

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
Odsjek za germanistiku

Linguistische Probleme bei der Übersetzung von
Goethes Gedichten / Lingvistički problemi prilikom
prevođenja Goetheovih pjesama

Završni magistarski rad

Studentica:

Dajana Subašić

dajana_subasic@hotmail.com

Mentorica:

prof. dr. Sanela Mešić

Sarajevo, 2020. godine

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 3 |
| 2. Geschichte des Übersetzens | 5 |
| 2.1. Zeitalter des alten Ägypten..... | 5 |
| 2.2. Zeit der griechisch-römischen Antike..... | 7 |
| 2.3. Das Mittelalter | 7 |
| 2.4. Zeitalter der Renaissance und Reformation..... | 8 |
| 2.5. Zeitalter der Weimarer Klassik..... | 9 |
| 2.6. Zeitalter der Romantik..... | 11 |
| 2.7. Das 19. Jahrhundert | 13 |
| 2.8. Das 20. Jahrhundert | 14 |
| 3. Der Übersetzungsbegriff | 17 |
| 4. Linguistik und Übersetzung | 19 |
| 5. Probleme beim Übersetzen..... | 21 |
| 6. Literarische Übersetzung..... | 26 |
| 7. Übersetzung der Poesie | 28 |
| 8. J. W. Goethe und seine poetische Schaffenskraft | 30 |
| 9. Ergebnisse der Korpusanalyse..... | 32 |
| 9.1. Probleme bei der Wiedergabe von Reim und Metrik und Äquivalenzprobleme..... | 33 |
| 9.2. Probleme bei der Wiedergabe von rhetorischen Figuren | 41 |
| 9.3. Sonstige Äquivalenzprobleme | 47 |
| 9.4. Grammatische Probleme..... | 58 |
| 10. Schlussbemerkung | 63 |
| 11. Anhang..... | 66 |
| 12. Literaturverzeichnis | 71 |

1. Einleitung

Diese Masterarbeit wird sich mit den linguistischen Problemen bei der Übersetzung der Poesie an Hand von Goethes Gedichten beschäftigen. Unter dem Begriff Übersetzen versteht man hauptsächlich das Übertragen von schriftlichen und mündlichen Texten aus einer Sprache in die andere. Trotzdem umfasst das Übersetzen wesentlich komplexere und umfassendere Aspekte, da es sich nicht nur um die bloße Übermittlung von Informationen handelt, sondern auch um die Übermittlung der Sprache und Kultur eines Volkes. Dabei wird das Übersetzen der Gedichte als eine der komplexesten Arten der Übersetzung angesehen.

In dieser Untersuchung werden Goethes Gedichte analysiert, da Goethe bis heute mit seinen bekanntesten, einflussreichen Werken zu einem der wichtigsten Autoren der deutschen Literatur gehört. Außerdem ist er einer der meist übersetzten Autoren Deutschlands. Schon im 19. Jahrhundert wurden seine Werke in fast alle europäischen Sprachen übersetzt (vgl. Witte u. a. 1998: 1069) und heute sind sie fast der ganzen Welt bekannt.

Im ersten Teil dieser Arbeit werden theoretische Aspekte des Übersetzens dargestellt. Dabei wird die Geschichte des Übersetzens vom alten Ägypten bis zum 20. Jahrhundert gezeigt, das Übersetzen als Begriff und in Zusammenhang damit auch die möglichen Probleme, die beim Übersetzen entstehen können, detaillierter erläutert, aber auch das Übersetzungsproblem der Poesie dargestellt. Im Hauptteil kommt es zur Analyse von vier ausgewählten Gedichten. In diesem Teil wird man sich mit den Problemen bei der Übersetzung der Poesie beschäftigen. Die Übersetzungen von folgenden Gedichten werden analysiert:

1. *Zueignung* (1797) – fünf Übersetzungen (Velimir Živojinović, Branimir Živojinović, Tito Strozzi, Milan Savić, Ilija Mamuzić)
2. *Meeresstille* (1796) – vier Übersetzungen (Sead Muhamedagić, Velimir Živojinović, Vojislav Ilić und Jovica Letić)
3. *Willkommen und Abschied* (1775) – zwei Übersetzungen (Branimir Živojinović und Mihovil Kombol)
4. *Heidenröslien* (1771) – zwei Übersetzungen (Branimir Živojinović und Milan Čurčina)

Im abschließenden Kapitel werden die Ergebnisse der durchgeführten Analyse in gebündelter Form präsentiert.

Aufgrund der Anlage dieser Arbeit wird eine induktiv–deduktive, komparatistische Methode und die Methode der Analyse und Synthese vorgenommen, in der auch die bisherigen Forschungsergebnisse, insofern sie mir zugänglich waren, berücksichtigt werden.

2. Geschichte des Übersetzens

Das Übersetzen ist eine menschliche Tätigkeit und sie ist in „allen Menschheitsepochen“ (Koller, 2011: 53) vorhanden. Daraus erschließt sich, dass es zu den ältesten Berufen des Menschen gehört. Wie sich das Übersetzen über die Jahre und Jahrhunderte entwickelt hat, ist bis heute noch unklar. Doch eben das bietet den Forschern genügend Raum für die Recherche eines solchen Bereiches. In vorliegenden Abschnitten wird die Geschichte des Übersetzens durch unterschiedliche Epochen genauer dargestellt.

2.1. Zeitalter des alten Ägypten

Einer der ältesten Übersetzungsberufe stammt aus dem alten Ägypten. In dieser Zeitperiode wurden die 'Dragomane' ausgebildet. Diese Dragomane waren Dolmetscher, unter anderem auch Führer und Leiter und wurden als diejenigen beschrieben, die Probleme lösten, schnell handelten und bereit waren, Risiken einzugehen (vgl. Vivian, 2012: 61). Das Wort Dragoman stammt aus dem Chaldäischen 'targem' bedeutet Erklärung und 'targem' Erläuterung. Das arabische 'targam' bedeutet dolmetschen, was heißt, dass der Dragoman ursprünglich nur ein erklärender und dolmetschender Fremdenführer gewesen ist. Seit der Zeit des Pharaos Psamtik I. (7. Jahrhundert v. Chr.), der das bis dahin abgeschlossene alte Ägypten, dem Verkehr mit dem Fremden öffnete, existierten die Dragomane im alten Ägypten. Man sagt, dass Psamtik I. die ägyptischen Kinder den Griechen zur Erziehung übergeben hat, damit sie die hellenische Sprache lernen. Diese Kinder waren dann die Stammväter der ägyptischen Dolmetscherkaste (vgl. Baedeker, 1877: 16).

Die politische Bedeutung des Übersetzens zeigt auch das „Dolmetscherrelief“ in einem ägyptischen Edlengrab, nämlich des Statthalters Haremhab in Memphis (vgl. Stolze, 2005: 15). Dieses Relief ist für die Geschichte des Dolmetschens interessant, da es eine der ältesten überlieferten Darstellungen eines Dolmetschers ist. Auf diesem Relief sieht man auf der linken Seite den Herrscher Haremhab, in der Mitte den Dolmetscher und auf der rechten Seite eine Gruppe von Ausländern.



Abb. 1: Dolmetscherrelief

Das Bild selbst zeigt den sozialen Status des Dolmetschers. Er steht in der Mitte des Bildes als Hörender und Redender. Im alten Ägypten konnten nur einige Leute den Ehrentitel ‚Mensch‘ tragen, wobei die Fremdvölker als ‚elende Barbaren‘ galten. Diese Tatsache galt auch bei den Griechen, weswegen sie in dem Bild kleiner dargestellt sind (vgl. Stolze, 2005:16). Stolze (2005) beschreibt den Dolmetscher in ihrem Buch *Übersetzungstheorien, eine Einführung* als einen bloßen Handlanger, der viel kleiner als der Herr und sogar kleiner als die Ausländer ist, obwohl er mit diesen auf gleicher Stufe redet. Dolmetschen ist nur eine Dienstleistung für die Verständigung, keine Tätigkeit eigenen Rechts, und zudem verdächtig. Ein Dolmetscher oder Übersetzer durfte damals nicht eigenmächtig handeln. (vgl. Stolze, 2005: 16). Tatsächlich sieht man, dass der Dolmetscher einen niedrigen sozialen Status in dem alten Ägypten hatte.

2.2. Zeit der griechisch–römischen Antike

Die nächste greifbare Übersetzungsepoche ist die griechisch–römische Antike. In ihr haben sich übersetzerische Grundkonzeptionen herausgebildet, die bis heute geblieben sind. Diese Epoche umfasst den Zeitraum zwischen 1200 v. Chr. und 300 n. Chr. und zu dieser Zeit wechselten sich verschiedene Phasen kultureller, geistiger und sozialer Entwicklung ab (vgl. Harbsmeier u.a., 2008: 122). Das, was für diese Epoche charakteristisch gewesen ist, ist, dass die antiken Übersetzer mit dem Original gewetteifert haben, ihn amplifiziert oder reduziert und die Semantik ihres Ausgangstextes modifiziert haben, wenn das im eigenen oder im Interesse ihrer Leser lag. Dies ging auch bis zur Parodie (vgl. Stolze, 2005: 17).

„Im antiken Rom entstanden viele Arbeiten, die die Kunst des Übersetzens selbst betroffen haben. Meistens hat man sich damit auseinandergesetzt, ob man wörtlich oder sinngemäß übersetzen soll“¹ (Hrustić, 2015: 16). Einer der wichtigsten Übersetzer war Cicero (106 – 43 v. Chr.) Seine Übersetzungen waren von starkem literarischem Gestaltungs- und Überbietungswillen und starkem patriotischen Selbstbewusstsein geprägt. Dabei schafft er die Antithese *non ut interspers sed ut orator*, was bedeutet, dass man sich als Übersetzer nicht am Wortlaut der Vorlage orientiert soll, sondern wie ein Redner an seinen Hörern. Das wiederum bedeutet, dass er also keine wörtliche Abbildung, sondern sinngemäße Wiedergabe gefordert hat (vgl. Stolze, 2005: 17).

2.3. Das Mittelalter

„Von der Antike bis zum Mittelalter war die Übersetzung ein positiver Faktor, der eine kulturelle Vermittlung und Vermittlung des Wissens unter Zivilisationen ermöglicht hatte. Im Mittelalter wurden philosophische und wissenschaftliche Texte übersetzt, z. B. in Bagdad wurden Werke aus der Antike ins Arabische übersetzt. Bekannt war auch die Übersetzerschule von Toledo, die den Höhepunkt des Übersetzens im 12. und 13. Jahrhundert in Spanien darstellt“² (Hrustić, 2015: 17). Im 12. Jahrhundert hat Jakob von Venedig, ein venezianischer Kleriker, wissenschaftliche Werke von Aristoteles direkt aus dem Griechischen übersetzt. Auf diese Weise erhielt man den Zugang zu allen wissenschaftlichen und logischen Schriften der griechischen Philosophie. Danach entstand eine weitere Reihe von Übersetzungen

¹ übersetzt von D. S.

² übersetzt von D. S.

aristotelischer Werke direkt aus dem Griechischen. Aber Erzbischof Raimund, der Gründer von der Übersetzerschule von Toldeo, hatte das größte Verdienst, wenn es um die Erschließung der aristotelischen, jüdischen und arabischen Literatur geht. Er übertrug zusammen mit Gerhard von Cermona, Dominicus Gundissalnius und Michael Scotus arabische Übersetzungen aristotelischer Werke ins Lateinische. Mitte des 13. Jahrhunderts schließlich fertigte Wilhelm von Moerbeke eine vollständige Übersetzung des aristotelischen Corpus. Damit war dem lateinischen Mittelalter das gesamte Corpus Aristotelicum zugänglich (vgl. Rohls, 2002: 206). Somit hatte man drei lateinische Versionen der aristotelischen Rhetorik, und zwar eine arabisch-lateinische und zwei griechisch-lateinische Übersetzungen (vgl. Schneide, 1981: 13).

2.4. Zeitalter der Renaissance und Reformation

Im 14. Jahrhundert beginnt in Italien die Renaissance, die sich im 15. und 16. Jahrhundert durch das ganze Europa verbreiten wird. Damit beginnt eine Epoche, gekennzeichnet mit neuen Ideen, religiösen Konflikten, neuen Entdeckungen. Das ist ein Zeitalter der Entdeckung des Buchdrucks, der es ermöglichte, dass viele Übersetzungen aus weiten Ländern und vergangenen Zeiten verbreitet werden konnten. Damit beginnt das goldene Zeitalter des Übersetzens. Für diese Epoche waren zwei Richtungen für das Übersetzen wichtig. Auf der einen Seite war da der Humanismus, mit den Interessen für die Sprache und Literatur der Klassik, und auf der anderen Seite die Reformation, die sich mit der Bibel und ursprünglichen Sprachen der Bibel, bzw. dem Griechischen und Hebräischen befasst hatte. Die Reformation wird auch als eine Bewegung angesehen, deren Schöpfer Martin Luther ist. Nach dem Jurastudium trat Martin Luther in das Augustinerkloster in Erfurt als Augustinermönch und im Jahr 1507 wurde er Priester. Sein ganzes Leben hat er der Forschung der Bibel gewidmet (Hrustić, 2015: 18). Kein anderer hat die Geschichte Deutschlands und ganz Europas so verändert wie Martin Luther. Seine Unzufriedenheit mit der Katholischen Kirche seiner Zeit, führte ihn dazu, dass er dagegen rebellierte. Er bekämpfte das institutionalisierte Kirchentum, insbesondere den 'Ablasshandel', mit dem sich Gläubige durch Geld von ihren Sünden freikaufen konnten und das, ohne jegliche Reue an den Tag zu legen. 1517 verfasste Luther seine 95 Thesen, mit denen er den kirchlichen Ablasshandel kritisierte und danach wurde er exkommuniziert (vgl. Köstlin, 2017: 1). Luther findet Exil auf der Wartburg in Eisenach und übersetzt dort das Neue Testament in die deutsche Sprache. Diese Bibelübersetzung wird später in großer Auflage verbreitet und dann mit dem Alten Testament (1534) zusammen zur

berühmten Lutherbibel. Zu dieser Zeit existierte schon eine Übersetzung der Bibel in das Althochdeutsche, aber es bestand offensichtlich ein Bedarf des einfachen Volkes, eine Bibel in eigener Sprache zu haben. Dies ist die erste direkte Übersetzung aus den ursprünglichen Sprachen Griechisch und Hebräisch in eine modernere Sprache. An dieser Übersetzung hat Luther von 1521 bis 1534 zusammen mit einer kleinen Gruppe der Gelehrten gearbeitet (vgl. Hrustić, 2015: 18).

Im Zusammenhang mit seiner Übersetzungsarbeit an der Bibel schrieb Martin Luther *den Sendebrief vom Dolmetschen* im Jahr 1530 und *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* im Jahr 1532. Im *Sendebrief* beschreibt Luther, wie er bei der Übersetzung vorgegangen ist. Auf diese Weise bietet er sowohl den Laien als auch den Gelehrten eine Erklärung, wobei sie das fremdsprachliche Original mit der deutschen Übersetzung vergleichen und dabei vielleicht feststellen können, dass er „so frey an vielen orten von den buchstaben (ge)gangen“ (Gelhaus, 1989: 113) ist. In dem *Sendebrief* äußerte sich Luther und sagte:

man muss nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man soll Deutsch reden, wie diese Esel tun, sondern man muss die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt drum fragen und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen; da verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet (Luther, 1530: 2).

Mit dieser Aussage betont Luther die Freiheit, die man beim Übersetzen oder Dolmetschen haben sollte. Man solle sich nicht nur an die Norm der Ausgangssprache halten, „wenn sich der Sinngehalt im Deutschen anders besser ausdrücken ließe“ (Meid, 1998: 113). Er betont auch die Individualität des Übersetzers, wobei er sich im Klaren war, dass viele Übersetzungsentscheidungen letztendlich subjektiv getroffen werden müssen, weil sie aus einer bestimmten Interpretation des Originals resultieren (vgl. Apel/Kopetzki, 2003: 72).

2.5. Zeitalter der Weimarer Klassik

Mit zwei größten Schriftstellern der deutschen Literatur, Goethe und Schiller, beginnt eine weitere Epoche, die wichtig für die Geschichte der Übersetzung ist, nämlich die Weimarer Klassik.

Goethe und Schiller haben viele Werke aus einer anderen Sprache übertragen. Darunter sind Übersetzungen aus modernen Sprachen, besonders aus dem Französischen. Goethe übersetzte viel mehr aus dem Italienischen und aus dem Griechischen als aus dem Lateinischen und bei Schiller steht auch das Griechische vor dem Lateinischen im Vordergrund (vgl. Rüdiger, 1990: 1). Zu Goethes bekannten Übersetzungen gehören Diderots Dialog *Le Neveu de Rameau*, *Hoches Lied* von Salomon, Voltair'sche Werke, aber auch Übersetzungen der serbischen Volkspoese wie das Gedicht *Der Tod des Kraljevich Marko* und andere. Obwohl er aus vielen Sprachen übersetzt hatte, äußerte er sich doch wenig theoretisch zum Übersetzen (vgl. Bartels, o. A). Doch einer seiner wichtigen Bemerkungen über das Übersetzen schrieb er im *West-östlichen Diwan* und zwar die *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans*, in denen er drei Arten des Übersetzens unterscheidet:

Es gibt dreierlei Arten Übersetzung. Die erste macht uns in unserm eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt; eine schlicht-prosaische ist hiezu die beste. Denn indem die Prosa alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasserebene niederzieht, so leistet sie für den Anfang den größten Dienst, weil sie uns mit dem fremden Vortrefflichen mitten in unserer nationalen Häuslichkeit, in unserem gemeinen Leben überrascht und, ohne daß wir wissen, wie uns geschieht, eine höhere Stimmung verleihend, wahrhaft erbaut. Eine solche Wirkung wird Luthers Bibelübersetzung jederzeit hervorbringen (...) (Goethe, 1819).

Als die erste Übersetzung erwähnt Goethe die Prosa-Übersetzung und als Beispiel ist Luthers Bibelübersetzung angegeben. Goethe meinte, dass Luther mit seiner Art der Übersetzung viel mehr für die Religion gemacht hat, als dass er das Original imitierte. Diese Art der Übersetzung ermöglicht dem Leser einen Zugang zu einer anderen Kultur (vgl. Černý, 2002: 11, zitiert nach Hrustić, 2015: 20). Goethe erwähnt in *Dichtung und Wahrheit* Wieland, der seiner Meinung nach die umfangreichste Shakespeareübersetzung gegeben und der Shakespeare prosaisch übersetzt hatte:

Sie ward verschlungen, Freunden und Bekannten mitgeteilt und empfohlen. Wir Deutsche hatten den Vorteil, daß mehrere bedeutende Werke fremder Nationen auf eine leichte und heitere Weise zuerst herübergebracht wurden. Shakespeare prosaisch übersetzt, erst durch Wieland, dann durch Eschenburg, konnte als eine allgemein verständliche und jedem Leser gemäße Lektüre sich schnell verbreiten, und große Wirkung hervorbringen. Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prose übersetzt wird (Goethe, 1998: 548-549).

Die zweite Art der Übersetzung nennt Goethe *parodistische Übersetzung*. In diesem Fall versucht der Übersetzer, den ganzen Text seiner eigenen Welt und seinem Kulturverständnis anzupassen (vgl. Černý, 2002: 11, zitiert nach Hrustić, 2015: 20). Also der Übersetzer beschränkt sich nicht auf die Wiedergabe der semantischen Dimension des Textes, sondern passt sogar die Semantik des fremden Textes der eigenen Welt an (vgl. Best/Kalina, 2002: 11). Goethe kritisiert eine solche Art des Übersetzens, denn es kommt in diesem Fall zu einer Art des Betrugs, weil es überhaupt kein Kontakt mit einer anderen Kultur gibt. (vgl. Černý, 2002: 11, zitiert nach Hrustić, 2015: 20). Goethe sagt dazu:

(...) Eine zweite Epoche folgt hierauf, wo man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen bemüht ist. Solche Zeit möchte ich im reinsten Wortverstand die parodistische nennen. Meistenteils sind es geistreiche Menschen, die sich zu einem solchen Geschäft berufen fühlen. Die Franzosen bedienen sich dieser Art bei Übersetzung aller poetischen Werke; Beispiele zu Hunderten lassen sich in Delilles Übertragungen finden. Der Franzose, wie er sich fremde Worte mundrecht macht, verfährt auch so mit den Gefühlen, Gedanken, ja den Gegenständen, er fordert durchaus für jede fremde Frucht ein Surrogat, das auf seinem eignen Grund und Boden gewachsen sei.

Wielands Übersetzungen gehören zu dieser Art und Weise; auch er hatte einen eigentümlichen Verstands- und Geschmacksinn, mit dem er sich dem Altertum, dem Auslande nur insofern annäherte, als er seine Konvenienz dabei fand (...) (Goethe, 1819).

Die dritte Art ist auch die Art des Übersetzens, welche für Goethe im Mittelpunkt steht und womit zugleich die kulturelle Verbindung zwischen zwei Welten hergestellt wird. Das Ziel ist das Verständnis des sprachlichen Zeugnisses aus der unbekanntem Welt. Mit dieser Übersetzung erreicht man die völlige Einheit mit dem Original, sodass die Übersetzung anstelle des Originals kommt (vgl. Černý, 2002: 11, zitiert nach Hrustić, 2015: 20).

(...) Warum wir aber die dritte Epoche auch zugleich die letzte genannt, erklären wir noch mit wenigem. Eine Übersetzung, die sich mit dem Original zu identifizieren strebt, nähert sich zuletzt der Interlinearversion und erleichtert höchlich das Verständnis des Originals; hiedurch werden wir an den Grundtext hinangeführt, ja getrieben, und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt (Goethe, 1819).

2.6. Zeitalter der Romantik

Autoren wie Johann Gottfried Herder, Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck und andere haben das Zeitalter der Romantik gekennzeichnet und zu der Übersetzung allgemein viel beigetragen.

Friedrich Schlegel schrieb 1797 in seinen Notizen zur *Philosophie der Philologie*: „Wir wissen noch gar nicht was eine Übersetzung sey“ (Kitzbichler/Lubitz, 2009: 36). Dieses Zitat kann in der Hinsicht erklärt werden, dass für Friedrich Schlegel das Hauptproblem beim Übersetzen nämlich der historische Unterschied zwischen dem Original und dem Moment der Entstehung der Übersetzung war. Das bedeutet, dass sich die Sprache und die Menschen immer in einer unmittelbaren Bewegung befinden, sodass der Übersetzer kein identisches Werk schaffen kann. Darauf kann die Übersetzung nur auf etwas hinweisen, aber niemals eine Übereinstimmung schaffen (Hrustić, 2015: 20). Novalis hat sich auch über die Übersetzung geäußert und gesagt:

Eine Übersetzung ist entweder grammatisch, oder verändernd, oder mythisch. Mythische Übersetzungen sind Übersetzungen im höchsten Stil. Sie stellen den reinen, vollendeten Charakter des individuellen Kunstwerks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben. Noch existiert wie ich glaube, kein ganzes Muster derselben. Im Geist mancher Kritiken und Beschreibungen von Kunstwerken trifft man aber helle Spuren davon. Es gehört ein Kopf dazu, in dem sich poetischer Geist und philosophischer Geist in ihrer ganzen Fülle durchdrungen haben. Die griechische Mythologie ist zum Teil eine solche Übersetzung einer Nationalreligion. Auch die moderne Madonna ist ein solcher Mytuos.

Grammatische Übersetzungen sind die Übersetzungen im gewöhnlichen Sinn. Sie erfordern sehr viel Gelehrsamkeit, aber nur diskursive Fähigkeiten.

Zu den verändernden Übersetzungen gehört, wenn sie echt sein sollen, der höchste poetische Geist. Sie fallen leicht ins Travestiren, wie Bürgers Homer in Jamben, Popens Homer, die französischen Übersetzungen insgesamt. Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der Tat der Künstler selbst sein, und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß der Dichter des Dichters sein und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können. In einem ähnlichen Verhältnisse steht der Genius der Menschheit mit jedem einzelnen Menschen.

Nicht bloß Bücher, alles kann auf diese drei Arten übersetzt werden (Novalis, 1789).

Dabei unterscheidet Novalis zwischen einer grammatischen und verändernden und der mythischen Übersetzung, die für ihn die höchste Art der Übersetzung ist. Die grammatische und die verändernde Übersetzung wollen dem zielsprachlichen Leser etwas vermitteln, aber die mythische Übersetzung überträgt hingegen die Wirklichkeit ins Mythische (vgl. Sierver, 2010: 135).

2.7. Das 19. Jahrhundert

Bis ins 19. Jahrhundert wurde als anspruchsvolle übersetzerische Arbeit das Übersetzen der Heiligen Schriften und literarischer Kunstwerke angesehen. Für die Heiligen Schriften galt weiterhin wegen der Unantastbarkeit der Wortfolge die Interlinearversion (Wort-für-Wort-Übersetzung) (vgl. Lindner, 2011: 615) und das oberste Gebot war stets, die Stimme des Autors zu Gehör zu bringen. Dieses Denken prägte auch Wilhelm von Humboldt, der in der Einleitung seiner Übersetzung von Aeschylus' Agamemnon schreibt: (vgl. Stolze, 2005: 25)

Ein solches Gedicht ist, seiner eigentümlichen Natur nach, und in einem noch viel andrem Sinn, als es sich überhaupt von allen Werken grösser Originalität sagen lässt, unübersetzbar. (Humboldt, o. A.)

Seiner Meinung nach wäre dieses Werk nicht übersetzbar. Er sieht das Denken in Abhängigkeit von der Muttersprache. Diese Denkweise teilt auch Stolze, die in ihrem Buch Humboldt zitiert (vgl. Stolze, 2005: 25):

Die Sprache ist gleichsam die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ihre Sprache, man kann sich beide nicht identisch genug denken (Stolze, 2005: 25).

Obwohl er meint, dass dieses literarische Werk nicht übersetzbar sei, lässt er ausrichten, dass das kein Grund für die Schriftsteller sei, sich nicht mit der Übersetzung auseinanderzusetzen. Denn Übersetzer und Dichter sind diejenigen, die mit ihren wichtigsten Arbeiten zur Bedeutsamkeit einer Sprache beitragen:

Dies darf indess vom Uebersetzen nicht abschrecken. Das Uebersetzen und gerade der Dichter ist vielmehr eine der nothwendigsten Arbeiten in einer Literatur, theils um den nicht Sprachkundigen ihnen sonst ganz unbekannt bleibende Formen der Kunst und der Menschheit, wodurch jede Nation immer bedeutend gewinnt, zuzuführen, theils aber und vorzüglich, zur Erweiterung der Bedeutsamkeit und der Ausdrucksfähigkeit der eignen Sprache (Humboldt, o. A.)

Humboldt hat damit unbestritten zu einer wichtigen Denkweise beigetragen. Eine solche ähnliche Denkweise hatte auch der deutsche Theologe und Philosoph Friedrich Schleiermacher. Somit kommt man zu einem weiteren wichtigen Text aus dem 19. Jahrhundert und zwar zu der im Jahr 1813 verfassten Abhandlung von Schleiermacher mit dem Titel *Ueber die*

verschiedenen Methoden des Uebersetzens, in der er zwei Methoden des Übersetzens unterscheidet:

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen (...) (Schleiermacher, 1813: 5)

Bei der ersten Methode handelt es sich um das Übersetzen, wobei der Übersetzer versucht, dem Leser von dem Original mitzuteilen, wie er selbst einen Eindruck davon bekommen, bzw. er es selbst verstanden hatte. Diese Methode wird „angesichts der Einheit von Denken und Reden in der 'angeborenen Sprache' als unmöglich“ (Stolze, 2005: 27) bezeichnet, weil sich auf diese Weise die Ansichten des Übersetzers, mit denen des Autors verflechten. Schleiermacher kommentiert es selbst und sagt:

Ja was will man einwenden, wenn ein Uebersetzer dem Leser sagt, Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte; und der Leser ihm antwortet, Ich bin dir eben so verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem andern Vater erzeugt hätte? (Schleiermacher, 1813: 12)

Deshalb muss der Übersetzer auf eine andere Art und Weise versuchen, den Text so zu gestalten, dass die Mühen des Übersetzens bemerkbar sind und dass das Gefühl des Fremden vorhanden ist (vgl. Hrustić, 2015: 21). Somit kommt man zu der zweiten Methode, die das eben beschreibt. Das eigene „Idiom des Übersetzers soll mit dem fremden so verschmelzen, dass in der Übersetzung die „Ursprache“ erhalten bleibt“ (Stolze, 2005: 27). In diesem Fall erwartet man, dass die Leserschaft gebildet ist (vgl. Stolze, 2005: 27).

2.8. Das 20. Jahrhundert

Man kann sagen, dass das 20. Jahrhundert ein Zeitalter der Veränderungen ist. Das waren Veränderungen in der Politik, Wissenschaft, Literatur und Gesellschaft. Zahlreiche wissenschaftliche Errungenschaften verändern die Welt.

Das Internet gibt einen ganz neuen Zugang bei der Informationsrecherche und der übersetzerischen Vorgehensweise. Es kommt zur Steigerung der Kommunikationsmöglichkeiten und so steigt auch der Bedarf an Übersetzungen. Die Bereiche,

die übersetzt werden, beziehen sich auf alle Lebenssituationen, von Kultur, Wissenschaft bis zu Belletristik. Die Bibelübersetzung ist nicht mehr im Mittelpunkt und das Übersetzen selbst gewinnt zunehmend an Bedeutung. Das literarische Übersetzen ist nicht mehr aktuell, denn die Aufmerksamkeit widmet sich vor allem den linguistischen Problemen in der Übersetzung und der Übersetzung besonderer Textsorten (vgl. Hrustić, 2015: 24). Ein weiterer Sprachwissenschaftler, der sich mit der Gleichsetzung von Denken und Reden bei der Übersetzung beschäftigt hatte, war der amerikanische Sprachwissenschaftler Benjamin Whorf. Er entwickelte eine These, die als linguistisches Relativitätsprinzip bekannt ist:

Aus der Tatsache der Strukturverschiedenheit der Sprachen folgt, was ich das „linguistische Relativitätsprinzip“ genannt habe. Es besagt, grob gesprochen folgendes: Menschen, die Sprachen mit sehr verschiedenen Grammatiken benützen, werden durch diese Grammatiken typisch verschiedenen Beobachtungen und verschiedenen Bewertungen äußerlich ähnlicher Beobachtungen geführt. Sie sind daher als Beobachter einander nicht äquivalent, sondern gelangen zu irgendwie verschiedenen Ansichten von der Welt. (...) So geht zum Beispiel die Weltansicht der modernen Naturwissenschaft aus der höher spezialisierten Anwendung der grundlegenden Grammatik der westlichen indoeuropäischen Sprachen hervor (Whorf, 1963: 20f, zitiert nach Stolze, 2005: 30).

Um diese These zu belegen, kontrastiert Whorf Sprach- und Denkstrukturen der Hopi-Indianer in Arizona und der Azteken in Mexiko mit dem Englischen, was er als sein Hauptbeispiel der SAE-Sprachen (Standard Average European) bezeichnet. Dabei glaubte er grundlegende Unterschiede feststellen zu können. Er wurde von seinem Lehrer Sapir an der Universität Yale unterstützt, weshalb seine Hypothese als die „Sapir/Whorf-Hypothese“ bezeichnet wurde. „Keine zwei Sprachen und keine zwei Kulturen sind ähnlich genug, um dieselbe Wirklichkeit abzubilden“ (Stolze, 2005: 30). Mit dieser Hypothese hat sich Sprachwissenschaft eingehend auseinandergesetzt, jedoch liegen bis heute kaum Untersuchungen vor, die das Relativitätsprinzip untermauert hätten (vgl. Stolze, 2005: 30). Neben den Theorien zur Übersetzungswissenschaft fängt man in diesem Jahrhundert über eine andere Form der Übersetzung zu sprechen, und zwar über die maschinelle Übersetzung. Die ersten Arbeiten haben sich darauf gerichtet, militärische Codes zu entschlüsseln.

In den fünfziger Jahren hat man damit angefangen, Computerprogramme zu schreiben, die natürlichsprachliche Texte aus einer Sprache in die andere übersetzen sollten, zum Beispiel aus dem Englischen ins Russische. Doch im Jahr 1949 wies der amerikanische Mathematiker Warren Weaver darauf hin, dass die zur militärischen

Code-Entschlüsselung entwickelten Techniken auch für die maschinelle Sprachübersetzung anwendbar sein könnten (Ortmann, 2003: 402).

Anfang der 60er Jahre hat sich der israelische Linguist Yehoshua Bar-Hillel dazu geäußert und sagte, dass eine maschinelle Übersetzung niemals in der Lage sein würde, die Qualität von Übersetzungen zu verbessern und dass somit die Sprachkompetenz des Menschen, die evolutionär erworben ist, nur annähernd nachkonstruiert werden könnte (vgl. Apel, 1983: 15). Dieser Aussage kann man zustimmen, denn ein Computer kann den Sinn des Inhalts und die Grammatik einer Sprache nie so wiedergeben, wie das menschliche Gehirn es tun würde.

Im Gegensatz zu der niedrigen Stellung der Übersetzer und Dolmetscher in der Gesellschaft im alten Ägypten, wird ihre Tätigkeit heute als hochqualifiziert angesehen und inzwischen auch in einem von der UNESCO geförderten Buch gewürdigt und zwar *Translators through History* von Jean Delisle und Judith Woodsworth (vgl. Stolze, 2004: 16).

3. Der Übersetzungsbegriff

Übersetzen ist eine der komplexesten menschlichen Geistestätigkeiten überhaupt, da man dabei viele Bedingungen erfüllen muss. Obwohl Übersetzen seit Menschengedenken praktiziert wird, obwohl es eine jahrtausendealte Tradition des Übersetzens gibt und obwohl sich die Wissenschaftler des 20. Jahrhunderts intensiv damit befasst haben, lässt sich keine allgemein akzeptierte Definition anführen. Nach Friedermar Apel und Annette Kopetzki ist das Übersetzen entweder „Erläutern, Erklären von dem Ansprechpartner zunächst unverständlichen Äußerungen“, eine „Umsetzung von Lauten in Schrift (Transkription) und von einer Schrift in die andere (Transliteration)“, „Wiedergabe von Äußerungen einer älteren Sprachstufe in einer anderen historischen Sprachstufe derselben Sprache (intralinguales Übersetzen) oder die Wiedergabe von Äußerungen einer natürlichen Sprache in einer anderen natürlichen Sprache (interlinguales Übersetzen)“ (Apel/Kopetzki, 2003: 1). Sie unterscheiden auch zwischen Dolmetschen, technischem und wissenschaftlichem Übersetzen und literarischem Übersetzen (vgl. Apel/Kopetzki, 2003: 1). Wobei das literarische Übersetzen für diese Arbeit relevant sein wird.

Die mündliche Form des Übersetzens wird als Dolmetschen und die schriftliche als Übersetzen definiert. Interessant ist, dass der Begriff Dolmetschen früher öfter benutzt wurde als der Begriff Übersetzen. Dass die Bedeutung von Dolmetschen variiert oder variierte, zeigt der *Sendebrief vom Dolmetschen* von Martin Luther, wobei er in der Schrift über die schriftliche Form des Übersetzens spricht.

Das Wort *dolmetschen* hat seinen Ursprung wahrscheinlich im 2. Jahrhundert vor Christus in der kleinasiatischen Mitannisprache (*talami*), und von dort stammt das nordtürkische Wort *tilmaç* mit der Bedeutung Mittelsmann, der die Verständigung zweier Parteien ermöglicht, die verschiedene Sprachen reden, dann über das Magyarische gelang es ins Mittelhochdeutsche. Es erscheint im 13. Jahrhundert als *tolmetsche* und heute kennt man es als Dolmetschen (vgl. Stolze, 2005: 14). Heute benutzt man häufiger den Begriff Übersetzen als einen allgemeinen und neutraleren Begriff, während Dolmetschen nur die mündliche Form des Übersetzens betrifft.

Wie bedeutsam und einflussreich das Übersetzen ist, erklären es einige Sprachwissenschaftler in ihren Büchern. Eine von ihnen ist Stolze (2005: 15), die in ihrem Buch *Übersetzungstheorien: eine Einführung* sagt, dass so lange Menschen verschiedene Sprachen sprechen, das Dolmetschen und Übersetzen zu denjenigen Bemühungen gehört, die für die Überwindung der Sprachbarriere dienen (vgl. Stolze, 2005: 15). Klaus Dieter Baumann und Hartwig Kalverkämper (2013: 13) beschreiben in ihrem Buch *Theorie und Praxis des Dolmetschens und Übersetzens in fachlichen Kontexten*, dass das Dolmetschen und Übersetzen wohl die bedeutendsten Formen gelebter Kultur und friedlicher Transnationalität sind und ohne sie wären wir bei weitem keine aufgeklärten, gebildeten, sozialen Wesen, die wir heute sind (vgl. Baumann/Kalverkämper, 2013: 13). Koller (2011: 19) schreibt in seinem Buch *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, dass die Übersetzung und das Dolmetschen zu den unentbehrlichen menschlichen Aktivitäten gehört. Er zitiert einige Schriftsteller, die sich über die Übersetzer und ihre Rolle in der Gesellschaft geäußert haben und dabei werden sie als Mittler, Boten und Brückenbauer zwischen Sprachen, Texten und Kulturen dargestellt (vgl. Koller, 2011: 19). Koller selbst erklärt es noch in einem weiteren Abschnitt:

Überall und immer, wo Menschen verschiedener Sprache in irgendeiner Weise miteinander zu tun haben und wo das Bedürfnis oder die Notwendigkeit besteht, anderssprachliche Äußerungen und Texte oder Zeugnisse älterer Sprachstufen zu verstehen, und wo es nicht möglich ist, sich einer gemeinsamen Sprache zu bedienen, braucht und gibt es Dolmetscher und Übersetzer, die dank ihrer Sprachkenntnisse die Kommunikation herstellen und sonst Unverständliche oder Unzugängliche verstehbar machen können (Koller, 2011: 20).

Das zeigt die Wichtigkeit der Dolmetscher- und Übersetzerarbeit und ihren Einfluss auf eine ganze Kultur, als etwas, dass eine Verbindung zu den Menschen anderer Sprachen herstellt und die Sprachbarrieren bricht.

4. Linguistik und Übersetzung

Linguistik ist bei der Übersetzung sehr wichtig. Sie befasst sich allgemein mit der Erforschung der Sprache und des Sprachsystems, stellt dessen Systematik und Regelmäßigkeiten dar und untersucht die Bedingungen des Gebrauchs von Sprache. Durch sie bekommt man einen Einblick in die Struktur der Sprache. Zu ihren Bereichen gehören: die Systemlinguistik (Phonetik und Phonologie, Morphologie, Syntax, Semantik und Textlinguistik) und Pragmatik (vgl. Bouchara/Baalla, 2016: 16-18).

In den siebziger Jahren grenzte sich die Linguistik von der Übersetzungswissenschaft ab, wobei der Grund dafür in der Entwicklung der Linguistik liegt. Linguistik war kurze Zeit ein „Hell leuchtender Stern am Himmel, der dann ebenso schnell, wie er aufgestiegen war, am Interessenhorizont“ (Albrecht, 2005: 20). unterging. Sie wurde zu dem, was sie früher einmal war und zwar zu einer technischen und esoterischen Disziplin (vgl. Albrecht, 2005: 20). Albrecht (2005: 15-17) betont jedoch in seinem Buch *Übersetzung und Linguistik*, dass die Linguistik nicht allein für die Übersetzung zuständig ist. Er erwähnt das Problem der metasprachlichen Verwendung sprachlicher Ausdrücke, bzw. das Problem der Übersetzung von Wort- oder Sprachspielen, welches besonders schwierig wird, wenn die metasprachliche Information nicht direkt, sondern indirekt geliefert wird. Darunter wird auch die Wiedergabe des Reims verstanden. Mit dem Reim wird gewissermaßen auf die Klangähnlichkeit zwischen Wörtern einer Sprache hingewiesen, wie z. B. Wörter *Not* und *Tod*. Hier kann die Linguistik dem Übersetzer lediglich eine gewisse Hilfe bei der korrekten Analyse des Problems geben, die angemessene Lösung hängt von einer Fülle von Faktoren ab, die außerhalb der Kompetenz des Linguisten liegen. Die Linguistik, zumindest die Systemlinguistik, ist auch nicht für das Problem der Intertextualität zuständig. Albrecht führt einige Beispiele auf, und eines von denen ist das Gedicht von Gellert *Die Himmel rühmen*:

*Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere,
Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort.
(Christian Fürchtegott Gellert)*

*Die Himmel erzählen die Ehren Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk...
Ihr Schall geht aus in alle Lande und ihre Reden bis an die Enden der Welt... (Psalm 19)*

Albrecht schreibt dazu, dass der Übersetzer diese Anspielungen nur dann erkennen wird, wenn er über eine umfassende Allgemeinbildung verfügt (vgl. Albrecht, 2005: 15-17). Allgemein gesehen ist die Linguistik wichtig für die Übersetzung, vor allem wegen der Einsicht in die Grammatik und den Satzbau einer Sprache. Doch beim Übersetzen lassen sich nicht alle Probleme linguistisch erklären. Besonders bei der Übersetzung eines Gedichts spielen andere Faktoren, die in der Analyse verdeutlicht werden, auch eine große Rolle.

5. Probleme beim Übersetzen

Wie man in dem Kapitel *Geschichte des Übersetzens* sehen konnte, ist die wichtigste Frage, die man sich in der Übersetzungswissenschaft immer gestellt hatte, ob man wörtlich oder frei übersetzen sollte. Diese Problematik ist schon seit Jahrhunderten präsent. Ein Übersetzer muss immer darauf achten, ob er den Inhalt oder den Sinn des Textes wiedergeben und es im Geiste seiner eigenen Sprache zeigen will, oder ob er das Spezifikum der Ausgangssprache zeigen und vielleicht den Text wörtlich übersetzen möchte.

Levy (1982: 40), ein tschechischer Literaturtheoretiker und Übersetzungswissenschaftler, schreibt in seinem Buch *Umjetnost prevodena* über eine gewisse Interpretation, die bei der Übersetzung auftaucht. Man meint damit die Tatsache, dass falls kein äquivalentes Wort in der Zielsprache existiert, der Übersetzer das Wort umschreiben muss. Zu unterschiedlichen Übersetzungen kommt es, weil jeder Übersetzer den gleichen Text anders aufnimmt oder versteht.

Ivan Ivanji (2014), ein serbischer Schriftsteller und Übersetzer, hat in seinem autobiografischen Buch *Titov prevodilac* über die Probleme, die bei einer Übersetzung entstehen können, geschrieben. Da Ivanji Titos Dolmetscher für die deutsche Sprache gewesen war, sind die meisten Übersetzungsprobleme, die in dem Buch vorkommen, Probleme beim Dolmetschen. Doch an einigen Stellen schreibt er darüber, welche Konsequenzen eine „falsche Übersetzung“ haben kann. Er führt ein sehr interessantes Beispiel an, wie eine falsche Übersetzung tragische Folgen in der Geschichte verursacht hatte. Es handelt sich dabei um den Atombombenwurf auf die Städte Hiroshima und Nagasaki am Ende des Zweiten Weltkrieges (6. und 9. August 1945). Vor diesem Wurf hat Japan sich indirekt zur Kapitulation bereit erklärt. Die japanische Regierung wollte nämlich sagen, dass sie die Möglichkeit einer Kapitulation in Betracht ziehen würde, aber es wurde so übersetzt, als ob sie den Aufruf zur Kapitulation ignorieren würde. Der Grund für diese missverständliche Übersetzung war der, dass in der japanischen, chinesischen und koreanischen Sprache eine Art sehr komplizierter doppelter Negation existiert, die man nicht als Ablehnung, sondern als Akzeptanz übersetzen sollte. Außerdem bedeutet das japanische Wort *mokusatsu* zugleich *ignorieren* und *in Betracht ziehen*. Angeblich haben die amerikanischen Übersetzer diese Aussage nicht verstanden, doch bis heute ist es unklar geblieben, ob dieser Fehler in der Übersetzung vielleicht absichtlich war (vgl.

Ivanji, 2014: 283–284). So kommt man zu der häufigsten Übersetzungsproblematik, nämlich der Äquivalenzproblematik, die im weiteren Abschnitt detaillierter beschrieben wird.

Eines der häufigsten Probleme beim Übersetzen ist, wenn ein Wort in einer Sprache einem anderen Wort aus einer anderen Sprache nicht äquivalent ist. Hier ist die Rede von der Äquivalenzproblematik. „Äquivalent sein“ bedeutet nach Koller (2011: 218), dass „zwischen einem Text (bzw. Textelementen) in einer Sprache L2 (Zielsprachlicher (ZS)-Text) und einem Text (bzw. Textelementen) in einer Sprache L1 (Ausgangssprachlicher (AS)-Text) eine Übersetzungsbeziehung besteht“ (Koller, 2011: 218). Wenn bei der Übersetzung immer ein Äquivalent bestehen würde, dann wäre, wie Hrustić (2015: 108) in ihrem Buch *Prevođenje u teoriji i praksi* schreibt, eine maschinelle, computergesteuerte Übersetzung möglich. Bei der maschinellen Übersetzung gibt es keinen Platz für Dilemmas (vgl. Hrustić, 2015: 108) oder Diskussionen und jedes Wort findet seinen Platz. Doch eine Sprache funktioniert nicht auf diesem Prinzip. Das Übersetzen ist viel mehr als nur ein bloßer Austausch von Wörtern. Koller (2011: 219) unterscheidet, wenn es um Äquivalenz geht, fünf Bezugsrahmen, die bei der Feststellung der Art der Übersetzungsäquivalenz eine Rolle spielen:

1. Denotative Äquivalenz - orientiert sich am außersprachlichen Sachverhalt, der in einem Text vermittelt wird.
2. Konnotative Äquivalenz - orientiert sich an Kommunikationsmöglichkeiten (Stilschicht, soziolektale und geografische Dimension, Frequenz usw.)
3. Textnormative Äquivalenz - orientiert sich an textgattungsspezifischen Merkmalen
4. Pragmatische Äquivalenz - orientiert sich an Verstehensvoraussetzungen des Empfängers
5. Formal-ästhetische Äquivalenz - orientiert sich an bestimmten ästhetischen, formalen und individualistischen Eigenschaften des AS-Textes (vgl. Koller, 2011: 219).

Die denotative Äquivalenz hat die Aufgabe sprachenpaarbezogen die potenziellen Äquivalenzbeziehungen zu beschreiben und anzugeben, wobei der zentrale Gegenstandsbereich bei der Beschreibung denotativer Äquivalenzbeziehung die Lexik (Wörter und feste Syntagmen einer Sprache) ist. Wenn man dann vom Übersetzungsstandpunkt ausgeht, heißt das, dass die denotative Äquivalenz mittels kommentierender Übersetzungsverfahren erreicht werden kann. Dabei unterscheidet Koller im lexikalischen Bereich fünf

Entsprechungstypen: Eins-zu-eins-, Eins-zu-viele-, Viele-zu-eins-, Eins-zu-Null- und Eins-zu-Teil-Entsprechungen (vgl. Koller, 2011: 230).

Bei der Eins-zu-eins-Entsprechung kann das Problem auftreten, wenn in der ZS synonymische Varianten gegeben sind, und Koller nennt einige Beispiele wie: engl. *car*–dt. *Auto/Wagen* oder engl. *appendicitis*–dt. *Appendizitis/ Entzündung des Wurmfortsatzes/ Blinddarmrentzündung*. Bei der Eins-zu-viele-Entsprechungen kann ein Wort der AS in der ZS mehrere Bedeutungen haben und da nennt Koller Beispiele wie: engl. *Control* – dt. *Regelung – Steuerung – Bedingung – Regelgerät – Regler – Steuergerät – Bedien(ungs)organ*, engl. *River* – frz. *Fleuve – riviere*, dt. *verheiratet* – tschech. *Žentay – vdana* usw. Bei der Viele-zu-eins-Entsprechung hat man in der AS mehrere Varianten, die dann in der ZS nur für ein Wort stehen, wie z.B. schwed. *leka–spela*–dt. *spielen*, engl. *control–control unit–regulator–governor*–dt. *Regler* usw. Bei der Eins-zu-Null-Entsprechung hat man in der ZS kein Wort für das Wort aus der AS und dann entstehen lexikalische Lücken, wie engl. *Layout* – dt. – ?, engl. *fast-breeder reactor* – dt. – ?, dt. *Berufsverbot* – frz. – ? usw. Und bei der Eins-zu-Teil-Entsprechung entspricht das Wort aus der ZS nur zum Teil dem Wort in der AS, wie: dt. *Geist* – engl. *mind*, schwed. *trivias* – dt. *sich wohl fühlen*, dt. *Stimmung* – frz. *ambiance*, frz. *esprit* – dt. *Geist* (vgl. Koller, 2011: 231 – 239). Aus diesen Beispielen sieht man, dass in verschiedenen Sprachen oft kein Eins-zu-eins-Verhältnis zwischen den Äquivalenten besteht. Deshalb muss bei der Übersetzung immer der Kontext berücksichtigt werden.

Ein weiteres Problem ist die lexikalische Mehrdeutigkeit, die Hrustić (2015: 108) in ihrem Buch am Beispiel des Adjektivs *heiß* zeigt. Die Phrase *heiße Musik* kann man nämlich ins Bosnische nicht als wörtlich *vruća muzika* übersetzen, sondern als *super muzika*, oder *heiße Diskussion* kann man nicht als *vruća diskusija* übersetzen, sondern als *žestoka diskusija*. Diese Zweideutigkeit lässt sich auch in dem Wort *Unterlagen* erkennen, z.B. der Satz *Geben sie mir die Unterlagen!* kann ins Bosnische entweder als *Dodajte mi dokumente!* oder *Dodajte mi podmetače!* übersetzt werden. Meistens ist es so, dass die Mehrdeutigkeit mehr in der Ausgangssprache (AS) als in der Zielsprache (ZS) vorhanden ist (Koller, 2004: 107, zitiert nach Hrustić 2015: 108). Falls der Übersetzer darüber nicht informiert ist, kann es zu großen Fehlern bei der Übersetzung kommen. Interessant ist auch das Substantiv *Person*. Eine entsprechende Übersetzung in die b/k/s Sprache ist *osoba*. Jedoch hat das Wort *Person* im Deutschen seine Bedeutung erweitert und kann in dem Bereich der Grammatik eine andere Bedeutung haben z. B. *zweite Person Singular*. In die b/k/s Sprache übersetzt, würde es heißen *drugo lice jednine*.

Die wörtliche Übersetzung von *drugo lice jednine* ins Deutsche würde **das zweite Gesicht Singular* heißen (vgl. Hrustić, 2015: 108). Aus diesem Grund sollte man beim Übersetzen sehr auf den Kontext achten.

In der Übersetzungswissenschaft kann man sehen, wie mühevoll die Suche nach bedeutungsäquivalenten Einheiten sein kann (vgl. Diller/Kornelius, 1978: 26). Fehlende Entsprechungen zwischen bedeutungsähnlichen Ausdrücken in zwei Sprachen kann eine sehr anspruchsvolle Arbeit für die Übersetzer sein. Häufig trifft man auf Fälle, in denen eine Sprache zwei oder mehrere Wörter für einen Begriff und die andere nur ein Wort hat. Löbener Sebastian zeigt in seinem Buch *Semantik* ein interessantes Beispiel, bei dem es zu Übersetzungsproblemen kommen kann, und zwar erwähnt er einen amerikanischen Film *boy meets girl*, in dem sich John, ein Yuppie-Makler, in Mary verliebt, die ein Grundstück sucht. Wenn man die Dialoge auf Deutsch synchronisiert, kann der Übersetzer ein Problem bekommen, sich zu entscheiden, an welchen Punkten des Films John und Mary, die sich im Original mit *you* anreden, in der deutschen Fassung vom *Sie* zum *Du* übergehen (vgl. Löbner, 2015: 297-299).

Interessant ist auch zu sehen, wie man einen Satz in verschiedene Sprachen übersetzen kann. Löbener nennt Beispiele mit dem Satz *ich habe Kopfschmerzen* und zeigt, wie er in anderen Sprachen klingt, wenn man ihn wörtlich ins Deutsche übersetzt. Z.B. im Englischen heißt es *i have a headache* und die wörtliche Übersetzung ins Deutsche wäre *ich habe einen Kopfschmerz*. Im Französischen heißt es *j'ai mal á la tête* und die Übersetzung ins Deutsche lautet: *ich habe Schlimm an dem Kopf*. Im Russischen heißt es *u menya bolit golova* und die wörtliche Übersetzung ins Deutsche lautet: *an mir schmerzt Kopf* (vgl. Löbner, 2015: 302). In der b/k/s/ Sprache heißt es *mene boli glava*. Die wörtliche Übersetzung ins Deutsche wäre *mich schmerzt der Kopf*.

Was die grammatische Mehrdeutigkeit angeht, kann ein Wort mehreren Wortarten angehören. Wie z. B. das Wort *während* (Koller, 2004: 139, zitiert nach Hrustić 2015: 109), welches in unterschiedlichen Sätzen eine unterschiedliche Wortart sein kann. Z. B. in dem Satz *Während wir schliefen, wurde bei uns eingebrochen. / Dok smo spavali, neko je provalio.* hat es die Bedeutung einer temporalen Konjunktion. In dem Satz *Während der Vorlesung spielte ich Schach. / Za vrijeme predavanja igrao sam šah.* hat es die Bedeutung von einer Präposition (vgl. Hrustić, 2015: 109).

Das Verständnis der syntaktischen Beziehungen in einem Satz ist nicht nur für eine gute Übersetzung wichtig, sondern auch für das Verstehen des Gesagten in der Muttersprache. Auch auf einem syntaktischen Niveau findet man Mehrdeutigkeiten. Hrustić (2015: 10) bietet ein Beispiel und zwar die Phrase *die Bilder von Winston Churchill*. Ins Bosnische übersetzt heißt es *slike Winstona Cherchilla*. Jedoch wenn man weiß, dass Churchill auch gerne gemalt hatte, dann kann der Satz unterschiedlich verstanden werden, wie: *die Bilder, die W. Ch. gemalt hat*, *die Bilder, die W. Ch. gehören* oder *die Bilder, die W. Ch. darstellen* usw. (vgl. Koller, 2004: 139, zitiert nach Hrustić, 2015: 110). Sowohl in der Ausgangssprache als auch in der Zielsprache besteht die Möglichkeit der verschiedenen Deutungen. Deshalb ist der Kontext sehr wichtig.

6. Literarische Übersetzung

Literarische Texte sind solche Texttypen, die durch „poetisch/ästhetische Funktion gekennzeichnet sind. Dies bedeutet, dass der Leser einen literarischen Text liest, sowohl um eine bestimmte Lesefreude zu erleben als auch um Erkenntnisse über die Zeit, in der der Text geschrieben wurde und über das menschliche Schicksal im Allgemeinen zu gewinnen.“ (Cercel/Stanley, 2012: 104) „Nach Roman Jakobson, ein russisch-amerikanischer Linguist und Literaturtheoretiker, ist die literarische Übersetzung unmöglich: „(...) poetry by definition ist untranslatable. Only creative transposition is possible (...)“ (Jakobson, 1966: 238, zitiert nach Nikula, 2012: 188). Bei nichtliterarischer Übersetzung geht es hauptsächlich um die „Vermittlung des Inhalts des Ausgangstextes, wobei die ‚formale Ähnlichkeit‘ zwischen Ausgangs- und Zieltext nicht wichtig ist. Die literarische Übersetzung würde dagegen eine Vermittlung von Form und Stil des Ausgangstextes einbeziehen (vgl. Nikula, 2012: 188). Levy (vgl. 1982: 36) äußert sich in seinem Buch *Umjetnost prevodjenja* über das literarische Übersetzen und beschreibt es als eine Kunst. Für ihn ist es wichtig, dass ein guter Übersetzer auch ein guter Leser sein muss. Denn von dem Künstler verlangt man Verständnis der Wirklichkeit, die er abbildet und von dem Übersetzer das Verständnis des Werkes, welches er vermittelt.

Bei der literarischen Übersetzung kommen oftmals einige Probleme während des Übersetzens vor. Meistens erlaubt die Muttersprache des Übersetzers nicht, dass er sich facettenreich genug ausdrücken kann. Der Übersetzer muss sich auf einige semantische Einheiten beschränken, wodurch er nur einen Teil des Sinns des Originaltextes vermitteln kann (vgl. Levy, 1982: 42). Es kann auch passieren, dass der übersetzte Text lexikalisch vereinfacht wird, weil Begriffe gewählt werden, die eine allgemeine Bedeutung haben. Ein tschechischer Schriftsteller Ivan Olbracht sprach, dass die erste Regel für einen Literaten ist, nicht zu schreiben: *Auf dem Baum saß ein Vogel*, sondern: *Auf der Erle saß eine Kappenammer*. Die Auswahl der Wörter in dem ersten Satz lässt den Text weniger künstlerisch wirken und bereichert den Wortschatz des Lesers nicht. Der Künstler versucht, seinen Gedanken so präzise wie möglich auszudrücken, wobei ein unfähiger Stilist sich mit gewöhnlichen Begriffen zufriedensstellt (vgl. Levy, 1982: 138-139). Deshalb ist es beim literarischen Übersetzen wichtig, auf die präzise Wortwahl zu achten.

Aber es ist auch wichtig zu wissen, dass das Original und die Übersetzung nie identisch sein können, aus diesem Grund kann man die Spezifika des Originals nie beibehalten. Man kann nie die Form des Originals komplett treu wiedergeben, aber es kann der sinngemäße und ästhetische Wert für den Leser wiedergegeben werden. Wenn man z.B. geschichtliche und völkische Spezifika zeigen möchte, kann man nicht alle Elemente des Originals hervorheben, aber es ist die Aufgabe des Übersetzers, eine Art von Eindruck oder Illusion der geschichtlichen und völkischen Umgebung für den Leser zu schaffen (vgl. Levy, 1982: 111).

Es gibt unterschiedliche Probleme bei der Übersetzung von Prosa, Drama und Poesie. Die Übersetzung der Poesie gilt als eine der anspruchsvollsten Arbeiten. Welche Probleme dabei genau auftauchen, wird im folgenden Kapitel detaillierter beschrieben.

7. Übersetzung der Poesie

„Die Frage, ob sich Gedichte aus einer Sprache in die andere übersetzen lassen und wenn ja, unter welchen Voraussetzungen, wird seit Jahrhunderten kontrovers diskutiert“ (Nötemann/Viehöver, 2013: 71). Lyrik ist eine literarische Gattung und wird aus dem griechischen *lyrikos* hergeleitet und bedeutet 'zum Spiel der Lyra gehörig'. Die Herkunft des Wortes weist auf eine enge Verbindung der Lyrik mit der Musik hin. Eine wichtige Charakteristik von ihr ist, dass sie nicht nur in geschriebener, sondern auch in gesprochener und gesungener Sprache auftaucht. (vgl. Burdorf, 1997: 1-2) Was die Form eines Gedichts angeht, sind einige Merkmale charakteristisch wie z.B:

- *„über die Versform hinausgehende grammatische Abweichungen von der Alltagssprache, vor allem Reim und Metrum, aber auch weitere klangliche Besonderheiten (Lautmalerei), Verformungen der Wortgestalt, unübliche Wortstellung (Inversion) und viele andere;*
- *die relative Kürze des Textes und die Konzision des sprachlichen Ausdrucks;*
- *die Selbstreflexivität des Textes und der einzelnen in ihm gebrauchten sprachlichen Zeichen, die Thematisierung der Dichtung im Gedicht selbst;*
- *die unvermittelte, strukturell einfache Redesituation, die Nähe des im Gedicht Sprechenden zum Autor oder zur Autorin;*
- *die unmittelbare Ansprache des Lesenden, Direktheit der literarischen Kommunikation, strukturelle Dominanz der Personalpronomina, besonders derjenigen der ersten und zweiten Person;*
- *ein besonders verdichteter, durch Wiederholungen (Leitmotive) und gezielte Variationen gekennzeichneter Wortgebrauch und eine große Bedeutung der Bildlichkeit (Metapher, Allegorie, Symbol); die Sangbarkeit des Textes, der liedartige Charakter, die Nähe zur Musik“ (Burdorf, 1997: 21).*

Bei der Poesie gibt es keinen Inhalt ohne Form, somit hat der Übersetzer auch die Aufgabe, adäquat die Form des Gedichtes aus dem Original wiederzugeben. Und die Sprache, in die man übersetzt, hat immer eine untergeordnete Position, im Gegensatz zu der Sprache, aus der man übersetzt, weil der Übersetzer die Aufgabe hat, noch einmal etwas auszudrücken, was schon am besten ausgedrückt wurde. Der Übersetzer hat sowohl eine leichte als auch eine schwierige Aufgabe. Eine leichte Aufgabe, da er darüber nicht nachdenken muss, was er

schreibt, und eine schwierige, da er in einem anderen sprachlichen Medium treu wiedergeben muss, wofür schon ein Model besteht (vgl. Konstantinović, 1981: 119–121). Aber vor allem liegt das Problem bei der Übersetzung der Poesie darin, dass sie unterschiedlich verstanden und interpretiert werden kann. Diese Interpretation wird in der Übersetzung sichtbar, sodass unterschiedliche Übersetzungen von einem Werk entstehen können. Levy (1982: 2) setzt sich in seinem Buch mit der Frage auseinander, ob nur Dichter Gedichte übersetzen sollten. Der Übersetzer muss, wie der Dichter, auch das „winzige, nervöse Zucken dichterischen Tones spüren, das unsichtbare Lächeln, die verborgene Trauer, den Gedanken, der in dem Wort versinkt“ (Juračić, 2018), sobald es geboren wird. Er muss für einen Moment der Autor des zu übersetzenden Textes werden, die feine Resonanz und Finesse der Sprache spüren, die Noten seiner Töne und sogar den historischen Mantel der Epoche, zu der der Autor gehört (vgl. Juračić, 2018). Ein Übersetzer steht immer vor dem Problem, sich entscheiden zu müssen, was er in einem Gedicht beibehalten und was auslassen soll. Göller (2001) spricht in seinem Buch *Sprache, Literatur, kultureller Kontext: Studien zur Kulturwissenschaft und Literaturästhetik* dabei von dem Mephistophelischen in der Übersetzung und sagt:

Einem Übersetzer geht es nicht anders als einem Weber, der ein sehr artifizielles Gewebe (lateinisch: „textura“) aus einem gigantischen Webenetz (= Sprache) herauslösen und die einzelnen Fäden in ein anderes, fremdes, ebenso gigantisches Webenetz mit andersartigen Fäden dergestalt einbinden oder inkorporieren muss, dass sie nicht als Fremdkörper oder gar als Flickwerk auffallen. Dieser Sprachwebestuhl ist sozusagen der Ort, „wo ein Tritt tausend Fäden regt (...), ein Schlag tausend Verbindungen schlägt“ (Göller, 2001: 102).

Das bedeutet, dass der Übersetzer die Aufgabe hat, ein fremdes Werk in der eigenen Sprache so wiederzugeben, als ob es ein Teil der Kultur der Zielsprache und kein „Fremdkörper“ wäre. Doch, wie Göller schreibt (2001: 102), ist das eben problematisch, weil keine identische Übersetzung entstehen kann. Möglich seien nur Annäherungen, wobei der Sinn der Übersetzung zugleich ihr Fluchtpunkt ist und im Unendlichen variiert. Gemeint ist mit diesem Bilde, dass der Sinn eigentlich keiner Sprache angehören kann, bzw. dass er allen Sprachen angehören muss. (vgl. Göller, 2001: 102).

8. J. W. Goethe und seine poetische Schaffenskraft

Goethe ist einer der größten Schriftsteller und alle seine Werke gehören zu den wichtigsten und zu den einzigartigen Werken der deutschen Literatur. Er wurde am 28. August 1749 in Frankfurt am Main geboren und wuchs in einer Gesellschaft auf, die den Wunsch und Drang nach Bildung hatte. Goethe lernte sehr früh Sprachen wie Latein, Griechisch und Jüdisch kennen und interessierte sich für Malerei, Dramen- und Theaterkunst. Unter dem Einfluss der Lektüre von deutschen oder französischen Schriftstellern beginnt er als sechzehnjähriger Student Gedichte zu schreiben und veröffentlicht eine Sammlung von Gedichten *Annette* im anakreontischen Geist, worin er über Wein, Freundschaft und die Liebe dichtet. Doch erst in Strasbourg kommt seine wahre dichterische Schaffenskraft zum Ausdruck, da er dort Herder kennenlernt und von ihm lernt, dass er das wahre Leben in der Natur und Geschichte suchen muss und dass der wahre menschliche Wert in seiner Individualität und Originalität liegt. So erweckt er in ihm die Liebe zu Shakespeare, Homer, Ossian und entdeckt den Reiz von Volksliedern und schreibt das Gedicht *Mailed*. In seinen jungen Jahren schrieb er eine weitere Reihe von Gedichten wie: *Willkommen und Abschied*, *Mit einem gemalten Band*, *Mahomets Gesang*, *Ganymed*, *Prometheus* usw. 1775 lernt er Lili Schönemann kennen und sie inspiriert ihn Gedichte zu schreiben wie *Neue Liebe*, *neues Leben*, *Auf dem See*, *Herbstgefühl*, in dem die Unstimmigkeit seiner und ihrer Welt sich widerspiegelt, eine Unstimmigkeit, die am Ende zur Trennung führt. Mit Schiller schrieb er Balladen und im Jahr 1819 lernt er persische Lyrik kennen, darauf schrieb er die Sammlung von Gedichten *West-östlicher Diwan* und in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte er sich mit serbischen Volksliedern. (vgl. Perišić, 1964: 115–123)

Charakteristisch für seine klassische Lyrik ist auch die Vorliebe für antike Formen, das bedeutet, dass er Hexameter und Pentameter, Distichon genannt, wie die antiken Lyriker in Epigrammen (so in den Venezianischen *Epigrammen* 1790, oder mit Schiller zusammen *Xenien* 1797) und Elegien verwendet hatte. Einen Höhepunkt bildet der Zyklus der Römischen Elegien (1788/89), in denen er Mythologisches, Historisches und Alltägliches miteinander verbunden hatte (vgl. Sorensen, 2003: 262).

Doch ein Werk gehört zu seinen originellsten Werken überhaupt. Es wird als Drama aufgefasst, aber es ist dennoch in Versen geschrieben – die Rede ist von *Faust*. Goethe hat über

60 Jahre am Faust-Drama gearbeitet. In diesem Werk spiegeln sich seine „ganze Lebensphilosophie, seine gesamte poetische Aussagekraft“ (Borries, 1990: 260) wider. Dieses Werk beeinflussten nicht nur seine Lebensweisheit, seine Lebenserfahrung, sondern auch sein gesamtes literarisches Schaffen. Jeder Satz erweckt den Eindruck, als enthielte er einen Teil seiner Lebensphilosophie. Jede Strophe könnte für sich selbst stehen. In diesem Werk werden mehrere für Goethe wichtige Motive präsentiert. Zu diesen zählen die Verzweiflung an der Fakultätswissenschaft und die Seligkeit und Schuld der Liebe – beides Themen aus Goethes Jugend. Zu den erwähnten wichtigen Motiven zählen auf jeden Fall auch die klassische Schönheit der Helenagestalt und das durch den Pakt und den Prolog im Himmel gegebene Menschenbild (vgl. Trunz, 1996: 481) – Motive, die Goethe im Mannesalter begeisterten. Wegen seiner besonderen Beziehung zu diesem Werk ist es ein Meisterwerk geworden.

In Goethes Vielseitigkeit zeigt sich seine Größe und die damit anwesende Problematik bei der Übersetzung seiner Werke. Wie kann man Werke übersetzen, die von einem Dichter geschrieben sind, der ein so breites Spektrum an Wissen und Lebensphilosophie besitzt? Können diese Übersetzungen dem Original gerecht werden? Welche Problematiken tauchen dabei auf, werden folgende Kapitel zeigen, in denen man anhand von ausgewählten Gedichten zeigen möchte, mit welchen Problemen sich die Übersetzer auseinandergesetzt und wie sie diese auch gelöst haben.

9. Ergebnisse der Korpusanalyse

Die Übersetzungen folgender Gedichte wurden analysiert: *Zueignung* (1797) aus dem Faust-Drama, *Willkommen und Abschied* (1775), *Meeresstille* (1796) und *Heidenröslein* (1771). Die Übersetzer des Gedichtes *Zueignung* sind: Velimir Živojinović, Branimir Živojinović, Tito Strozzi, Milan Savić, Ilija Mamuzić, die Übersetzer des Gedichtes *Willkommen und Abschied*: Branimir Živojinović und Mihovil Kombol, die Übersetzer des Gedichtes *Meeresstille*: Velimir Živojinović, Sead Muhamedagić, Vojislav Ilić, Jovica Letić und die Übersetzer des Gedichtes *Heidenröslein*: Branimir Živojinović und Milan Čurčina.

Bei der Analyse wurde festgestellt, dass folgende Probleme bei der Übersetzung auftauchen:

1. Probleme bei der Wiedergabe von Reim und Metrik und Äquivalenzprobleme
2. Probleme bei der Wiedergabe von rhetorischen Figuren
3. Sonstige Äquivalenzprobleme
4. Grammatische Probleme

Es handelt sich hier um Probleme, mit denen sich die Übersetzer beim Übersetzen am häufigsten konfrontieren müssen. Wie sie diese Probleme gelöst haben, wird man in den folgenden Kapiteln sehen.

9.1. Probleme bei der Wiedergabe von Reim und Metrik und Äquivalenzprobleme

Die Wissenschaft über Versrhythmus wird als Metrik bezeichnet. Das System der metrischen Regeln wurde bereits in der antiken Literatur aufgebaut. Die heutige Verswissenschaft hat drei Versifikationssysteme identifiziert, die sich in der europäischen Literatur durch die Geschichte verändert haben. Dies sind dann das metrische, syllabische System und das Akzentsystem der Versifikation. Das metrische System wird noch als quantitative Versifikation bezeichnet, weil für das Messen des Rhythmus in diesem System, die Zeitdauer benötigt wird, die für das Aussprechen einer Silbe notwendig ist. Die syllabische Versifikation entstand im Mittelalter, als die Länge und Kürze der Silben langsam verschwand und die Anzahl der Silben in demselben Vers als rhythmisches Maß genommen wurde. In solchen Versen wurden alle Silben mit gleicher Länge ausgesprochen. In neuen europäischen Sprachen, besonders im Deutschen und Englischen, begann man in den Silberversen mit der Anordnung der Akzente, die als rhythmisches Maß genommen wurden. Am Anfang war diese Anordnung ziemlich frei, doch später im 17. und 18. Jahrhundert bildete sich die Akzentversifikation aus, die die langen und kurzen Silben durch betonte und unbetonte Silben ausgetauscht hatte, wobei antike Versifikationen (Trochäus, Jambus, Daktylus usw.) beibehalten wurden. In der b/k/s Sprache ist das syllabische Akzentsystem der Versifikation gebräuchlich, bzw. der Rhythmus wird durch die Anzahl der Silben in einem Vers und durch die Pausen an einigen Stellen nach der sogenannten Zensur und durch die Anordnung der Akzente in dem Vers gebildet. Auch in der b/k/s Sprache wurden die Bezeichnungen für einige Versmaße aus der antiken Versifikation beibehalten, wie Trochäus, Jambus, Daktylus usw. Nach diesen Versmaß sollten in unseren Trochäusversen alle ungeraden Silben, bei Jambusversen alle geraden Silben und bei Daktylusversen jeder dritte Vers (mit dem ersten beginnend) betont sein. Jedoch haben die neusten Untersuchungen gezeigt, dass in der b/k/s Sprache kein ideales (hundertprozentiges) Schema des Versmaßes gebildet werden kann. Die Verse, bei denen ein Versmaß – wie z. B. der Trochäus – ideal vorkommt, sind selten. (vgl. Živković, 1971: 107–111). Aus diesem Grund stehen die Übersetzer vor einem Problem.

Das Problem der Wiedergabe des Reims und der Metrik ist in dem Gedicht *Zueignung* erkennbar. Dieses Gedicht stammt aus dem berühmten Faust-Drama und es wurde lange vor der Vollendung des Dramas niedergeschrieben. Es soll eine Widmung sein, doch was da sich zugeeignet hat oder wem es gewidmet wird, sprechen diese Verse nicht aus. Viele

Literaturwissenschaftler und Autoren haben sich mit der Bedeutung des Gedichts befasst und haben versucht zu interpretieren, an wen das Gedicht gerichtet ist. Einer von denen ist Schöne (2003: 149), der meint, dass es keiner unbekanntem Menge gewidmet ist, sondern, dass der Dichter sich selbst die Dichtung widmet, nachdem er jahrelang die Faust-Dichtung unvollendet gelassen hat. Es soll ihn dazu ansprechen, mit der Arbeit fortzufahren und das Drama zu beenden.

Was die Form angeht, ist das Gedicht in Stanzen verfasst und jede Strophe ist mit fünfhebigen jambischen Zeilen gebildet (vgl. Schöne, 2003: 149). Eine Stanze (lat. *Zimmer*) ist die „Versform des italienischen Strophenepos aus acht jambischen Elfsilbern, ‘abwechselnd mit weiblichen und männlichen Endungen‘ (Ciupke, 1994: 33) mit der Reimfolge abababcc“ (Wilpert, 1998: 1012). Goethes Stanzen in dem Gedicht *Zueignung* haben auch eine Besonderheit, nämlich „dass die beiden abschließenden Verse der jeweiligen Stanze mit den anderen abschließenden Versen erneut eine achtversige Strophe bilden können – kenntlich gemacht durch das reihende 'und'“ (Bernhardt, 2015: 98). Diese Form zeigt sich als sehr anspruchsvoll für das Übersetzen. Die fünf Übersetzer Velimir Živojinović, Branimir Živojinović, Tito Strozzi, Ilija Mamuzić und Milan Savić haben in ihren Übersetzungen das Reimschema abababcc aus dem Original beibehalten. Das sieht man an Beispiel von V. Živojinović:

Evo vas opet, obličja od sene, (a)
Snesena jednom davnom vidu mom. (b)
*Da l' da zadržim sad čar vaše **pene**? (a)*
Vuče l' me srce još bezumlju tom? (b)
*Vi navir'te. – Pa hajde, oko **mene** (a)*
iz magle ničuć, sne čarajte snom. (b)
Ganute grudi mladički pokreće (c)
čarobni dah što oko vas obleće. (c)
 (Goethe, 1977: 160)

Jedoch ist ein Aspekt bei der Übersetzung verloren gegangen. Im Original bildet das Wort *festhalten* im dritten Vers der ersten Strophe ein Reimpaar mit dem Wort *walten* aus dem fünften Vers und bedeutet 'über etwas Ordnung halten', 'es mit Macht führen'. In diesem Reimpaar erkennt man die Enteignung des Ichs. Während sich das Ich in dem vierten Vers noch zweifelnd fragt, ob es die Gestalten zu halten vermag, so wird in dem fünften Vers die Frage deutlich verneint (vgl. Brandes, 2004: 38–39) und in der Übersetzung ist das aufgrund des

Reimpaares nicht erkennbar. Wie man sieht, hat der Übersetzer mit Wörtern wie *pene* (V. 3) und *mene* (V. 5) das Reimschema beibehalten. Auch das Reimpaar in der dritten Strophe des siebten und achten Verses *erfreut/zerstreut* haben in der Übersetzung keine genauen Äquivalente. *Erfreuen* bedeutet *jemandem Freude bereiten* (Duden online) und *zerstreuen* bedeutet *verstreuen* (Duden online). Der Übersetzer hat *kada* (wenn)/*sada* (jetzt) verwendet, die mit dem Original nicht übereinstimmen, und damit hat er versucht, den Reim zu behalten. Die Silbenzahl wird am Beispiel der ersten vier Verse der Übersetzung von Strozzi gezeigt:

Gle/, tu/ ste/ o/pet/, le/lu/ja/ste/ sje/ne/,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Što/ o/da/vna/ vas/ mu/tan/ po/gled/ zna/.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Bi l/ duh/ moj/ ku/šo/ ve/zat/ vas/ uz/ me/ne/?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Zar/ još/ mi/ ma/mi/ sr/ce/ tla/pnja/ ta/?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 (Goethe, 2004: 7)

Genau wie in der Übersetzung, ist auch im Original die Silbenzahl gleich:

Ihr/ naht/ euch/ wie/der/, schwan/ken/de/ Ge/stal/ten/,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Die/ früh/ sich/ einst/ dem/ trü/ben/ Blick/ ge/zeigt/.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Ver/such/ ich/ wohl/, euch/ dies/mal/ fest/zu/hal/ten/?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Fühl/ ich/ mein/ Herz/ noch/ je/nem/ Wahn/ ge/neigt/? (Goethe, 1797)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Wie man sieht, wurde die Silbenzahl des Originals wiedergegeben. Die Verse mit elf und zehn Silben wechseln sich ab. Zwei Übersetzer, Savić und Mamuzić, haben die Anzahl der Silben in den Versen nicht beibehalten. Das kann man am Beispiel von Savić sehen:

Le/lu/ja/va/ o/bli/čja/, vi/ ste/ o/pet/ tu/,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Što/ ni/ko/ste/ pred/ mu/tnim/ vi/dom/ ra/no/.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Za/dr/žat/ ho/ću/ li/ vas/ o/vaj/ put/?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Je l/ sr/ce/ još/ tom/ za/no/su/ o/da/no/?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 (Goethe, 1974: 43)

Man sieht, dass in der ersten Strophe der erste und zweite Vers zwölf und elf Silben haben. Im dritten Vers sind zehn Silben vorhanden. Es ist eindeutig eine Abweichung vom Original zu erkennen. Schwierigkeiten entstehen, wenn es für ein Wort in der Zielsprache keine Entsprechung mit der gleichen Anzahl von Silben gibt. Die Zielsprache zwingt den Übersetzer je nachdem Wörter zu kürzen oder zu verlängern (vgl. Levy, 1982: 244). Nur wenigen gelingt es, gleichzeitig den Sinn des Originals wiederzugeben und die Form beizubehalten. Somit stehen die Übersetzer schon bei der Beibehaltung der Form des Gedichts vor einem Problem.

Was die Metrik des Gedichtes angeht, handelt es sich im Original – wie erwähnt – um den fünfhebigen Jambus. Ein fünfhebiger Jambus bedeutet, dass sich eine unbetonte und eine betonte Silbe in einem Vers abwechseln (vgl. Gigl, 2002: 85) und dabei sind in einem Vers fünf betonte Silben vorhanden. Wichtig zu erwähnen ist, dass der Jambus im Gegensatz zum Trochäus in der b/k/s Sprache eigentlich nicht üblich ist. Porobić (2007: 48) zitiert in seiner Dissertation R. Košutić, der sagt, dass Jambus ein fremder Vers ist, der in die serbische Sprache durch Übersetzungen von B. Radičević aus deutscher Literatur, durch Puschkin aus russischer Literatur und Schakespear aus der englischen Literatur gekommen ist (vgl. Probić, 2007: 59). Wie schon gesagt, ist das Versmaß in der b/k/s Sprache schwieriger festzustellen. Was die Betonung der einzelnen Silben angeht, kann man sagen, dass Strozzi den Jambus des Originals nicht wiedergeben konnte³:

Glë/, tu/ ste/ ò/pet/, le/lù/ja/ste/ sjë/ne/,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 - u u - u u - u u - u
Štò/ ò/dā/vna/ vās/ mú/tan/ pò/glēd/ znā/.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 - - u u - - u - u u
Bi l'/ dūh/ mōj/ kù/šo/ vé/zat/ vās/ uz/ mē/ne/?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 u - - - u - u - u - u
Zär/ jōš/ mī/ mā/mi/ sř/ce/ tlá/pnja/ tâ/?
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 - - - - u - u - u -

Ihr/ naht/ euch/ wie/der/, schwan/ken/de/ Ge/stal/ten/,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 u - u - u - u - u - u - u
Die/ früh/ sich/ einst/ dem/ trü/ben/ Blick/ ge/zeigt/.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

³ Nach Živković (1971: 108) werden betonte Silben mit Zeichen (-) und unbetonte mit (u) gekennzeichnet.

| | | | | | | | | | | |
|--|------------------|-------------|--------------|--------------|------------------|----------------|--------------|------------------|----------|-------|
| | u | - | u | | - | u | | - | u | - |
| | <i>Ver/such/</i> | <i>ich/</i> | <i>wohl/</i> | <i>euch/</i> | <i>dies/mal/</i> | <i>fest/</i> | <i>zu/</i> | <i>hal/ten/</i> | <i>?</i> | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 11 |
| | u | - | u | | - | u | | - | u | - u |
| | <i>Fühl/</i> | <i>ich/</i> | <i>mein/</i> | <i>Herz/</i> | <i>noch/</i> | <i>je/nem/</i> | <i>Wahn/</i> | <i>ge/neigt/</i> | <i>?</i> | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| | u | - | u | | - | u | | - | u | - |

Die deutsche Sprache ist gleichzeitig eine Sprache mit der Wortakzentposition auf der vorletzten Silbe und eine Sprache mit freiem Akzent (vgl. Mengel, 1998: 11). Die b/k/s Sprache ist auch eine Sprache mit freiem Akzent, jedoch kann sich der Wortakzent nicht auf der letzten Silbe befinden (vgl. Halilović/Palić/Šehović, 2010: 118-119). Da in den beiden Sprachen der Akzent frei ist, wird die genaue Wiedergabe der Metrik beim Übersetzen aus dem Deutschen in die b/k/s Sprache erschwert.

In dem Gedicht *Meeresstille* kann man auch einige Schwierigkeiten erkennen. Dieses Gedicht schrieb Goethe im Jahr 1795 und veröffentlichte es zum ersten Mal ein Jahr später in Schillers *Musenalmanach*. Dort stand das Werk unmittelbar vor einer weiteren Dichtung Goethes mit dem Titel *Glückliche Fahrt*. Die beiden Gedichte wurden auch in weiteren Veröffentlichungen aufgrund ihrer thematischen Nähe nicht getrennt. Sie schilderten beide ein Erlebnis Goethes während seiner Italienreise (1786-1788). Der Dichter war von Neapel mit einem Schiff nach Sizilien aufgebrochen und auf der Rückreise erlebte er einen Moment der Meeresstille und die damit einhergehende schreckliche Angst vor einem Schiffbruch, der zum Glück vermieden werden konnte (vgl. Juračić, 2018). Das Gedicht besteht aus 8 Versen mit vierhebigen Trochäus und es ist im Kreuzreim verfasst. Der Trochäus ist genau das Gegenteil von Jambus und bedeutet, dass sich die betonten Silben mit unbetonten abwechseln (- u) (vgl. Gigl, 2002: 85). In diesem Gedicht wechseln sich Verse mit acht und sieben Silben ab. Diese Form schafft beim Lesen des Gedichts eine gewisse Bewegung und Schnelligkeit, was eigentlich widersprüchlich ist, wenn man bedenkt, dass der Inhalt des Gedichts selbst von einer Angst und Ruhe spricht.

Was die Beibehaltung der Metrik angeht, haben zwei Übersetzer (V. Živojinović und Muhamedagić) die Silbenzahl des Originals beibehalten. Das sieht man an dem Beispiel von Muhamedagić:

| | | | | | | | | | | |
|--|----------------|---------------|------------------|---------------|----------------|---|---|---|--|--|
| | <i>Du/bok/</i> | <i>muk/</i> | <i>u/</i> | <i>vo/di/</i> | <i>vla/da/</i> | | | | | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | |
| | <i>Po/sve/</i> | <i>mo/re/</i> | <i>mi/ru/je/</i> | | | | | | | |

1 2 3 4 5 6 7
A/ la/đar/ se/ bo/ji/ ja/da/:
 1 2 3 4 5 6 7 8
Po/svud/ gla/tko/ po/vr/šje/.
 1 2 3 4 5 6 7
Ni/ot/ku/da/ da/ška/ ne/ma/,
 1 2 3 4 5 6 7 8
Na/ smrt/ stra/vi/čan/ je/ muk/.
 1 2 3 4 5 6 7
Be/skraj/na/ ši/ri/na/ ni/je/ma/,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Ne/ ču/je/ se/ va/la/ zvuk/.
 1 2 3 4 5 6 7
 (Juračić, 2018)

Tie/fe/ Stil/le/ herrscht/ im/ Was/ser,
 1 2 3 4 5 6 7 8
Oh/ne/ Re/gung/ ruht/ das/ Meer/,
 1 2 3 4 5 6 7
Und/ be/küm/mert/ sieht/ der/ Schif/fer
 1 2 3 4 5 6 7 8
Glat/te/ Flä/che/ rings/um/her/.
 1 2 3 4 5 6 7
Kei/ne/ Luft/ von/ kei/ner/ Sei/te/!
 1 2 3 4 5 6 7 8
To/des/stil/le/ für/chter/lich/!
 1 2 3 4 5 6 7
In/ der/ un/ge/heu/er/n/ Wei/te/
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Re/get/ kei/ne/ Wel/le/ sich/.
 1 2 3 4 5 6 7
 (Goethe, 1795)

Letić und Ilić haben die Silbenanzahl des Originals nicht wiedergegeben, wie das das Beispiel der Übersetzung von Ilić zeigt:

Mir/ du/bo/ki/ spi/ nad/ vo/dom/,
 1 2 3 4 5 6 7 8
ne/po/mi/čno/ j'/ mo/re/ ho/lo/,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
niz/ pu/či/nu/ gla/tku/ gle/da/
 1 2 3 4 5 6 7 8
bri/žan/ mor/nar/ na/o/ko/lo/.
 1 2 3 4 5 6 7 8

Ni/ ve/tri/ća/ ni/ od/ ku/da/!
 1 2 3 4 5 6 7 8
gro/bna/ ti/ši/na/ sve/ u/vi/ja/...
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
na/da/le/ko/, u/ be/skraj/nost/
 1 2 3 4 5 6 7 8
ni/ je/dan/ se/ val/ ne/ ni/ja/...
 1 2 3 4 5 6 7 8
 (Goethe, 1964:97)

Am Beispiel von Muhamedagić wird man sehen, ob er den vierhebigen Trochäus, den Reim und die Silbenanzahl des Originals beibehalten hat:

Dù/bok/ mûk/ u/ vò/di/ vlâ/da/,
 1 2 3 4 5 6 7 8
 - u - u - u - u
Pò/sve/ mô/re/ mî/ru/jě/,
 1 2 3 4 5 6 7
 - u - u - u -
A/ là/ďār/ se/ bò/jī/ jâ/da:
 1 2 3 4 5 6 7 8
 u - u - u - u -
Pò/svud/ glâ/tko/ pò/vr/šje/.
 1 2 3 4 5 6 7
 - u - u - u u
 (Juračić, 2018)

Man sieht, dass diese Besonderheit des Originals nicht in der Übersetzung wiedergegeben werden konnte. Was den Reim angeht, haben auch hier V. Živojinović und Muhamedagić den Reim des Originals beibehalten. Im Original reimen sich der erste und dritte, der zweite und vierte, der fünfte und siebte und der sechste und achte Vers, also nach dem Schema abab cdcd, wie man das auch am Beispiel von V. Živojinović sehen kann:

Voda ćuti teškim mirom, a
nepomično more sve. b
Brižno mornar u krug širom a
ogledalo sjajno zre. b
Ni da vetrić otkud pirne, c
grobni, strašni pokoj svud. d
U daljine nedozire c
nigde vala niotkud. d
 (Goethe, 1977:96)

Letić und Ilić haben den Reim nicht beibehalten. Bei diesen Übersetzern reimen sich der fünfte und der siebte Vers nicht, wie man das am Beispiel von Letić sehen kann:

*Mir duboki vodom vlada, a
nepomično more ćuti; b
Niz pučinu glatku svuda a
gleda lađar zabrinuti. b
Nigde vetra s jedne strane! c
Smrtni pokoj, strašan, ledan! d
U daljini grdnoj tamo c
ne miče se val nijedan. d*
(Letić, o. A.)

Dieses Gedicht besteht im Original aus einer Strophe und acht Versen. Drei Übersetzer haben diese Form auch in der Übersetzung wiedergegeben. Nur Ilić hat daraus zwei Strophen mit jeweils vier Versen gemacht. Vermutlich ist der Grund der Reim, der deutlich die ersten vier Verse von den anderen vier trennt. Nach dieser Analyse sieht man, dass V. Živojinović und Muhamedagić die Form des Originals (Reim und Silbenzahl) beibehalten haben, dagegen haben Ilić und Letić zugunsten des Reims die Silbenzahl des Originals nicht wiedergegeben.

9.2. Probleme bei der Wiedergabe von rhetorischen Figuren

Die Sprache des Dichters unterscheidet sich von anderen Anwendungen der Sprache durch Konkretheit in Erklärung, Emotionalität im Ton des Ausdrucks, Rhythmus und Harmonie in der sprachlichen Struktur und Reichtum eigener Bedeutungen. Die Dichtersprache ist der komplexeste Sprachgebrauch im geistigen Leben des Menschen, die ihn und seine geistigen Möglichkeiten beeinflusst. Der Dichter muss mit seiner Sprache ein künstlerisches Bild erstellen, welches uns reizt, einige Lebenswahrheiten zeigt und alles harmonisch zusammenbringt (vgl. Živković, 1971: 69-71). Damit der Dichter alle diese Aufgaben erfüllt, benutzt er rhetorische Figuren, die er sorgfältig auswählt. Bei der Übersetzung kann es oft zu Schwierigkeiten kommen, ein passendes Äquivalent in der Zielsprache zu finden. Als Beispiel für diese Problematik wird zuerst das Gedicht *Willkommen und Abschied* analysiert. Dieses Gedicht entstand im Jahr 1771 und wurde mehrmals bearbeitet. Gedruckt wurde es zuerst in der Zeitschrift *Iris. Des zweiten Bandes drittes Stück. März 1775*. Für die Lyriksammlung des achten Bandes der Schriften 1789 hat Goethe den Text umgearbeitet und den Titel *Willkomm und Abschied* hinzugefügt, den er schließlich im Abdruck in den *Werken* (1810) in *Willkommen und Abschied* änderte (vgl. Witte u.a., 2004: 77). Für diese Analyse wird die spätere Fassung des Gedichts benutzt.

Das Gedicht besteht aus vier Strophen mit jeweils acht Versen und das Reimschema ist ababcdcd. Die am häufigsten benutzte rhetorische Figur in diesem Gedicht ist die **Anapher**. Anapher bedeutet „die Wiederkehr desselben bzw. derselben Wortgruppe am Anfang mehrerer aufeinanderfolgender Verse, Strophen, Sätze oder Satzteile“ (Wilpert, 1989: 30). Schon in den ersten beiden Versen der ersten Strophe ist die Anapher vorhanden: *Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!/Es war getan fast eh gedacht*. (Eibl/Jannidis/Willems, 2004: 256). Am Anfang der beiden Verse kommt das Pronomen *es* vor. Als Äquivalent ins Deutsche werden nach Šamšalović (1968: 359) Wörter wie *ono* und *to* angeführt. Dieses Pronomen wird in der b/k/s Sprache selten übersetzt, die Übersetzung hängt immer von dem Kontext ab. Šamšalović (1968: 359) führt Beispiele wie: *Es lebe das Vaterland! (Živjela domovina!)* oder *Es donnert (grmi)*, die deutlich zeigen, dass dieses Pronomen nicht immer wörtlich übersetzt werden kann. Aus diesem Grund ist diese rhetorische Figur in der Übersetzung von B. Živojinović verloren gegangen: *Na konja! Srce burno reče; / poleteh skoro isti tren*. (Goethe 1977: 26). In der dritten Strophe ist der achte Vers auch eine Anapher: *Ich hofft es, ich verdient es nicht!* (Goethe, 1789), wobei diese zwei durch ein Komma getrennten Hauptsätze, mit dem Personalpronomen *ich*

anfangen. In der Übersetzung konnte das nicht erhalten bleiben: *čime zaslužih sreću tu?* (Goethe, 1977: 26) In der vierten Strophe lauten im Original der sechste, siebte und achte Vers: *Und sahst mir nach mit nassem Blick: / Und doch, welch Glück, geliebt zu werden! / Und lieben, Götter, welch ein Glück* (Eibl/ Jannidis/ Willems, 2004: 256). B. Živojinović und Kombol konnten in der Übersetzung die Wiederholung von *und* am Anfang der Verse nicht beibehalten. Das kann man am Beispiel von Kombol sehen: *tad za mnom, spremna suze lit. / Pa ipak, kakve l' sreće ljubiti, / I kakve sreće ljubljen biti!* (Goethe, 1964: 7). Die Konjunktion *und* hat nach Šamšalović (1968: 953) vier Äquivalente: *i, a, te, pa*, die im Einklang mit dem Kontext gewählt werden.

In der zweiten Strophe ist in dem sechsten Vers eine **Alliteration** vorhanden: *Doch frisch und fröhlich war mein Mut!:* (Eibl/ Jannidis/ Willems, 2004: 256). Eine Alliteration ist „Stabreim, Anreim, Hervorhebung von zwei oder mehr bedeutungsschweren Wörtern durch gleichen Anlaut ihrer Stammsilbenbetonung“ (Wiplert, 1989: 18). In diesem Vers sind das die Wörter *frisch und fröhlich*. Die beiden Übersetzer konnten in ihren Übersetzungen diese rhetorische Figur nicht beibehalten, da in der b/k/s Sprache keine Äquivalente existieren, die den gleichen Anlaut haben. Deshalb übersetzte B. Živojinović es als: *al' bodra radost svlada strah:* (Goethe, 1977: 26) und Kombol als: *al' svjež i veseo duh je moj.* (Goethe, 1964: 7).

Personifikationen können auch in einigen Fällen bei der Übersetzung problematisch sein. Die Personifikation bedeutet „Vermenschlichung, Einführung abstrakter Begriffe, Eigenschaften, Naturerscheinungen (Nacht, Mond) u.a. lebloser Dinge (...)“ (Wilpert, 1989: 674). In der ersten Strophe lautet der dritte Vers: *Der Abend wiegte schon die Erde,* (Eibl/Jannidis/Willems, 2004: 256). Die wörtliche Übersetzung wäre: *Noć već ljulja zemlju.* Es ist eine Personifikation, denn der Abend kann die Erde nicht wiegen. Das Verb *wiegen* hat nach Duden online drei Bedeutungen:

1. a) *(ein kleines Kind, besonders in der Wiege) sanft schwingend hin- und herbewegen*
 b) *sanft hin- und herbewegen, in schwingende, schaukelnde Bewegung bringen*
 c) *sich leicht schwingend hin- und herbewegen*
2. *mit einem Wiegemesser zerkleinern*
3. *(beim Kupferstich die Platte) mit einem Wiegestahl aufrauen* (Duden online).

Von diesen Bedeutungen passt die erste Bedeutung am ehesten zu dem Gedicht. B. Živojinović übersetzte es als *Ljuljuškaše već zemlju več* (Goethe, 1977: 26), was eine passende Übersetzung ist, denn nach Hansen-Kokoruš (2015: 1977) sind die Äquivalente dieses Verbs: *ljuljati, njihati, zibati*. Kombol übersetzt es als: *Večer je zemlju uspavljivo*, (Goethe, 1964: 8). Er hat das Verb *uspavljivati* (*einschläfern*) benutzt, was auch nachvollziehbar ist, wenn man bedenkt, dass das langsame und sanfte Wiegen dabei die Tätigkeit assoziiert, bei der die Kinder in den Schlaf versetzt werden. Jedenfalls ist die Personifikation in beiden Fällen in der Übersetzung beibehalten worden, wobei Kombol nur ein anderes Äquivalent benutzte.

Vorhanden ist auch die rhetorische Figur **Chiasmus**, die die Bedeutung von einer „Kreuzform des griechischen Chi“ trägt (X) (Sorensen, 2003: 229), bei der sich Satzglieder symmetrisch, wie ein Spiegelbild, überkreuzen (Wilpert, 1989: 146). Er befindet sich in dem siebten und achten Vers der letzten Strophe:

*Und doch, welch **Glück, geliebt** zu werden!*

*Und **lieben**, Götter, welch ein **Glück!***

(Eibl/Jannidis/Willems, 2004: 256).

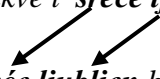
Diese rhetorische Figur ist sehr gut von Goethe durchdacht worden, denn „eine solche Figur ist ohne einen kalkulierenden Kunstverstand undenkbar“ (Sorensen, 2003: 229) zu realisieren. Die Wörter *Glück* und *lieben* stehen in diesem Fall in einer Kreuzform. Die beiden Übersetzer haben diese rhetorische Figur nicht wiedergeben können, wie man das am Beispiel von B. Živojinović sieht:

*pa ipak, **sreće biti voljen**,*

***sreće voleti**, bože moj!*

(Goethe, 1977: 26)

Die Kreuzform ist nicht beibehalten worden, da die Wörter *sreća* (Glück) und *voleti* (lieben) aus dem ersten und zweiten Vers sich nicht kreuzen, wie es im Original der Fall ist. Auch in Kombols Übersetzung wurde diese Figur nicht wiedergegeben:

Pa ipak, kakve l' sreće ljubit,

i kakve sreće ljubljen bit!
(Goethe, 1964: 8),

Interessant ist die Übersetzung der **Metaphern**. „Die Metapher (von griech. „übertragen) beruht darauf, dass ein Wort, das in einer Referenzsituation erwartbar ist, durch ein oder mehrere für die spezielle Referenz ungewöhnliche ersetzt wird“ (Duden, 2006: 1151). Mit dem Problem der Wiedergabe der Metaphern hat man sich in der Übersetzungswissenschaft intensiv beschäftigt. Koller zitiert R. van den Broeck der von drei unterschiedlichen Metaphern ausgeht:

1. *Lexikalisierte (‘tote’) Metaphern, d. h. sprachliche Ausdrücke, die nur noch unter sprachhistorischem Aspekt als bildhaft zu betrachten sind. (z. B. lay a finger on, anhand, die öffentliche Hand, ungeschoren davonkommen)*
2. *Konventionalisierte Metaphern, d. h. traditionelle, literarisch „institutionalisierte“ Metaphern (z. B. kämpfen wie ein Löwe)*
3. *Private Metaphern, d. h. autorenspezifische, individuelle Metaphern (Koller, 2011: 256-257).*

Dazu lassen sich auch drei Übersetzungsverfahren unterscheiden:

1. *Übersetzung sensu stricto: Das der AS-Metapher zugrunde liegende Bild ist in der ZS wiedergegeben.*
2. *Substitution: Das der AS-Metapher zugrunde liegende Bild wird in der ZS durch ein anderes Bild ersetzt.*
3. *Paraphrase: Die AS-Metapher wird nicht metaphorisch übersetzt (Koller, 2011: 256-257)*

In dem Gedicht *Heidenröslein* ist dieses Problem zu erkennen. *Heidenröslein* (1771) ist Goethes erster Versuch der Volksdichtung, seine erste Kunstballade und erste bedeutende Auseinandersetzung mit dem Thema Liebe und Tod. Es gehört zu seinen berühmten, aber auch einfachen Gedichten. Der Hintergrund der Entstehung des Gedichts ist mit seinen Einzelheiten noch unbekannt. Angeblich lieh Goethe den Refrain und einige Formulierungen aus einem

längeren Gedicht von Paul von der Aelst, das 1602 in einem Liederbuch veröffentlicht wurde (vgl. Dye, 2004: 46). Das Gedicht spricht auch von der Schönheit der Rose, was man insbesondere durch die dreifache Refrainwendung in dem jeweils sechsten Vers sieht: *Röslein, Röslein, Röslein rot* (Goethe, 1898).

Das nachgestellte und dadurch besonders exponierte Farbadjektiv „rot“ bildet den Abschluss einer Klimax, die aus der zweimaligen Repetition des Eigennamens Röslein erwächst. Die Röte des Rösleins avanciert zum sinnbildhaften Ausdruck höchster Schönheit, gibt sich aber zugleich auch als Blutmetapher zu erkennen. Überdies ruft das Farbadjektiv aufgrund seiner isolierten Position am Versende unwillkürlich das vom Gedicht gezielt ausgesparte Reimwort „tot“ auf. Die Verbindung „rot“ und „tot“ ist nahezu omnipräsent in der deutschsprachigen Volksliedtradition, so dass ein Leser des Heidenröslein gar nicht umhin kann, mit dem dreimal ans Versende gerückten „rot“ das Reimwort „tot“ in Verbindung zu bringen. (Valk, 2012)

Diese Metapher kann in die Gruppe der konventionellen Metaphern zugeordnet werden. Für das Adjektiv *rot* steht in der b/k/s Sprache das Äquivalent *crven*. In der Übersetzung ist das Adjektiv ausgelassen. Čurčina übersetzte dieses Adjektiv nicht, sondern benutzte die Verkleinerungsform von Rose – *ružica* (Röslein). B. Živojinović übersetzte dies als *rumena*. Šamšalović (1968: 792) nennt für das Substantiv *rumen* das deutsche Substantiv *Rötung* als Äquivalent. In beiden Übersetzungen ist die wörtliche Übersetzung von *crven* nicht gegeben und somit ist die Blutmetapher ausgelassen, weshalb sich diese Übersetzung der Kategorie der Paraphrase zuordnen lässt.

In dem dritten Vers dieses Gedichts kommt auch eine Metapher vor und zwar das Adjektiv *morgenschön*: *Es war so jung und morgenschön* (Goethe, 1998). Dieses Wort, da es ein Kompositum ist, lässt sich nicht leicht wörtlich übersetzen, sondern durch die Umschreibung und Grimm führt eine auf: *schön wie der morgen, von jugendlicher schönheit* (Grimm online). Diese Metapher kann auch in die Gruppe der konventionellen Metaphern zugeordnet werden. Das Wort *Morgen* ist eine Metapher für Jugend, die sich auf das Röslein bezieht, bzw. auf das Mädchen, das jung und schön ist. Čurčina hat es als *lijep* (schön) und B. Živojinović als *prelepu* (wunderschön) übersetzt, und beide haben die Charakteristiken der Jugend und des Morgens ausgelassen. Der Grund dafür ist der, dass andernfalls der Vers länger als das Original wäre. In diesem Fall sind in diesem Vers jeweils sieben Silben sowohl in dem

Original als auch in den beiden Übersetzungen vorhanden. Doch in dem gleichen Vers wird auch das Wort *jung* erwähnt, was das Wort *morgenschön* in der Hinsicht semantisch ergänzt. Čurčina hat diesen Vers als *bješe mlad, i bješe lijep*, - (Goethe 1964: 33) übertragen, sodass diese Übersetzung passend ist. B. Živojinović übersetzte es als *da prelepu gleda nju* (Goethe, 1977: 97), wobei bei ihm die Charakteristik der Jugend völlig ausgelassen ist.

In der folgenden Strophe ist auch eine Metapher vorhanden. Sie befindet sich in dem ersten Vers: *Knabe sprach: >> Ich breche dich*, (Goethe, 1898). Es handelt sich hier um das Verb *brechen*, welches metaphorisch dafür steht, dass der Knabe durch Gewalt das Röslein an sich ziehen will. Diese Aneignung ist hier im negativen Sinne gemeint, wobei Eibl (1988: 830 zitiert nach Witte, 2004: 131) sogar von einer „Vergewaltigung“ schreibt, bzw. von der Vergewaltigung eines jungen Mädchens. Für das Verb *brechen* sind bei Šamšalović (1968: 220) Äquivalente wie *lomiti, slomiti und kidati* angegeben und B. Živojinović übersetzt es als: *Daj da uzberem te, o*, (Goethe, 1977: 97). Dieser Vers wird ins Deutsche wörtlich übersetzt als: *Lass mich dich pflücken*. Dies konnte problematisch sein, da das Verb *pflücken* keine so negative Konnotation, wie das Verb *brechen* hat und dabei der Aspekt der gewaltsamen Aneignung verloren geht. Čurčina hat diesen Vers als: *Dječak reče: >Predaj se* (Goethe, 1964: 33) übertragen. Er hat das Verb *brechen* als *predaj se* (ergib dich) übersetzt. Diese Übersetzung ist dem Original am nächsten, da sie auch die gleiche negative Konnotation beinhaltet.

Die Form und der Sinn der Gedichte sind bei diesen Übertragungen nicht verloren gegangen. Trotzdem kann es sein, wenn die Details eines Gedichts nicht in der Übersetzung wiedergegeben werden können, dass einige Motive in der Übersetzung vage bleiben (vgl. Levy, 1982: 332)

9.3. Sonstige Äquivalenzprobleme

Es ist oft schwierig, die passenden Äquivalente in der Zielsprache bei der Übersetzung von jeglichen Textsorten zu finden. Besonders schwierig ist das aber bei der Übersetzung von Gedichten, weil der Übersetzer stets bemüht ist, den Reim und die Metrik beizubehalten.

Ein Beispiel dafür, liegt schon in dem ersten Vers der ersten Strophe des Gedichts *Zueignung*, welcher lautet: *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten* (Goethe, 1797). Die Phrase *schwankende Gestalten* wurde von fünf Übersetzern unterschiedlich übersetzt. Laut Duden online hat das Substantiv *Gestalten* vier Bedeutungen, und zwar:

1. *sichtbare äußere Erscheinung des Menschen im Hinblick auf die Art des Wuchses*
2. *unbekannte, nicht näher zu identifizierende Person*
3. *a) Persönlichkeit, wie sie sich im Bewusstsein anderer herausgebildet hat; b) von einem Dichter o. Ä. geschaffene Figur*
4. *Form, die etwas hat, in der etwas erscheint; sichtbare Form eines Stoffes* (Duden online)

Mamuzić übersetzte den ersten Vers wie folgt: *Vi opet amo, lelujavi likovi* (Goethe, 1958: 23). Er hat *schwankende Gestalten* mit *lelujavi likovi* übersetzt. Diese Übersetzung ist gut, denn nach Hansen-Kokoruš (2015: 661) ist eine der Übersetzungsvarianten des Substantivs *Gestalten* *lik*. Neben dieser Übersetzung folgen auch die Übersetzungen wie: *pojava, izgled, prilika, spodoba, silueta, osoba, ličnost, figura, junak, oblik, forma* (Hansen-Kokoruš, 2015: 661). Hier ist im Sinne von Koller (2011) die Rede von einer Eins-zu-viele-Entsprechung, da dem Übersetzer mehrere Möglichkeiten zur Verfügung stehen und er sich dann für die passende entscheiden muss. Eine weitere Übersetzungsvariante bestätigt das, die nicht als eine mögliche Übersetzung in dem Wörterbuch von Hansen-Kokoruš (2015) angegeben ist. Die Rede ist von der Übersetzung des Wortes *Gestalten* von Strozzi und V. Živojinović, die als Äquivalent *sjene* (Schatten) verwendet haben. Um das zu beurteilen, muss man die Bedeutung des Begriffs *schwankende Gestalten* besser verstehen. Schöne (2003: 153) hat in seinem Buch *Kommentare* sehr detailliert das Faust-Drama analysiert und bezeichnet *schwankende Gestalten*, als „die in Metamorphosen sich umbildenden organischen Gestalten“ und zitiert Goethe, der sagt, dass „nirgends ein Bestehendes, nirgends ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt (...) vielmehr alles in steten Bewegung schwanke,“ also etwas, das ständig seine Form verändert,

keine Ruhe hat und in ständiger Bewegung steht. Es ist etwas, das nicht vollkommen ist. Somit wäre das Substantiv *sjena* (Schatten) in diesem Sinne passend, da man *Schatten* als etwas aufnimmt, das die Form verändert, immer in Veränderung bleibt und eine Art Verspieltheit und Bewegung verkörpert. Es ist auch eine Art der Interpretation, bei der zugleich unbestimmt bleibt, worüber hier genau gesprochen wird. In diesem Fall wäre dies ein Beispiel für Kollers (2011: 219) formal-ästhetische Äquivalenz, die sich an bestimmten ästhetischen, formalen und individualistischen Eigenschaften des AS-Textes orientiert. Der Übersetzer wählte dieses Wort womöglich auch deshalb aus, da er auf die Silbenzahl und Reim achten muss. B. Živojinović übersetzte das Substantiv *Gestalten* als *stvorenja* (Wesen oder Geschöpfe). Diese Übersetzung ist auch passend, weil auch hier unbestimmt bleibt, über welche Wesen oder Geschöpfe gesprochen wird. Savić übersetzte es als *obličja* (Goethe, 1974), wobei *obličja* dem Original am nächsten ist.

In dem dritten Vers der zweiten Strophe befindet sich das Substantiv *Sage*, welches nach Duden online „ursprünglich mündlich überlieferter Bericht über eine im Einzelnen nicht verbürgte, nicht alltägliche, oft wunderbare Begebenheit“ (Duden online) ist. Als Synonyme werden Wörter wie *Erzählung, Geschichte, Legende, Gerücht, Rederei; (gehoben, oft ironisch oder scherzhaft) Mär; (bildungssprachlich) Fama, Ondit; (abwertend) Klatsch[Geschichte], Story; (umgangssprachlich abwertend) Latrinenparole* (Duden online) aufgezählt und nach Hansen-Kokoruš (2015: 1430) wird es als *legenda, gatka, saga* übersetzt. Savić, Mamuzić und V. Živojinović haben es als *bajka* (Märchen) übersetzt, mit einem Wort das weder in Duden als Synonym noch in WB von Hansen-Kokoruš (201) vorhanden ist. Der Unterschied zwischen einer Sage und einem Märchen ist der, dass eine Sage die „mag.-myth.-numinosen Erscheinungen im Ggs. zum Märchen von der realen Welt trennt und den Glauben der Zuhörer ernsthaft voraussetzt“ (Wilpert, 1989: 804). Das Substantiv *Sage* befindet sich, wie gesagt, in der zweiten Strophe, genauer im dritten Vers. Die ersten vier Verse dieser Strophe lauten:

*Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und mache liebe Schatten steigen auf;
Gleich einer alten, halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf:
(Goethe, 1797)*

Mit *Ihr* sind hier *schwankende Gestalten* aus der ersten Strophe gemeint, die wie eine Sage oder Legende mit erster Liebe und Freundschaft heraufkommen. Doch wen bezeichnen die *schwankenden Gestalten*? Schöne (2003: 149-151) äußert sich in seinen *Kommentaren*, dass Goethe, wenn er in dem Gedicht über *schwankenden Gestalten* dichtet, eigentlich von Figuren, die in dem Faust-Drama auftauchen werden, spricht. Es sind Figuren, die noch in der Entstehung sind und den Dichter umkreisen: „So wären die hier gemeinten, noch nicht im vollendeten Werk verfestigten Figuren der Faust-Dichtung wohl eher in der Nähe des anorganisch-mineralogischen Bildungsprozesses zu sehen“ (Schöne, 2003: 152). Dies könnte ein Problem bei der Interpretation und bei dem Verstehen des Faust-Dramas verursachen, da der Fauststoff eine Legende ist. Der Fauststoff ist bereits in der Reformationszeit anzusiedeln. Es gab schon zu Lebzeiten eines Mannes namens „Faustus“ (lat. der Glückliche) eine Menge Spekulationen und Gerüchte. Zu dieser Person gibt es aber keine genauen historischen Daten. Man vermutet, dass es sich um den Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior handelt. Er soll irgendwann zwischen 1460 und 1470 in Kintlingen bei Maulbronn geboren worden sein. Er soll sich seit 1506 mit Zauberkunststücken und mit der Horoskopstellung beschäftigt haben. Wahrscheinlich ist er 1539 verstorben. Die Legende besagt, dass er einen Pakt mit dem Teufel geschlossen habe. Der Teufel soll ihn letztendlich erwürgt haben. Anhand der bekannten Daten machte Goethe seine eigene Version der Faust-Sage. Der Faust-Stoff ist also eine Legende oder Sage. Deshalb wäre es wichtig diesen Terminus auch in der Übersetzung beizubehalten. Strozzi hat es als *priča* (Geschichte) übertragen, was zu den Synonymen aus dem Duden online passen würde und B. Živojinović hat es als *predanja* (Überlieferungen) übersetzt. Diese Übersetzung passt auch in der Hinsicht, da Sagen mündlich überliefert wurden. Hier sieht man, dass es wichtig ist, auch den geschichtlichen Hintergrund bei der Übersetzung in Betracht zu ziehen.

Manchmal kann es dazu kommen, dass die Übersetzer, bei ihrer Suche nach passenden Äquivalenten einige Wörter und ganze Verse frei übersetzen. Als Beispiel wird die Übersetzung des dritten und vierten Verses gezeigt, welcher im Original lautet: *Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten? / Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?* (Goethe, 1797). Das lyrische Ich fragt sich hier, ob sein Herz noch „poetische phantasie und dichterische einbildungskraft“ (Schöne, 2003: 153) hat, um die *schwankenden Gestalten* diesmal festzuhalten. Mamuzić hat es wie folgt übersetzt: *Da li vas časi da zadrže ovi? / Volim li sad onaj znak svoj?* (Goethe, 1958: 53). Während im Original das lyrische Ich die Gestalten festzuhalten versucht, versuchen das in der Übersetzung *časi* (Stunden). In dem vierten Vers

wurde das Verb *fühlen* (*osjećati*) in der Übersetzung mit dem Verb *volim* (*lieben*) ersetzt und Wörter wie *Herz* und *Wahn* wurden ausgelassen und durch das Wort *znak* (*Zeichen*) ersetzt. Hier sieht man, dass der Übersetzer seine eigene Interpretation hinzugefügt hat, doch dabei hat er sich von Begriffen entfernt, die das Originalgedicht ausmachen, indem er etwas freier bei seiner Übersetzung war. Man muss bedenken, dass Goethe fast 60 Jahre am Faust-Stoff gearbeitet hatte, weshalb man sagen kann, dass jedes Wort nicht grundlos seinen bestimmten Platz erhalten hatte. Somit ist die Anwesenheit des lyrischen Ichs im dritten Vers wichtig. V. Živojinović hat das Problem auf eine andere Weise gelöst: *Da l' da zadržim sad čar vaše pene? / Vuče l' me srce još bezumlju tom?* (Goethe, 1977: 160). Er hat das lyrische Ich im dritten Vers und Wörter wie *Herz* und *Wahn* im vierten Vers nicht ausgelassen. Im dritten Vers hat er aber *čar vaše pene* (Goethe, 1977: 160) (den Reiz eures Schaums) hinzugefügt, wobei diese Abweichung gering ist.

Der nächste Vers lautet: *Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten* (Goethe, 1797) und interessant ist die Übersetzung von Ilija Mamuzić, der *Ihr drängt euch zu!* mit *O skupe!* übersetzt hat. Es ist anders im Hinblick auf z. B. V. Živojinović, der diesen Vers mit *Vi navir'te – Pa hajde, oko mene* (Goethe, 1977: 160) übersetzt hat. Mit dem Wort *skup* wird eine Menge oder Gruppe bezeichnet. Und auf der einen Seite ist das eine korrekte Übersetzung, da es sich anscheinend um mehrere Gestalten handelt, die sich dem lyrischen Ich zeigen. Auf der anderen Seite ist es eine freie Interpretation des Originals. Goethe wollte eine Bewegung der Gestalten beschreiben, Mamuzić zeigt aber seine Gestalten hier eher statisch und ruhig. Dann fragt man sich, ob diese Übersetzung vielleicht den Sinn des Originals verändert.

Die zweite Strophe, genauer gesagt der siebte und der achte Vers, lauten im Original: *Und nennt die Guten, die, um schöne Stunden / Vom Glück getäuscht, vor mit hinweggeschwunden* (Goethe, 1979). Mamuzić übersetzte diese Verse wie folgt: *seća se duša što minuše pre mene / lepotom trena od sreće prevarene* (Goethe, 1958: 23). Bei ihm weiß man im Gegensatz zu anderen Übersetzern nicht genau, wer in dem siebten Vers gemeint wird, denn bei anderen Übersetzungen werden deutlich *die Guten* erwähnt. Bei V. Živojinović z. B. ist dies klarer: *pominje drage što, svarani kletom / srećom, pre mene promeniše svetom* (Goethe, 1977: 160). Klar ist es auch bei Strozzi: *I broji dobre, što ih prevarene / Od sreće, samrt uze prije mene* (Goethe, 2004: 7). Es ist anscheinend bei Mamuzić eine weitere freie Übersetzung, die auf seiner Interpretation beruht.

Zu diesen fünf Übersetzern kann man sagen, dass Mamuzić an manchen Stellen entweder wortwörtlich oder an anderen etwas freier übersetzt hatte, sodass seine Übersetzung an manchen Stellen den Sinn des Gedichts womöglich verändert hat, im Gegensatz zu den Übersetzungen von Strozzi oder V. Živojinović. Aber man sieht aus der Analyse, mit welchen Problemen die Übersetzer konfrontiert werden, wie detailliert sie an das Original herangehen oder welche Kleinigkeiten sie beachten müssen, damit das Gedicht den Sinn, Form und Reiz des Originals nicht verliert.

In dem Gedicht Meeresstille ist die Übersetzung des Adjektivs *tief* interessant, welches sich in dem Original im ersten Vers befindet: *Tiefe Stille herrscht im Wasser* (Goethe 1795). Das Adjektiv *tief* wurde von Muhamedagić, Ilić und Letić als *dubok* übersetzt, was auch passend ist, weil bei Hansen-Kokoruš (2015: 1694) für *tief* die Äquivalente *dubok, nizak, jak, intezivan, taman, dubokouman* angeführt werden. V. Živojinović hat es als *težak* (schwer) übersetzt: *Voda ćuti teškim mirom* (1977: 97), wobei dieses Wort in dem WB von Hansen-Kokoruš nicht auftaucht. Jedoch sind bei Duden online über 200 Synonyme des Adjektivs *tief* aufgezählt und darunter befindet sich auch das Wort *schwer* (*težak*). Somit ist auch dieses Äquivalent für die Übersetzung geeignet. Die Übersetzer hatten in diesem Fall Schwierigkeiten damit, sich für das passende Wort zu entscheiden, weil es mehrere Entsprechungen gab. Die Übersetzer mussten die Wortauswahl nach dem Sinn des Gedichtes richten. Allen Übersetzern ist es gelungen, mit den ausgewählten Äquivalenten die Atmosphäre des Gedichts wiederzugeben.

Bei dem Wort *Schiffer*, welches sich in dem dritten Vers desselben Gedichtes befindet, traten einige Unstimmigkeiten in den Übersetzungen auf. Muhamedagić und Letić haben dieses Substantiv als *lađar* und V. Živojinović und Ilić als *mornar* übersetzt. Das Wort *lađar* passt viel mehr zu dem Original als *mornar*, da bei Hansen-Kokoruš (2015: 1467) das Substantiv *Schiffer* als *brodar, lađar* übersetzt worden ist. *Mornar* dagegen wird im Deutschen als *Seefahrer, Matrose* oder *Seemann* bezeichnet. Das eigentliche Problem liegt darin, dass nach Duden online ein Schiffer der „Führer eines Schiffs“ (Duden online) ist und ein Seemann eine „Berufsbezeichnung; jemand, der auf einem Seeschiff beschäftigt ist“ (Duden online). Das heißt, dass ein Seemann das Schiff nicht führen muss, sondern eine andere Tätigkeit auf dem Schiff ausüben kann. Es ist schwierig zu sagen, weshalb sich V. Živojinović und Ilić für das Wort *mornar* entschieden haben. Wenn man das Wort *mornar* aus ihrer Übersetzung mit dem Wort *lađar* austauschen würde, würden die Metrik und der Reim ihrer Gedichte nicht verstellt werden. Deshalb kann man nicht sagen, dass der Grund für diese Entscheidung die Form des

Gedichts ist. Hier kann der Grund womöglich in der eigenen Interpretation des Gedichtes liegen.

Der siebte Vers, der auch für die Analyse interessant ist, lautet: *In der ungeheuren Weite* (Goethe, 1795). Dieser Vers ist für diese Analyse interessant, da es von vier Übersetzern unterschiedlich übersetzt worden ist. Muhamedagić übersetzte es als: *Beskrajna širina nijema*, (Juračić, 2018). Er hat das Adjektiv *ungeheuer* als *nijem* (stumm) übertragen und die Weite als *beskrajna širina* (unendliche Weite). Interessant ist die Wortauswahl für das Adjektiv *ungeheuer*, das eigentlich nach Hansen-Kokoruš (2015: 1787) *silan, golem, grdan, neizmjeran, nevjerovatan, silno, strahovito, strašno grozno, stravično, jako* als Äquivalente stehen. Muhamedagić benutzte das Adjektiv *nijem* vermutlich deshalb, weil er auf diese Weise die verbreitete Stille am Meer noch mehr betonen wollte. Auch V. Živojinović hat dieses Adjektiv nicht wörtlich übersetzt, sondern das Verb *nedozire* benutzt. Dieses Verb bedeutet, dass sich etwas nicht mehr sehen lässt: *U daljine nedozire* (Goethe, 1977: 176). Nur Letić hat dieses Adjektiv wörtlich übersetzt: *U daljini grdnoj tamo* (Letić, o. A.) und Ilić als: *nadaleko, u beskrajnost* (Goethe, 1964: 97). Die Übersetzer Muhamedagić, V. Živojinović und Ilić haben mit ihrer Wortauswahl den Sinn des Originals nicht verändert, sondern damit die Atmosphäre des Gedichts nur anders betont.

Im ersten Vers der ersten Strophe im Gedicht *Heidenröslein* befinden sich weitere Äquivalenzprobleme, wenn es um das Wort *Knab* geht, welches von B. Živojinović als *mladić* und von Čurčina als *dječak* übersetzt worden ist. Nach Deutschem Rechtswörterbuch (DRW) ist ein Knabe ein „Kind, in der Regel unter 14 / 15 Jahren“ (DRW online) aber auch „ein jüngerer unverheirateter Mann, Jungeselle“ (DRW online). Bei Hansen-Kokoruš (2015: 945) sind beide Varianten möglich: *dječak, momak, mladić*, somit wären beide Übersetzungen passend. Im 18. Jahrhundert wurde der Knabe auch mit Heirat in Verbindung gebracht: „ein verliebter in liebesversen. hochzeitsknaben, die den bräutigam geleitenden junggesellen“ (DWB online). Da die Rose metaphorisch ein Mädchen darstellt und das Gedicht eigentlich von einer „gewaltsamen Entjungferung des Mädchens“ (Valk, 2012) handelt, ist die Übersetzung von B. Živojinović (*mladić*) eher passend als die Übersetzung von Čurčina (*dječak*).

Das nächste problematische Wort ist die *Heide*. *Heide* ist nach Duden online eine „weite, meist sandige und überwiegend baumlose Ebene, die besonders mit Heidekrautgewächsen und Wacholder bewachsen ist“ (Duden online). Hansen-Kokoruš (2015:

749) nennen als Äquivalente *pustopoljana, vrijes, koleš, vriština*. Čurčina hat es als *hrid* übersetzt und *hrid* ist nach Halilović/Palić/Šehović (2010: 370) „visoka strma stijena ili kamena gromada koja strši u području koje je okružuje; greben, litica, hridina.“ Übersetzt ins Deutsche, wurde man *hrid* nach Hansen-Kokoruš (2015: 943) als *Klippe* bezeichnen. Wenn man sagt, dass eine Rose auf einer Klippe wächst, betont das die Besonderheit der Rose. Ihre Isolierung wird stärker hervorgehoben, weil sie an einem Ort wächst, wo üblich keine Pflanzen wachsen. Auf der Heide wachsen laut Duden online nur Heidenkräuter und Wacholder, es ist kein fruchtbarer Ort. Der Übersetzer versuchte viel mehr durch seine Übersetzung den Sinn des Gedichtes wiederzugeben, sodass er semantisch gesehen, einen nahe liegenden Terminus benutzt. B. Živojinović hat es als *ruža na poljani* übersetzt und *poljana* bedeutet nach Halilović/Palić/Šehović (2010: 950) „prostrano ravno zemljište; polje, ravnica.“ Man kann sagen, dass es sich in diesem Fall nach Koller um die pragmatische Äquivalenz handelt, wobei der Übersetzer sich nach seinem eigenen Verstehen des Gedichtes gerichtet hat. Das Äquivalent des Lexems *poljana* ist nach Hansen-Kokoruš (2015: 390) das deutsche Lexem *Ebene*. Das Problem liegt darin, dass eine *Ebene* ein fruchtbarer Ort sein kann, wo mehrere unterschiedliche Pflanzen wachsen können, und eine *Heide* ist es eben nicht. Aus diesem Grund könnte das auf die Interpretation einen Einfluss haben, da die Rose nicht im Mittelpunkt stehen würde und somit nicht außergewöhnlich wäre.

Es kommen in den Übersetzungen auch Periphrasen vor, und zwar im Fall von lexikalischen Lücken. Unter einer Periphrase versteht man eine Umschreibung des Wortes, falls in einem Wörterbuch kein Äquivalent zu finden ist (vgl. Albrecht, 2005: 110-111). In dem Gedicht *Heidenröslein* tauchen solche Probleme bei der Übersetzung auf. Das Gedicht trägt den Titel *Heidenröslein* und B. Živojinović hat es als *Ruža na poljani* übersetzt. *Heidenröslein* könnte man als ‚Röslein auf der Heide‘ paraphrasieren. Während bei dem Original nur ein Wort den Titel ausmacht, mussten die Übersetzer dieses paraphrasieren. Das zweite Problem taucht auch bei dem Wort *Röslein* auf, welches in die b/k/s Sprache mit *ruža* (Rose) übersetzt worden ist. Doch nach Duden online ist das Wort *Röslein* eine „Verkleinerungsform zu Rose“ (Duden online). In diesem Fall wäre die bessere Auswahl die Übersetzung von Milan Čurčina, die lautet: *ružica* (Röslein) *na hridi*.

Solche Probleme sind auch in dem Gedicht *Meeresstille* vorhanden. Im vorigen Kapitel wurde schon erwähnt, dass Goethe dieses Gedicht auf der Rückfahrt von Messina in Neapel

geschrieben hatte. Das Schiff, auf dem er gewesen ist, ist in eine gefährliche Strömung geraten, wobei es angesichts vollkommener Meeresstille nicht gegengesteuert werden konnte. Goethe beschreibt diese beängstigende Situation und die knappe Rettung durch das Aufkommen einer Briesse (Witte u.a., 2004: 271). Die Bedeutung von *Meeresstille* konnte man bei Duden online nicht finden. Doch in Grimms Wörterbuch ist ein Beispiel für dieses Wort vorhanden: „erscheinen dieselben (Tritonen) von den griechischen künstlern gleichsam als bilder der meeresstille, wenn es einem gründlich blauen himmel gleicht, vorgestellt“ (Grimm online). Also ist damit ein Moment der Ruhe am Meer gemeint, wobei Triton, der hier erwähnt wird, nach der griechischen Mythologie der Sohn von Posejdon und Amphitrite ist. Er ist der Gott der Wellen, der halb Mensch und halb Fisch ist. Er gilt auch als Dämon des Mittelmeers, der auf Seeungeheuern reitet. Sein Symbol ist eine Meeresschnecke, in die er bläst, wenn er die Wellen regen oder zu Ruhe bringen will (vgl. Zamurović, 2011: 388). Aber die Meerestille und glückliche Fahrt werden auch als Symbol angesehen, die mit den Delphinen in Zusammenhang gebracht werden (vgl. Zamurović, 2011: 388). Es wurde schon in dem Kapitel *J.W. Goethe und seine poetische Schaffenskraft* erwähnt, dass Goethe eine Vorliebe für die griechisch-römische Mythologie hatte, weshalb auch dieses Gedicht die Motive der Mythologie enthält. Was die Übersetzung angeht, hat der Titel des Gedichts drei unterschiedliche Übersetzungen. V. Živojinović und Letić haben es als *Morska tišina* übersetzt, Ilić als *Tišina na moru* und Muhamedagić als *Utiha* und keine weicht semantisch von dem Original ab. Aber wie man aus dem Grimm-WB sieht, ist *Meeresstille* mit griechischer Mythologie verbunden. In Wörterbuch von Halilović/Palić/Šehović (2010: 1403) ist das z. B. Wort *utiha* als Substantiv nicht zu finden, sondern nur als Verb *utihnuti* und bedeutet *ne čuti se više* und wird nicht mit der Mythologie verknüpft. Dieser Aspekt ist bei der Übersetzung verloren gegangen. Was die unterschiedlichen Übersetzungen angeht, wurden bei Hansen-Kokoruš (2015) keine Äquivalente gefunden, doch bei Šamšalović (1968: 686) wurde der Äquivalent *morska tišina* angegeben. Somit haben Živojinović und Letić eine passende Übersetzung geliefert. Wichtig zu erwähnen wäre, dass das Wort *Meeresstille* ein Kompositum ist, was man als ‚Stille des Meeres‘ oder ‚Stille am Meer‘ paraphrasieren kann. Somit ist verständlich, weshalb sich Ilić für eine solche Übersetzung entschieden hat. Nur ist es fragwürdig, weshalb sich Muhamedagić für die Übersetzung *utiha* entschieden hatte. Zu diesem Gedicht äußerte sich selbst auch der Übersetzer und Schriftsteller Muhamedagić, dessen übersetztes Gedicht *Meeresstille* für die Analyse benutzt wurde. Damit ich mehr über die Vorgehensweise des Übersetzers erfahre, habe ich ihn kontaktiert, worauf er mit wie folgt geantwortet hatte:

(...) Na ideju da prepjevam pjesmu o kojoj pišete došao sam spontano. Čitajući Cesarićev prepjev pod naslovom „Tišina na moru“ i poznavajući glazbu koju su u vezi s tom pjesmom skladali Beethoven, Schubert i Mendelssohn, zapitao sam se zašto Cesarić nije zadržao izvornu Goetheovu metričko-versifikacijsku shemu u kojoj su se u parnim srokovima izmjenjivali osmerci i sedmerci. A ni perifrastični naslov pjesme u prepjevu nije me impresionirao. Odmah mi je pala na um riječ „utiha“, a pojavom te riječi kao da sam pronašao svojevrstan „zlatni ključić“. Prepjev je bio gotov za manje od sat vremena. (...) (Muhamedagić, 15.09.2019).

Wie man sieht, ist der Übersetzer an die Übersetzung des Gedichts vor allem wegen der Form, die ihn bei der Übersetzung von Dobriša Cesarić gestört hatte, herangegangen. Die Auswahl der einzelnen Äquivalente ist das Ergebnis seiner Inspiration. Vielleicht hängt diese Art der Vorgehensweise davon ab, dass Muhamedagić selbst ein Dichter ist. Er zeigt mit der Übersetzung seine Kreativität.

Im selben Gedicht ist in dem sechsten Vers das Wort *Todesstille* angegeben, welches auch ein Kompositum ist, dass sich nur durch eine Umschreibung übersetzen lässt. In Grimms WB ist eine Umschreibung für das Adjektiv *todesstill* gegeben: *still wie im tod* (Grimm online). Muhamedagić übersetzte es als: *Na smrt stravičan muk* (Juračić, 2018), Živojinović als: *grobni, strašni pokoj svud* (Goethe, 1977: 176), Ilić als *grobna tišina sve uvija* (Goethe, 1964: 97) und Letić: *smrtni pokoj, strašan ledan* (o. A.). Die Übersetzer konnten den Sinn durch ihre Umschreibung des Substantivs wiedergeben, da alle die Sille oder Ruhe des Todes dargestellt haben.

In dem Gedicht *Willkommen und Abschied* ist auch ein Beispiel für eine Periphrase vorhanden. Es ist der fünfte Vers der ersten Strophe, der lautet: *Schon stand im Nebelkleid die Eiche*, (Eibl/ Jannidis/ Willems, 2004: 256). Das Wort *Nebelkleid* ist ein Kompositum und man paraphrasiert es wie folgt: 'Kleid des Nebels', 'Kleid aus Nebel' oder 'Kleid, das wie der Nebel aussieht'. Kombol hat diesen Vers als *Već hrast odjeven maglom stoji* (Goethe, 1964: 7) in die Zielsprache übertragen. Er hat das Wort *Nebelkleid* mit *odjeven maglom* übersetzt. Doch das Wort *Kleid* wurde ausgelassen und durch das Verb *odjeven* (bekleiden) ersetzt. Man kann nicht sagen, dass diese Übersetzung falsch ist, den semantisch gesehen, entspricht sie dem Original, indem sie zeigt, dass die Eiche von einem Nebel umkreist wird. Doch das lyrische Bild wurde besser bei B. Živojinović verdeutlicht. Er übersetzte diesen Vers auf diese Art und Weise: (...) *ramena hrasta-ispolina / već zaogrnu maglen skut*, (Goethe: 1977: 26). Das Wort *Nebelkleid* hat er als *maglen skut* übertragen und hat das Verb *zaogrnuti* (*überhängen*) benutzt. Das Wort

skut wird ins Deutsche als *Schlippe* oder *Schleppe* übersetzt. Nach Duden online ist die Schleppe ein „Teil eines langen, meist festlichen Kleides, der den Boden berührt und beim Gehen nachgeschleift wird“ (Duden online) und die Schlippe ist der *Rockzipfel* (Duden online). Es zeigt also, dass es sich hier nicht um ein ganzes Kleid handelt, sondern nur um ein Teil des Kleides. Obwohl B. Živojinović als Äquivalent das Wort *skut* (Schleppe) benutzt hatte, konnte er mit seiner Übersetzung das lyrische Bild des Originals besser hervorzaubern. Schleppe selbst assoziiert etwas, dass man sich über Schultern wirft und etwas, was bis zum Boden fällt, als ob sich die Eiche den Nebel, der wie eine Schleppe aussieht, aufgetragen hätte und so von den Spitzen der Äste bis zum Boden im Nebel stehen würde. Beide Übersetzer konnten das Wort *Kleid* aus dem Kompositum *Nebelkleid* nicht wörtlich in die Übersetzung hineinbringen. Sie sind eher durch Annäherungen, Umschreibungen und eigene Interpretation mit Äquivalenzproblemen umgegangen.

Die phraseologischen Wortpaare können auch große Probleme für die Übersetzer darstellen. Phraseologische Wortpaare sind auch unter der Bezeichnung Zwillingsformeln bekannt. Sie bestehen aus zwei, seltener auch drei Wörtern der gleichen Wortart, die durch eine Konjunktion (und, weder – noch, oder) oder durch Präpositionen (in, an) verknüpft sind (z.B. klipp und klar, Hab und Gut, blank und bloß). Wenn man die Zwillingsformen in die b/k/s Sprache übersetzen möchte, muss man sie entweder umschreiben, weil die meisten kein phraseologisches Äquivalent haben oder sie mit einer Redewendung übersetzen. Die Phraseologismen gehören deswegen oft in die Gruppe der Null-Äquivalenz (vgl. Hrustić/Mešić: 2006: 253-254). Ein Beispiel dafür liegt in der dritten Strophe und vierten Vers: *Half ihm doch kein Weh und Ach*, (Eibl/Jannidis/ Willems, 2004: 256). Für das Wortpaar Weh und Ach (Schlömer, 2002:141) wird auf der Webseite Duden online ein Beispielsatz angeführt: „ach und weh schreien (umgangssprachlich: jammern und klagen)“ (Duden online). Das Wort *Weh* wird nach Hansen-Kokoruš (2015: 1951) mit (*duševna*) *bol*, *patnja*, *jad*, *tuga*, *čemer* übersetzt. *Ach* ist eine Interjektion und bei Hansen-Kokoruš (2015: 35) werden als Äquivalente *ah*, *oh*, *jao*, *oj* angeführt. Das Wortpaar *Weh und Ach* kann nicht wörtlich mit *bol i ah* übersetzt werden, sondern man muss sie umschreiben, bzw. der Betroffene fühlt den Schmerz und klagt deswegen. Hansen-Kokoruš (2015: 35) haben auch einen Beispielsatz angegeben: „sein ewiges Ach und Weh fällt (geht) mir auf die Nerven“ und es mit „njegovo mi vječito kukanje i jadikovanje ide na živce“ übersetzt. B. Živojinović übersetzte es wie folgt: *Ubode ga, kumi, zva* (Goethe, 1977: 26), und Kombol übersetzte es so: *grebala ga i ranila* (Goethe, 1964: 7). Man

erkennt, wie unterschiedlich die Übersetzer damit umgegangen sind und dabei den Inhalt des Gedichts nicht verändert haben.

Wie man sieht, gibt es viele Übersetzungsvarianten eines desselben Wortes, wobei keine die wirklich Vollkommene ist. Die Übersetzer versuchten, durch Annäherungen und eigene Interpretation den Sinn des Originals wiederzugeben. In einigen Fällen benutzten die Übersetzer das Äquivalent, das in den Wörterbüchern zu finden ist, doch in anderen Fällen suchten sie ihre Äquivalente anhand der Analyse des Gedichts.

9.4. Grammatische Probleme

Als erstes Beispiel für die syntaktische Ungleichheit in den Übersetzungen wird das Gedicht *Meeresstille* erläutert. Das lyrische Ich betrachtet den Schiffer, beschreibt den Zustand des Meeres und verdeutlicht die Bedrohung und die Gefahr, die sich auf dem Meer ausbreitet, und zwar durch den einleitenden Vers: *Tiefe Stille herrscht im Wasser* (Goethe, 1795). In dem vierten, fünften und achten Vers wird durch „ohne und die dreimalige Variation von *keine, keiner, keine* eine Mangelsituation sprachlich realisiert. Die doppelte Negation in dem fünften Vers: *keine Luft von keiner Seite* und das Fehlen des Verbs in dieser und der nächsten Verszeile vermitteln den Eindruck atemloser Beklemmung“ (Witte u.a., 2004: 270). In einem Gedicht kann es oft dazu kommen, dass an manchen Stellen entweder das Prädikat oder das Subjekt ausgelassen werden. Es handelt sich dabei dann um **Ellipsen**. Nach Duden geht die Ellipse auf ein altgriechisches Wort zurück, das mit 'Auslassung' übersetzt werden kann. Doch elliptische Äußerungen sind nicht in dem Sinn 'unvollständig', dass man sie eigentlich vervollständigen müsste. Die ‚Auslassung‘ versteht man eher in einem logischen Sinn: Die Form und die Bedeutung elliptischer Strukturen lassen sich am besten verstehen, wenn man sie auf ausformulierte Satzstrukturen bezieht (Duden-Grammatik 2006: 909). Somit muss sich der Übersetzer dann entscheiden, ob er dann eine Ellipse als Ellipse übersetzen soll. Oder er sucht nach einer anderen Möglichkeit, diese Verse so zu übersetzen, damit der Sinn nicht verloren geht und damit die Form des Gedichts (Reim und Metrik) beibehalten wird. Nun wird gezeigt, wie sich die Übersetzer mit dem Problem der Ellipsen auseinandergesetzt haben.

Muhamedagić übersetzte den fünften und sechsten Vers wie folgt: *Niotkuda daška nema / Na smrt stravičan je muk* (Juračić, o. A.). Er hat den fünften und sechsten Vers nicht mit einer Ellipse übersetzt. Im fünften Vers fügte er das Verb *nemati (nema)* und im sechsten das Verbs *biti (je)* hinzu. V. Živojinović hat auch den fünften Vers nicht elliptisch übersetzt: *Ni da vetrić otkud pirne* (Goethe, 1977: 176) durch Hinzufügung des Verbs *piriti (pirne)*. Jedoch hat er es geschafft, wie im Original, den sechsten Vers als Ellipse zu übersetzen: *grobni strašni pokoj svud* (Goethe, 1977: 176). Er hat die Metrik des Originals nicht verstellt. Ilić hat im fünften Vers die Ellipse beibehalten: *Ni vetrića ni od kuda* (Goethe, 1964: 97), aber im sechsten Vers hat er das nicht geschafft: *grobna tišina sve uvija* (Goethe, 1964: 97) und das Verb *uvijati (uvija)* hinzugefügt. Keiner von den Übersetzern konnte die beiden Verse so übersetzen, dass sie komplett mit den syntaktischen Besonderheiten des Originals übereinstimmen.

Es gibt auch Übersetzungen von Versen, die elliptisch sind, obwohl die Verse im Original keine Ellipse darstellen. So kommt in dem zweiten Vers des Originals das Prädikat *ruhen* vor: *Ohne Regung ruht das Meer* (Goethe, 1795). Bei Hansen-Kokoruš (2015: 1419) werden für dieses Verb Äquivalente wie *odmoriti/odmarati se, mirovati, spavati, ne raditi, stajati, počivati, osloniti/oslanjati se, spremiti/spremati (se)* angeführt. Muhamedagić hat es als *miruje* übersetzt: *Posve more miruje* (Juračić, 2018), was zu den Äquivalenten aus dem WB von Hansen-Kokoruš (2015) passt. V. Živojinović, Ilić und Letić haben jedoch dieses Verb nicht übersetzt. Ilić benutzte das Verb *j' bzw. biti (sein): nepomično j' more holo* (Goethe, 1964: 97) Letić das Verb *ćutati* (schweigen), aber V. Živojinović hat es mit einer Ellipse übersetzt: *nepomično more sve*. (Goethe, 1977: 176). Bei ihm ist das Prädikat ausgefallen. Der Grund liegt wahrscheinlich in der Beibehaltung der Silbenzahl, da man durch die Hinzufügung des Prädikats die Metrik der Übersetzung verstellen würde.

Eine Ellipse ist auch in dem Gedicht *Zueignung* zu sehen. Jedoch nicht im Original, sondern in der Übersetzung. Der erste Vers der ersten Strophe in dem Gedicht *Zueignung* lautet: *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten*, (Goethe, 1797). Mamuzić übersetzte es als: *Vi opet amo, lelujni likovi*. (Goethe, 1958). Wie man sieht wurde das Prädikat aus dem Original *sich nähern* in der Übersetzung ausgelassen und eine Lokalbestimmung (*ovamo (amo)*) wurde hinzugefügt. Auch V. Živojinović hat es elliptisch übersetzt: *Evo vas opet, obliĉja od sene*, (Goethe, 1977). Anstelle des Prädikats verwendet dieser Übersetzer die Partikel *evo*. Die Übersetzer haben sich wahrscheinlich für eine Ellipse entschieden, weil man andernfalls die Silbenzahl des Gedichts dadurch beeinflussen würde.

Ein weiteres Problem kann auch die Übersetzung der **direkten Rede** sein. In Gedichten ist die direkte Rede nicht üblich, doch manchmal ist sie nicht sofort erkennbar. In dem dritten Vers des Gedichts *Meeresstille* wird der Schiffer erwähnt, wobei sein bekümmertes Ansehen „emotionale Bewegung in das statische Naturbild bringt“ (Witte u.a., 2004. 271). Man kann sagen, dass der Schiffer die zentrale Figur in diesem Gedicht ist, die zugleich zentral als auch distanziert wirken kann. Der dritte und vierte Vers lauten im Original: *Und bekümmert sieht der Schiffer / Glatte Fläche ringsumher*. (Goethe, 1975). Aber dann im fünften und sechsten Vers sieht es so aus, als ob es zu einem Monolog bzw. einer direkten Rede gekommen wäre. Es erscheint, als ob jemand sprechen würde, weil am Ende der Verse ein Ausrufezeichen steht: *Keine Luft von keiner Seite! / Todesstille fürchterlich!* (Goethe, 1975). Was problematisch ist, ist, dass man nicht weiß, wer da genau spricht. Ist es der Schiffer oder das lyrische Ich? Die

Übersetzer müssten sich auch mit diesem Aspekt auseinandersetzen. Muhamedagić setzte in dem dritten Vers einen Doppelpunkt, sodass man vermuten könnte, dass zusammen mit dem fünften und sechsten Vers auch der vierte Vers zu der direkten Rede gehören würde:

(...)
*A lađar se boji jada:
Posvud glatko površje.
Niotkuda daška nema,
Na smrt stravičan je muk.*

(...)
(Juračić, o. A.)

Hier scheint es, als ob der Schiffer ohne Zweifel den dritten, vierten und fünften Vers aussprechen würde. Im Original ist die Ungewissheit, wer diese Sätze sagt, deutlich zu spüren, während das in der Übersetzung verloren gegangen ist. Der Grund dafür liegt in dem rhetorischen Mittel, dass Enjambement genannt wird. „Bei einem Enjambement wird ein Satz oder Halbsatz, eine Gruppe zusammenhängender Wörter oder gar ein einzelnes Wort so von einem in den anderen Vers hinübergezogen, dass die normalerweise am Ende eines Verses gedachte Zäsur mit dem Sinnzusammenhang des Satzes in Konkurrenz tritt“ (Springfeld, 2018: 43). Es ist in der dritten und vierten Strophe vorhanden und lautet: *Und bekümmert sieht der Schiffer / Glatte Fläche ringsumher.* (Goethe, 1795). Die beiden Verse sind eigentlich miteinander verbunden. Doch wegen der Zeilentrennung können sie auch getrennt wirken.

V. Živojinović hat in seiner Übersetzung die Ausrufezeichen weggelassen, sodass auch der Monolog ausfällt:

*Voda ćuti teškim mirom,
nepomično more sve.
Brižno mornar u krug širom
ogledalo sjajno zre.
Ni da vetrić otkud pirne,
grobni, strašni pokoj svud.
U daljine nedozire
nigde vala niotkud.
(Goethe, 1977: 176)*

Hier kann man vermutet, dass das lyrische Ich nur den Schiffer betrachtet und die ganze Situation beschreibt. Dieses Detail ist somit nicht mehr in der Übersetzung vorhanden. Man

kann nicht sagen, dass diese Übersetzungen misslungen sind. Die Übersetzer mussten in ihrer Übersetzung auf die Form des Gedichts (Reim und Versmaß) achten, sodass nicht alle Details des Gedichts in der Übersetzung vorhanden sind.

Inversion ist die Vertauschung der üblichen Wortstellung Subjekt-Prädikat in die Stellung Prädikat-Subjekt (vgl. Schuster, 2006:43) wie z.B. in dem Gedicht *Willkommen und Abschied* in der dritten Strophe des ersten Verses vorhanden: *Dich sah ich, und die milde Freude* (Goethe, 1789). Die Wortstellung *Dich sah ich* ist keine übliche Stellung im Deutschen. Die Übersetzer B. Živojinović (Goethe, 1977: 26) und Kombol (Goethe, 1964: 7) haben es als *Spazih te* übersetzt, aber ohne Inversion, wie es im Deutschen der Fall ist. Die wörtliche Übersetzung in b/k/s Sprache davon wäre dann *Tebe spazih ja*.

Die Beibehaltung mancher **Strukturen**, die für die deutsche Sprache charakteristisch sind, in der Übersetzung ist schwierig. Dies zeigt die Übersetzung des Gedichts *Heidenröslein*. Der erste Vers beginnt: *Sah ein Knab ein Röslein stehen* (Goethe, 1898). Die Verben *sehen* und *stehen* bilden eigentlich eine ACI (Accusativus cum Infinitivo)-Konstruktion. „ACI-Konstruktionen enthalten per definitionem eine Akkusativ-NP und ein infinites Verb. Sie können weitere Ergänzungen enthalten, die zu dem infiniten Verb gehören.“ (Bauswein, 1991: 245), wobei das Verb *sehen* „die Funktion eines Regenten“ (Bieberstedt, 2004: 87) hat. Diese Charakteristik ist nicht bei der Übersetzung erhalten geblieben, wie das am Beispiel von B. Živojinović deutlich wird: *Spazi mladić ružicu* (Goethe, 1977: 26). Wie man sieht, ist in der Übersetzung das Verb *stehen* ausgelassen worden. Man kann nicht sagen, dass das einen Einfluss auf die Interpretation des ganzen Gedichts gehabt hatte, sondern eher, dass man die Besonderheiten des Gedichtes in der Übersetzung nicht behalten konnte.

Ähnliche Probleme sind auch am Beispiel von anderen syntaktischen Besonderheit erkennbar, wie z.B. am Beispiel des **Parallelismus**. Parallelismus bedeutet „die Wiederkehr derselben Wortreihenfolge, übereinstimmende, symmetr. syntakt. Konstruktion bei ungefähr gleicher Wortanzahl in zwei oder mehreren aufeinanderfolgenden Sätzen, Satzgliedern oder Versen“ (Kröner, 1989: 658) Im selben Gedicht ist der Parallelismus in der zweiten Strophe des siebten und achten Verses präsent: *In meinen Adern welches Feuer! / In meinem Herzen welche Glut!* (Goethe, 1789). Bei diesen zwei Versen wiederholen sich Wortfolgen wie Lokalbestimmung und Subjekt. In der Übersetzung bei B. Živojinović konnte dies nicht beibehalten werden: *o, kakvom vatrom krv mi gori! / u srcu kakav oganj plah!* (Goethe, 1977:

26). Hier folgt im ersten Vers erst die Interjektion *o*, dann die Modalbestimmung *kakvom vatrom*, das Subjekt *krv*, der freie Dativ *mi* und das Prädikat *gori*. Im zweiten Vers sind eine Lokalbestimmung *u srcu* und das Subjekt *kakav oganj plah* zu erkennen. Das Prädikat wurde ausgelassen. Hier kann man auch die Unstimmigkeiten bei der Übersetzung feststellen.

Die Beibehaltung der **Tempora** ist auch für die Interpretation des Gedichts wichtig. Dieses Gedicht wurde im Präteritum verfasst, doch im zweiten Vers der vierten Strophe wird ein Verb im Präsens verwendet, „was den Trennungsschmerz nochmals deutlich unterstreicht, da dieser offenbar nicht nur der Vergangenheit angehört, sondern mit der Dauer der Trennung auch bleibt“ (Roth, o. A.). Für das Verb *verengen* wird bei Šamšalović (1968: 979) als Äquivalent *suziti* angeführt. Živojinović übersetzte es als: *rastanak srce steže tad* (Goethe, 1977: 26). Er hat das Verb *stezati* (beklemmen) benutzt und es auch im Präsens übersetzt, doch das Temporaladverb *tad* (damals), welches er hinzugefügt hat, deutet eigentlich nur auf die Vergangenheit und nicht auf die Gegenwart und Zukunft hin. Somit ist dieser Aspekt bei der Übersetzung verloren gegangen. Kombol hat es als: *Al' ah, već s prvim suncem muti / rastanak moje sreće pol* (Goethe, 1964: 7) übersetzt. Er hat das Verb *verengen* mit dem Verb *mutiti* (mischen) übersetzt und das Präsens beibehalten. Man sieht, dass er sich an den Abschied jeden Tag erinnert. Die Übersetzung schließt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit ein.

Wie aus den Beispielen zu sehen ist, konnte die grammatischen Besonderheiten nur teilweise in der Übersetzung beibehalten werden, was auch nachvollziehbar ist, da die Syntax der b/k/s Sprache sich in vielen Aspekten von der deutschen Sprache unterscheidet. Die b/k/s Sprache ist im Gegensatz zu der deutschen Sprache viel freier in der Wortstellung. Man könnte versuchen, alle Besonderheiten der Ausgangssprache in der Übersetzung beizubehalten, aber dann würde das Gedicht an seinem Rhythmus und dichterischen Reiz verlieren.

10. Schlussbemerkung

Übersetzen ist eine der komplexesten menschlichen Tätigkeiten überhaupt, die in allen Menschheitsepochen präsent ist. Es gibt viele Erklärungen und Definitionen für diesen Begriff, aber keine von denen wird diesem vollkommen gerecht. Verschiedene Erklärungen sind beispielsweise bei Apel (2003) zu finden: „Erläutern, Erklären von dem Ansprechpartner zunächst unverständlichen Äußerungen“, eine „Umsetzung von Lauten in Schrift (Transkription) und von einer Schrift in die andere (Transliteration)“, „Wiedergabe von Äußerungen einer älteren Sprachstufe in einer anderen historischen Sprachstufe derselben Sprache (intra-linguales Übersetzen) oder die Wiedergabe von Äußerungen einer natürlichen Sprache in einer anderen natürlichen Sprache (inter-linguales Übersetzen).“ Während die Übersetzung durch die Geschichte immer ein positiver Faktor in der Gesellschaft gewesen ist, da sie Sprachbarrieren brach und eine Verbindung zu Menschen anderer Sprachen hergestellt hat, hatte die Rolle des Übersetzers von Anfang an keinen positiven sozialen Status. Das sieht man besonders im alten Ägypten am Beispiel des Dolmetscherreliefs. Der Dolmetscher wird viel kleiner als der Herr und kleiner als die Ausländer dargestellt, da man an seiner Glaubwürdigkeit zweifelte. Eine der wichtigsten Fragen, die man sich beim Übersetzen stellt und über die immer wieder diskutiert wird, ist, ob man wörtlich oder frei übersetzen sollte. Ein Übersetzer steht ständig zwischen Entscheidungen, ob er den Inhalt oder den Sinn des Textes wiedergeben und es im Geiste seiner eigenen Sprache zeigen soll, oder ob er das Spezifikum der Ausgangssprache zeigen und den Text wörtlich übersetzen soll. Doch ein Übersetzer kann auch nicht immer nur frei oder nur wörtlich übersetzen, weil man oft keine genauen Äquivalente in der Zielsprache finden kann. Aus diesem Grund ist der Übersetzer gezwungen, Wörter zu umschreiben oder wie Levy es sagt, zu interpretieren. Jedoch wird es hier problematisch, wenn jeder Übersetzer den gleichen Text anders aufnimmt. Bei der Übersetzung der literarischen Texte kommt es oftmals zu solchen Unterschieden bei der Interpretation und dadurch auch bei der Übersetzung. Meistens erlaubt es die Muttersprache dem Übersetzer nicht, dass er sich so facettenreich ausdrücken kann, wie es in der Sprache des Ausgangstextes möglich ist. Noch schwieriger wird dies bei der Übersetzung der Poesie, bei der nicht nur die Auswahl der Wörter problematisch ist, sondern auch die Beibehaltung der Form (Reim und Metrik).

In dieser Arbeit hat man sich mit Übersetzungsproblemen, die bei einem Gedicht auftreten können, beschäftigt. Dazu wurden die Übersetzungen von vier Gedichten Goethes analysiert: *Zueignung*, *Meeresstille*, *Heidenröslein* und *Willkommen und Abschied* analysiert.

J. W. Goethe ist einer der bedeutendsten und einflussreichen Schriftsteller der deutschen Literatur. Selbst schrieb er Romane, Dramen, Gedichte, theoretische Schriften usw., wobei seine Werke heute in fast allen Sprachen der Welt übersetzt wurden. Er hat auch selbst Werke aus dem Lateinischen, Griechischen oder Französischen übersetzt – aus Sprachen, die er noch dazu sehr früh lernte. Daraufhin begann er unter dem Einfluss der Lektüre von deutschen oder französischen Schriftstellern als sechzehnjähriger Student Gedichte zu schreiben. Charakteristisch für seine klassische Lyrik ist auch die Vorliebe für antike Formen. Da Goethe sein vielseitiges Wissen auch mit seinen Werken verbunden hatte, sind sie für die Übersetzer eine richtige Herausforderung.

Was die Probleme, die bei der Übersetzung der Gedichte entstehen können, angeht, bin ich zu der folgenden Schlussfolgerung gekommen. Bei der Übersetzung des Gedichts müssen die Übersetzer sich mit den Problemen bei der Wiedergabe von Reim und Metrik und Äquivalenzproblemen, mit den Problemen bei der Wiedergabe von rhetorischen Figuren, mit sonstigen Äquivalenzproblemen und mit grammatischen Problemen auseinandersetzen. Die Analyse hat gezeigt, dass einige Übersetzer diese Probleme durch freie und einige durch wörtliche Übersetzung gelöst haben.

Was die Wiedergabe von Reim und Metrik und Äquivalenzproblemen angeht, kann man sagen, dass es am schwierigsten für die Übersetzer war, die Silbenzahl und Metrik beizubehalten. Bei der Wiedergabe der Silbenzahl gibt es Schwierigkeiten, wenn das Äquivalent in der Zielsprache nicht die gleiche Silbenanzahl wie das Lexem in der Ausgangssprache hat. Somit zwingt die Zielsprache den Übersetzer je nachdem die Wörter zu kürzen oder zu verlängern. Ein Beispiel für die Nichteinhaltung der Metrik ist die Übersetzung des Gedichtes *Zueignung*. Die Strophen dieses Gedichts sind im fünfhebigen Jambus, doch der Jambus ist in der b/k/s Sprache nicht üblich, weswegen man ihn nicht übertragen kann. Somit wird das Gedicht in der Übersetzung dieser Besonderheit beraubt. Das, was weniger für die Übersetzer problematisch war, ist die Beibehaltung des Reims. An den analysierten Gedichten sieht man, dass die Übersetzer den Reim wiedergeben konnten, aber zum Preis der Einschränkung anderer sprachlicher Besonderheiten.

Die Wiedergabe der rhetorischen Figuren wurde anhand von zwei Gedichten analysiert und zwar von *Willkommen und Abschied* und *Heidenröslein*. Es wurden rhetorische Figuren wie Anapher, Alliteration, Personifikation, Chiasmus und Metapher bearbeitet. Anapher,

Alliteration, Chiasmus und Metapher konnten in der Übersetzung nicht wiedergegeben werden. Nur für die Personifikation fanden die Übersetzer passende Äquivalente.

Darauf folgen auch sonstige Äquivalenzprobleme. Dabei unterscheidet Koller (2011) im lexikalischen Bereich fünf Entsprechungstypen: Eins-zu-eins-, Eins-zu-viele-, Viele-zu-eins-, Eins-zu-Null- und Eins-zu-Teil-Entsprechungen. Am Beispiel des Gedichts *Zueignug* und des Lexems *Gestalt*, sieht man beispielsweise die Problematik der Eins-zu-viele-Entsprechungen. Beispiele für eine Eins-zu-Null-Entsprechung sind die Übersetzungen von *Heindenröslein* oder *Todesstille*. Die Übersetzer mussten nämlich diese Lexeme umschreiben.

Das Übersetzen ist eine komplexe Arbeit, bei der man mehrere Aspekte in Betracht ziehen sollte. Der Übersetzer steht auch vor dem Problem, die Besonderheiten und die Details des Originals in der Übersetzung wiederzugeben, damit einige Motive nicht verloren gehen. Ein Beispiel dafür ist die Übersetzung der Ellipsen, die zu grammatischen Problemen gehört. Solche Sätze können nicht immer in die b/k/s Sprache elliptisch übersetzt werden. Wie auch an anderen Beispielen zu sehen ist, konnten die grammatischen Besonderheiten nur teilweise in der Übersetzung beibehalten werden, was auch nachvollziehbar ist, da sich die Syntax der b/k/s Sprache in vielen Aspekten von der deutschen Sprache unterscheidet. Die b/k/s Sprache ist im Gegensatz zu der deutschen Sprache viel freier in der Wortstellung.

Man kann sagen, dass die Übersetzung der Gedichte die schwierigste Art der Übersetzung ist, da man zugleich auf die Form, bzw. Reim und Metrik und auf den Inhalt des Gedichts achten muss. Anhand der Analyse lässt sich feststellen, dass die Übersetzer an einigen Stellen freier in der Übersetzung waren, bzw. auch freier in der Interpretation des Gedichts. Diese Stellen haben keinen großen Einfluss auf den Inhalt des Originals allgemein. Es ist viel mehr so, dass das übersetzte Gedicht einige Motive des Originals nicht enthält. Ich erwähne an dieser Stelle noch einmal Konstantinović, der dies am besten ausgedrückt hatte. Er hat sich eine Frage gestellt, ob man wirklich etwas noch einmal ausdrücken kann, was schon am besten ausgedrückt wurde (vgl. Konstantinović, 1981: 119). Es ist allgemein schwierig, in der Übersetzung etwas auszudrücken, wofür im Original die am besten passenden Ausdrücke existieren, aber auch nicht unmöglich. Doch problematischer wird diese Tatsache bei der Übersetzung von Gedichten, die schon eine feste Form haben. Wie man aus der Analyse sehen konnte, existieren unterschiedliche Übersetzungen von einem Gedicht, was darauf hinweist, dass sowohl die eigene Interpretation des Gedichtes als auch die eigene Inspiration die Übersetzung beeinflussen können.

11. Anhang

| | | | | |
|---|--|--|--|--|
| <p>Meeresstille</p> <p><i>Tiefe Stille herrscht im Wasser, Ohne Regung ruht das Meer, Und bekümmert sieht der Schiffer Glatte Fläche ringsumher. Keine Luft von keiner Seite! Todesstille fürchterlich! In der ungeheuern Weite Reget keine Welle sich.</i> (Goethe, 1795)</p> | <p>Utiha (Sead Muhamedagić)</p> <p><i>Dubok muk u vodi vlada, Posve more miruje, A lađar se boji jada: Posvud glatko površje. Niotkuda daška nema, Na smrt stravičan je muk. Beskrajna širina nijema, Ne čuje se vala zvuk.</i></p> | <p>Morska tišina (Velimir Živojinović)</p> <p><i>Voda ćuti teškim mirom, nepomično more sve. Brižno mornar u krug širom ogledalo sjajno zre. Ni da vetrić otkud pirne, grobni, strašni pokoj svud. U daljine nedozire nigde vala niotkud.</i></p> | <p>Tišina na moru (Vojislav Ilić)</p> <p><i>Mir duboki spi nad vodom, nepomično j' more holo, niz pučinu glatku gleda brižan mornar naokolo.</i></p> <p><i>Ni vetrića ni od kuda! grobna tišina sve uvija... nadaleko, u beskrjanost ni jedan se val ne nija...</i></p> | <p>Morska tišina (Jovica Letić)</p> <p><i>Mir duboki vodom vlada, nepomično more ćuti; Niz pučinu glatku svuda gleda lađar zabrinuti. Nigde vetra s jedne strane! Smrtni pokoj, strašan, ledan! U daljini grdnoj tamo ne miče se val nijedan.</i></p> |
|---|--|--|--|--|

| <i>Heidenröslein</i> | <i>Ruža na poljani (Branimir Živojinović)</i> | <i>Ružica na hridi (Milan Čurčina)</i> |
|--|--|--|
| <p><i>Sah ein Knab ein Röslein stehn, Röslein auf der Heiden, War so jung und morgenschön, Lief er schnell, es nah zu sehn, Sah's mit vielen Freuden. Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden.</i></p> <p><i>Knabe sprach: »Ich breche dich, Röslein auf der Heiden!« Röslein sprach: »Ich steche dich, Daß du ewig denkst an mich, Und ich will's nicht leiden.« Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden.</i></p> <p><i>Und der wilde Knabe brach Röslein auf der Heiden; Röslein wehrte sich und stach, Half ihm doch kein Weh und Ach, Mußt es eben leiden. Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden. (Goethe, 1898)</i></p> | <p><i>Spazi mladić ružicu, ružu na poljani; kada bliže priđe tu da prelepu gleda nju, sav se obeznani. Ružo, ružo rumena, Ružo na poljani.</i></p> <p><i>Daj da uzberem te, o, ružo na poljani! Ona reče: Ne dam to, pamtićeš me večito kada te trn moj rani. Ružo, ružo rumena, ružo na poljani.</i></p> <p><i>Besomučnik uzabra Ružu na poljani; Ona mu se opre sva, Ubode ga, kumi, zva, al' se ne odbrani. Ružo, ružo rumena, Ružo na poljani.</i></p> | <p><i>Spazi dječak ružin cvijet, ružin cvijet na hridi; bješe mlad, i bješe lijep, - potrča mu u susret, da ga bolje vidi. Ružo, dušo, ružice, ružice na hridi.</i></p> <p><i>Dječak reče: >Predaj se ružice na hridi!< Ruža reče: >Ne dam se, ubošču te, čuvaj se, - vječno da te bridi!< Ružo, dušo, ružice, ružice na hridi.</i></p> <p><i>Divlji dječak uzabra ružin cvet na hridi. Ružica se branila, grebala ga i ranila, al' se on ne stidi. Trpi, dušo, ružice, ružice na hridi.</i></p> |

| Zueignung | Posveta (Milan Savić) | Posveta (Ilija Mamuzić) |
|--|--|---|
| <p><i>Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt. Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten? Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt? Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten, Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt; Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.</i></p> <p><i>Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage, Und manche liebe Schatten steigen auf; Gleich einer alten, halbverklungenen Sage Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf; Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage Des Lebens labyrinthisch irren Lauf, Und nennt die Guten, die, um schöne Stunden Vom Glück getäuscht, vor mir hinweggeschwunden.</i></p> <p><i>Sie hören nicht die folgenden Gesänge, Die Seelen, denen ich die ersten sang; Zerstoben ist das freundliche Gedränge, Verklungen, ach! der erste Widerklang. Mein Lied ertönt der unbekanntnen Menge, Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang, Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet, Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.</i></p> <p><i>Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen Nach jenem stillen, ernstesten Geisterreich, Es schwebet nun in unbestimmten Tönen Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich, Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen, Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich; Was ich besitze, seh ich wie im Weiten, Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.</i> (Goethe, 1797)</p> | <p><i>Lelujava obličija, vi ste opet tu, što nikoste pred mutnim vidom rano. Zadržat hoću li vas ovaj put? Je l srce još tom zanosu odano? Iz magle, dima, dižete se svud – pa dobro, vladajte kad navirete amo; potresa meni mladalski grudi dah čarolijske, oko vas što bludi.</i></p> <p><i>Vi donosite slike srećnih dana, i drage seni miluje pogled; ko stara bajka, poluiščekzla odavna, ljubav, drugarstvo prvo dolaze opet; obnavlja plač, dok tišti stara rana, životnog toka lavirintski splet, i broji drage što, od sreće loše obmanuti, pre mene iščežoše.</i></p> <p><i>Pesama ne čuju sledećih glase duše za koje prvi pevah poj; povorka mila ah! rasprštala se, odjek je prvi izumro u njoj. Neznanom mnoštvu srca bol jada se, ja strepim i pri hvali njihovoj, a ko se radovo još mom pevanju, je l živ, ko zna na koju ode stranu.</i></p> <p><i>I čežnja, davno odvikla, me vuče u onaj tih, ozbiljan svet duhova, neodređeno pesme moje zvuče, šaptave kao harfa Eolova, jeza me hvata, suza stiže suze, strogo je srce blago, meko snova; što imam, vidim kao u daljini, što nestade, to imam uistinu.</i></p> | <p><i>Vi opet amo, lelujni likovi, negda pred vid još mutan stali moj. Da li vas časi da zadrže ovi? Volim li i sad onaj znak svoj? O skupe! pa dobro, i vlašću zaplovi ko pare i magle što probijaš sloj; osećam, grudma trže mladost prava od čarnog daha što vas obvejava.</i></p> <p><i>Vi donosite slike srećnih dana i mnogi dragi sen u kolu svom; ko stara bajka, jedva poluznana, tu prva ljubav i prvi druzi s njom; i tuga tuži, uz bol davnih rana, o čovekovom putu varljivom; seća se duša što minuše pre mene lepotom trena od sreće prevarene.</i></p> <p><i>Pevanje ovo ne slušaju više ti prvi kojim pevam ovaj poj; drugara jata u nepovrat se skriše, ah zamukao! taj prvi odjek moj. Pred neznanima jadi mi se sviše ja strepim i pri hvali njihovoj, a ti što s pesme klicali su meni, žive l', lutaju svetom raspršeni.</i></p> <p><i>I mnome opet stara čežnja vlada, u carstvo duša, u tihi im vek, i leti pesma još nejasna sklada, šumorna kao eolske harfe jek; potresen ja sam, suzana suzu pada, u tvrdom srcu osećaj blag i mekan; što imam vidim kao u daljini, a što iščeze, stvarnost mi se čini.</i></p> |

Posveta (Tito Strozzi)

*Gle, tu ste opet, lelujaste sjene,
Što odavna vas mutan pogled zna.
Bi l' duh moj kušo vezati vas uz mene?
Zar još mi mami srce tlapnja ta?
Nagrnule ste! dobro, oživljene
Na djelo vas iz magle zovem ja;
Dah čarobni oko vas što se vije,
Sad mladoću mi grudi opet grije.*

*Jer s vama slika sretnih dana sviće,
I dragih sjena dug se javlja red;
I, poput napol zamrle već priče,
Drugarstva, prve ljubave mi svijet;
Plać obnavlja, dok bol mi opet niče,
Života ovog labirintski splet
I broji dobre, što ih prevarene
Od sreće, samrt uze prije mene.*

*Ti neće moje nove pjesme čuti,
Te duše, kojim prve pjevah mlad;
Razagno dragi skup je udes kruti,
I prvi odjek spomen već je sad.
Ja neznanima pjevam bol svoj ljuti,
Čak pljesak njin je za me skoro jad,
A koji tada slušahu poetu,
Sad, žive l', svud su rasuti po svijetu.*

*Ja čeznem, a to odvikoh se veće,
Za onim tihim carstvom duhova,
Neodređeno zvučec sada lijeće
Moj tihi pjev, ko harfa Eola;
Treperim sav, za suzom suza teče,
Blagoća strogo srce ispunja;
Što imam, gledam kao u daljini,
Što nesta, kao zbilja mi se čini.*

Posveta (Velimir Živojinović)

*Evo vas opet, obličja od sene,
snesena jednom davno vidu mom.
Da l' da zadržim sad čar vaše pene?
Vuče l' me srce još bezumlju tom?
Vi navir'te. – Pa hajde, oko mene
iz magle ničuć, sne čarajte snom.
Ganute grudi mladički pokreće
čarobni dah što oko vas obleće.*

*Donosite mi slike doba bujna,
po neka draga uskrsne mi sen.
Nikne ko bajka stara, jedva čujna,
ljubavi prve, prijateljstva tren.
Vrača se bol; obnavlja tuga nujna.
bespuća ljudskog splet; a šapat njen
pominje drage što, svarani kletom
srećom, pre mene promeniše svetom*

*Pesme mi nove neće čuti mnoga
srca za koja prve pevah ja.
Zamro, ah! prvi odjek kruga toga;
srdačna tišma razvjela se ta.
Neznanom svetu pevam sad, od koga,
i kad mi pljeska, zebe duša sva.
A što sam pesmom veselio kada,
to, ako živi, ko zna gdje je sada.*

*I čežnja mi, davno već zamrla, buja
put tog tihog carstva duhova, a s nje
zvuk se pesme moje šapatom leluja
besciljnim, ko harfa Eolova. – Gle!
Stresam se, suze stižu se, nabuja
u grubom srcu val nežnosti sve.
Što imam to veo daljine mi skriva;
a što izgubih, to mi stvarnost biva.*

Posveta (Branimir Živojinović)

*Priđoste opet, lelujna stvorenja,
kao pred davni mutni pogled moj.
Da vam sad čvrsta dam uobličjenja?
Zar još sam srcem sklon zabludi toj?
Vi navirete svud iz isparenja
i magle - lepo! vaš nek vlada roj!
Kakami dušu mladički potresa
čarobni dašak oko vaših lesa!*

*Vi donosite slike vedrih dana
mnoge su drage seni usred vas;
javlja se, ko iz zamrlih predanja,
ljubavi i drugarstva prvi čas;
pominje zbrku životnih putanja
obnovljenoga bola žalan glas
idobre duše koje, prevarene
od kobi zle, uminuše pre mene.*

*Buduće pesme oni čuti neće
kojima nekad svoje prve slah;
rasu se krug što ljubazno saleće,
utihnu onaj prvi odjek, ah!
Moj bol sad mnoštvo neznano presreće
od koga me je i kad pljeska strah,
a što sam negda pesmom razgaljivo
ko zna kud luta, ako je još živo.*

*Čežnja me, već zaboravljena, goni
tim duhovima, u mir, ozbiljnost, sklad,
Kao da s harfe Eolove zvoni
pesma i šapće polujasan jad,
ježim se, suza za suzom se roni,
strogo se srce sve razneži sad;
što imam, to se u daljini skriva;
što nestade, za mene stvarnost biva.*

Willkommen und Abschied

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!

Es war getan fast eh gedacht.

*Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht;
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,*

*Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.*

*Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!*

*Dich sah ich, und die milde Freude
Floß von dem süßen Blick auf mich;
Ganz war mein Herz an deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich.
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter
Umgab das liebliche Gesicht,
Und Zärtlichkeit für mich – ihr Götter!
Ich hofft ' es, ich verdient es nicht!*

*Doch ach, schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz!
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welch Glück, geliebt zu werden.
Und lieben, Götter, welch ein Glück!
(Eibl / Fotis/ Willems, 2004: 256).*

Dobrodošlica i rastanak (Branimir Živojinović)

*Na konja! srce burno reče;
poleteh skoro isti tren.
Ljuljuškaše već zemlju večē,
gorom se plela noćna sen;
ramena hrasta-ispolina
već zaogrnu maglen skut,
iz žbunja gledaše me tmina
stotinom očiju uz put.*

*Mesec se mutni tužno njihō
zasevši na oblačka hum,
mahaše vetar krilom tiho,
stravičan slušah njegov šum;
noć čudovišta bezbroj stvori,
al' bodra radost svlada strah:
o, kakvom vatrom krv mi gori!
U srcu kakav oganj plah!*

*Spazih te i tvoj pogled mio
ozari svaki damar moj;
svim srcem svojim tvoj sam bio,
svakim sam dahom bio tvoj.
Prolećni rumen ćuv je lako
obavijao tebe svu,
pa nežnost za me – Bože! Kako,
čime zasluživ sreću tu?*

*Al', avaj! mlado sunce sinu,
rastanak srce steže tad:
u poljupcu ti pih milinu,
u oku tvome čitah jad!
Ja pođoh; vlažan, bolom skoljen,
pratio me pogled tvoj:
pa ipak, sreće biti voljen,
sreće voleti, Bože moj!*

Dobrodošlica i oproštaj (Mihovil Kombol)

*Srce kucnu; na konja živo!
Još ne smislih, već bješe poč.
Večer je zemlju uspavljivo,
a visjela je s brda noć.
Već hrast odjeven maglom stoji
ko ustremljen gorostas jak,
gdje za sto crnih očiju svojih
iz grmlja me je gledō mrak.*

*Mjesec s brežuljka od oblaka
kroz izmaglicu bijedno sja;
vjetri, razmahnuv krila laka,
kraj uha šume budeć strah.
Noć čudovišta bezbroj stvara,
al' svijež i veso duh je moj.
Kakva mi vatra žile zgara!
Kakav je žar u duši svoj!*

*Spazih te, pa me radost blaga
zali iz slatkog oka tvog.
Dah svaki bješe za te, draga,
tvoj svaki kucaj srca mog.
Rumenilom ti svojim
ovi proljeće ljupko lice svo;
a nježnost za me – o bogovi!
Da l' ičim ja zasluživ to!*

*Al' ah, već s prvim suncem muti
rastanak moje sreće pol.
Kakva je slast u poljupcu ti!
U tvojem oku kakva bol!
Pođoh; ti osta gledeć nice,
tad za mnom, spremna suze lit.
Pa ipak, kakve l' sreće ljubiti,
I kakve sreće ljubljen biti!*

12. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

1. Eibl, Karl/ Jannidis, Fotis/ Willems, Marianne (2004): *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
2. Goethe, J.W. (1964): *Pesme*, Beograd: reč i misao.
3. Goethe, J.W. (1977): *Pesme*, Beograd: izdavačko – grafički zavod.
4. Goethe, J.W. (2004): *Faust*, Zagreb: Globus media.
5. Goethe, J.W. (1974): *Faust*, Beograd: Prosveta.
6. Goethe, J.W. (1958): *Faust*, Beograd: Narodna knjiga.
7. Goethe, J.W.: *Faust*
<<https://slavovs.files.wordpress.com/2015/04/d198d0bed185d0b0d0bd-d0b2d0bed0bbd184d0b3d0b0d0bdd0b3-d0b3d0b5d182d0b5-d184d0b0d183d181d182.pdf>>(Stand: 17.10.2019)
8. Goethe, J.W.: *Faust*, <zeno.org> (Stand: 17.10.2019)
9. Goethe, J.W.: *Meeresstille*, <zeno.org> (Stand: 17.10.2019)
10. Goethe, J.W.: *Utiha*, <<https://www.ocaravanje.com/knjizevni-prevoditelj-sead-muhamedagic/>>(Stand: 17.10.2019)
11. Goethe, J.W.: *Morska tišina*, <http://www.jovicaletic.com/cms/?page_id=1266> (Stand: 17.10.2019)

Sekundärliteratur:

1. Apel, Friedemar (1983): *Literarische Übersetzung*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
2. Apel, Friedemar/Kopetzki, Annette (2003): *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
3. Albrecht, Jörn (2005): *Übersetzung und Linguistik*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
4. Baedeker, Karl (1877): *Ägypten: Handbuch für Reisende*, Leipzig: K. Baedeker.
5. Baumann, Klaus Dieter/ Kalverkämper, Hartwig (2013): *Theorie und Praxis des Dolmetschens und Übersetzens in fachlichen Kontexten*, Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag.

6. Best, Joanna/ Kalina, Sylvia (2002): *Übersetzen und Dolmetschen*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
7. Bieberstedt, Andreas (2004): *Die Übersetzungstechnik des Bremers Evangelistars, eine syntaktisch-stilistische Analyse*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
8. Borries, Erika und Ernst (1990): *Die Weimarer Klassik Goethes Spätwerk*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag
9. Bouchara, Abdelaziz/Baalla, Hamid (2016): Lehr- und Übungsbuch zur Einführung in die Linguistik, Hamburg: disserta Verlag.
10. Brandes, Peter (2004): *Goethes 'Faust': Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung*, München: Wilhelm Fink Verlag.
11. Burdorf, Dieter (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
12. Cercel, Larisa /Stanley, John (2012): *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Narr Verlag.
13. Ciupke, Markus (1994): *Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes »Faust«*, Göttingen: Wallstein Verlag.
14. Diller, Hans-Jürgen/ Kornelius, Joachim (1978): *Linguistische Probleme der Übersetzung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
15. Diller, Hans-Jürgen/ Kornelius, Joachim (1978): *Linguistische Probleme der Übersetzung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
16. Duden (2006): *Die Grammatik*, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.
17. Dye, Ellis (2004): *Love and Death in Goethe: One and Double*, New York: Camden House.
18. Gelhaus, Hermann (1989): *Der Streit um Luthers Bibelverdeutschung im 16. und 17. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
19. Gigl, Claus (2002): *Prosa/Drama/Lyrik*, Stuttgart, Düsseldorf/Leipzig: Ernst Klett Verlag.
20. Goethe, J.W. (1998): *Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
21. Göller, Thomas (2001): *Sprache, Literatur, kultureller Kontext: Studien zur Kulturwissenschaft und Literaturästhetik*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, S. 102

22. Greiner, Norbert (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
23. Halilović, Senahid/ Palić, Ismail/ Šehović, Amela (2010): *Rječnik bosanskog jezika*, Sarajevo: Filozofski fakultet Sarajevo.
24. Harbsmeier, Martin S./ Kitzbichler, Josefine/ Lubitz, Katja/ Mindt, Nina (2008): *Übersetzung antiker Literatur: Funktionen und Konzeptionen im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
25. Hrustić, Meliha (2015): *Prevođenje u teoriji i praksi*, Tuzla: Insitut za bosanski jezik i književnost.
26. Ivanji, Ivan (2014): *Titov prevodilac*, Beograd: Laguna.
27. Kitzbichler, Josefine/ Lubitz, Katja/ Mindt, Nina (2009): *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
28. Kokoruš, Renate Hansen/ Matešić, Josip/ Medinger, Zrinka Pečur/ Zinka, Marija (2015): *Deutsch-Kroatisches Universalwörterbuch njemačko-hrvatski univerzalni rječnik*, Zagreb: nakladni zavod Globus.
29. Koller, Werner (2011): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
30. Konstatinović, Radivoje (1981): *O prevođenju poezije* in: Rajić, Ljubiša (1981): *Teorija i poetika prevođenja*, Beograd: Prosveta.
31. Köstlin, Julius (2017): *Martin Luther – Die Biographie*, Tübingen: Moderne Zeiten.
32. Kröger, Wolfgang (2001): *Johann Wolfgang Goethe Faust I Reclam Lektüerschlüssel*, Stuttgart: Philipp Reclam jum. GmbH & Co. KG.
33. Levi, Jirži (1982): *Umjetnost prevođenja*, Sarajevo: Svijetlost.
34. Lindner, Burkhardt (2011): *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
35. Löbner, Sebastian (2015): *Semantik*, Berlin/Boston: De Gruyter.
36. Meid, Volker (1998): *Metzler Literatur Chronik*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
37. Nikula, Henrik (2012): *Der literarische Text – eine Fiktion*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
38. Ortmann, Jürgen (2003): *Einführung in die PC – Grundlagen*, München: Addiosn-Wesley Verlag.
39. Porobić, Sead (2007): *Zur Entwicklung der Versifikation der Poesie Bosnien und Herzegowinas*, Dissertation zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie bei

der Fakultät für Geisteswissenschaften Departments Sprache, Literatur, Medien I und II der Universität Hamburg.

40. Rajić, Ljubiša (1981): *Teorija i poetika prevodenja*, Beograd: Prosveta.
41. Rohls, Jan (2002): *Philosophie und Theologie in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen: Mohr Siebeck.
42. Rüdiger, Horst (1990): *Goethe und Europa: Essays und Aufsätze 1944-1983*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
43. Schneide, Bernd (1971): *Die mittelalterlichen griechisch-lateinischen Übersetzungen der aristotelischen Rhetorik*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
44. Schlömer, Anne (2002): *Phraseologische Wortpaare im Französischen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
45. Schöne, Albert (2003): *Johann Wolfgang Goethe Faust Kommentare*, Frankfurt am Main/Leipzig: Deutscher Klassiker Verlag.
46. Sorensen, Bengt Algot (2003): *Geschichte der deutschen Literatur*, München: Verlag C.H. Beck oHG.
47. Springfield, Sara (2018): *Modi di cantar sonetti: Italienische Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert*, Heidelberg: heiBOOKS.
48. Stolze, Radegundis (2005): *Übersetzungstheorien, eine Einführung, 4. Auflage*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG,
49. Šamšalović, Gustav (1968): *Njemačko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb: Zora.
50. Trunz, Erich (1996): *Johan Wolfgang von Goethe, Werke Kommentare und Register, Hamburger Ausgabe in 14. Bänden*, München: München Verlag.
51. Vivian, Cassandra (2012): *Americans in Egypt, 1770-1915: Explorers, Consuls, Travelers, Soldiers, Missionaries, Writers and Scientists*.
52. Witte, Bernhard/Buck, Theo/Dahnke, Hans-Diterich/Otto, Regine/Schmidt, Peter (1998): *Goethe-Handbuch*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
53. Zamurović, Aleksandar (2011): *Mitologija Grka i Rimljana*, Beograd: Admiral Books.

Internetverzeichnis:

1. Bauswein, Karin (1991): *ACI-Konstruktionen und Valenz*,
<http://staff.germanistik.rub.de/karin-pittner/wp-content/uploads/sites/22/2019/07/1991_Pittner_AcI-Konst.pdf>(Stand, 16.12.2019)
2. Dudenredaktion. Duden online <<https://www.duden.de>> (Stand:17.10.2019)
3. Goethe, J.W.: *West-östlicher Diwan*, <<http://www.zeno.org>> (Stand: 10. 09. 2019)
4. Grimm Wörterbuch. <<http://woerterbuchnetz.de/>> (Stand: 17.10.2019)
5. Humboldt, von Willhelm: *die Einleitung*,
<<http://users.unimi.it/dililefi/costazza/corsi/2011-2012/Humboldt.pdf> > (Stand: 10.09.2019)
6. Luther, Martin: *Sendebrief vom Dolmetschen*, <<https://www.bibel-in-gerechter-sprache.de/wp-content/uploads/sendbrief.pdf> > (Stand: 10.09.2019)
7. Mengel, Andreas (1998): *Deutscher Wortakzent: Symbole, Signale*.
<<http://www.andreasmengel.de/pubs/deutscher-wortakzent.PDF>> (Stand: 10.11.2019)
8. Novalis: *Blüthenstaub*, <<http://www.zeno.org>> (Stand: 17. 10. 2019)
9. Muhamedagić, Sead, E-Mail (15.09.2019)
10. Ptáčníková, Vlastimila (2007): *Zu theoretischen Aspekten des Übersetzens und der Überzbarkeit*, <<file:///C:/Users/User/Downloads/Ptacnikova.pdf> > (Stand: 04.06.2019)
11. Roth, Katrin, <https://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/germanistik/literaturwissenschaft/Lehrstuhl-Mayer/mitarbeiter/Harzer/bbGelungene_Arbeiten/Exemplarische-Analysen--Portfolios/Katrin-Roth-ueber-Willkommen-und-Abschie-Goethe_.pdf>
(Stand:15.11.2019)
12. Schlalermacher, Friedrich: *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, <<http://users.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf>> (Stand: 7.10.2019)
13. Schuster, Jörg (2006): *Einführung in die Linguistik*, <<https://www.cis.uni-muenchen.de/people/schuster/cl1/skript.pdf> > (Stand: 04.11.2019)
14. Valk, Thorsten (2012): *Der junge Goethe: Epoche-Werk-Wirkung*,
<https://books.google.ba/books?id=YL8NRqCvf3MC&pg=PT90&dq=heidenroslein+metapher&hl=bs&sa=X&ved=0ahUKEwjeo_3XxtDIAhXhwYsKHbYbDacQ6wEIRDAD#v=onepage&q&f=false > (Stand: 04.11.2019)

Bildquellen:

1. Abb.1:<<https://uepo.de/2011/12/24/dolmetscher-und-uebersetzer-werden-schon-in-bibel-erwaehnt-zweitaeltester-beruf-der-welt/>> (Stand: 10.09.2019)