismen, mit denen er den Wortschatz erweiterte. Zum anderen kann man eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Handeln der Personen und dem, was gesprochen wird, betrachten. Es wäre interessant, sich vorzustellen, dass man die handelnden Personen nicht sehen kann ... wie bei einem Hörspiel (die Schwab noch einiger Zeit vor seinen Dramen schrieb) oder nur als Text-performance. Die Emotionen werden sehr oft nicht gespielt (anscheinend nicht empfunden), sondern nur gesprochen. Man fühlt eine bestimmte Distanz der Figuren zu dem, was geredet wird. In den Werken des Autors gibt es auch fast keine psychologische Figurenkonzeptionen. Eine Stellungnahme Schwabs zu den psychologischen Charakteren seiner Personen stellt man aus einer Interviewantwort fest:

„Ich glaube nicht auf eine Form von Unterbewußtsein im Freudschen, psychoanalytischen Sinn, sondern an die Macht der Sprache im Wittgensteinschen Sinn. Das ist die Grundfrage: Produziert Bewußtsein Sprache oder Sprache Bewußtsein?“⁹²

Interessant scheint mir auch die Dialogstruktur des Stückes näher zu bringen. Die Literaturwissenschaftlerin Hannelore Schlaffer erachtet einen „Rede-Egoismus“⁹³ bei Schwabs Theaterfiguren. Laut ihrer Feststellung finde es meistens keine wirkliche Kommunikation zwischen den handelnden Personen statt. Es scheine, als ob jeder Sprecher sein eigener Monolog führe und nicht eine Wechselrede. Diese Bemerkung gilt meines Erachtens nach im Fall des „*Reigens*“ nicht. Gewisse dialogische Kommunikation findet hier doch statt. Der Redewechsel wird vor allem zum Erzielen eines gegebenen Zwecks (Profit dank dem geschlechtlichen Verkehr) verwendet. Man bemüht sich, eine gemeinsame Lösung der Situation zu finden, um damit etwas zu gewinnen. Noch ein weiterer Aspekt

⁹² Schwab, Werner In: *Erst die Sprache, und dann ist der Mensch. Interview mit Joachim Lux*. In: Programmheft zu „*Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*“. Düsseldorf: Schauspielhaus Düsseldorf, 1992, S. 22

⁹³ Schlaffer, Hannelore. Die Wörter des grotesken Körpers. Der Dramatiker Werner Schwab. In: *Merkur*, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, Nr. 3, 1994, S. 267

spielt hier eine Rolle, und zwar dass es sich hier um einen Cover handelt und Werner Schwab den ursprünglichen Dialogen-Aufbau der Vorlage in seiner Bearbeitung treu blieb. Auch die Kontraste zwischen der Situation auf der Bühne und dem, was geredet wird, beeinflussen die ganze Atmosphäre des Stücks und tragen selbstverständlich zu einer Spannung und gewissen Unruhe des Rezipienten bei.

Gebrauch der 3. Person Sing. wurde schon im Zusammenhang mit den charakteristischen Zügen der süddeutschen Mundart oben erwähnt. Anstatt der Ich-Rede der Figuren wird ein Substantiv / Nomen in der 3. Person Sing. verwendet. Außer den dialektologischen Gründen lässt sich noch ein möglicher Ursprung des Er-Form-Gebrauchs finden. Die Er-Form ist nämlich auch einer der charakteristischen Züge der Kindersprache. Wenn Kinder bestimmten Lebensalters von sich sprechen, verwenden sie sehr oft ihren Vornamen, Status oder Beruf. Laut Psychologen hänge diese Erscheinung mit einem entwicklungs- bzw. reifebedingten Identitätsproblem zusammen: „[...] es dauere eben, bis Kinder sich als Individuum wahrnehmen und die Ich-Form bewußt einzusetzen imstande seien.“⁹⁴ Von der Verwendung dieses Phänomens in den Werken Schwabs zeugen folgende Beispiele:

„*Aber was willst du denn machen sonst, als meinen Kerl heiraten [...]*.“ (S. 10); sagt der ANGESTELLTE der FRISEUSE. „*Aber jetzt muß ich meine Schauspielerin baden und anziehen, weil meine Schauspielerin auf die Probe muß.*“ klingt eine der Repliken der SCHAUSPIELERIN (S. 57). In der Sprache der schwabschen Figuren kann diese Besonderheit gewisser Abstand der handelnden Personen von sich selbst andeuten, als ob sie sich von eigener Identität distanzieren wollten. Das Personalpronomen *Ich* wird oft durch eine synonymische Wortgruppe substituiert. Es handelt sich um die beliebten Ausdrücke Schwabs wie „meinige Person“, oder „deinheitlicher Mensch“. Davon zeugt zum Beispiel folgende Aussage des EHEMANNES: „*Das war ja schon eine richtig dunkelschwarze Geilheit von dem deinheitlichen Menschen.*“ (S. 28) Im „*Reizende[n] Reigen*“ wird die Ich-Form doch verwendet, es scheint aber, als ob es sich eigentlich eher um zwei und nicht ein Wesen handelte. Das eigentliche *Ich* (beziehungsweise ein innerer Teil des Ichs) wird nämlich noch von einem anderen *Ich* begleitet. „*[... dann schlendern meine Gedanken und ich [...]*“ (S. 32); „*[...] darum bin ich mit meiner Person auch manchmal in Wien.*“ (S. 36) Das Personalpronomen im Nominativ wird oft noch vom demselben Personalpronomen im Dativ begleitet: „*[...] wenn du so oft dort bist mit dir.*“ (S. 37)

⁹⁴ Miesbacher, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003, S. 108

Eine weitere Möglichkeit, wie die Figuren eine zu persönliche Situation lösen, um einen Distanz zu sich zu äußern, ist Gebrauch der Körpersynonyme, wovon die vorliegenden Beispiele zeugen.: „*Aber mein Innenauge hat Sie schon lange in einer langfristigen Sicht [...]*.“ (S. 8) „*Das ist ja ein hohes Interesse, was Sie da in meinem philosophischen Gehirnzimmer anzetteln.*“ (S. 15)

Einer der grammatischen Phänomene, der den handelnden Personen sogar einen Objektcharakter einprägt, ist eine absichtliche Verwendung von Passivkonstruktionen, die in normaler Alltagssprache kaum zur Anwendung kommen. Im alltäglichen Verkehr dominieren die Aktivformen mit einem subjektivistischen Agens, der als Träger des Geschehens erscheint. Im Passivsatz-Schema verliert dagegen ein Subjekt seinen Agensstatus. Beim Schwab geht es um häufige Subjekt – Objekt Umdrehung, die die Personen durch Dinge (gewöhnlich grammatische Objekte) substituiert und damit degradiert. „Das passivische Verhältnis nehmen die Menschen Schwabs nicht nur gegenüber Gegenständen, Gefühlen und Verrichtungen ein, sondern auch gegenüber der Sprache selbst“⁹⁵, behauptet zum Beispiel Herbert Herzmann. Dieser Gebrauch erinnert an die offizielle Amtssprache, für die die Passivformen einer der typischen Merkmale sind. Außer der absichtlichen „Verlängerung“ der Äußerung bekommt man noch das Gefühl der Wortüberhäufung im Rahmen eines Satzes. In einem literarischen Text wirken diese Wendungen eher komisch und tragen damit zur „gewünschten Wirkung einer grotesken Kunstsprachlichkeit“⁹⁶ bei. Als ein ausgewähltes Beispiel erwähne ich eine Aussage des HAUSHERRN zur FRISEUSE: „*Außerdem hat der alte Herr gar nie ein Verständnis haben wollen mit meinem Zeitgeist, der schon von Geburt hoch das aktuelle Leben übersetzen hat wollen in eine gescheite Philosophie.*“ (S. 16). In Verbindung mit Modalverben deutet diese Verwendung einen Abstand der Person zur geäußerten Stellungnahme an, als ob sie aus der Verantwortung stellen wollten.

Es gibt noch weitere Aspekte, die an der distanzierten Förmlichkeit der amtssprachlichen Rede erinnern. Es ist zum Beispiel die häufige Nominalisierung, die einen Eindruck der ausgesprochenen Amtssprache hervorruft. Als Beispiel erwähne ich eine Aussage der SEKRETÄRIN, die sich auf dieser Weise entschuldigt.: „*Verursachen Sie bitte eine Ver-*

⁹⁵ Herzmann, Herbert. *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 197

⁹⁶ Miesbacher, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003, S. 103

ziehung mit mir [...]“, sagt sie demütig dem EHEMANN, um damit nach meiner Ansicht ihre Subordination zu äußern (S. 37).

Meistens als Sprachwitz wirken die ungewöhnlichen, von anscheinend nicht zusammenpassenden Worten zusammengesetzten Komposita des Autors, die manchmal als wirkliche „Bandwurmwörter“ wirken. Zu häufigen neologistischen Zusammensetzungen gehören Nominal- oder Adjektivkomposita wie „*untergroßspurig*“ (S. 28), „*Arbeitszärtlichkeitsverhältnis*“ (S. 34), „*Gedankenmäusebussard*“ (S. 32), „*Arbeitslosigkeitsvernichter*“ (S. 33), „*Weiberirritierungsfatalismus*“ (S. 46) oder „*Chancegleichheitsmöglichkeit*“ (S. 49).

Zu weiteren experimentellen Wortkreationen Werner Schwabs gehören etliche Verbindungen der Verben, Adjektive oder Adverbien mit falschen Präfixen, die manchmal sehr kurios wirken. Auf den ersten Blick sehen diese Erscheinungen wieder als ein unabsichtlicher Fehler aus, was den Rezipienten irritieren muss. Sehr oft werden ganz gegensätzliche Präfixe benutzt. Im „*reizende[n] Reigen*“ verlangt z. B. der EHEMANN ein „*Inwertiges Amt*“ (S. 26), später ermahnt er die JUNGE FRAU: „*[...] wie sprichst du denn inwendig über dich [...]*“ (S. 28). Als ein weiteres Beispiel soll das Adjektiv „*untergroßspurig*“ (S. 28) angeführt werden, durch das wahrscheinlich gewisse Intensivierung der poetischen Kunstsprachlichkeit erreicht werden sollte. Manchmal kreiert der Autor auch die mehrfachen – meistens doppelten – Präfixe, als ob er dem Rezipienten eine Möglichkeit anbietet, sich eine Variante selbst auszuwählen. Der EHEMANN fragt zum Beispiel die SEKRETÄRIN, ob sie schon „*eine Tugend [...]* *aufgefunden hat*“ (S. 36). In diesem Fall soll, meines Erachtens nach, die Verdoppelung eine das Verb verstärkende Funktion haben.

Einer der typischen Merkmale des Schwabischen sind auch die mehrgliedrigen Modalverbstrukturen, mit denen Schwab die Syntax bereichert. Man gewinnt das Gefühl, als ob sich die Figuren nicht entscheiden könnten, welche von den Modalverben das richtige ist, und reihen verschiedene Möglichkeiten in einer Modalverb-Kette. In der Figurenrede wird häufig nicht zwischen einer Notwendigkeit und Möglichkeit, oder zwischen dem eigenen und fremden Willen unterscheidet. „*[...] manchmal muß man so einen Dualismus mehrstellig aufbrechen können*“ (S. 25), sagt zum Beispiel der EHEMANN der JUNGEN FRAU. „*Ein männliches Leben muß ein Frauenleben auskennen lernen können*“ (S. 27), bemüht sich er weiter, sie zu belehren. Der regelwidrige Gebrauch der falsch verwendeten

Modalverben erscheint auch in der unnötigen Verdoppelung eines und desselben Modalverbs. „*Ein großer Anfang hat ein viel zu großes Ende, das der Anfänger nicht aushalten können kann.*“ (S. 26)

Einer Betrachtung wert ist auch Schwabs Verwendung verschiedener rhetorischer Figuren. Beispielsweise handelt es sich um absichtlichen Gebrauch der Pleonasmen, was in der Standardsprache als Nachweis für Wortschatz- oder Sprachkompetenzmangel wahrgenommen wird. Im schwabschen Sinne werden die pleonastischen Wendungen eher als eine Steigerungsform der Adjektive oder Adverbien verwendet. Der ANGESTELLTE spricht beispielsweise von den „*schlechtschlichen Menschen*“ (S. 7). Der EHEMANN sagt der JUNGEN FRAU, dass sie sich „*endlich endgültig*“ erschöpfe (S. 28), der SEKRETÄRIN teilt später sein „*täglicher Tagesbefehl*“ mit (S. 32) und erklärt sie, dass „*das Blut durchblutet die Gedanken*“ (S. 32), damit sie eine „*Feststellung feststellen*“ könnten (S. 32). Neben den semantischen gibt es in Schwabs Stücken auch die syntaktischen Pleonasmen. Oft werden verschiedene Worte verwendet, die nicht grammatisch verlangt sind. Es handelt sich wieder um eine stilistische Variante der Betonung.

Ein interessantes Phänomen in der Sprache Werner Schwabs ist auch die Stellung der Figuren in der Rolle der vergegenständlichen Einheiten oder Objekte und im Gegensatz Personifizierung der Dinge und verschiedener Abstrakta. Diese Verkehrung des Objekt – Subjekt Verhältnisses verursacht den Eindruck, als ob die Figuren „zu suggerieren versuchen, daß da in der Welt quasi ein Fatum waltet, dem jeder und alles ausgeliefert ist“⁹⁷. Außerdem gehört das „beseelen“ der Dinge wieder zu einem charakteristischen Element des süddeutschen Dialektes. In der Reigen-Paraphrase Schwabs „*die Blumenkisten fliegen*“ (S. 26). Die JUNGE FRAU fragt ihren EHEMANN gleich am Anfang ihres Dialogs: „*Was, hat dich deine geschäftliche Post heute schon erledigt?*“, als ob sie damit eine Subordination des Mannes unter seine Arbeit äußern wollte (S. 25). „*Der Wein macht schon die Goldrichtigkeit mit dir für mich.*“ (S. 35), stellt die SEKRETÄRIN fest, womit ihre Rede einen komischen Effekt gewinnt. Werner Schwab erklärte seine Ansicht auf diese Neigung zum Personifizieren, als er einen Bedarf des emotionalen

⁹⁷ Miesbacher, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003, S. 114

Verhältnisses zu den Dingen äußerte.: „Man muß sich unbedingt mit dem Ding vermischen, weil sonst kennt man sich mit dem Ding nicht aus.“⁹⁸

Von dem Vergegenständlichen der Figuren zeugt auch folgende Reigen-Replik: „Na, du schönes schnelles Auto, willst du nicht machen etwas mit deiner einsamen Karosserie [...]?“ (S. 5), fragt die HURE den ANGESTELLTEN, wobei ihn als ein schnelles Auto anredet.

Zu weiteren charakteristischen Sprachmitteln Schwabs gehören zum Beispiel die Höflichkeitsformeln in der Figurenrede wie „mein Fräulein“ (S. 9, 13), „geehrtes Fräulein“ (S. 15) oder „mein Herr“ (S. 9). Auch die Anredeformen „Sie“ und „du“ haben in dem Stück bestimmte Bedeutung. An Anfängen der Dialoge reden sich die beiden Figuren mit der Höflichkeitsform „Sie“ an. Kurz vor dem Geschlechtsverkehr beginnen sie sich in der Regel zu duzen, um sich damit eine anscheinende Nähe zu suggerieren. Nach dem Geschlechtsakt kehren sich meistens beide Personen zum Siezen zurück, als ob sie sich von dem vorherigen Ereignis distanzieren und an das vor dem sexuellen Akt geführte Gespräch anknüpfen wollten.

Auch rhetorische Figuren behandelt Schwab auf eigener Weise. Feste Wendungen, Metaphern, hyperbolische Ausdrücke oder etliche Sprichwörter wurden ebenso wie die Worte dekonstruiert, um neu transformiert und modifiziert werden zu können. Es werden aber auch ganz neue, unkonventionelle Vergleiche und Phraseologismen kreiert, die meistens zum komischen Ausklang der Figurenrede dienen. Davon zeugen auch folgende Exempel.: Der EHEMANN teilt zum Beispiel der JUNGEN FRAU, dass sie von seiner Ehe so weit ist „wie ein Krebs von einem gesunden Menschen“ (S. 28). Er beruhigt sie, dass sie sich nicht „unter die Räder der Schlechtigkeit hineinlegen“ muss (S. 28), um sie später mitzuteilen, dass sie wieder „gemein wie eine Unterwelt“ ist (S. 31). Der SEKRETÄRIN im nächsten Kapitel aber behauptet, dass seine Frau „der Wirklichkeitsaufenthalt in der Reinheit der Seele“ ist (S. 36). Von zahlreichen innovativen Vergleichen Werner Schwabs erwähne ich folgendes Beispiel: „[...] wie ein altes Raubtier mit einer Arterienverkalkung“ lauert das Ende einer Ehe (S. 26).

⁹⁸ Schwab, Werner In: Erst die Sprache, und dann ist der Mensch. Interview mit Joachim Lux. In: Programmheft zu „Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“. Düsseldorf: Schauspielhaus Düsseldorf, 1992, S. 25

Im Kontrast zu den Höflichkeitsformeln stehen dann etliche Tabu-Begriffe, mit denen der ganze Text bespickt ist. Es sind beispielsweise Begriffe aus dem tabuisierten Vokabular der faschistischen Terminologie wie „*Unter- und Übermenschen*“ (S. 38) oder zahlreiche Vulgarismen und Schimpfwörter, die meistens mit der Körperlichkeit zusammenhängen und in einer unappetitlichen, ekelerregenden Konnotation verwendet werden. Zum Beispiel der Ausdruck „*Scheißbreck*“ erscheint sogar acht Mal in zehn Zeilen einer Replik der HURE (S. 59). Weiter handelt es sich natürlich auch um Schwabs beliebte Fäkalsprache, die sowohl von den Theaterkritiken, als auch von den Lesern und Zuschauern als einer der charakteristischen Züge des Bühnenschwabischen bezeichnet wird. Es entsteht selbstverständlich die Frage, ob die Vorliebe Schwabs, seine Texte mit provokanten fekalsprachlichen Ausdrücken zu „würzen“, nicht mit seiner persönlichen koprophilen Neigung zusammenhängt. Der Autor widerlegte diese Vermutungen der Öffentlichkeit und erklärte sein absichtlicher Gebrauch des Fäkallexikons damit, dass es ihm einfach Spaß macht, mit den Rezipienten auf dieser Weise zu spielen.⁹⁹ Ein weiteres typisches Merkmal der unverwechselbaren Rede Schwabs Figuren gehört auch der „Pornojargon“. Das „Sexuallexikon“ des Autors besteht sowohl aus den deftigen Ausdrücken oder derer dialektologischer Synonyme, als auch aus den hochmetaphorischen Bezeichnungen beliebiger Vorgänge, Dinge oder Personen wie zum Beispiel der „*Kirchenarschvollficker*“ (S. 7). Die weiblichen Geschlechtsorgane werden meistens als „*Löcher*“ bezeichnet. Interessant ist auch Schwabs Benennung der Kunst-Penisse in seinen Regieanweisungen, die als „*Plastikschwänze*“ bezeichnet werden. Auch Synonyme der männlichen Geschlechtsorgane variieren von „*jungem Länglichkeit*“ (S. 27) über „*Regenwurm*“ (S. 6), „*Mauseschwanz*“ (S. 6), „*kleinen Faschingsscherz*“ (S. 11) oder „*Stummelschwanz*“ (S. 7) bis zum „*Stummelschwanzkrüppel*“ (S. 7). Das sexual-metaphorische Vokabular des Autors disponierte wirklich mit einer Fülle von verschiedenen neologistischen Begriffen.

Wie aber schon oben erwähnt wurde, spielte beim Empfangen der Stücke solcher Art fraglos auch die allgemein trostlose Atmosphäre der frühen 90er Jahre im Mitteleuropa eine wesentliche Rolle. Die Menschen wollten experimentieren, sich über etwas Neues, Unerwartetes amüsieren und nicht selten auf einer „dekadenten“ Weise. Die Tabubrüche wurden verlangt, vielleicht sogar erwartet. Schwabs fast anarchistische Wahrnehmung des Sprachsystems, begleitet von dem interessanten spielerischen Umgang mit dem

⁹⁹ Miesbacher, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003, S. 204

Sprachmaterial und gewürzt fast mit einem „Porno-Jargon“, bildet ohne Weiteres den Kern seiner Theaterstücke. Ästhetische Wirkung dieser gekünstelten Bühnensprache sollte natürlich auch in der Übersetzung bewahrt werden. Denn die Aufgabe des Übersetzers eines Dramas ist es, nicht nur die Sprache, den Text selbst zu übertragen, sondern auch Atmosphäre, die das Theaterstück ausstrahlt. Eine auf den Rezipienten orientierte Übersetzung sollte nicht nur den Inhalt eines Dramas vermitteln, sondern auch die sprachliche Seite des Werkes, vor allem wenn der Sprachgebrauch das wirksamste Element des Stücks ist. Nicht für alle Begriffe und Wendungen des Schwabischen lassen sich die richtig entsprechenden Ausdrücke im Tschechischen zu finden. Deswegen kann bei dem Übersetzen solcher eigenartigen künstlerischen Literatur passieren, wenn für einige Wendungen und neologistische Ausdrücke kein adäquates tschechisches Äquivalent gefunden wird, obwohl sie in einem Ausgangstext wahrscheinlich eine wesentliche Rolle spielen, dass man von einer unübersetzbaren Stelle im Text spricht. In meinem Übersetzungsversuch werden in diesen Fällen die infrage kommenden Varianten der Übersetzung angeführt werden. Die Übersetzbarkeit des Schwabischen wird im praktischen Teil meiner Arbeit am Beispiel eines ausgewählten Textabschnitts aus dem Theaterstück „*DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*“ Werner Schwab untersucht und demonstriert.

4. Vorstellung des zu übersetzenden Textes

Wie schon erwähnt wurde, bei der literarischen Übersetzung ist die aufmerksame Erfassung der Vorlage von großer Bedeutung. In diesem Kapitel möchte ich also einige Zeile dem zu übersetzenden Ausgangstext widmen.

Der im Jahre 1896 entstandene und 1920 uraufgeführte „*Reigen*“ Arthur Schnitzlers gehörte zu einem der größten Theaterskandale der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und Schwab mit seiner Coverversion unter dem Namen „*DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*“ setzte in dieser „Skandal-Tradition“ erfolgreich fort. Die Uraufführung fand in Zürich am 15. 3. 1995 (mehr als ein Jahr nach dem Tod Schwabs) unter der Regie von Kurt Palm statt. Es war de facto keine wirkliche Theaterpremiere im Zürcher Schauspielhaus, wie man voraussetzte, sondern eine Privatvorstellung, die als eine „private Party für alle Freunde und Freundinnen des

Hauses“¹⁰⁰ deklariert wurde. Aufführung (bzw. Veröffentlichung) des Stücks wurde nämlich aus urheberrechtlichen Gründen untersagt. Nach 75 Jahren von der Uraufführung des Originalstücks verursachte der (diesmal reizende) *Reigen* wieder einen Skandal. Es war aber nicht mehr aus den ethischen Gründen. Das Spiel erregte die Aufmerksamkeit zuerst eher wegen des Streits über die Urheberrechte. Das Drama sollte ursprünglich als ein Bestandteil Schwabs geplanter Cover-Trilogie unter dem Namen „*Coverdramen*“ erscheinen (zusammen mit „*FAUST :: MEIN BRUSTKORB : MEIN HELM*“ und „*TROILUSWAHN UND CRESSIDASTHEATER*“). Weil den Theateraufführungen nicht mehr die Zensoren herrschten, wie es zur Zeit Schnitzlers war, sondern das EU-Recht und durch den S. Fischer-Verlag vertretener 70 jähriger Urheberschutz, wurde „*DER REIZENDE REIGEN [...]*“ erst 1996 in einem Einzelband herausgegeben, obwohl seine Entstehungsgeschichte schon 1991 begann. Die ersten zwei genannten Cover-Stücke erschienen schon im Jahre 1994 zusammen mit drei weiteren Werken des Autors im Band „*Dramen III*“.

Die primäre Absicht bei den Coverdramen Schwabs war es, „*dass ich die Dramen völlig neu schreibe, aber die Struktur belasse. Wer sich das anschaut, muss nicht vorher den Klassiker gelesen haben, er bekommt die Story trotzdem rüber.*“¹⁰¹ Diese seine Intention wurde aber meines Erachtens nach gerade nur bei dem „*Reigen*“ erfüllt, denn bei den zwei anderen Dramen wird eine (genaue) Kenntnis des Originalwerkes zur Voraussetzung einer erfolgreichen Verständlichkeit des Covers. Ein nicht eingeweihter Leser / Zuschauer wird das Stück nicht in aller seiner Breite verstehen, wenn er den Kontext nicht kennt. Die zwei Covers unterscheiden sich von den Vorlagen nicht nur in der Sprache und modernerer Auffassung, wie es bei dem „*Reigen*“ ist, sondern auch z. B. in Anzahl der handelnden Personen oder neuen Spielebenen. Auch aus dem originellen Inhalt blieb nur wenig übrig. Bei Schwab ging keine theoretische Beschäftigung mit den Autoren oder detaillierte Studien der Originaltexte voran. Sie standen ihm nur als Material zur Verfügung, das er aus seinem eigenen Blickwinkel und hauptsächlich mit eigenem Sprachumgang neu bearbeiten und aufbauen versuchte. Auch das kann eine Erklärung des meine Arbeit einleitenden Zitats Schwabs sein. Auch auf diese Weise wollte er das Theater „retten“ und aus Sprache heraus erneuern. Wie aber schon erwähnt wurde, Schwabs Auffassungsweise

¹⁰⁰ Reiter, Wolfgang. *Eine grossgute Sauerei*. In: Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000, S. 236

¹⁰¹ Loibl, Elisabeth. *Philosoph & Popstar*. In: *Basta*, Wien: Basta-Verlag, Nr. 11, 1992, S. 141

des *Reigens* korrespondiert, im Unterschied zu den zwei vorher genannten Dramen, mit dem Originaltext.

Was also auf dem neuen „*Reigen*“ die Zuschauer so reizt, wenn die Geschichte kaum verändert wurde und das eigentliche Thema schon viele Mal von weiteren Schriftstellern aus der ganzen Welt nachgeahmt und auf einer Weise bearbeitet wurde? Der auffälligste Unterschied ist gerade die außergewöhnliche sprachliche Seite des Stücks, die es zum einzigartigen Juwel aller Reigenauffassungen (Schnitzlers *Reigen* wurde nur im deutschsprachigen Raum mindestens 13-Mal von verschiedenen Autoren neu bearbeitet oder parodiert.¹⁰²) macht und zugleich zu einer großen übersetzerischen Herausforderung. „*Der reizende Reigen*“ wurde bisher in drei Sprachen übersetzt. Ins Französische (Mike Sens und Michael Bugdahn, 2000); ins Japanische (Itaru Terao, 2006) und Polnische (Monika Muskala, 2009).¹⁰³

Der originelle *Reigen* wurde ins Tschechische von dem im Jahre 2009 gestorbenen Übersetzer Josef Balvín übersetzt, der unter anderem auch manche gelungenen Übersetzungen Schwabs Dramen auf seinem Konto hat, wie z. B. das meistgespielte Stück „*Die Präsidentinnen*“ (tsch. „*Prezidentky*“) oder „*Mein Hundemund*“ (tsch. „*Můj Psímorda*“). Beide Werke wurden im Brünner Verlag *Větrné Mlýny* herausgegeben. Zu weiteren Übersetzern dieses Autors gehören Tomáš Kafka oder Tomáš Přidal.

4.1. Inhaltlicher Aufbau

Während Schnitzlers Auffassung des „*Reigens*“ um den sexuellen Verkehr herum kreist und Sehnsucht nach (einer untersagten) Liebe in jede Szene herrscht, wird der sexuelle Verkehr in Schwabs Adaption zur ganz üblichen Gelegenheit. Seit der Uraufführung des Originalstücks im Jahre 1920, die zu einem Aufführungsverbot für nächste 60 führte, veränderte sich Vieles. Man braucht nicht mehr eigene Fantasie arbeiten zu lassen, alles ist klar, hundertmal auf der Bühne, im Fernsehen und endlich auch in einzelnen Leben der Zuschauer abgespielt. Das eigentliche Thema schockiert nicht mehr.

¹⁰² Schneider, G. K.; Braunwart, P. M. (Hrsg). *Ringel – Ringel – Reigen*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 2005

¹⁰³ Literaturverlag Droschl. *Bisher vorliegende Übersetzungen* [online]. [zit. 2013-06-15] unter: <http://www.droschl.com/download/Uebersetzte-Titel.pdf>

Während im Originalstück eigentlich „nichts gezeigt wurde“ (im Originaltext ist der Geschlechtsverkehr immer nur mit einem Gedankenstrich angedeutet), in der neuen Bearbeitung wird der sexuelle Verkehr auf die Bühne gebracht. Allerdings ohne Emotionen und irgendeiner gemeinsame Perspektive der Paare. Es geht nicht mehr um eine verborgene Erotik oder Liebe, sondern nur um reines Kalkül, primitiven körperlichen Bedarf und menschliche geschlechtliche Triebe jeder der zehn dargestellten Figuren. Sexueller Verkehr wird hier zum Mittel, wie einen (oft finanziellen) Vorteil zu gewinnen. Man kann nur vermuten, ob hier Männer gegen Frauen stehen, oder Stärkere gegen Schwächeren.

Als Inspiration diente dem Autor des Originals eine traditionelle Volkstanzform, bei der sich alle Tänzer in Kreisen oder Ketten einheitlich bewegen und eine Hand wird immer an den nächsten Tanzpartner weitergerichtet. Jede Figur tritt also in zwei Szenen mit zwei verschiedenen Partnern auf. Den Liebesreigen öffnet im Originalstück die Dirne mit dem Soldaten und mit dem Grafen schließt sie ihn wieder. In der Auffassung Schwabs handelt es sich de facto um die gleichen Figurentypen. Öffnung des Reigenes findet durch die HURE mit dem ANGESTELLTEN statt und mit dem NATIONALRATSABGEORDNETEN wird dann der Kreis geschlossen. Handlungsort in beiden Fällen: Wien.

Auch bei Schwab wird die dramaturgische Ringstruktur beibehalten. Das Stück ist in zehn ante- und postkoitale Dialoge aufgeteilt, die Figurenkonstellation verblieb unverändert. Doch die Handlung spielt sich eher in einer Porno-Atmosphäre ab. Die Gespräche führen sehr oft zu Missverständnissen zwischen den beiden gerade handelnden Personen und der Geschlechtsverkehr bleibt oft das einzige gemeinsame Interesse. Es kommt aber zu keinen „wirklichen“ Liebesszenen, weil alle männlichen Personen „abschraubbare Geschlechtsteile“ haben, mit denen sich die weiblichen Personen „bedienen“. Selbst der Autor bestritt, trotz aller linguistisch-psychologischen Untersuchungen über sein Schaffen, die Behauptung, dass Sexualität ein roter Faden seiner Stücke sei:

„Es gibt keine wirkliche Fickszene in meinen Stücken. Da geht's eigentlich nie um Sex, sondern um Synonyme. Das steht immer für etwas anderes. Für Sex interessiere ich mich sowieso kaum. Das ist ein hoffnungslos überschätztes Thema.“¹⁰⁴

¹⁰⁴ Koberg, Roland und Nüchtern, Klaus. Vernichten, ohne sich anzuputzen. In: *Falter* – Beilage, Wien: Falter Verlag, Nr. 40, 1992, S. 2

Die einzelnen Szenen des (*reizenden*) „*Reigens*“ haben immer den gleichen Aufbau: Zusammentreffen des Paares, ein Gespräch vor dem Geschlechtsverkehr, eine Zuspitzung in der Form des Geschlechtsaktes und schließlich wieder ein kürzerer Dialog der beiden, der zur Verabschiedung führt. Jede der zehn Figuren ist „zweimal dran“.

4.2. Figuren der Handlung

Benennung der zehn handelnden Personen in der „reizenden Auffassung“ bleibt teilweise bewahrt. Nur vier Personen stellen die gleichen sozialen Rollen wie in der Vorlage dar, und zwar DIE JUNGE FRAU, DER EHEMANN, DER DICHTER und DIE SCHAUSPIELERIN. Die restlichen Figuren wurden „aktualisiert“, manche auch „verschärft“ und an die gegenwärtig gewöhnlichen Rollenbezeichnungen adaptiert. DIE DIRNE wird zur HURE; DER SOLDAT zum ANGESTELLTEN; DER JUNGE HERR zum HAUSHERRN; DAS SÜßE MÄDEL zur SEKRETÄRIN; DER GRAF zum NATIONALRATSABGEORDNETEN und DAS STUBENMÄDCHEN zur FRISEUSE.

Als ein Verfremdungselement zwischen allen handelnden Personen im Schwabs „*Reigen*“ kann eine Entfernung von Eigennamen im Rahmen der Dialoge betrachtet werden. Die Figuren wurden als neutrale Vertreter einzelner Gesellschaftsschichten, Familienstände oder gewissen Alters typisiert. Es gibt keine Emma und kein Karl mehr wie bei Schnitzler, sondern immer nur die junge Frau und der Ehemann. Als ob in den einzelnen Geschichten nicht ein privates Schicksal der Figuren geschildert werden sollte, sondern sie nur auf Symbole für gewisse Prototypen des nicht Liebes-, sondern Geschäftsbeziehung reduziert würden. In der Handlung geht es vor allem um die Macht. Macht über die anderen haben, Macht demonstrieren ... und nicht in der letzten Reihe auch um das Geld, um Darstellung der heutigen gierigen Konsumgesellschaft in allen ihren Schichten.

5. 3. Regieanweisungen

Die Regieanweisungen Schwabs sind auch einer der merkwürdigen Aspekte des Dramas. Kein kompliziertes Bühnenbild, einfache aber ideenreiche Requisiten und Hinweise, die manchmal lustig wirken und natürlich auch mit der spezifischen Sprache Schwabs

angeführt sind. Obwohl fast alle Aufmerksamkeit meistens auf die Sprache konzentriert ist, aus den Regieanweisungen ergibt sich, dass Schwab auf die szenische Darstellung seiner Stücke auch einen Wert lag.

Am Anfang des Stücks stellt man fest, dass „*Alle männlichen Personen haben abschraubbare Geschlechtsteile. Alle weiblichen Personen haben austauschbare Muttern.*“¹⁰⁵ Eine Idee, für die, meines Erachtens nach, jeder Regisseur dankbar sein muss. Zum einen wird das Durchführen der sexuellen Akte gelöst, zum anderen wird die Unpersönlichkeit der einzelnen Begegnungen zwischen Männern und Frauen hervorgehoben. Dazu kommt noch der (obwohl primitive, doch witzige) Ausklang der originellen männlichen „Ausstattung“, die zur Andeutung des Plastikpenis als eines Dings, eines Mittels für einen mechanischen Betrieb dient.

„*Der tendenziöse Raum ist die Voraussetzung für eine umfangreiche Sammlung.*“¹⁰⁶. So klingt Schwabs Regieanweisung zum Bühnenbild am Anfang des Stücks. Diese Instruktion lässt in ihrer Unbestimmtheit dem Regisseur eine freie Hand. Darunter kann man wirklich alles Mögliche vorstellen. Die Handlung spielt sich zwar in Wien ab, es gibt dort aber keine außergewöhnlichen Plätze oder weitere Charakteristika, die das Geschehen gerade auf diese Stadt einschränken. Genauso wie die Personen der Handlung die durchschnittlichen Vertreter der heutigen Gesellschaft darstellen, es könnte sich hier um beliebige Stadtränder, Frisiersalons, Wohn- und Schlafzimmer, Wirtshäuser etc. handeln.

„*DIE unerhörte Sprache gehört einfach standrechtlich erschossen von EINER Sprache*“¹⁰⁷ heißt die letzte der Regieanweisungen am Anfang des Textes. Die Personalisierung gehört zu beliebten Mitteln Werner Schwabs. Es scheint, als ob er seine eigene Sprache zum Erschießen beurteilte, obwohl er der unerhörten Sprache einen bestimmten Artikel zugewiesen hat, während die andere Sprache, die schießen soll, „nur“ mit einem unbestimmten Artikel disponiert. Es handelt sich also um irgendeine beliebige Sprache, was fast wie ein Oxymoron klingt, wenn der Autor seine verwendete Sprache gleich am Anfang des Werkes verdammt und zugleich, als ob DIE Sprache der EINEN Sprache unterordnet wäre. Werner Schwab sprach immer eher von einer Subordination seiner

¹⁰⁵ Schwab, Werner. *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2009, S. 6

¹⁰⁶ Ebd. S. 6

¹⁰⁷ Ebd. S. 6

Figuren in der Beziehung zum Geredeten wird. Nach meiner Ansicht handelt es sich hier wieder um ein Spielchen des Autors, mit dem sein „unerhörter“ Umgang mit dem sprachlichen Material innerhalb seines eigenen Bühnentextes signalisiert werden sollte.

5. Praktischer Teil

5.1. Übersetzung des „REIZENDEN REIGENS“

In diesem Teil meiner Arbeit wird zuerst die verwendete Übersetzungsmethode vorgestellt. Im Folgenden wird die Übersetzung des Buchtitels, den Namen der handelnden Personen und auch der Übersetzung von Regieanweisungen gewidmet. Weiter wird das Augenmerk auf den Sprachstil der in dem zu übersetzenden Textabschnitt handelnden Personen gerichtet, der auch an konkreten deutschen Beispielen und natürlich derer Übersetzungen ins Tschechische demonstriert wird. Weiter sollen einige ausgewählte Beispiele meiner Übersetzung nach dem verwendeten Übersetzungsverfahren angeführt werden. Das letzte Kapitel des praktischen Teils der Arbeit wird der Übersetzung von „Schwabismen“ gewidmet. Die komplette Übersetzung des nach meiner Erwägung ausgewählten Textabschnitts aus dem Stück „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“ lege ich im Anhang vor.

Als ein der größten Probleme bei der Übersetzung erwies sich die Einbettung des Werkes in die sogenannte „Schwabkultur“ und natürlich die Übersetzung der „unerhörten“ Sprache. Obwohl sich die Handlung in Wien abspielt, die Figuren sprechen kein Wiener Dialekt, wie die Figuren im „Originalreigen“, sondern „Schwabisch“. Die vom Werner Schwab geprägte künstliche Kulturzugehörigkeit des Stücks ist in diesem Fall von grundsätzlicher Bedeutung. Im Text gibt es einige (für mich) unklare Stellen, die ich als unübersetzbar bezeichnen würde. Manchmal kann man nur vermuten, was uns der Dichter damit sagen wollte. In solchen Situationen bietet sich die Möglichkeit, die schwierig übersetzbaren Passagen zu simplifizieren, denn je unverständlicher scheint der Originaltext zu sein, desto schwieriger rezipierbar die Übersetzung wird. Auf der anderen Seite muss man aber immer daran denken, dass viele zielsprachigen Leser oder Zuschauer gerade für diese typischen Merkmale und gewisse Fremdheit des Werkes interessiert sind, die durch dieses Simplifizieren verloren gingen.

Bei der Übersetzung eines Bühnentextes muss man sich nach meiner Meinung nicht nur der ganze Ausklang des Stückes vor dem Publikum vorstellen können, sondern auch wie die einzelnen Repliken auf der Bühne wirken werden. Für eine bessere Authentizität sagte ich sie bei der Übersetzung oft laut, um die Verwendbarkeit auf der Bühne zu überprüfen. Bei einigen fraglichen „männlichen“ Passagen, wo ich mich für eine Variante der Übersetzung nicht entscheiden konnte, zwang ich sogar meinen Freund, die verschiedenen Repliken laut vorzutragen, um dann die beste Möglichkeit intuitiv auszuwählen.

5.2. Zur verwendeten Übersetzungsstrategie

Für meine Übersetzung wählte ich die im theoretischen Teil behandelte Übersetzungsmethode von Gerard Vázquez-Ayora. Sein empfohlenes Übersetzungsverfahren entspricht teilweise auch der weiteren oben erwähnten Auffassung der Übersetzungsstrategie, und zwar der von J. P. Vinay und J. Darbelnet. In folgenden Kapiteln werden die konkreten Beispiele meiner Übersetzung aus dem deutschen Original ins Tschechische angeführt. Bei der literarischen Übersetzung sollte man sich nicht nur auf eine einzige Übersetzungsstrategie verlassen, die nur eine beschränkte Auswahl von verschiedenen Übersetzungsverfahren bietet. Der Übersetzer der modernen Literatur sollte nach meiner Ansicht vor allem flexibel sein, um entstandene Schwierigkeiten bei dem Übersetzungsprozess lösen zu können.

5.3. Beispiele meiner Übersetzung

5.3.1. Titelübersetzung

In diesem Kapitel wird der Augenmerk auf Übersetzung des Titels des zu übersetzenden Textes gerichtet. Bevor ich an meine eigene Übersetzung herangehe, möchte ich ein paar Zeilen der allgemeinen Theorie der Übersetzung von Buchtiteln widmen.

Durch den Titel begegnet sich der Leser – im Fall des Theaterstücks der mögliche zukünftige Zuschauer mit einem Werk zum ersten Mal. Der Titel sollte in ihm nach meiner Meinung eine Lust erwecken, sich mit dem Buch oder mit der Theatervorstellung mehr zu beschäftigen. Es ist eigentlich eine Art der Werbung. Der Titel kann wie ein Werbeslogan auf den Rezipienten explizit oder implizit wirken und auch eine Erwartung über den Inhalt hervorrufen. Das bedeutet aber nicht, dass er den Inhalt beschreiben soll, was früher oft vorkam. Solcher Titel wirkt heutzutage eher kuriös, wie z. B. der Buchtitel der deutschen Autorin Kerstin Höckel: *„Wie wir damals auf dem Bauernhof geheiratet haben, und der Alois am Tag drauf fast den Hund erschossen hat, weil er was gegen die Stadtmenschen hat und das Glück überhaupt“*. Wenn ein Autor einen neuen Titel / „literarischen Produkt“ auf der überfüllten Markt durchsetzen will, ist es heutzutage besonders wichtig, einen originellen Namen zu finden, die nicht fade wirkt und leicht zu merken ist. Das Ziel ist es nämlich, einen potenziellen Leser / Zuschauer für den Buch zu gewinnen. Von gewisser Bedeutung ist also die Orientierung des Titels auf mögliche Rezipienten – in der Werbung-Terminologie gesagt – potenzielle Kunden. Der Titel sollte leserfreundlich („kundenfreundlich“) sein und den zukünftigen Leser / Zuschauer berühren oder amüsieren. Und wenn nicht leserfreundlich, dann eher total leserfeindlich, als unauffällig und mühsam, denn auch negative Werbung ist doch eine Werbung. Nicht selten werden in den Titeln die (auf den ersten Blick erkennbare, oder auch verborgene) Wortspiele benutzt, wie es zum Beispiel auch in dem Fall des Theaterstücks „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“ ist, das im Mittelpunkt der praktischen Untersuchung der vorliegenden Arbeit steht.

Mit der Titelübersetzung beschäftigt sich theoretisch auch Jiří Levý. Er unterscheidet zwei grundsätzlichen Arten der Buchtitel:

1. *Der beschreibende oder rein mitteilende Titel* – weist direkt auf das Thema des Werkes hin, in der Regel wird die Hauptperson genannt oder der Ort der Handlung erwähnt. Früher gehörte oft zu diesen Titeln auch Bezeichnung des Genres. Diese Titelart kommt heutzutage nur selten vor und wird eher als veraltet betrachtet. Wenn sie heute benutzt wird, dann meistens ohne der Genrebezeichnung. Die mitteilende Funktion wiegt in diesem Fall eindeutig über die ästhetische Funktion des Titels vor, was auch in der Übersetzung bewahrt werden sollte, ebenso die thematische Bezeichnung.

2. *Der symbolisierende Titel* – deutet das Thema, Problematik oder Atmosphäre des Werkes nur mit einer Abkürzung an. Das Thema wird nicht mehr durch Beschreibung exponiert, sondern durch ein Symbol, durch eine bildhafte Transposition. Diese Neigung lässt sich heutzutage am meisten finden, weil auch die literarischen Werke zur Ware in dieser „Konsumwelt“ werden und die Buchtitel zu ihrer Werbung. Der Titel soll einzigartig sein und für den potenziellen Leser interessant und gut merkbar.¹⁰⁸

Der Titel des Theaterstücks „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“, das im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, ist zwar länger, lässt sich aber auch im deutschen gut abkürzen, was schon aus meinen bisherigen Erwähnungen erkennbar ist. Schon aus dem Titel kann man feststellen, dass es um ein Cover handelt, wovon der Hinweis „nach dem REIGEN“ und auch der Name des Autors des Originals „ARTHUR SCHNITZLER“ zeugen. Das wesentlichste wird mit den großen Buchstaben betont, was auch nicht geläufiger Merkmal der Buchtitel ist. Werner Schwab verwendet hier auch ein im deutschsprachigen Raum sehr beliebtes stilistisches Mittel, und zwar die Alliteration. Es handelt sich um die Übereinstimmung der ersten Laute in den Worten „**REIZENDE**“, „**REIGEN**“ und „**REIZENDEN**“. Dazu kommt noch der komische Effekt, wenn er den ursprünglichen Autor als den „REIZENDEN HERRN“ bezeichnet. Der Titel donnert dank des zehn Mal verwendeten „R“ und damit korrespondiert gut mit der oben erwähnten „Marketing-Strategie“ Werner Schwabs. Denn er zieht in jedem Fall die Aufmerksamkeit der Leser und meiner Meinung nach behält sich gut im Gedächtnis.

Nach langen Erwägungen entschied ich mich, den Titel ganz wortwörtlich zu übersetzen. Etliche Übersetzer von längeren fremdsprachlichen Titeln tendieren zur Verkürzung. Es scheint mir in diesem Fall aber nicht adäquate Lösung, weil alle beinhalteten

¹⁰⁸ Levý, Jiří. *Umění překladau*. Praha: Panorama, 1983, S. 153 - 154

Informationen von gewisser Bedeutung sind und in dem Tittel bestimmt nicht zufällig verwendet wurden. Es bietet sich die Möglichkeit, den Titel nur auf „*Rajcovní rej*“ zu kürzen, weil das Originalstück genauso wie sein Autor in Tschechien nicht so allgemein bekannt sein muss und damit für den tschechischen Rezipienten nichtssagend. Das würde ich aber eher einem Theater überlassen, das das Stück aufführen würde.

Im Hinblick auf die Tatsache, dass einer der tschechischen Äquivalente für das Wort „reizend“ sehr ähnlich klingt, nämlich „rajcovní“, entschied ich mich, es zu verwenden, um damit die Alliteration zu bewahren. Zwar kommt hier eine Nuance vor: „raj“ / „rej“, es betrifft aber nur einen Unterschied in einem Buchstabe / einem Laut innerhalb der ersten Silbe („a“ / „e“). Auch die komische Seite des Titels bleibt in meiner Auffassung beibehalten, obwohl ein nicht eingeweihter tschechischer Leser nicht erkennen musste, dass es um einen berühmten österreichischen Schriftsteller handelt, der so „reizend“ ist. Damit kann der übersetzte Titel etwas von seiner Außergewöhnlichkeit verlieren. Es ist auch der Grund dafür, dass ich nur die ersten zwei Wörter mit großen Buchstaben schreibe.

Zuerst wollte ich die Bezeichnung „Herr“ (tsch. „pán“) auch in meiner Übersetzung beibehalten. Weil mir aber die tschechische Wendung „rajcovního pána“ nicht gut klingt, entschied ich mich für eine zwar expressivere Variante, die aber mit dem Originaltitel noch in einem weiteren Aspekt übereinstimmt. Das Substantiv „pán“ wurde von mir durch den umgangssprachlichen Ausdruck „štramák“ (ein fescher Mann) ersetzt. Zum einen donnert der Buchstabe „R“ innerhalb des Ausdrucks mit den anderen in dem Titel beinhalteten „R“ zusammen, zum anderen ahnt man in diesem Ausdruck nach meiner Ansicht auch gewisse verhüllte sexuelle Bedeutung, was sehr gut mit dem Inhalt des Reigens korrespondiert.

Meine Übersetzung also klingt:

Deutsches Original:

„DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN
ARTHUR SCHNITZLER“

Meine Übersetzung:

„RAJCOVNÍ REJ podle reje rajcovního štramáka Arthura Schnitzlera“

5.3.2. Übersetzung der Figurennamen

Bei der Übersetzung von Personennamen muss man ihre konnotative, als auch dennotative Bedeutung beachten. Weil die Figuren der Handlung nach dem Beruf oder Zustand genannt sind, die auch aus der kontextuellen Handlung des Werkes einfach erkennbar sind, muss hier die Figurenbezeichnung beibehalten werden. Die markanteren Schwierigkeiten kamen bei der Übersetzung des NATIONALRATSABGEORDNETEN. Das österreichische Parlament besteht nämlich aus zwei Kammern, dem Nationalrat und dem Bundesrat. Denn im tschechischen würde es sehr fremd wirken, wenn wir davon ausgehen, dass das in Tschechien keinen Nationalrat gibt, sondern das Abgeordnetenhaus und Senat. Deswegen übersetze ich den Figurennamen als „SENÁTOR“

Die komplette Aufzählung der Personen und meine Übersetzung:

DIE HURE	KURVA
DER ANGESTELLTE	ZAMĚŠTNANEC
DIE FRISEUSE	KADEŘNICE
DER HAUSHERR	BYTNEJ
DIE JUNGE FRAU	MLADÁ PANÍ
DER EHEMANN	MANŽEL
DIE SEKRETÄRIN	SEKRETÁŘKA
DER DICHTER	BÁSNÍK
DIE SCHAUSPIELERIN	HEREČKA
DER	SENÁTOR
NATIONALRATSABGEORDNETE	

5.3.3. Übersetzung der Regieanweisungen

Bei der Übersetzung von Regieanweisungen bemüht man sich gewöhnlich um eine genaue Vermittlung in die Zielsprache, weil sie vor allem als Unterlage dem Regisseur dienen, indem sie in der Regel nur Personen und Raum der Handlung vorstellen. Auch in diesem Fall gelten bei Schwab die allgemeinen Regeln nicht.

Seine „Aufweisungen“ am Anfang des Stückes übersetze ich folgendermaßen:

1.

deutsches Original:

Personen:

Alle männlichen Figuren haben abschraubbare Geschlechtsteile.

Alle weibliche Figuren haben austauschbare Muttern.

meine Übersetzung:

Osoby:

Všechny mužské postavy mají odšroubovatelné pohlavní díly.

Všechny ženské postavy mají vyměnitelné matice.

Die abschraubbaren (Geschlechts)teile setzt man in den Zusammenhang eher mit Gegenständen oder Maschinen als mit den Menschen. Deswegen übersetze ich diese Zusammensetzung als „pohlavní díly“, die in mir eine Asoziation mit der Wendung „náhradní díly“ hervorrufen. Menschliches Verhalten wird in dem Stück, besonders bei dem Geschlechtsverkehr, stark entpersonalisiert. Die Figuren halten einen Abstand voneinander und für die Menschlichkeit gibt es hier keinen Platz. Die Muttern stellen dann eine Kurzform für die Schraubenmutter dar. Deswegen entschied ich mich für wörtliche Übersetzung, weil die denotative und auch konnotative Bedeutung im Deutschen sowie im Tschechischen gleich ist.

2.

deutsches Original:

Raum:

Der tendenziöse Raum ist die Voraussetzung für eine umfangreiche Sammlung.

meine Übersetzung:

Místo:

Tendenční prostor je předpokladem pro obsáhlou sbírku.

Aus dieser Anweisung stellen wir fest, dass der Raum zu etwas tendiert und dass er eine Voraussetzung für eine Sammlung von etwas werden soll. Der deutsche sowohl der tschechische Leser kann fragen, wozu der Raum tendiert und was gesammelt werden soll. Ich entschied mich hier also für eine wortwörtliche Übersetzung, den der Sinn dieser Anweisung in der Ausgangs- und Zielsprache derselbe ist. Meiner Meinung nach lässt sich diese merkwürdige, ungewöhnlich formulierte Anweisung als eine „Vorbereitung“ auf die sprachliche Ebene des ganzen Stücks begreifen. Der Autor spielt mit den Rezipienten einschließlich des Regisseurs gleich von Anfang an. Auch für diese Regieanweisung wurde also die Wort-für-Wort Übersetzung verwendet.

3.

deutsches Original:

Sprache:

DIE unerhörte Sprache gehört einfach standrechtlich erschossen von EINER Sprache.

meine Übersetzung:

Řeč:

NĚJAKÁ řeč by TUHLE neslýchanou řeč měla podle stannýho práva odstřelit.

Die inhaltliche Seite bleibt in meiner Übersetzung beibehalten. Die Änderung betrifft nur die Form, und zwar von der Passivform, die im Tschechischen im Unterschied zum Deutschen kaum verwendet wird, auf die aktive Variante. Es handelt sich also um Änderung der Blickrichtung, deswegen wurde diese Anweisung mithilfe der Modulation übersetzt.

Weitere Regieanweisungen innerhalb des Stückes werden auf klare Instruktionen und Beschreibung des Raumes, Verhaltens der Figuren oder des Hintergrunds der Situation beschränkt.

5. 3. 4. Sprachstil der Figuren – auswahl des Wortschatzes

Obwohl alle Figuren in dem ausgewählten Textabschnitt etliche gemeinsamen sprachstilistischen Züge aufweisen, kann man doch einige unterschiedliche Merkmale im Sprachstil einzelner Figuren erkennen. Der Sprachstil ändert sich auch im Rahmen der einzelnen Figuren, die beispielsweise manchmal gehoben und manchmal umgangssprachlich sprechen.

In dem ausgewählten Textabschnitt treten drei Personen auf: Die JUNGE FRAU, der EHEMANN und die SEKRETÄRIN. Der Sprachstil entspricht oft nicht dem Verhalten der Figuren, was einer der typischen Merkmale des Schwabischen ist. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass es im Deutschen viele neutralen Wörter gibt, denen verschiedene stilistisch gefärbten Ausdrücke im Tschechischen entsprechen. Das betrifft besonders etliche umgangssprachliche, expressive oder Slang-Ausdrücke. Davon zeugen auch folgende Beispiele aus dem Originaltext im Vergleich mit meiner Übersetzung:

umgangssprachliche und gemeinschechische Ausdrücke:

1.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Du bist sicher ***mit einer Frau verheiratet.***

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Ty jsi určitě ***ženatej s nějakou ženskou.***

2.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Verursachen Sie bitte eine Verzeihung mit mir. Ich will ja nur eine gut organisierte Sekretärin ***sein*** (*schluchzt auf*).

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Prosím Vás o prominutí. Vždyť já chci ***bejt*** jenom dobře organizovaná sekretářka (vzlykne).

In dem zweiten Beispiel kann man auch einen Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Satz der Replik betrachten. Die gehobene Wendung „*Verursachen Sie bitte eine Verzeihung*“, der ich mich im nächsten Kapitel noch ausführlicher widmen werde, steht im Kontrast mit dem umgangssprachlichen Ausdruck „bejt“ im nächsten Satz. Es handelt sich um einen charakterisierenden Zug der Figur. Dadurch soll nach meiner Meinung die Mühe der Sekretärin angedeutet werden, um gebildet zu wirken, die sie ihrem zukünftigen Arbeitgeber zeigen will. Diese einzige „gehobene Schwalbe“ verliert sich aber im Kontext ihrer weiterer Aussagen und auch ihres Verhaltens, wie zum Beispiel:

deutsches Original:

SEKRETÄRIN (*mit vollem Mund*) Das ist wirklich ***Spitze*** (*spuckt Brösel*). ***Oh, eine Entschuldigung bitte ...***

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA (*s plnou pusou*) To je fakt ***super*** (*plive drobky*). ***Ježíš, promiňte...***

expressive Ausdrücke:

deutsches Original:

EHEMANN Ja, das Leben ist eine Kettenreaktion von lauter Erfahrungen, die ein Mann, will er eine Ehegroßerfahrung einleiten, machen, annehmen und auswerten muß. Ein Mädchen aus einem guten Haus tritt aus dem Haus heraus, wenn ein erfahrener Mann an es ***herantritt***, und lehnt sich an den Erfahrungshaushalt des Lebensmannes. (*Er steigt zu ihr ins Bett*)

Komm, lehn dein Kopferl doch an meinen ***Mann***. (*Sie tut es*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Ano, život, to je řetězová reakce samejch zkušeností, který chlap musí učinit, provést, přijmout a vyhodnotit, chce-li dosáhnout nějaký manželský velkozkušenosti. Holka ze slušný rodiny vykročí z rodný dědiny, když v tom se okolo ní ***vochomejtne*** zkušeněj chlap a opře se o ten rozpočet zkušeností jako muž jejího života. (*Vleze si k ní do postele*)

Pojď, polož si tu svojí hlavičku na pořádnýho ***chlapáka***. (*Ona tak učini*)

Neben dem umgangssprachlichen Verb „vochomejtnout se“ verwendete ich in dem nächsten Satz der Ausdruck „chlapák“, was nach meiner Ansicht darauf hinweisen soll, dass der Ehemann *der* „erfahrene Mann“ – tsch. „zkušenej chlap“ sei, von dem in der vorherigen Satz die Rede ist.

5.4. Eigene Übersetzung - konkrete Beispiele

5.4.1. Transposition

1.

deutsches Original:

EHEMANN (*massiert ihre Schultern*) Aber geh', du abgeschafftes Hascherl, ***sag doch ein Du zu mir.***

meine Übersetzung:

MANŽEL (*masíruje jí ramena*) Ale jdi, ty odstrčená chudinko, ***a tykej mi.***

Während es im Deutschen zwei Möglichkeiten gibt (Du sagen, duzen), wie die Anredeform auszudrücken, im Tschechischen wird sie nur mithilfe der zuständigen Verben ausgedrückt (*tykat*). Es handelt sich um den Wortartwechsel.

2.

deutsches Original:

EHEMANN Aberaber, du winziges Hascherl, jetzt werden wir uns doch ***keine geisteskranken Ausfälligkeiten antun.*** (*streichelt ihr Haar*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Aleale, ty malá chudinko, nebudeme se teď přece ***choromyslně urážet.*** (*hladí jí po vlasech*)

5.4.2. Modulation

1.

deutsches Original:

EHEMANN Nichtsnix ..., nun, was machen die Lippen ohne Kuß?

(Sie hebt ihren Kopf und öffnet die Lippen. Er küßt sie gierig. Danach wischt sie sich heimlich die Lippen)

Aaah, **das hat gut getan**. Hast du eigentlich einen Freund?

meine Übersetzung:

MANŽEL Nicnic..., já jen, co si počnou rty bez polibku?

(Ona zvedne hlavu a pootevře ústa. On ji žádostivě políbí. Ona si pak tajně otře rty)

Aaach, **ted' už je mi líp**. Máš vlastně nějakého přítele?

2.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN **Ist das alles auch wirklich mit dem Ernst der Wahrheit gemeint?**

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA **A myslíte to všechno skutečně ve vší vážnosti pravdy?**

Bei der Übersetzung aus dem Tschechischen ins Deutsche kommt sehr oft zur Änderung der Blickrichtung in den Fällen, wo im Originaltext die Passivformen erscheinen.

5.4.3 Äquivalenz

deutsches Original:

SEKRETÄRIN **Verursachen Sie bitte eine Verzeihung mit mir**. Ich will ja nur eine gut organisierte Sekretärin sein (*schluchzt auf*).

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA **Prosím Vás o prominutí**. Já chci bejt jenom dobře organizovaná sekretářka (*vzlykne*).

Die Äquivalenz wird in der Regel bei der Übersetzung von Sprichwörtern, Idiomen oder Grußformeln verwendet. In diesem Fall handelt es sich um eine Entschuldigungsformel, die zwar höchst gehoben klingt, tatsächlich existiert aber im Deutschen nicht. „Mit jemandem eine Verzeihung verursachen“ ist ein Schwabismus par excellence. Weil es aber sehr schwierig ist, eine entsprechende äquivalente Wendung zu finden, verwendete ich hier das Übersetzungsverfahren der Äquivalenz, also eine gehobene tschechische Entschuldigungsformel. Es stellt sich hier die Frage, ob man noch aus dem Deutschen übersetzt, oder aus dem Schwabischen.

5.4.4. Adaptation

deutsches Original:

EHEMANN Ja... nun, eine Ehe ist der Ernst des Lebens, gemessen am Leben. Und wie das Leben, hat die Ehe auch einen Anfang. Aber wo ein Anfang eine Neuigkeit verspricht, da lauert auch ein Ende wie ein altes Raubtier mit einer Arterienverkalkung. Ein großer Anfang hat ein viel zu großes Ende, das der Anfänger nicht aushalten können kann. Darum muß man die Großehe aufspritzen in viele kleine ernste Anfänge und Enden. Das sind dann viele kleine fremde Liebschaften innerhalb von einer großen Liebschaftsehe. Und noch einmal darum braucht der eheliche Mensch ein *inwärtiges Amt*, das die Zeit zwischen den Enden und den Anfängen günstig verwaltet. Und jetzt ist es wieder Zeit, die innere Verwaltung auf einen Erholungsurlaub zu schicken.

meine Übersetzung:

MANŽEL Jo... no, manželství, to je v životě ta nejdůležitější věc, měřeno na životě. A stejně jako život, i manželství má nějaký začátek. Ale kde začátek slibuje nějakou novinku, tam taky číhá konec jako stará šelma s arteriosklerózou. Velkej začátek mívá až příliš velkej konec, kterej ten začátečník prostě nemůže moct vydržet. Proto se to velkomanželství musí rozstříkat do více vážných začátkečků a konečků. To je potom plno nezvyklých milostných poměříčků uvnitř jednoho velkého manželského milostného poměru. A taky proto potřebuje manželskej člověk takový *ministerstvo*

nitra, který vhodně organizuje ten čas mezi konci a začátky. A teď zase nastal čas poslat to vnitřní vedení někam na dovolenou, aby si taky odpočinulo.

Die Adaptation wird grundsätzlich dort verwendet, wo ein Bedarf entsteht, einen ausgangskulturellen Ausdruck mit einem gleichwertigen zielkulturellen Ausdruck zu ersetzen. Im Originaltext erschienene Bezeichnung „Inwertiges Amt“ existiert zwar im deutschen nicht, es handelt sich aber höchstwahrscheinlich um eine durch den Präfixwechsel künstlich geschaffene Bezeichnung eines „Amtes“, das den Menschen regeln soll. Als Vorbild für diesen schwabschen Neologismus diente offensichtlich „*Auswärtiges Amt*“ – tsch. „*Ministerstvo zahraničních věcí*“. Weil das, was von diesem Amt geregelt werden soll, nicht „außen“, sondern „innen“ ist, wurde hier das Präfix „in“ verwendet. Ich entschied mich, ein anderes tschechisches Ministerium benutzen, um den gleichen Wert des Ausdrucks zu bewahren, und zwar „*Ministerstvo vnitra*“. Wenn der erste Buchstabe „V“ ausgelassen wird, es entsteht „*Ministerstvo nitra*“, was mit der Absicht des Autors korrespondiert, dass es um einen Amt im Inneren des Menschen geht.

5.4.5. Amplifikation

deutsches Original:

JUNGE FRAU *Gut genug jetzt.* Gute Nacht.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ *Tak a teď už toho dobrýho bylo tak akorát dost.* Dobrou noc.

Um die kommunikative Funktion des Satzes zu bewahren, erweiterte ich den kurzen Satz.

5.4.6.Explikation

1.

deutsches Original:

EHEMANN Dann denke mit mir an unsere Hochzeit in Venedig.

meine Übersetzung:

MANŽEL Tak myslí se mnou na naši svatbu v Benátkách.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Du meinst, an Venedig, wo wir auch unsere Hochzeit gefeiert haben.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Chtěl jsi říct na Benátky, kde mimo jiné proběhla naše svatba?

In diesem Fall halte ich für notwendig, eine genauere Äußerung des Ausdrucks „auch“ als im Ausgangstext zu verwenden, weil der Sinn für einen tschechischen Leser nicht eindeutig klar sein könnte. Für das bessere Verstehen der Zusammenhänge führe ich hier auch die vorangehende Replik. Der verlangte Effekt – auszudrücken, dass es nicht in der ersten Reihe um die Hochzeit geht, sondern um Besuch der Stadt – wird durch das erklärende Element „mimo jiné“ (deutsch „unter anderem“) bewahrt.

5.4.7.Explikation in der Kombination mit Kompensation

deutsches Original:

JUNGE FRAU So ein Krebs hat sicher nur eine einzige Heimat, nämlich den ganzen Menschen. Der Mensch ist die Einzelhaft von einem Krebs. Und manchmal bricht er aus im Menschen und kann nicht heraus aus dem Menschenland. Und wer nicht ausbrechen kann, wenn er aus dem Gefangenenhaus ausgebrochen ist, der bricht dann so stark aus, bis er verfault sein muß.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Taková rakovina má určitě jenom jeden jedinej domov, totiž celého člověka. Člověk je pro rakovinu taková cela, taková samotka. A někdy to v člověku vyrazí jako výhonek a nemůže se to z toho člověčince dostat ven. A kdo nemůže vyrazit ven, když už vyrazil dveře věznice, ten jednou vyrazí takovou rychlostí, že z toho okamžitě uhnije.

In diesem Fall gibt es mehrere Explikationen im Rahmen einer Replik und zugleich die Kompensation. Die Explikationen wurden bei der Übersetzung der Ausdrücke „die Einzelhaft“ und „bricht er aus“ verwendet. In beiden Situationen benutze ich die ergänzende Erklärung. Im ersten Fall schien mir nicht eindeutig, ob aus dem tschechischen Ausdruck „samotka“ klar wird, dass man „gefangen“ ist. Deswegen ergänzte ich hier noch das Wort „cela“ – deutsch „die Zelle“, um den beabsichtigten Effekt zu bewahren. Ich habe die Wendung eigentlich verdoppelt. Bei der Wendung „bricht er aus“, benutze ich den Vergleich „vyrazí jako výhonek“ – „bricht er aus, wie ein Trieb“.

Die Kompensation beruht in der nicht präzisen Angabe der Situation. Sie wird aus folgenden Gründen nicht gleichwertig übersetzt. Der ausgangssprachliche Ausdruck „Heimat“ – tsch. „vlast“, „domov“ (ein Land, wo man zu Hause ist) korrespondiert mit dem weiter verwendeten Ausdruck „Menschenland“. Meines Erachtens nach würden die wörtlichen Übersetzungen ins Tschechische im gegebenen Kontext nicht gut klingen, deswegen entschied ich mich, die Ausdrücke „domov“ – im Sinne „das Zuhause“, und das von mir kreierte Wort „člověčinec“ verwenden, was nach meiner Meinung wie ein „Menschenhaus“ klingt.

5.4.8. Omission / Auslassung

1.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Zwischen dir und mir, da ist ein Arbeitsverhältnis.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Mezi tebou a mnou je pracovní poměr.

Ich glaube, man muss nicht „da“ verwenden, denn es ist offensichtlich, wo die Verhältnis ist. Deswegen ist in meiner Übersetzung das Adverb ausgelassen.

2.

deutsches Original:

EHEMANN Am morgigen Tag muß ich früh ans Tageslicht, da fahre ich nach Graz. Ich bin viel in Graz. Ich bin eigentlich aus Graz. Ich bin nicht sehr viel in Wien. Nur das Geschäft ist in Wien, und darum bin ich mit meiner Person auch manchmal in Wien.

meine Übersetzung:

MANŽEL Zítřejšího dne musím brzy na denní světlo. Jedu do Hradce. Bývám často v Hradci. Já vlastně jsem z Hradce. Ve Vídni moc času netrávím. Ve Vídni je jenom obchod a proto jsme někdy ve Vídni i já a moje osoba.

Es scheint mir absolut überflüssig, das ganze tschechische Äquivalent des Stadtnamen „Graz“ in meiner Übersetzung anzuführen. Die tschechische Bezeichnung „Štýrský Hradec“ ist zum einen zu lang, zum anderen hätte eine nähere Bestimmung der Stadt im Rahmen der Handlung wirklich keine Bedeutung. Es könnte jede beliebige Stadt, jeder beliebiger „Hradec“ sein. Deswegen ließ ich „Štýrský“ aus und verwende nur „Hradec“. Was betrifft die weitere erwähnte Stadt – Wien, verwende ich hier das tschechische Äquivalent – Vídeň. Ich überlegte ganz intensiv, ob die Handlung auf die tschechische Umgebung zu adaptieren, wo Wien zur Prag und Wienerschnitzel zum Beispiel zum Prager Schinken wurde. Schließlich entschied ich mich, diese Möglichkeit eher einem potenziellen Regisseur des Stückes zu überlassen. Denn Wien ist wirklich nicht weit von Prag, jeder Tscheche kennt (und mag) Wienerschnitzel. Das Milieu des Stückes kann sich genauso wie in Wien sowie in jeder großen europäischen oder amerikanischen Stadt befinden. Es bietet sich also die Frage, warum man dem tschechischen Leser diesen Aspekt des Textes „vorkauen“ sollte. Ich glaube, dass das Vorstellungsvermögen der tschechischen Leser / Zuschauer bis zu Wien reicht.

5.4.9. Transkription

deutsches Original:

JUNGE FRAU Oder wie dir so schlecht war und du geglaubt hast, daß du eine Fischvergiftung hast, obwohl du immer nur Wiener Schnitzel gegessen hast.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Nebo jak ti bylo blbě a myslel sis, že ses otrávil nějakou rybou. A přitom jsi furt žral samý wínřšnyclý.

5.5. Zur (Un)Übersetzbarkeit der „Schwabismen“

In dem zu übersetzenden Text gibt es eine Fülle der Ausdrücke und Wendungen, die sich als „Schwabismen“ bezeichnen lassen. Die typischen Merkmale Schwabs Umgang mit der Sprache sowie einige vertretende Beispiele wurden schon oben erwähnt und analysiert. In diesem Kapitel soll ihre Übersetzbarkeit überprüft werden, was an konkreten Beispielen aus dem „Reizenden Reigen“ gezeigt wird. In den Fällen, wo sich ein Ausdruck oder eine Wendung übersetzen lässt, führe ich das konkrete Beispiel an. Im Gegensatz dazu gibt es in dem ausgewählten Textabschnitt auch Passagen, die für mich wirklich eine harte übersetzerische Nuss darstellen. Deswegen führe ich immer mehrere Vorschläge der möglichen Übersetzung, die zwar nicht genau dem deutschen Äquivalent entsprechen, man könnte sie aber „schlimmstenfalls“ doch verwenden.

Die Beispiele werden nach einzelnen problematischen Aspekten gegliedert.

5.5.1. Untergroßspurige Probeergüsse

Die Zusammensetzungen gehören in der deutschen Sprache allgemein zu den sehr beliebten und häufig verwendeten Mitteln. Auch aus diesem Grunde ist es ein fruchtbarer Boden für Wortbildung von Neologismen, an die das Schwabische sehr reich ist. Im Tschechischen gibt es dieses Phänomen kaum, deswegen ist es nötig, die zusammengesetzten Wörter entweder als Einzelwörter zu übersetzen, oder den Ausdruck mit anderen Worten umzuschreiben. Bei Schwab handelt es sich am meisten um Wortspiele, derer Bedeutung und Sinn aber manchmal nicht eindeutig sind.

1.

deutsches Original:

EHEMANN Dann hat sich der Arbeitslosigkeitsvernichter aber einen Kuß verdient, oder? (*Er steht auf und tritt hinter sie*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Za to by si ale ten vymítač nezaměstnanosti zasloužil hubičku, co říkáte? (*Vstane a přistoupí k ní zezadu*)

Das genitivische Kompositum „Arbeitslosigkeitsvernichter“ lässt sich als eine genitivische Wortgruppe umformulieren, und zwar „Vernichter der Arbeitslosigkeit“. Diese Umformulierung übersetzte ich dann Wort für Wort ins Tschechische, indem ich das tschechische Äquivalent „vymítač“ verwendete, dass in der Regel in der positiven Konnotation benutzt wird. „Vymítač“ ist eigentlich ein Held, der etwas vernichtet, um jemandem zu helfen.

2.

deutsches Original:

EHEMANN Ein Arbeitszärtlichkeitsverhältnis. Da, trink, damit deine Aufregung das einsehen kann.

meine Übersetzung:

MANŽEL Pracovněžný poměr. Na, pij, ať to ta tvoje rozrušenost může vstřebat.

In dieser Replik übersetze ich das Kompositum mit dem von mir kreierten Adjektiv „pracovněžný“ („arbeitszärtlich“) und „Verhältnis“ mit dem tschechischen Äquivalent „poměr“. Denn es handelt sich offensichtlich um ein Wortspiel, was ich auch im Tschechischen zu bewahren versuchte. Ich glaube, dass hier der spielerische Aspekt überwiegt und das neue Wort nicht zu künstlich wirkt.

3.

deutsches Original:

EHEMANN Aber jetzt erschöpfe dich doch endlich endgültig in deinen untergroßspurigen Eigenanspielungen. Du mußt dich doch nicht absichtlich unter die Räder der Schlechtigkeit hineinlegen.

meine Übersetzung:

MANŽEL Ale teď už se snad těma tvejma uboze přemrštěnejma narázkama konečně s konečnou platností vyčerpáš. Nemusíš se přece záměrně vrhat pod kola každý ničemnosti.

Das schwabsche Kompositum „untergroßpurig“ besteht aus dem Adverb „unter“ und dem Adjektiv „großpurig“ und verbirgt in sich eigentlich ein Oxymoron. Wenn etwas „unter“ ist, nimmt man es als subordiniert oder ungenügend. Das Adjektiv „groß“ äußert im Gegensatz dazu eher etwas Übertriebenes. Dieses Kompositum kann keinesfalls wortwörtlich übersetzt werden, weil die Bedeutung und der im AT beabsichtigte Effekt nicht beibehalten würde. Es stellt sich hier die Frage, ob es ein entsprechendes Äquivalent im tschechischen gibt, mit dem die konnotative Bedeutung bewahrt wird. Nach langen Erwägungen übersetzte ich diese Zusammensetzung als eine Paraphrase mit der Wortgruppe, die aus dem Adverb „uhoze“ und dem Adjektiv „přemrštěný“ besteht, weil sie meiner Meinung nach semantisch ähnlich sind und zugleich eine gewisse Expressivität des Ausdrucks bewahren.

4.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Du meinst die ganzen Probeergüsse bei den Frauen, die gerne die jungen Länglichkeiten in sich hineinschlüpfen lassen.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Máš na mysli všechny ty výlevy, kterejma vás ženský testujou a pak do sebe nechaji rády vklouznout ty podlouhlý věcičky?

Dieses Kompositum lässt sich meines Erachtens nach unter Zuhilfenahme einer Wortgruppe von derselben Bedeutung nur schwierig ins Tschechische übertragen. Ich verwendete hier die Explikation, um den Sachverhalt im Zieltext zu bewahren. Ich übersetzte es mithilfe der Umschreibung, die die Zusammensetzung genauer erklärt.

5.5.2. Komischer Wein

In diesem Kapitel werden die Beispiele meiner Übersetzungen von der Verkehrung des Objekt – Subjekt Verhältnisses erwähnt.

1.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Was, hat dich deine geschäftliche Post heute schon erledigt?

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Tak co, už tě ta tvoje obchodní pošta pro dnešek vyřídila?

2.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN (*trinkt*) Der Wein ist so komisch mit mir. In dem Wein ist was, was mich abführt wie einen verbrecherischen Menschen.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA (*pije*) To víno se mnou působí tak komicky. Ve víně je něco, co mě odvádí jako nějakýho zločince.

Die Verkehrung des Objekt – Subjekt Verhältnisses bleiben auch in beiden Beispielen meiner Übersetzung beibehalten, weil der beabsichtigte Effekt nach meiner Ansicht auch im Tschechischen gleich ist. Normalerweise würde die Sekretärin mit dem Wein komisch. Und der Ehemann würde die Post erledigen.

5.5.3. Männliches Leben kennt sich im Frauenleben aus

In diesem Kapitel wird das Augenmerk auf Verwendung der Er-Form anstatt der Ich-Rede gerichtet.

1.

deutsches Original:

EHEMANN *Ein männliches Leben* muß ein *Frauenleben* auskennen lernen können, wenn es jung ist, das Männchen.

meine Übersetzung:

MANŽEL *Chlapskej život* se musí umět naučit vyznat v *ženským životě*, dokud je mladej, ten sameček.

2.

deutsches Original:

EHEMANN Dann hat sich *der Arbeitslosigkeitsvernichter* aber einen Kuß verdient, oder? (*Er steht auf und tritt hinter sie*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Za to by si ale ten *vymítač nezaměstnanosti* zasloužil hubičku, co říkáte? (*Vstane a přistoupí k ní zezadu*)

In beiden zwei Beispielen wurde im Ausgangstext die Er-Form anstatt der Ich-Rede verwendet. Ich entschied mich, dieses Phänomen in diesen konkreten Fällen auch in meiner Übersetzung als einer der charakteristischen Zügen des Schwabischen zu bewahren. Denn es ruft auch in der Zielsprache dieselbe Auswirkung hervor. Im ersten Beispiel handelt es sich noch um Personifizierung des „Lebens“, das eigentlich den Mannen und die Frau vertritt.

3.

deutsches Original:

EHEMANN (*Gibt ihr eine Ohrfeige*)

Das hast du mir aber jetzt gestatten müssen. Das war ja schon eine richtig dunkelschwarze Geilheit *von dem deinheitlichen Menschen*.

meine Übersetzung:

MANŽEL (*Dá jí facku*)

Tak tohle si ke mně dovolovat nebudeš. To už *od tebe* byla fakt tmavě černá chlípnost.

Ein weiteres Merkmal des Schwabischen kann man noch in der Verbindung des Subjekts mit einem Personalpronomen betrachten, oder mit einem Neologismus, der einem Personalpronomen im Genitiv scheinbar ähnlich ist, von dem das Substantiv begleitet wird. Diese Erscheinung lässt sich nach meiner Ansicht ins Tschechische nur schwierig übertragen. Deswegen wird der tschechische Leser meiner Übersetzung um dieses Phänomen gebracht, weil ich glaube, im Tschechischen würde diese Wendung wirklich zu fremd und künstlich wirken, deswegen verwende ich hier das übliche Äquivalent „od tebe“ – deutsch „von dir“.

In der Replik gibt es noch ein weiteres Spezifikum Schwabs, und zwar das neu kreierte Adjektiv „deinheitlich“. Im Deutschen existiert nur das Wort „einheitlich“ – tsch. „jednotný“, „ucelený“. Ob das aber mit dem angegebenen Neologismus etwas zu tun hat, kann man nur vermuten. Diesen Ausdruck halte ich also für ins Tschechische unübersetzbar.

5.5.4. Ich mit mir, du mit dir

Dieses Kapitel wird einem einzigartigen Phänomen des Schwabischen gewidmet, und zwar der Begleitung eines Personalpronomens im Nominativ von demselben Personalpronomen im Dativ.

1.

deutsches Original:

EHEMANN Ihr seid aber auch eine gewissensunruhige Komplikation, ihr Weiber.

(Er streichelt sie weiter, nimmt ihre Hand und führt sie an seinen Hosenschlitz. Sie drückt ihn ein wenig, er schnurrt behaglich und schiebt die Hand plötzlich weg)

Machen wir jetzt einen Ernst in der Dramaturgie. Morgen ***beginnst du*** mein Büro zu betreiben ***mit dir***, und dann werden wir uns in den geeigneten Zeitschneisen immer wieder privat zusammenstecken.

meine Übersetzung:

MANŽEL Vy jste teda ale komplikace s neklidným svědomím, vy ženský.

(Dál jí hladí, vezme její ruku a vede ji ke svému poklopci. Ona ho trochu stiskne, on poklidně vrní a najednou její ruku odstrčí)

Dodejme teď té dramaturgii nějakou vážnost. **Ty s tebou** začneš zítra zajišťovat chod mojí kanceláře, a v příslušných časových průsecích se pak zase budeme spojovat soukromě.

2.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Graz muß eine wundererregende Stadt sein, wenn **du** so oft dort bist **mit dir**.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Ten Hradec musí bejt ale úžasný město, když tam **s tebou býváš** tak často.

Im Text erscheint sehr oft die Ich-Rede, wo aber das Ich von demselben Personalpronomen im Dativ begleitet wird. Dieses Phänomen wird auch in meinen Übersetzungen meistens bewahrt, weil es im Tschechischen genauso wie im Deutschen derselbe komische Effekt hervorruft.

3.

deutsches Original:

EHEMANN Am morgigen Tag muß ich früh ans Tageslicht, da fahre ich nach Graz. Ich bin viel in Graz. Ich bin eigentlich aus Graz. Ich bin nicht sehr viel in Wien. Nur das Geschäft ist in Wien, und darum bin **ich mit meiner Person** auch manchmal in Wien.

meine Übersetzung:

MANŽEL Zítřejšího dne musím brzy na denní světlo. Jedu do Hradce. Bývám často v Hradci. Já vlastně jsem z Hradce. Ve Vídni moc času netrávím. Jenom obchod je ve Vídni a proto jsem někdy ve Vídni i *já a moje osoba*.

In manchen Fällen wird eine Person noch von „derselben Person“ begleitet.

5.5.5. Auferfundenes Genieren

In diesem Kapitel wird die Aufmerksamkeit der Verwendung der unpassenden Präfixe gewidmet.

deutsches Original:

EHEMANN Jaja, mit was denn sonst. Hast du jetzt eine Tugend für dich *auferfunden*, die dir ein Genieren besorgt?

meine Übersetzung:

MANŽEL Jasně, s čím taky jiným? *Vynašla* jsi si teď snad nějakou svojí cudnost, která ti obstará ostych?

Das Verb „auferfinden“ gibt es im Deutschen nicht. Einer der typischen Merkmale des Schwabischen zeigt sich durch die Verwendung von unpassenden Präfixen oder durch Verdoppelung der Präfixe im Rahmen eines Wortes. In diesem konkreten Fall handelt es sich um Präfixe „auf-“ und „er-“. Von dem Verb „finden“ kann man durch diese Präfixe zwei selbstständige Wörter zusammenbilden – „auffinden“ (= [zufällig] finden, entdecken)¹⁰⁹ und „erfinden“ (1. etwas Neues hervorbringen; 2. sich [etwas Unwahres, Unwirkliches] ausdenken; fantasieren)¹¹⁰, indem beide Verben fast die gleiche Bedeutung haben. Als ob der Autor den Leser / Zuschauer zu einer Wahl zwischen den zwei Verben auffordern würde. Diese Verdoppelung des Präfixes würde im Tschechischen zu künstlich wirken, deswegen übersetzte ich das Wort mit dem Verb „vynajít“, die auch im

¹⁰⁹ Duden Wörterbuch online [online]. unter: <<http://www.duden.de/woerterbuch>>

¹¹⁰ Ebd.

tschechischen nicht existiert, der Effekt wird aber nach meiner Meinung sehr ähnlich. Denn in beiden Fällen wirkt das Verb, als ob dort etwas Überflüssiges wäre.

5.5.6. Das kann man nicht aushalten können

Dieses Kapitel wird den mehrgliedrigen Modalverb-Konstruktionen gewidmet.

1.

deutsches Original:

EHEMANN Ja... nun, eine Ehe ist der Ernst des Lebens, gemessen am Leben. Und wie das Leben, hat die Ehe auch einen Anfang. Aber wo ein Anfang eine Neuigkeit verspricht, da lauert auch ein Ende wie ein altes Raubtier mit einer Arterienverkalkung. Ein großer Anfang hat ein viel zu großes Ende, das der Anfänger ***nicht aushalten können kann***. Darum muß man die Großehe aufspritzen in viele kleine ernste Anfänge und Enden. Das sind dann viele kleine fremde Liebschaften innerhalb von einer großen Liebschaftsehe. Und noch einmal darum braucht der eheliche Mensch ein inwärtiges Amt, das die Zeit zwischen den Enden und den Anfängen günstig verwaltet. Und jetzt ist es wieder Zeit, die innere Verwaltung auf einen Erholungsurlaub zu schicken.

meine Übersetzung:

MANŽEL Jo... no, manželství je v životě ta nejdůležitější věc, měřeno na životě. A stejně jako život, i manželství má nějaký začátek. Ale kde začátek slibuje nějakou novinku, tam taky číhá konec jako stará šelma s arteriosklerózou. Velkej začátek mívá až příliš velkej konec, kterej ten začátečník prostě ***nemůže moct vydržet***. Proto se to velkomanželství musí rozstříkat do více vážných začátečků a konečků. To je potom plno nezvyklých milostných poměříčků uvnitř jednoho velkýho manželskýho milostnýho poměru. A taky proto potřebuje manželskej člověk takový ministerstvo nitra, který vhodně organizuje ten čas mezi konci a začátky. A teď zase nastal čas poslat to vnitřní vedení někam na dovolenou, aby si taky odpočinulo.

Die Modalverben werden im Deutschen syntaktisch immer in einer Infinitiv-Konstruktion ohne „zu“ verwendet. An diesem Beispiel wird die Vorliebe Schwabs gezeigt, dasselbe Modalverb im Rahmen einer Konstruktion zu verwenden. In diesem Fall wird die Verdoppelung auch in meiner Übersetzung ins Tschechische bewahrt.

2.

deutsches Original:

EHEMANN Es war die private Sehnsucht hinter den Geschäften, die mich wieder in das echtwirkliche Leben eingeleitet hat. Eine Ehe ist ja ein zweiseeliger Umstand, aber manchmal muß man so einen Dualismus mehrstellig aufbrechen können.

meine Übersetzung:

MANŽEL Za těmi obchody byla soukromá touha, která mě zase přivedla k tomu skutečně pravému životu. Na manželství jsou sice třeba dvě duše, někdy se ale takovej dualismus musí dát porušit a otevřít pro další spojení.

In diesem Fall wird die mehrgliedrige Modalverb-Konstruktion in meiner Übersetzung nicht beibehalten, weil es nach meiner Meinung zu fremd und künstlich klingen würde und ist nach meiner Meinung eher unübersetzbar. Ich halte für notwendig, das Vollverb „aufbrechen“ mit zwei sich ergänzenden Verben („porušit“ und „otevřít“) ins Tschechische zu übertragen. Denn die genaue Bedeutung würde mit einem Wort nur schwierig ausdrückbar.

5. 6. (Un)Übersetzbarkeit - Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die meisten „Schwabismen“ in dem ausgewählten Textabschnitt ins Tschechische übersetzbar sind. Die Übersetzungen sind aber meistens aus meiner subjektiven Sicht geschafft. Es stellt sich also die Frage, ob man hier einige allgemeingültige Regeln für diese Übersetzungen festlegen kann. Ganz oft griff ich zu Wort-für-Wort Übersetzung. Denn die Pointen etlicher Aussagen oder Ausklang der verwendeten komischen Vergleiche sind im Deutschen sowie im Tschechischen gleich oder sehr ähnlich. Meiner Meinung nach wäre es Schade, das tschechische Publikum um diese konkreten Merkmale des Stückes zu bringen.

Weil es in dem zu übersetzenden Text manche Stellen gibt, die nach meiner Meinung sehr schwierig und nicht eindeutig übersetzbar sind, würde ich meine vorgeschlagenen Übersetzungen in diesen Fällen für den „Ausweg aus der Not“ halten, und sie nur in einer notwendigsten Situation publizieren. Falls dieser Text beispielsweise im Rahmen eines Vertrags übersetzt werden sollte, wäre es meines Erachtens nach notwendig, die Übersetzung von den fraglichen Passagen mit weiteren Übersetzern zu konsultieren.

6. Resümee

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde die Problematik der Übersetzbarkeit „des Schwabischen“ behandelt. In dem theoretischen Teil werden die wichtigsten Merkmale der literarischen Übersetzung näher gebracht, sowie die bedeutendsten Theoretiker und ihre Übersetzungsmethoden vorgestellt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass heutzutage die funktionalen Methoden der Übersetzung bevorzugt werden. Eine spezielle Aufmerksamkeit wurde dann der Äquivalenz- und Übersetzbarkeitsproblematik gewidmet. Weil im Mittelpunkt meiner Arbeit die Übersetzung eines Bühnentextes steht, wurde in einem besonderen Kapitel auch die Übersetzung von Texten für Sprechtheater behandelt. Zum Schluss des theoretischen Teils standen im Fokus meiner Untersuchung verschiedene Übersetzungsstrategien und -verfahren, die für den praktischen Teil meiner Arbeit von entscheidender Bedeutung sind.

Im weiteren eigenständigen Teil wurde dann der Autor des zu übersetzenden Textes, Werner Schwab, vorgestellt und die Analyse der typischen Merkmale seines eigenartigen Sprachgebrauchs an konkreten Beispielen aus dem Cover-Stück „*DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*“ durchgeführt.

Im dritten Teil der vorliegenden Arbeit wurde der oben genannte zu übersetzende Ausgangstext näher gebracht.

Im praktischen Teil widmete ich mich zuerst der Übersetzung des Buchtitels, der Namen der handelnden Figuren sowie in dem Stück angegebenen Regieanweisungen. In den letzten Kapiteln dieses Teils wurde das Augenmerk auf einige Beispiele meiner Übersetzung des nach meiner Erwägung ausgewählten Textabschnitts gerichtet. Zuerst wurde die Verwendung verschiedener Übersetzungsverfahren der gewählten Übersetzungsstrategie von dem Übersetzungswissenschaftler G. Vázquez-Ayora gedeutet und anhand von konkreten Übersetzungen von relevanten Passagen demonstriert. Im abschließenden Kapitel wurde die Übersetzbarkeit des zu übersetzenden Textes an einigen charakteristischen Erscheinungen des Schwabischen überprüft, mit denen der Autor „das Theater erfrischen wollte“.

Aus meiner praktischen Untersuchung ergibt sich, dass „das Schwabische“ in dem ausgewählten zu übersetzenden Textabschnitt im Prinzip ins Tschechische übersetzbar ist.

Es stellt sich aber die Frage, ob manche Übersetzungen nicht zu artifiziell wirken würden. Ich muss zugeben, dass es für mich wirklich eine harte Nuss darstellte, manche Ausdrücke oder Textpassagen ins Tschechische zu übersetzen. In einigen Fällen, wo mir die Probleme mit der Übersetzung eines Ausdrucks oder einer schwabschen Wendung unlösbar zu sein schienen, entschied ich mich, zu experimentieren und ganz neue Wörter zu kreieren. Ich hoffe, dass die Rezipienten meiner angehängten Übersetzung mindestens so viel Spaß beim Lesen haben werden, wie ich beim Übersetzen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Schwab, Werner. *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2009

Sekundärliteratur

Andric, Dragoslav. *Das Übersetzen moderner Bühnenwerke und einige Ansichten über das schöpferische Übersetzen im Allgemeinen*. In: Citroen, I. J. *Ten Years of Translation. Proceeding of the Fourth Congress of the International Federation of Translators (FIT)*. Dubrovnik: Pergamon Press, 1967

Bobas-Pupic, Michaela. *„Sicher, Ficken ist super[?]“ oder Werner Schwabs geni(t)aler Reigen-Streich*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2003

Brunnthaler, Auguste. *Werner Schwab „Ein Sprach-Täter“*. Diplomarbeit, Universität Wien, 1998

de Beaugrande, Robert-Alain. *Factors in a Theory of poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978

Fišer, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces*. Brno: Host, 2009

Fuchs, Gerhard; Pechmann, Paul (Hrsg.). *Werner Schwab*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2000

Hein, Jürgen. *Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991

Herzmann, Herbert. *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen: Stauffenburg, 1997

Höfler, Günther A. *Des Pudels Schwanz – „Der Arsch das Chaos und die Theorie“ zum Faust Stück*. In: Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Droschl Verlag, 2000

Hönig, Hans, G. *Konstruktives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997

- Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladelství, 2003
- Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. In: *On Translation*. Hrsg. Brower, R. A. New York: Oxford University Press, 1996
- Kačányová, Barbora. Ludwig Anzengrubers Volksstücke, ihre Rezeption und Übersetzungen ins Tschechische, Diplomarbeit, Masarykova Univerzita, ²⁰¹⁰
- Kade, Otto. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*; Beihefte zur Zeitschrift „*Fremdsprachen I*“. Leipzig: Enzyklopädie Verlag, 1968
- Knittlová, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: vydala Univerzita Palackého v Olomouci, 2000
- Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer Verlag, 1997
- Koller, Werner. *Zur Geschichte von Übersetzungstheorie, Sprachpraxis und Übersetzungsdidaktik*. In: Wills, W./ Thome G. *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlußwert für die Übersetzung- und Dolmetschdidaktik*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984
- Landa, Jutta. *Bürgerliches Schocktheater*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988
- Landa, Jutta. *Schwabrede = Redekörper*. In: *Werner Schwab*. Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000
- Lehmann, Hans-Thies. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1991
- Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983
- Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag, 1969
- Liotard, Jean-Francois. „*Was ist postmodern?* “. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart* , Stuttgart: Reclam, 1993
- Miesbacher, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003
- Neubert, Albrecht. *Textsemantische Bedingungen für die Translation*. In: *Übersetzungswissenschaftliche Beiträge 5. Äquivalenz bei der Translation*. Leipzig: Enzyklopädie Verlag, 1982
- Nida, Eugene A., Taber, Charles R. *The Theory and practice of Translation*. Leiden: Brill Verlag, 1969

- Pfister, Manfred. *Das Drama*. München: Fink, 1982
- Račko, Sandra. *Das Schwabische und der Dreck*. Diplomarbeit, Universität Wien, 1995
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans. J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984
- Reiter, Wolfgang. *Eine grossgute Sauerei*. In: Werner Schwab. Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000
- Ruhm, Gerhard. *grundlagen des neuen theaters*. In: Weibel, Peter. *Die Wiener Gruppe. The Vienna group. The Visual Works and the Actions. A Moment of Modernity 1954 – 1960*. Wien / New York: Springer, 1997
- Schmidt, S. J. *Ist „Fiktionalität“ eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie?* In: Gülich, E. / Raible, W. (Hrsg.). *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt am Mein, 1972
- Schneider, G. K.; Braunwart, P. M. (Hrsg.). *Ringel – Ringel – Reigen*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 2005
- Schödel, Helmut. *Seele brennt*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. B. H., 1995
- Schödel, Helmut.: *Ich bin der Dreck dieser Erde*. In: Werner Schwab. Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000
- Snell-Hornby, Marry; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul, Hrsg. Schmitt, Peter A. *Handbuch Translation*. Stauffenberg Verlag, Tübingen, 2006
- Snell-Hornby, Mary. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Francke, Tübingen, 1986
- Schnitzler, Arthur. *Das dramatische Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981
- Trenkler, Thomas. *Ich bin der Dreck und das Gute*. In: Werner Schwab. Fuchs, Gerhard u. Pechmann, Paul. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000
- Wills, Wolfram. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett Verlag, 1977
- Zojer, Heidi. *Kulturelle Dimensionen in der literarischen Übersetzung*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz u. Akademischer Verlag Stuttgart, 2000

Zeitschriften- und Zeitungsartikel

Koberg, Roland und Nüchtern, Klaus. Vernichten, ohne sich anzuputzen. In: *Falter* – Beilage, Wien: Falter Verlag, Nr. 40, 1992

Krieger, Gottfried. „Mach' ich halt auf berühmten Dichter“. In: *Berliner Morgenpost*, Berlin: Springer-Verlag, 2.10. 1992

Loibl, Elisabeth. Philosoph & Popstar. In: *Basta*, Wien: Basta-Verlag, Nr. 11, 1992

Merschmeier, Michael. KOMMUNION DER KANNIBALEN. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab. In: *Theater heute*, Berlin: Friedrich Berlin Verlag, Nr. 3, 1991

Schlaffer, Hannelore. Die Wörter des grotesken Körpers. Der Dramatiker Werner Schwab. In: *Merkur*, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, Nr. 3, 1994

Schwab, Werner. Das Grauenvollste – einfach wundervoll. In: *Theater heute*, Berlin: Friedrich Berlin Verlag, Nr. 12, 1991

Seiler, Christian. Spuren der Schwabomanie. In: *Profil*, Wien: Profil Verlag, 31.1. 1993

Schneider, Helmut. Vom Schrottwert der Dinge: Das Allergewöhnlichste im Blick. In: *Salzburger Nachrichten*, Salzburg: *Salzburger Nachrichten* Verlagsgesellschaft m.b.H. & Co, 5. 1. 1991

Schwab, Werner In: *Erst die Sprache, und dann ist der Mensch*. Interview mit Joachim Lux. In: *Programmheft zu „Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“*. Düsseldorf: Schauspielhaus Düsseldorf, 1992

Wörterbücher

Duden: Die deutsche Rechtschreibung. Mannheim: Dudenverlag, 2009

Duden: Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim/Leipzig/Zürich/Wien: Dudenverlag, 1992

Langenscheidt Großwörterbuch. Berlin u. München: Langenscheidt KG, 2003

Německo-český, česko-německý slovník. Olomouc: FIN Publishing, 2004

Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. 4. vyd. Praha: Academia, 2005

Velký česko-německý slovník. SIEBENSCHNEIN, Hugo. Praha: Leda, 2006,

Wörterbuch Österreichisch – Deutsch. Salzburg u. Wien: Residenz Verlag, 1995

Internetquellen

Stolze, Radegundis. *Die Äquivalenztypologie von Werner Koller* [online]. [zit. 2013-06-18]

unter: <http://www.e-pe.ee/_download/euni_repository/file/535/KirjalikuTA.zip/Kap4_LinguistischeAns/die_quivalenztypologie_von_werner_koller.html>

Literaturverlag Droschl. *Bisher vorliegende Übersetzungen* [online]. [zit. 2013-06-15]

unter: <<http://www.droschl.com/download/Uebersetzte-Titel.pdf>>

Internetová jazyková příručka [online]. unter: <<http://prirucka.ujc.cas.cz/>>

Duden Wörterbuch online [online]. unter: <<http://www.duden.de/woerterbuch>>

Meine komplette Übersetzung

Werner Schwab

deutsches Original:

DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER

Personen:

*Alle männlichen Figuren haben abschraubbare Geschlechtsteile.
Alle weiblichen Figuren haben austauschbare Muttern.*

Raum:

*Der tendenziöse Raum ist die Voraussetzung für eine umfangreiche
Sammlung.*

Sprache:

*DIE unerhörte Sprache gehört einfach standrechtlich erschossen von EINER
Sprache.*

meine Übersetzung:

RAJCOVNÍ REJ podle reje rajcovního štramáka Arthura Schnitzlera

Osoby:

*Všechny mužské postavy mají odšroubovatelné pohlavní díly.
Všechny ženské postavy mají vyměnitelné matice.*

Místo:

Tendenční prostor je předpokladem pro obsáhlou sbírku.

Řeč:

NĚJAKÁ řeč by TUHLE neslýchanou řeč měla podle stanného práva odstřelit.

deutsches Original:

FÜNF

DIE JUNGE FRAU UND DER EHEMANN

meine Übersetzung:

PĚT

MLADÁ PANÍ A MANŽEL

deutsches Original:

Schlafzimmer. Ein französisches Bett, viel Plüsch und Fell. Die junge Frau liegt im Bett und liest. Der Ehemann tritt im Schlafrock ein.

meine Übersetzung:

Ložnice. Francouzská postel, hodně plyše a kožešin. Mladá paní leží v posteli a čte si. Vstoupí manžel v županu.

deutsches Original:

EHEMANN Leg die Literatur doch auf die Nachtkiste. Wenn du willst, dann füttern wir uns heute gegenseitig.

meine Übersetzung:

MANŽEL Odlož už tu literaturu na ten noční krám. Jestli chceš, můžeme se dnes vzájemně nakrmit.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Was, hat dich deine geschäftliche Post heute schon erledigt?

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Tak co, už tě ta tvoje obchodní pošta pro dnešek vyřídila?

deutsches Original:

EHEMANN Es war die private Sehnsucht hinter den Geschäften, die mich wieder in das echtwirkliche Leben eingeleitet hat. Eine Ehe ist ja ein zweiseeliger Umstand, aber manchmal muß man so einen Dualismus mehrstellig aufbrechen können.

meine Übersetzung:

MANŽEL Za těmi obchody byla soukromá touha, která mě zase přivedla k tomu skutečně pravému životu. Na manželství jsou sice třeba dvě duše, někdy se ale takovej dualismus musí dát porušit a otevřít pro další spojení.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Oho.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Aha..

deutsches Original:

EHEMANN Ja, heute ist innerhalb meiner Ehe alles so aneinandergelehnt.

meine Übersetzung:

MANŽEL Jo, dneska se o sebe všechno uvnitř mojeho manželství tak nějak vzájemně opřelo.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Wirklich?

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Skutečně?

deutsches Original:

EHEMANN Ja, die Blumenkisten fliegen davon, und die Schädelköpfchen lecken sich zusammen in eine einzige Süßigkeit, um in einer Wildblumenwiese zu verglühen. (*Er zieht seinen Schlafrock aus*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Jo, květináče se z toho vznáší a lebčičky se stečou v jednu jedinou sladkost, aby pak vyhasly na louce polního kvítí. (*Svlékne si župan*)

deutsches Original:

JUNGE FRAU Nun willst du aber so selten hinaus auf die Weide. Normalerweise versteckst du dich in der Liebe ja meistens hinter den Blumenkisten.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Poslední dobou chceš ale jen zřídka ven na pastvu. Normálně se v lásce stejně nejčastěji schováváš za truhlíky s kytkami.

deutsches Original:

EHEMANN Das ist total notwendig für eine Langstreckenehe. Eine Ehe besteht nämlich aus vielen Unterehen, wenn die Überehe gut gehen soll.

meine Übersetzung:

MANŽEL Pro takový manželství na dlouhou trať je to ale fakt nutný. Manželství se totiž musí skládat z několika podmanželství, jestli má to nadmanželství dobře šlapat.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Das ist mir zu hoch für mein eheliches Verständnis.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ To je na moje manželský pochopení trochu moc.

deutsches Original:

EHEMANN Ja... nun, eine Ehe ist der Ernst des Lebens, gemessen am Leben. Und wie das Leben, hat die Ehe auch einen Anfang. Aber wo ein Anfang eine Neuigkeit verspricht, da lauert auch ein Ende wie ein altes Raubtier mit einer Arterienverkalkung. Ein großer Anfang hat ein viel zu großes Ende, das der Anfänger nicht aushalten können kann. Darum muß man die Großehe aufspritzen in viele kleine ernste Anfänge und Enden. Das sind dann viele kleine fremde Liebschaften innerhalb von einer großen Liebschaftsehe. Und noch einmal darum braucht der eheliche Mensch ein inwärtiges Amt, das die Zeit zwischen den Enden und den Anfängen günstig verwaltet. Und jetzt ist es wieder Zeit, die innere Verwaltung auf einen Erholungsurlaub zu schicken.

meine Übersetzung:

MANŽEL Jo... no, manželství je v životě ta nejvážnější věc, měreno na životě. A stejně jako život, i manželství má nějaký začátek. Ale kde začátek slibuje nějakou novinku, tam taky číhá konec jako stará šelma s arteriosklerózou. Velkej začátek mívá až příliš velkej konec, kterej ten začátečník prostě nemůže moct vydržet. Proto se to velkomanželství musí

rozstříkat do více vážných začátkečků a konečků. To je potom plno nezvyklých milostných poměříčků uvnitř jednoho velkého manželského milostného poměru. A taky proto potřebuje manželskej člověk takový ministerstvo nitra, který vhodně organizuje ten čas mezi konci a začátky. A teď zase nastal čas poslat to vnitřní vedení někam na dovolenou, aby si taky odpočinulo.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Ah, so ist das Eheleben also zu verstehen.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Aha, tak takhle se má brát ten manželskej život.

deutsches Original:

EHEMANN Ja, das Leben ist eine Kettenreaktion von lauter Erfahrungen, die ein Mann, will er eine Ehegroßerfahrung einleiten, machen, annehmen und auswerten muß. Ein Mädchen aus einem guten Haus tritt aus dem Haus heraus, wenn ein erfahrener Mann an es herantritt, und lehnt sich an den Erfahrungshaushalt des Lebensmannes. (*Er steigt zu ihr ins Bett*)

Komm, lehn dein Kopferl doch an meinen Mann. (*Sie tut es*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Ano, život, to je řetězová reakce samejch zkušeností, který chlap musí učinit, provést, přijmout a vyhodnotit, chce-li dosáhnout nějaký manželský velkozkušenosti. Holka ze slušný rodiny vykročí z rodný dědiny, když v tom se okolo ní vochomejtne zkušeněj chlap a opře se o ten rozpočet zkušeností jako muž jejího života. (*Vleze si k ní do postele*)

Pojď, polož si tu svojí hlavičku na pořádnýho chlapáka. (*Ona tak učiní*)

deutsches Original:

JUNGE FRAU Was meinst du denn mit dem Ding, das eine Erfahrung geheißen wird?

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Co přesně myslíš těma zkušenostma?

deutsches Original:

EHEMANN Ein männliches Leben muß ein Frauenleben auskennen lernen können, wenn es jung ist, das Männchen.

meine Übersetzung:

MANŽEL Chlapskej život se musí umět naučit vyznat v ženským životě, dokud je mladej, ten sameček.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Du meinst die ganzen Probeergüsse bei den Frauen, die gerne die jungen Länglichkeiten in sich hineinschlüpfen lassen.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Máš na mysli všechny ty výlevy, kterejma vás ženský testujou a pak do sebe nechají rády vklouznout ty podlouhlý věcičky?

deutsches Original:

EHEMANN (*empört*) Aber du dummer Liebling, das sind doch gar nicht die richtig ergehenden Frauen. Das sind die moralischen Affengesichter mit einem... mit einem...

meine Übersetzung:

MANŽEL (*pobouřeně*) Ale nebuď hloupá miláčku, vždyť to nejsou žádný ženský. To jsou morální opičí xichty s jednou... s jednou...

deutsches Original:

JUNGE FRAU ...mit einem sumpfigen Loch unten und mit geschwollenen Titten.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ ...s jednou rozbředlou dírou dole a nadmutejma kozama.

deutsches Original:

EHEMANN Aber... aber wie sprichst du denn inwendig über dich als Frau... Frauen.

meine Übersetzung:

MANŽEL Ale... ale jak to o sobě jako ženská znepaměti mluvíš... ženský.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Frauenloch.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Ženský díry.

deutsches Original:

EHEMANN (*Gibt ihr eine Ohrfeige*)

Das hast du mir aber jetzt gestatten müssen. Das war ja schon eine richtig dunkelschwarze Geilheit von dem deinheitlichen Menschen.

meine Übersetzung:

MANŽEL (*Dá jí facku*)

Tak tohle si ke mně dovolovat nebudeš. To už od tebe byla fakt tmavě černá chlípnost.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Und wenn es sowas angeboren geben muß hinter der Frauenhaut?

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ A co když mají ženský tyhle věci zarytý pod kůží třeba už od narození?

deutsches Original:

EHEMANN Aber jetzt erschöpfe dich doch endlich endgültig in deinen untergroßspurigen Eigenanspielungen. Du mußt dich doch nicht absichtlich unter die Räder der Schlechtigkeit hineinlegen.

meine Übersetzung:

MANŽEL Ale teď už se snad těma tvejma vlastníma uboze přemrštěnejma narážkama konečně s konečnou platností vyčerpáš. Nemusíš se přece záměrně vrhat pod kola každý ničemnosti.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Vielleicht sieht man einen jeden ganzen Menschen falsch in sich, weil man weltweit immer falsch betrachtet wird von denen, die einen falsch betrachten müssen, weil man sie falsch betrachten muß.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Možná si v sobě děláme o každým celistvým člověku špatnej obrázek, protože na nás všude na světě špatně nahlíží lidi, který na člověka prostě musí špatně nahlížet, protože on už na ně taky musí špatně nahlížet.

deutsches Original:

EHEMANN Du... du bist ja heute so weit fort von meiner Ehe... so wie... so wie ein Krebs von einem gesunden Menschen.

meine Übersetzung:

MANŽEL Ty... ty jsi dneska tak vzdálená mojemu manželství... tak jako... tak jako rakovina zdravému člověku.

deutsches Original:

JUNGE FRAU So ein Krebs hat sicher nur eine einzige Heimat, nämlich den ganzen Menschen. Der Mensch ist die Einzelhaft von einem Krebs. Und manchmal bricht er aus im Menschen und kann nicht heraus aus dem Menschenland. Und wer nicht ausbrechen kann, wenn er aus dem Gefangenenhaus ausgebrochen ist, der bricht dann so stark aus, bis er verfault sein muß.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Taková rakovina má určitě jenom jeden jedinej domov, totiž celýho člověka. Člověk je pro rakovinu taková cela, taková samotka. A někdy to v člověku vyrazí jako výhonek a nemůže se z toho člověčince dostat ven. A kdo nemůže vyrazit ven, když už vyrazil dveře věznice, ten jednou vyrazí takovou rychlostí, že z toho okamžitě uhnije.

deutsches Original:

EHEMANN Jetzt ist es finstertraurig in mir geworden, weil ich dich in deiner Dunkelheit nicht mehr erkennen kann. (*Er schmolzt*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Teď se mi z toho udělalo takový černý smutno, protože já už tě v tý tvý temnotě nemůžu vůbec rozpoznat. (*Trucuje.*)

deutsches Original:

JUNGE FRAU Aber geh', sei doch nicht so ein angeschissener kleiner Blödel.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Ale jdi, nebud' prosim tě takovej připosránek.

deutsches Original:

EHEMANN (*aufgebracht*) Was bin ich?

meine Übersetzung:

MANŽEL (*dopáleně*) Co že nemam bejt?

deutsches Original:

JUNGE FRAU Gar nichts bist du. Komm her, sei ein bisserl lieb, mein kleiner Scheißer. (*Sie zieht ihn an sich*)

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Nic nemáš bejt. Pojd' sem, buď trochu milej, ty muj malej hajzlíku. (*Přitáhne ho na sebe*)

deutsches Original:

EHEMANN Aber... aber... Wie schön du bist, wenn du... wenn du ein bißchen schlecht bist.

meine Übersetzung:

MANŽEL Ale... ale... Víš, že ti to sluší, když... když jsi tak trochu ošklivá?

deutsches Original:

JUNGE FRAU Ja, komm, gib es mir schon.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Tak pojd', už mi to dej.

deutsches Original:

EHEMANN Jaaa, ja, natürlich. Da.

(Er holt sein Ding unter der Bettdecke hervor, das sie unter die Bettdecke nimmt. Sie liegen nebeneinander und winden sich. Schließlich gibt sie das Plastikding zurück und er verwahrt es wieder)

Weißt du, woran ich gerade denken muß?

meine Übersetzung:

MANŽEL No joo, no ovšem. Tady.

(Vyndá pod peřinou tu svou věc a ona si ji pod peřinou vezme. Leží vedle sebe a svíjí se. Nakonec mu tu plastovou věc vrátí a on jí uschová)

Víš, na co teď musím myslet?

deutsches Original:

JUNGE FRAU Nein, weil ich denke gerade nicht.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Ne, protože já teď nemyslím.

deutsches Original:

EHEMANN Dann denke mit mir an unsere Hochzeit in Venedig.

meine Übersetzung:

MANŽEL Tak myslí se mnou na naší svatbu v Benátkách.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Du meinst, an Venedig, wo wir auch unsere Hochzeit gefeiert haben.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Chtěl jsi říct na Benátky, kde mimo jiné proběhla naše svatba.

deutsches Original:

EHEMANN So... so kann man es auch sagen.

meine Übersetzung:

MANŽEL Tak... tak by se to taky dalo říct.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Wie du in den Canale Grande geplumpst bist...

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Jak jsi zahučel do toho Canalu Grande...

deutsches Original:

EHEMANN Ja, das auch, aber das nicht...

meine Übersetzung:

MANŽEL No, to taky, ale to ne...

deutsches Original:

JUNGE FRAU Oder wie dir so schlecht war und du geglaubt hast, daß du eine Fischvergiftung hast, obwohl du immer nur Wiener Schnitzel gegessen hast.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Nebo jak ti bylo blbě a myslel sis, že ses otrávil nějakou rybou. A přitom jsi furt žral samý wínršnyclý.

deutsches Original:

EHEMANN Jetzt wirst du aber schon wieder gemein wie eine Unterwelt.

meine Übersetzung:

MANŽEL Ted' už jsi ale zase sprostá jak nějaký kriminálník.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Ist ja gut, ich denke ja eh schon die ganze Zeit an das zärtliche Hotel unserer Flitterwochen.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ To je vážně dobrý, ale já už teď celou dobu myslím na ten něžný hotýlek, ve kterým jsme strávili naše líbánky.

deutsches Original:

EHEMANN Dann... dann ist es ja gut.

meine Übersetzung:

MANŽEL Tak... tak to je vážně dobrý.

deutsches Original:

JUNGE FRAU Gut genug jetzt. Gute Nacht.

meine Übersetzung:

MLADÁ PANÍ Tak a teď už toho dobrýho bylo tak akorát dost. Dobrou noc.

deutsches Original:

EHEMANN Gute Nacht. *(Er löscht das Licht)*

meine Übersetzung:

MANŽEL Dobrou noc. *(Zhasne světlo)*

deutsches Original:

SECHS

DER EHEMANN UND DIE SEKRETÄRIN

meine Übersetzung:

ŠEST

MANŽEL A SEKRETÁŘKA

deutsches Original:

Wirtshaus, Hinterzimmer. Der Ehemann raucht eine Zigarre, die Sekretärin ißt eine Torte.

meine Übersetzung:

Hospoda, zadní místnost. Manžel kouří doutník, sekretářka jí zákusek.

deutsches Original:

EHEMANN Sehen Sie, das ist mein täglicher Tagesbefehl: der Mensch muß hinaus auf die Straße, aber mit den Füßen voraus und nicht mit den Autoreifen. Weil wenn die Füße gehen, dann durchblutet das Blut die anstehenden Gedanken, bis es wegstehende, fertiggedachte Gedanken sind. Da kreisen also meine Gedanken wie ein Mäusebussard über meiner Geschäftsmausefalle und stellen die Feststellung fest, daß da unten in meinem Betrieb eine tüchtige kleine Sekretärin abgeht, ein mauseflinker kleiner guter Geist, der alles zusammenhalten tut und Kaffee kochen kann. Und dann schlendern meine Gedanken und ich am Arbeitsamt vorbei und stoßen mit einem traurigen kleinen Fräulein zusammen, das eine Sekretärin sein muß, aber eine außer Betrieb. Und auf einmal hat der Gedankenmäusebussard eine Betriebsmaus und die Maus einen ordentlichen Mäusebussard. Wenn das nicht großartig ist ...

meine Übersetzung:

MANŽEL Podívejte, takhle zní moje každodenní myšlenka dne: člověk musí ven na ulici, ale nohama napřed, ne na kolech od auta. Protože když se nohy hýbou, krví se prokrví všechny zabrzděné myšlenky, dokud se zase nerozjedou a nedomyšlí se. Tak krouží moje myšlenky jako káně myšilov nad mojí obchodní pastičkou na myši a najednou zjišťují zjištění, že tam dole na oddělení odchází jedna malá, ale velmi schopná sekretářka, taková myška čiperka, dobrá duše, která umí zařídit, aby všechno šlo, jak má, a ještě umí uvařit kafe. A potom zabrousí moje myšlenky a já k úřadu práce, kde narazíme na jednu smutnou slečnu, která evidentně musí být sekretářka, akorát zrovna mimo provoz. A najednou má to

moje myšlenkáně myšilov jednu myš v provozu a myš zase pořádného myšilova. No není to báječné?

deutsches Original:

SEKRETÄRIN (*mit vollem Mund*) Das ist wirklich Spitze (*spuckt Brösel*). Oh, eine Entschuldigung bitte ...

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA (*s plnou pusou*) To je fakt super (*plive drobky*) Ježíš, promiňte...

deutsches Original:

EHEMANN Macht ja nix. Trinken Sie doch. Verflüssigen Sie sich ein bisserl. Wer seine Ernährung verflüssigt, befördert sie in das leichte Gleiten.

(Er gibt ihr das Weinglas in die Hand. Sie nippt, er hilft nach, sodaß sie die ganze Glas austrinken muß. Sie hustet, er schenkt sofort nach)

Und es freut Ihre Arbeitslosigkeit also wirklich, daß sie bei mir arbeiten darf, bis sie die Losigkeit verloren hat?

meine Übersetzung:

MANŽEL To nic. Tak už se napijte. Zvlhčete se trochu. Kdo zvlhčí svoji potravu, napomůže tím jejímu lepšímu vzlouznutí.

(Podá jí do ruky sklenku vína. Ona usrkává, on jí napomáhá, aby musela vypít celou sklenici. Ona kašle, on jí okamžitě dolévá)

A Vaši Nezaměstnanost to jistě těší, že u mne smí pracovat, že konečně ztratí to své "Ne".

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Aber sicher, freilich, natürlich, sowieso.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Ale jistě, samozřejmě, to je jasný, samo sebou.

deutsches Original:

EHEMANN Dann hat sich der Arbeitslosigkeitsvernichter aber einen Kuß verdient, oder?
(*Er steht auf und tritt hinter sie*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Za to by si ale ten vymítač nezaměstnanosti zasloužil hubičku, co říkáte?
(*Vstane a přistoupí k ní zezadu*)

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Jaja, irgendwie schon, aber ...

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA No, asi by to nějak šlo, ale...

deutsches Original:

EHEMANN Keine Aberumständigkeiten bitteschön. Ihr Tatendrang hat seine tägliche Tat gefunden, und der geschäftsführende Tatzeuge muß doch wissen können, was seine Täter für eine Beschaffenheit haben, zum Beispiel die Lippen ... die oberen und die unteren.

meine Übersetzung:

MANŽEL Hlavně žádné ALE, prosím. Vaše touha po činu našla svůj čin dne a výkonný svědek činu musí přece umět vědět, v jakém jsou jeho pachatelé stavu. Tak například rty... ty nahoře i ty dole.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Was für untere?

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Kde dole?

deutsches Original:

EHEMANN Nichtsnix ..., nun, was machen die Lippen ohne Kuß?

(*Sie hebt ihren Kopf und öffnet die Lippen. Er küßt sie gierig. Danach wischt sie sich heimlich die Lippen*)

Aaah, das hat gut getan. Hast du eigentlich einen Freund?

meine Übersetzung:

MANŽEL Nicnic..., já jen, co si počnou rty bez polibku?

(Ona zvedne hlavu a pootevře ústa. On ji dychtivě políbí. Ona si pak tajně otře rty)

Aaah, teď už je mi líp. Máš vlastně nějakého přítele?

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Ja, aber einen verlorenen. Meine letzte Zeit war freilich sowieso bloß eine einzige Verlustanzeige. Entschuldigen Sie, ich will Ihnen keine persönlich aufgekratzten Unruhebestimmungen in den Vorgesetzten hinein belasten.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Mám, ale je ztracenej. Poslední dobou to u mě byla jedna velká rubrika ztrát. Promiňte, nechci vás až do hloubi vaší nadřízenosti zatěžovat tím, co rozdrásává můj neklid.

deutsches Original:

EHEMANN *(massiert ihre Schultern)* Aber geh', du abgeschafftes Hascherl, sag doch ein Du zu mir.

meine Übersetzung:

MANŽEL *(masíruje jí ramena)* Ale jdi ty odstrčená chudinko, a tykej mi.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Sie werden sich jetzt aber schon schön einen Abgrund von mir denken, weil ich so gleich und schnell Ihre Zunge aufgenommen habe in meiner Mundhöhle. Aber das kommt alles nur von der Bestürzungsähnlichkeit zwischen Ihnen und meinem verlorenen Freund.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Vy si teď ale o mně nebudete myslet nic hezkýho, když jsem tak rychle přijala Váš jazyk v mojí ústní dutině. Ale to všechno pramení jen s děsivý podoby mezi Vámi a mým ztraceným přítelem.

deutsches Original:

EHEMANN Zwischen dir, du süßes Dummerl, zwischen dir, heißt das.

meine Übersetzung:

MANŽEL Mezi tebou, ty sladký hlupáčku, mezi tebou se říká.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Zwischen dir und mir, da ist ein Arbeitsverhältnis.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Mezi tebou a mnou je pracovní poměr.

deutsches Original:

EHEMANN Ein Arbeitszärtlichkeitsverhältnis. Da, trink, damit deine Aufregung das einsehen kann.

meine Übersetzung:

MANŽEL Pracovněžný poměr. Na, pij, ať to ta tvoje rozrušenost může vstřebat.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN (*trinkt*) Der Wein ist so komisch mit mir. In dem Wein ist was, was mich abführt wie einen verbrecherischen Menschen.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA (*pije*) To víno se mnou působí tak komicky. Ve víně je něco, co mě odvádí jako nějakýho zločince.

deutsches Original:

EHEMANN Laß doch den Wein einen Wein sein in dir. Der Wein macht schon die Goldrichtigkeit mit dir für mich. (*Er küßt sie wieder gierig*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Nech prosím tě to víno vínem a hlavně v sobě. To víno už mi tě přivádí do ideálního rozpoložení. (*Opět jí dychtivě políbí*)

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Ich... ich muß in das Klo hinein. (*stürzt aufs Klo*)

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Já... já musím do záchodu. (*[z]řítí se na záchod*)

deutsches Original:

EHEMANN (*reibt sich zufrieden die Hände, pirscht sich an die Klotür heran und klopft leise*)

Huhu, mach mir auf den Spalt... der Tür (*Es rührt sich nichts*)

Heee, mach auf. (*Die Tür öffnet sich einen Spalt*)

Jaaa, da hast du es nun.

(Er holt seinen Plastikschwanz aus der Hose und gibt ihn ihr ins Klo. Sie schließt die Tür wieder. Man hört sie drinnen stöhnen. Er windet sich vor der Tür, als hätte er Bauchschmerzen. Plötzlich beruhigt man sich. Die Tür öffnet sich wieder einen Spalt, sie gibt den Schwanz zurück, die Tür schließt sich wieder. Er steckt das Ding in die Hose und taumelt keuchend an seinen Tisch zurück, wo er sich mit einem Sacktuch den Schweiß wischt. Bald kommt sie halbwegs restauriert auch wieder zurück, setzt sich und nimmt einen großen Schluck Wein)

Genug... genug davon, sonst versinkt ja alles in der Getränkesteuer. (*Sie schaut ihn verblüfft an*) Außerdem erscheint langsam eine Verabschiedung am Horizont.

meine Übersetzung:

MANŽEL (*mne si spokojeně ruce, připlíží se k záchodovým dveřím a pak tiše zaklepe*)
Huhu, otevři dveře... jen na dva prstíčky (*Nic se nepohne*)

Notáák, otevři. (*Dveře se pootevřou*)

Táák, tady to je.

(Vyndá svůj plastový penis z kalhot a podá jí ho na záchod. Ona opět zavře dveře. Je slyšet, jak uvnitř sténá. On se svíjí přede dveřmi, jako by ho bolelo břicho. Náhle je klid.

Dveře se opět pootevřou, ona mu vrátí penis a dveře se zase zavřou. On si tu věc strčí zpátky do kalhot, funí a potácí se ke svému stolu, kde si kapesníkem otírá pot. Ona se taky brzy vrací částečně zrestaurovaná zpátky, posadí se a dá si velký lok vína.)

Dost... to už stačilo, jinak všechno utopíme ve spotřební dani za alkohol. (*Ona se na něj zaraženě podívá*) Kromě toho už se na obzoru pomalu objevuje loučení.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Willst du mich jetzt schon heimschicken in meine mangelhafte Heimat?

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Ty mě teď jako chceš poslat domu, do mého narušeného domova?

deutsches Original:

EHEMANN Am morgigen Tag muß ich früh ans Tageslicht, da fahre ich nach Graz. Ich bin viel in Graz. Ich bin eigentlich aus Graz. Ich bin nicht sehr viel in Wien. Nur das Geschäft ist in Wien, und darum bin ich mit meiner Person auch manchmal in Wien.

meine Übersetzung:

MANŽEL Zítřejšího dne musím brzy na denní světlo. Jedu do Hradce. Bývám často v Hradci. Já vlastně jsem z Hradce. Ve Vídni moc času netrávím. Jenom obchod je ve Vídni a proto jsem někdy ve Vídni i já a moje osoba.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Du bist sicher mit einer Frau verheiratet.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Ty jsi určitě ženatej s nějakou ženskou.

deutsches Original:

EHEMANN Jaja, mit was denn sonst. Hast du jetzt eine Tugend für dich auferfunden, die dir ein Genieren besorgt?

meine Übersetzung:

MANŽEL No ano, s čím taky jiným? Vynašla jsi si snad nějakou svojí cudnost, která ti teď obstará ostych?

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Ich hab' ja nur so vor mir alles hergemeint, weil alle Grazer, die in Wien ihr Wesen betreiben, verheiratet sind.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Já jsem si to jenom před sebou tak nějak připomyslela, protože každéj Hradečák, kterej ve Vídni provozuje svojí existenci, je ženatej.

deutsches Original:

EHEMANN Und jetzt ist dir eine Unwohlheit zugestoßen mit mir, weil du einen echten Ehemann in geschlechtliche Schwierigkeiten verwickelt hast.

meine Übersetzung:

MANŽEL A teď tě se mnou zastihla taková nemilá věc, protože jsi dostala jednoho spořádaného manžela do pohlavních potíží.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Aber geh, deine Frau treibt doch sicher auch alle männlichen Liebesmöglichkeiten in die gleichen Schwierigkeiten hinein mit sich.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Ale jdi, tvoje žena taky určitě zahání všechny mužský milostný příležitosti do těch samejch potíží.

deutsches Original:

EHEMANN (*springt auf*) Was ist denn das für ein Delirium in deinem Liebeshunger? Meine Frau ist der Wirklichkeitsaufenthalt in der Reinheit der Seele. Meine Frau ist eine Unternehmerin, weil ich ein Unternehmer geworden bin, und du bist bloß meine vielleichtige Zukunftssekretärin.

meine Übersetzung:

MANŽEL (*vyskočí*) Co to je za delirium v tý tvojí milostný touze? Moje žena je ztělesněná čistá duše. Moje žena je podnikatelka, protože já jsem se stal podnikatelem, zato ty jsi jenom moje případná budoucí sekretářka.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Verursachen Sie bitte eine Verzeihung mit mir. Ich will ja nur eine gut organisierte Sekretärin sein (*schluchzt auf*).

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Prosím Vás o prominutí. Vždyť já chci bejt jenom dobře organizovaná sekretářka (*vzlykne*).

deutsches Original:

EHEMANN Aberaber, du winziges Hascherl, jetzt werden wir uns doch keine geisteskranken Ausfälligkeiten antun. (*streichelt ihr Haar*)

meine Übersetzung:

MANŽEL Aleale, ty malá chudinko, nebudeme se teď přece choromyslně urážet. (*hladí jí po vlasech*)

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Seien Sie mir wieder gut.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Tak už se na mě nezklobte.

deutsches Original:

EHEMANN Ihr seid aber auch eine gewissensunruhige Komplikation, ihr Weiber.

(*Er streichelt sie weiter, nimmt ihre Hand und führt sie an seinen Hosenschlitz. Sie drückt ihn ein wenig, er schnurrt behaglich und schiebt die Hand plötzlich weg*)

Machen wir jetzt einen Ernst in der Dramaturgie. Morgen beginnst du mein Büro zu betreiben mit dir, und dann werden wir uns in den geeigneten Zeitschneisen immer wieder privat zusammenstecken.

meine Übersetzung:

MANŽEL Vy jste teda ale komplikace s neklidným svědomím, vy ženský.

(*Dál jí hladí, vezme její ruku a vede ji ke svému poklopci. Ona ho trochu stiskne, on poklidně vrní a najednou její ruku odstrčí*)

Dodejme teď té dramaturgii nějakou vážnost. Ty s tebou začneš zítra zajišťovat chod mojí kanceláře, a v příslušných časových průsecích se pak zase budeme spojovat soukromě.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Ist das alles auch wirklich mit dem Ernst der Wahrheit gemeint?

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA A myslíte to všechno skutečně ve vší vážnosti pravdy?

deutsches Original:

EHEMANN Jaja, sicher aber alles unauffällig, obwohl ich aber ja eh so oft in Graz sein muß.

meine Übersetzung:

MANŽEL Nojo, jistě ale všechno pěkně nenápadně, i přestože jsem tak často v Hradci.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Graz muß eine wundererregende Stadt sein, wenn du so oft dort bist mit dir.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Ten Hradec musí bejt ale úžasný město, když tam s tebou býváš tak často.

deutsches Original:

EHEMANN Ja, Graz ist das einzige Nervensystem ohne eine Neurasthenie. In Graz gibt es keine Wahnsinnigen, keine Größenwahnsinnigen, keine Untermenschen und keine widerlichen Übermenschen. Ich bin viel in Graz, weil Graz so erschaffen worden ist, wie ich als ein Resultat dann geworden bin.

meine Übersetzung:

MANŽEL Ano, Hradec je jediný nervový systém bez neurastenie. V Hradci nejsou žádný blázni, žádný velkoblázni, žádný podlidi a žádný odporný nadlidi. Bývám často v Hradci, protože Hradec byl stvořen tak, jako jsem se pak já stal jeho výsledkem.

deutsches Original:

SEKRETÄRIN Ich muß einmal ein gutes Buch lesen über diese Stadt.

meine Übersetzung:

SEKRETÁŘKA Budu si o tom tvým městě přečíst nějakou dobrou knížku.

deutsches Original:

EHEMANN So, hoch jetzt mit den Innereien, wie man bei uns sagt. Das nächste Fest wird ein richtiges Bett organisiert haben.

Ober, bitte bezahlen.

meine Übersetzung:

MANŽEL Tak, dost už bylo těch vnitřností, jak se říká u nás. Příští párty už organizuje opravdová postel.

Číšníku, platím.

