

Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Językoznawstwa Niemieckiego

Maria Migodzińska

Nr albumu: 6066

**Das Problem der (Un)Übersetzbarkeit ins Deutsche von Klangfiguren
in Kindergedichten von Julian Tuwim**

**Problem (nie)przetłumaczalności na język niemiecki figur
brzmieniowych w wierszach Juliana Tuwima dla dzieci**

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem promotora
dr. hab. Jacka Makowskiego, prof. UŁ
oraz promotora pomocniczego
dr. Łukasza Płęsa

Łódź 2023

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	7
1. Das Problem der Übersetzbarkeit.....	13
1.1. Skeptische Theorien der Übersetzbarkeit	13
1.1.1. Die Beziehung zwischen Sprache und Denken	13
1.1.2. Das linguistische Relativitätsprinzip und die inhaltsbezogene Grammatik.....	18
1.1.3. Formbetontes Übersetzen.....	22
1.1.4. Zusammenfassung der skeptischen Theorien.....	25
1.2. Realistische Theorien der Übersetzbarkeit.....	26
1.2.1. Ein „Mittelweg“ zwischen skeptischen und idealistischen Theorien	26
1.2.2. Äquivalenzbegriff und die Übersetzbarkeitsproblematik	28
1.2.3. Übersetzbarkeitsgrenzen: Linguistische und kulturelle Aspekte der (Un)Übersetzbarkeit	33
1.2.4. Übersetzbarkeitsgrenzen: Pragmatische und hermeneutische Aspekte der (Un)Übersetzbarkeit	39
1.2.5. Zusammenfassung der realistischen Theorien.....	43
1.3. Idealistische Theorien der Übersetzbarkeit.....	44
1.3.1. Generative Transformationsgrammatik, Universalien und das Problem der Übersetzbarkeit.....	45
1.3.2. Weitere idealistische Beiträge	48
1.3.3. Zusammenfassung der idealistischen Theorien.....	51
2. Kinder- und Jugendliteraturübersetzung	54
2.1. Kinder- und Jugendliteratur – Begriffsdefinition und Systematisierungsversuch	54
2.2. Forschungsstand der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung	58
2.2.1. Kinder- und Jugendliteraturübersetzung in dem internationalen Diskurs	59
2.2.2. Forschungsstand der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung in Polen.....	68
2.3. Zur besonderen Stellung der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung	72
2.3.1. Besondere Kommunikationssituation im Prozess der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung	73
2.3.2. Asymmetrie des Übersetzungsprozesses.....	75
2.3.3. Kinder und Jugendliche als besondere Empfänger im Übersetzungsprozess	77

2.4. Spezifik der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung	78
2.4.1. Das Kulturelle.....	79
2.4.2. Das Sprachliche	82
2.4.3. Das Visuelle	85
2.5. Zusammenfassung	87
3. Klangfiguren als ein sprachliches Phänomen	89
3.1. Zur linguistischen Wahrnehmung des Klangs	89
3.2. Klangfiguren.....	92
3.2.1. Begriffsbestimmung.....	92
3.2.2. Klassifizierung.....	96
3.2.3. Funktionen.....	97
3.3. Onomatopöie	99
3.4. Alliteration	105
3.5. Paronomasie	106
3.6. Das deutsche und polnische Lautsystem.....	108
3.7. Zusammenfassung	113
4. Klangfiguren in ausgewählten Kindergedichten von Julian Tuwim und deren Übersetzung ins Deutsche	115
4.1. Einführung zur Analyse	115
4.2. „Pstryk!“ – „Der Schalter“	121
4.2.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes	122
4.2.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	122
4.2.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne.....	122
4.2.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne	123
4.2.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	123
4.2.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	123
4.2.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne	124
4.2.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne	126
4.2.3. Zusammenfassung	127
4.3. „Kotek“ – „Das Kätzchen“	130
4.3.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	130

4.3.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	130
4.3.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne.....	131
4.3.1.3. Alliteration.....	132
4.3.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	132
4.3.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	132
4.3.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne	132
4.3.2.3. Übersetzung der Alliteration	134
4.3.3. Zusammenfassung	135
4.4. „Mróz“ – „Durch den Frost“	138
4.4.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	138
4.4.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	138
4.4.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne.....	139
4.4.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne	140
4.4.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	141
4.4.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	141
4.4.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne	141
4.4.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne	144
4.4.3. Zusammenfassung	145
4.5. „Kapuśniaczek“ – „Sprühregen“	147
4.5.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	148
4.5.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	148
4.5.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne.....	148
4.5.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne	149
4.5.1.4. Alliteration.....	150
4.5.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	151
4.5.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	151
4.5.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne	151
4.5.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne	153
4.5.2.4. Übersetzung der Alliteration	154
4.5.3. Zusammenfassung	156
4.6. „Mowa ptaków“ – „Die Sprache der Vögel“	160
4.6.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	161
4.6.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	161

4.6.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne.....	161
4.6.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne	162
4.6.1.4. Alliteration.....	163
4.6.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	164
4.6.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	164
4.6.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne	164
4.6.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne	167
4.6.2.4. Übersetzung der Alliteration	169
4.6.3. Zusammenfassung	171
4.7. „Dwa wiatry“ – „Die beiden Winde“	175
4.7.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	176
4.7.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	176
4.7.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne.....	176
4.7.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne	177
4.7.1.4. Alliteration.....	178
4.7.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	179
4.7.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	179
4.7.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne	179
4.7.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne	181
4.7.2.4. Übersetzung der Alliteration	183
4.7.3. Zusammenfassung	185
4.8. „Idzie Grześ“ – „Hans im Glück“.....	188
4.8.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	189
4.8.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	189
4.8.1.2. Onomatopöie im engeren und weiteren Sinne.....	189
4.8.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	190
4.8.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	190
4.8.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren und weiteren Sinne	191
4.8.3. Zusammenfassung	193
4.9. „Ptasie radio“ – „Vogelradio“	195
4.9.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	197
4.9.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	197
4.9.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne.....	197

4.9.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne	200
4.9.1.4. Alliteration.....	201
4.9.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	202
4.9.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	202
4.9.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne	202
4.9.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne	205
4.9.2.4. Übersetzung der Alliteration	207
4.9.3. Zusammenfassung	208
4.10. „Figielek“ – „Firlefan“	212
4.10.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes.....	212
4.10.1.1. Reimstruktur und Rhythmus.....	212
4.10.1.2. Paronomasie.....	213
4.10.1.3. Alliteration.....	214
4.10.2. Übersetzung der Klangphänomene.....	215
4.10.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes.....	215
4.10.2.2. Übersetzung der Paronomasie	215
4.10.2.3. Übersetzung der Alliteration	217
4.10.3. Zusammenfassung	217
5. Schlussfolgerungen.....	219
5.1. Berücksichtigung des originalen Rhythmus sowie der Reimstruktur in der deutschsprachigen Version der Texte.....	219
5.2. Wiedergabe der Klangfiguren in der deutschsprachigen Version der Kindergedichte von Tuwim.....	221
5.3. Texttransformationen und Übersetzungsstrategien im Prozess der Translation von Kindergedichten Tuwims.....	224
5.4. Unübersetzbarkeitsquellen im Prozess der Translation von Kindergedichten Tuwims ..	227
5.5. Anwendung der Schlussfolgerungen und Perspektiven der weiteren Forschung	228
Quelle.....	230
Literaturverzeichnis	230
Tabellen- und Abbildungsverzeichnis	248
Zusammenfassung der Dissertation.....	249
Streszczenie rozprawy doktorskiej.....	253
Summary of doctoral thesis	256

Einleitung

Kinder quatschen und – wenn ich das so sagen darf – wollen gequatscht werden [...]. Bei wem es nicht nachlässt, wird Dichter¹.

(Julian Tuwim, übers. M.M.)

Die Tatsache, dass das Spielen und das in dem angeführten Zitat erwähnte Quatschen als Hauptbedürfnisse von Kindern anzusehen sind, bedarf keiner wissenschaftlichen Belege – jeder, der zumindest einmal mit Kindern zu tun hatte, wird es nicht leugnen, dass Kinder und Spielen voneinander nicht zu trennen sind. Das Spielen begleitet das Kind von Anfang an bei beinahe jeder alltäglichen Tätigkeit. Im Spiel lernen Kinder am effektivsten und eignen sich dabei die Weltregeln an. Im Hinblick darauf bemühen sich Erwachsene immer wieder, das Spielen in den Tagesablauf und alle Lebensbereiche der Kinder in möglichst großem Umfang einzuflechten. Einen unbestrittenen Beweis dafür, dass man auch mit Sprache und Literatur spielerisch umgehen kann, lieferte zweifelsohne der polnische Dichter Julian Tuwim – durch seine Kindergedichte zeigte er, wie man mithilfe der Literatur auf Bedürfnisse der Kinder entsprechend reagieren kann. Bis heute wird Tuwim selbst als Begleiter der Kinder betrachtet, der sie nicht zu moralisieren, sondern vor allem zu unterhalten und zu inspirieren versuchte (vgl. Nosek 2017: 360). Diese Einstellung ist sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Sprachebene der Gedichte von Tuwim bemerkbar – die komische und in vielen Fällen sogar absurde Handlung wird durch eine besondere, unterhaltsame Sprache ergänzt. In Bezug darauf wird herausgestellt, dass Tuwim „mit der polnischen Sprache gemäß der Pragmatik der kindlichen Spiele [spielte]“² (Matywiecki 2008: 272, übers. M.M.) – zahlreiche Wortspiele, Hyperbeln, Neuschöpfungen sowie absichtliche Flexionsfehler sorgen für eine Einzigartigkeit Tuwims Kindergedichte. Einen speziellen Bereich bildet innerhalb der von Tuwim ergriffenen Maßnahmen zweifellos das Spielen mit dem Klang – durch häufige Echolalien, Ausrufe sowie Lautmalerei verschiebt sich die Klangebene der Gedichte von Tuwim in vielen Fällen in den Vordergrund der gesamten Textorganisation.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Studie wird auf die Übersetzbarkeit der Kindergedichte von Julian Tuwim gelegt, welche in Polen bis dato eine wesentliche Stelle in dem gesamten literarischen Angebot für Kinder einnehmen. Davon zeugen nicht nur zahlreiche

¹ Im Original: „Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostaje poetą“ (Tuwim 1964: 507).

² Im Original: „Tuwim bawi się polszczyzną wedle pragmatyki dziecięcych zabaw“.

Neuveröffentlichungen der erwähnten Gedichte, sondern auch Versuche, die Texte von Tuwim in andere Sprachen zu übertragen. Darunter lassen sich neben interlingualen Übersetzungen, wie etwa die in den letzten Jahren erschienene zweisprachige polnisch-englische Ausgabe „Poems for children / wiersze dla dzieci“, welche die Übersetzungen von Marek Kazmierski beinhaltet, auch intralinguale Versionen aufzählen – ein interessantes Beispiel stellen hier u. a. die Übersetzungen ins Kaschubische und Schlesische dar, welche von Tomasz Fopke und Marek Szoltysek getätigt wurden.

Was die deutschsprachigen Übersetzungen anbelangt, erfreut sich vor allem die allerberühmteste „Lokomotywa“ („Die Lokomotive“) unter den Übersetzern³ großer Beliebtheit – bis heute sind mehrere deutschsprachige Versionen dieses Gedichtes entstanden (darunter die hervorragende und meistverbreitete Übersetzung von James Krüss), die sich voneinander in manchen Aspekten weitgehend unterscheiden. Eine Übersicht über unterschiedliche Übersetzungen dieses Textes liefert Lipiński (2004), der sich im Rahmen seiner Analyse auf die Texttransformationen konzentriert, welche er im Übersetzungsprozess als unvermeidbar betrachtet. Vielmehr äußert Lipiński den Standpunkt, dass nur Texttransformationen die Möglichkeit einer gelungenen Übersetzung solcher sprachspezifischen Gedichte eröffnen.

Mit der Translation der Kindergedichte von Tuwim beschäftigt sich auch anerkannte polnische Übersetzerin, Joanna Mac – 2010 wurde ihre Übertragung des Gedichtes „Pan Maluśkiewicz i wieloryb“ („Herr Klitzewinzig und der Wal“) in dem deutschen Verlag Die Buchpiloten veröffentlicht. Obwohl die Übersetzerin jedoch mehrere Gedichte von Tuwim und dem anderen berühmtesten Kinderautor in Polen – Jan Brzechwa – übertragen hat, ist bis heute noch keine umfangreichere Sammlung mit ihren Übersetzungen erschienen⁴.

Der einzige Band, im Rahmen dessen die meisten Kindergedichte von Tuwim übersetzt wurden und der gleichzeitig das Untersuchungskorpus der in der vorliegenden Dissertation vorgenommenen Analyse bildet, ist die zweisprachige Ausgabe „Firlefanż / Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder – polnisch und deutsch“ mit Übersetzungen von Wolfgang von Polentz und Illustrationen von Marta Hofmann (Tuwim 2014).

Wolfgang von Polentz ist ein Berliner Kinderautor, der sich u. a. mit der Übertragung der englischen, spanischen und polnischen Kinderliteratur beschäftigt. Während des Gesprächs,

³ Zur besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden jedoch dabei, falls nicht anders vermerkt, immer mitgemeint.

⁴ Die Informationen wurden der Autorin der vorliegenden Studie von Joanna Manc in einer E-Mail-Korrespondenz vom August 2020 übermittelt.

das die Autorin der vorliegenden Studie mit dem Übersetzer im September 2022 durchgeführt hat, äußerte er sich u. a. zu seiner übersetzerischen Tätigkeit und den Kindergedichten von Tuwim. Ganz am Anfang des Interviews stellte der Übersetzer heraus, was seines Erachtens den Kern jeder Übersetzung bildet, und verwies dabei sofort auf Tuwims Schaffen:

Mit der Übersetzung entsteht ein neues, eigenständiges Werk. Es soll natürlich im Geiste des Autors sein, es soll sich nicht gegen den Autor wenden, sondern es muss seine Idee und auch seine sprachlichen Besonderheiten berücksichtigen. Es ist ja so, dass Tuwim viel mit Alliterationen arbeitet und ein großer Sprachkünstler ist und das lässt sich nie eins zu eins übertragen, das muss man mit anderen Mitteln schaffen.

Dabei hob Wolfgang von Polentz hervor, dass man als Übersetzer nicht unbedingt die Sprache, aus der man übersetzt, perfekt kennen muss – viel wichtiger ist nach seiner Auffassung die Fähigkeit, eine Art und Weise zu finden, die Hauptidee des Autors in der eigenen Sprache zu übermitteln. Auf Kindergedichte von Tuwim ist der Übersetzer durch seine Schwiegertochter aufmerksam geworden und – wie er sich selber dazu äußert – die haben ihn „sofort gereizt“. Auf die Frage, was für ihn das Besondere an diesen Gedichten ist, antwortete Wolfgang von Polentz wie folgt:

Die Fülle von Ideen, die ganz unterschiedlicher Art sind. [...] Es ist beispielsweise ganz selten, dass sich jemand in den 30er oder 20er Jahren mit Technik beschäftigt. Sich damit zu beschäftigen und das in einer so leichten und souveränen Art zu tun – da muss man einfach begeistert sein.

Nicht verwunderlich ist schließlich, dass der Übersetzer auch der Sprache, welcher sich Tuwim in seinen Gedichten bediente, spezielle Beachtung schenkte:

Tuwim war – das denke ich – zu seiner Zeit ein Innovator, der viele ganz unverhoffte Verbindungen schaffte. Zum Beispiel, so ein Gedicht „Figielek“, lässt sich eigentlich gar nicht übersetzen. Wenn man das wörtlich nimmt, ist es alles unverständlich und da musste ich ganz andere Mittel im Deutschen suchen, die eben seiner Idee nahekommen. Im Deutschen ist *Firlefan* ein Wort, das ein bisschen negativen Touch hat – [man sagt]: das ist nur Firlefan, Unsinn – und hier wird es auf eine höhere Stufe gehoben. Es wird so mit der Sprache gespielt, dass dort eben ganz neue Ideen und Verbindungen rauskommen. Ich hoffe, ich habe dort einigermaßen den richtigen Ton gefunden [...].

Die Unübersetzbarkeitsfrage behandelt Wolfgang von Polentz jedoch mit einer gewissen Distanz: „Letztendlich unübersetzbar würde ich eher nicht sagen – es [die Übersetzungen] ist nur ein bisschen anders“.

In der vorliegenden Dissertation, welche die Übersetzbarkeit der Kindergedichte von Tuwim thematisiert, wird der Schwerpunkt auf Klangfiguren gelegt, wobei man sich in erster Linie auf die von dem Übersetzer erwähnten Alliterationen und die Onomatopöie im engeren und weiteren Sinne konzentriert. Die Studie ist zuallererst innerhalb der Übersetzungswissenschaft zu platzieren, knüpft jedoch gleichzeitig an die Errungenschaften der Phonostilistik an, mit welcher sich in Polen bisher u. a. Kazimierz Wóycicki (1960), Lucylla Pszczołowska (1977), Katarzyna Lesiak (2007) und Sławomir Studniarz (2011) befasst haben.

An dieser Stelle ist auch auf die Monographie „But w butonierce. O przekładzie dźwięków poezji“ von Emil Lesner (2015) hinzuweisen, in welcher sich der Autor mit den Methoden der Übersetzung von Klangfiguren (die er mit dem Terminus Euphonie bezeichnet) am Beispiel von ausgewählten polnischen Gedichten (u. a. von Bolesław Leśmian und Kazimierz Przerwa-Tetmajer) und deren Übersetzungen ins Deutsche auseinandersetzt.

Was die sprachwissenschaftliche Behandlung der Kindergedichte von Tuwim anbelangt, müssen an dieser Stelle neben dem bereits erwähnten Beitrag von Lipiński (2004) noch weitere Publikationen genannt werden. So haben sich unter anderem Szóstak (1999), Sokólska (2019) und Kolberová (2021) mit der Organisation der Klangebene von den Kindergedichten Tuwims ausführlich befasst – dabei verweisen die Autorinnen nicht nur auf unterschiedliche Typen der Onomatopöie, sondern auch auf weitere klangbezogene Mittel, wie etwa Echolalien (die u. a. in dem Gedicht „O panu Tralalińskim“ zahlreich vorkommen) oder die für Tuwim charakteristische Rhythmisierung der Sprache zwecks Nachahmung außersprachlicher Geräusche.

Einer kontrastiven Analyse der russischen Übersetzungen der Kindergedichte von den ausgezeichneten polnischen Kinderautoren – Tuwim und Brzechwa – ist die Monographie „Polska poezja dla dzieci w przekładach na język rosyjski“ von Manasterska-Wiącek (2015) gewidmet. Am Beispiel von ausgewählten Texten der genannten Dichter geht die Autorin an die Frage heran, auf welche Art und Weise die Wahl einer bestimmten Übersetzungsstrategie die Rezeption der Übersetzung beeinflussen kann.

In dem übersetzerischen Kontext ist daneben der Beitrag von Baluch (2006) nicht zu vergessen, im Rahmen dessen der Autor die Herausforderungen beschreibt, welchen der Übersetzer des Gedichtes „Lokomotywa“ die Stirn bieten muss. Dieses Phänomen analysiert er anhand von der eigenen Übertragung des erwähnten Textes ins Tschechische.

Aus der obigen Kurzüberblick der einschlägigen Literatur zum Gegenstand der vorliegenden Dissertation ergibt sich, dass Kindergedichte von Tuwim nicht nur innerhalb der polnischen Literatur- und Sprachwissenschaft als ein spannendes Forschungsobjekt vorkommen, sondern dass sie auch aus dem translatorischen Blickwinkel sporadisch analysiert werden. Die vorliegende Studie sollte die bisherigen Untersuchungen vervollständigen – zum diesem Zweck werden hier folgende Forschungsziele gesetzt:

Die vorliegende Dissertation sollte in erster Linie die im Kontext von Kindergedichten Tuwims bisher noch nicht so umfangreich thematisierte deutsch-polnische Perspektive berücksichtigen. Des Weiteren werden hier Klangfiguren zum ersten Mal als eine mögliche Übersetzbarkeitsgrenze in Bezug auf die Translation von Kindergedichten Tuwims behandelt.

Die Auseinandersetzung mit den vorhandenen deutschen Übersetzungen der analysierten Gedichte sollte darüber hinaus die möglichen Schwierigkeiten und Herausforderungen, auf welche der Übersetzer im Translationsprozess gestoßen ist, veranschaulichen, was die Arbeit der eventuellen zukünftigen Übersetzer derselben bzw. ähnlicher Texte zumindest einigermaßen beeinflussen kann. Außerdem sind die hier analysierten Lösungen der vorkommenden Probleme als allgemeine Hinweise für Literaturübersetzer zu betrachten.

Zur Realisierung der genannten Forschungsziele sollen anhand einer kontrastiven Analyse der Kindergedichte von Tuwim sowie deren Übersetzung ins Deutsche folgende Forschungsfragen beantwortet werden:

1. Wurde die Reimstruktur und das Metrum der Originalversion der Gedichte in den Übersetzungen berücksichtigt?
2. Inwieweit wurden Klangfiguren (d. h. Alliterationen, Onomatopöien und Paronomasien) in der deutschsprachigen Version der zur Analyse gewählten Texte berücksichtigt? In Bezug darauf wird die Frage aufgeworfen, ob sich bei der Übertragung der bestimmten Klangfiguren irgendwelche allgemeinen Tendenzen beobachten lassen, d. h. ob es bspw. solche Klangfiguren gibt, die in allen Fällen übertragen oder auch solche, die immer ausgelassen wurden.
3. Welche Texttransformationen waren bei der Übertragung der analysierten Gedichte notwendig? Zu untersuchen ist an dieser Stelle, für welche Modifikationen sich der Übersetzer im Translationsprozess entschieden hat, um die Texte in die deutsche Sprache zu übertragen. Haben die Modifikationen dazu beigetragen, den originalen Klang der einzelnen Textstellen beizubehalten?
4. Was sind mögliche Quellen der Unübersetzbarkeit der analysierten Klangfiguren? Dabei wird der Frage nachgegangen, ob sich irgendwelche objektiven Aspekte feststellen lassen, welche die Übertragung der einzelnen Klangfiguren beeinträchtigen.

Im Hinblick auf die im Laufe der Analyse vorgenommene Methode wird auf die bereits erwähnte Monographie von Lesner (2015) zurückgegriffen, wobei die dort vorgeschlagene Herangehensweise teilweise modifiziert und den Bedürfnissen der vorliegenden Studie angepasst wurde. Die in den gewählten Gedichten vorkommenden Klangfiguren werden daher auf zwei Ebenen analysiert, und zwar auf der referentiellen und formalen Ebene (in der Monographie von Lesner wurde noch eine konnotative Ebene berücksichtigt – in Hinsicht auf die Durchsichtigkeit der Analyse und um die Thematik der vorliegenden Arbeit nicht zu weit

auszubauen hat man sich jedoch dafür entschieden, die hiesige Untersuchung auf die referentielle und formale Ebene zu beschränken).

In dem ersten Schritt werden jeweils die Reimstruktur, das Metrum sowie die Klangfiguren in dem Originaltext analysiert. Bei der Untersuchung der jeweiligen Onomatopöien wird jedes Mal zusätzlich entschieden, welche Laute für die Bildung der konkreten Onomatopöie eine entscheidende Rolle spielen. In der zweiten Phase wird die Übersetzung auf der referentiellen und formalen Ebene analysiert. Auf der referentiellen Ebene wird jeweils entschieden, ob sich die in der Übersetzung herangezogenen Äquivalente auf die gleichen Elemente der außersprachlichen Realität wie die ausgangssprachlichen Formen beziehen (vgl. Kiklewicz 2006; Koller 1992). Dabei wird auch festgestellt, ob es auf der referentiellen Ebene zu irgendwelchen Textmodifikationen kam (nach Barchudarov 1979). Auf der formalen Ebene wird dagegen überprüft, ob die Äquivalente die gleichen klanglichen Eigenschaften wie die im Original vorkommenden Formen besitzen.

Jede Gedichtanalyse wird mit Erwägungen zur Übersetzbarkeitsfrage abgerundet – an dieser Stelle wird festgestellt, ob die eventuelle Nichtberücksichtigung der Klangfiguren in dem konkreten Gedicht aus irgendwelchen objektiven Gründen folgt, oder ob sie eher auf eine subjektive Entscheidung des Übersetzers zurückzuführen ist.

Die vorliegende Dissertation wurde in fünf Kapitel unterteilt. Im ersten Kapitel werden unterschiedliche Ansätze zur (Un)Übersetzbarkeit vorgestellt – dabei verweist die Autorin auf drei Hauptbetrachtungsweisen dieses Phänomens und erläutert skeptische, realistische sowie idealistische Theorien der Übersetzbarkeit. Das zweite Kapitel wird der Kinder- und Jugendliteratur im Allgemeinen gewidmet. Nach einem kurzen Überblick über die Definitionen dieses Literaturtyps wird man sich den spezifischen (darunter auch sprachlichen) Eigenschaften der Kinderliteratur näher zuwenden. Das letzte theoretische Kapitel bildet eine sprachwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Klangfiguren. Dabei wird nicht nur auf den Ursprung und die Definitionen von Klangfiguren eingegangen, sondern auch darauf verwiesen, welche Funktionen sie in der Literatur und Sprache erfüllen. Das vierte Kapitel wird den empirischen Überlegungen gewidmet – dabei unternimmt die Autorin den Versuch, in Anlehnung an die im Obigen beschriebene Methode, die Forschungsfragen zu beantworten. Anschließend folgt das Fazit, in dem die Ergebnisse der Analyse und die Möglichkeiten der weiteren Forschung dargestellt werden.

1. Das Problem der Übersetzbarkeit

Das Problem der Übersetzbarkeit und ihrer Grenzen wird im translatorischen sowie im sprach- und literaturwissenschaftlichen Diskurs immer wieder ausgearbeitet. Dieses Phänomen scheint ganz logisch zu sein, wenn man sich überlegt, wie viele Bücher jährlich übersetzt werden. Selbst im Jahre 2021 hat man fast 9 000 Bücher ins Deutsche übertragen⁵. Bevor die Werke jedoch auf den Buchmarkt gelangen, muss der Übersetzer eine schwierige Aufgabe meistern sowie jeweils entscheiden, was er in der Übersetzung unbedingt beibehalten sollte und welche Veränderungen er sich erlauben kann, damit der Text die Erwartungen der zielsprachlichen Leser erfüllt. Lässt sich aber alles übersetzen?

Im Hinblick auf den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung werden im Folgenden die prägnantesten Übersetzungstheorien behandelt und aus dem Blickwinkel der Übersetzbarkeitsproblematik analysiert. Die hier dargestellten Ansätze werden in drei Hauptgruppen eingeteilt: die skeptischen, die realistischen und die idealistischen Theorien⁶.

1.1. Skeptische Theorien der Übersetzbarkeit

In dem vorliegenden Abschnitt wird auf diese Ansätze eingegangen, welche die Übersetzung als eine schwierig zu lösende Aufgabe definieren. Zunächst konzentriert man sich auf die These von der wechselseitigen Beziehung zwischen Sprache und Denken, welche die Diskussion über die Übersetzbarkeit wesentlich beeinflusst hat. Anschließend wendet man sich dem mit diesem Phänomen verbundenen linguistischen Relativitätsprinzip sowie der inhaltsbezogenen Grammatik zu. Schließlich wird das Übersetzbarkeitsproblem aus der Perspektive des formbetonten Übersetzens besprochen.

1.1.1. Die Beziehung zwischen Sprache und Denken

Als Grundlegend für die Diskussion über die Übersetzbarkeit ergab sich der Ansatz von **Wilhelm von Humboldt**, den er in der Einleitung zu seiner Übersetzung von Aeschylus' Agamemnon⁷ erläuterte.

⁵ Quelle: Börsenblatt. Fachmagazin der Buchbranche, <https://www.boersenblatt.net/home/die-offiziellen-zahlen-fuer-den-buchmarkt-2021-sind-da-245433> (Zugriff am 21.02.2023).

⁶ Die hier vorgeschlagene Einteilung taucht in mehreren Beiträgen auf, welche die Übersetzbarkeitsproblematik thematisieren (vgl. Sulikowski 2008, Lesner 2013).

⁷ Abgedruckt in Störig 1963: 71–96.

Wie er am Anfang seiner Überlegungen ausführt, erscheint ihm ein solches Werk wie Agamemnon „seiner eigenthümlichen Natur nach, und in einem noch viel andrem Sinn, als es sich überhaupt von allen Werken grosser Originalitaet sagen lässt, unübersetzbar“ (Humboldt 1816: 80). Den Grund für die erwähnte Unübersetzbarkeit sieht Humboldt darin, dass die Bedeutungen der Wörter einzelner Sprachen nicht absolut übereinstimmen – auch wenn die Ausdrücke als Synonyme angesehen werden, drücken sie verschiedene zusätzliche Nebenstimmungen und Konnotationen aus. Alle „Sprachformen“, d. h. alle Wörter, betrachtet Humboldt nämlich als Symbole, die nicht einfach verabredete Zeichen sind, sondern durch reine „Energie des Geistes“ entstehen und mit den eigentlichen Dingen und Bezeichnungen durch den Geist verbunden sind (vgl. Humboldt 1816: 81 f.). Daraus ergibt sich weiter die Tatsache, dass der ganze Denkprozess der einzelnen Menschen in einer festen, unmittelbaren Abhängigkeitsbeziehung mit ihren Sprachen steht. Eine absolut vollkommene und genaue Entsprechung der einzelnen Wörter in einer anderen Sprache zu finden, scheint daher unmöglich zu sein. Vielmehr stellt Humboldt die These auf, dass „eine Uebersetzung um so abweichender wird, je mühsamer sie nach Treue strebt“ (Humboldt 1816: 81). In einem Brief an August Wilhelm v. Schlegel geht Humboldt sogar einen Schritt weiter:

Alles Übersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe. Denn jeder Übersetzer muss immer an einer der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache einer Nation zu genau an sein Original oder auf Kosten seines Originals zu sehr an die Eigentümlichkeiten seiner Nation zu halten. Das Mittel hierzwischen ist nicht bloß schwer, sondern geradezu unmöglich (Humboldt in einem Brief an August Wilhelm Schlegel 1796, zit. nach Koller 2011: 161).

In dieser Feststellung weist Humboldt darauf hin, dass der Übersetzer, unabhängig davon, welche Entscheidung er trifft, nämlich ob er sich mehr dem Originaltext oder dem Leser nähert, immer scheitern muss. Und zwar verletzt er entweder das Original oder die Zielsprache. Dies verstärkt noch die humboldtsche These von der Unübersetzbarkeit.

Nichtsdestotrotz betrachtet Humboldt das Übersetzen (vor allem im Literaturbereich) weiterhin als eine bedeutsame und sogar unausweichliche Aufgabe. In der Einleitung zu Agamemnon führt er dazu aus:

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 eigenen Sprache (Humboldt 1816: 81).

Es wird dadurch deutlich, dass das Ziel des Translationsprozesses nicht nur darin besteht, den Zugang zu den fremdsprachigen Schriften einem breiteren Leserkreis zu gewähren, sondern auch darin, die Grenzen der eigenen Sprache zu verschieben und diese zu vervollkommen. Um dies zu erreichen, sollte sich der Übersetzer nach dem Prinzip der „einfachen und

anspruchlosen Liebe“ zum Original richten und sich demzufolge dem Originaltext so gut wie möglich nähern. Diese Treue (die darauf beruht, den wahren Charakter des Originals nachzuahmen) zieht natürlich eine gewisse Fremdheit nach sich, jedoch nur so eine Einstellung kann der Sprache und den Lesern den tatsächlichen Nutzen bringen. Alle Versuche, so zu schreiben, wie der Originalautor es in der Zielsprache selbst geschrieben hätte, müssen, nach der Auffassung von Humboldt, scheitern (vgl. Humboldt 1816: 83 f.).

Der humboldtschen These, welche einen Zusammenhang zwischen der Sprache und den menschlichen Denkprozessen voraussetzt, schließt sich auch **Ludwig Wittgenstein** an, indem er anmerkt, dass „die Grenzen der Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen meiner Welt bedeuten“ (Wittgenstein 1999: 5.6, Hervorhebung im Original). Durch diese Aussage macht der deutsche Philosoph deutlich, dass die Sprache, deren wir uns bedienen, als eine wirklichkeitsbildende Kraft anzusehen ist. Für die Übersetzbarkeitsfrage tauchen im Zusammenhang mit dem berühmten Satz jedoch weitere Schwierigkeiten auf. Wenn es nämlich angenommen wird, dass die Vertreter verschiedener Sprachgemeinschaften oder sogar die einzelnen Sprachbenutzer die Welt subjektiv und individuell wahrnehmen, dann bedeutet dies, dass jeder Übersetzungsversuch eine gewisse Fremdheit und Dekonstruktion des Originaltextes mit sich bringen muss. Die Mehrdeutigkeit der Wörter und diesbezüglich auch der ganzen Texte illustriert Wittgenstein am Beispiel einer Kippfigur – Hasen-Enten-Kopf – welche entweder als Ente oder als Hase gesehen werden kann. Analog dazu hängt auch die Bedeutungsinterpretation der einzelnen Wörter von den individuellen Erfahrungen und dem Wissen der Rezipienten ab (vgl. Wittgenstein 2001: δ XI). Die Konsequenzen einer solchen Betrachtungsweise für die Übersetzbarkeitsfrage liegen auf der Hand. Lesner und Sulikowski (2013: 22 f.) weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Übersetzer in erster Linie die Rolle eines subjektiven Lesers übernehmen und den Ausgangstext erstmals individuell interpretieren muss. Man kann sich hier die Frage stellen, inwieweit seine Interpretation mit den Absichten des ausgangssprachlichen Autors übereinstimmen wird – besonders bei den literarischen Texten besteht natürlich das Risiko, dass der Übersetzer im Prozess der Textübertragung eine von mehreren Interpretationsmöglichkeiten wählt und sie dann in dem Zieltext darstellt. So betrachtet, kann das Übersetzen im literarischen Bereich als eine fast unmögliche Aufgabe gelten. Auch die einfache interkulturelle Kommunikation wird durch so eine Sichtweise zu einem bestimmten Grad bestritten, so Lesner und Sulikowski (2013: 23).

Eine weitere aus ähnlicher Zeit stammende und für das Thema Übersetzbarkeit höchst bedeutende Abhandlung „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ stammt von dem Philosophen **Friedrich Schleiermacher**. Den Ausgangspunkt für seine Ausführungen

bildet die Annahme, dass die Notwendigkeit der Textübertragung in vielen unterschiedlichen Situationen erkennbar wird. An dieser Stelle weist Schleiermacher nicht nur auf die Kommunikation zwischen den aus verschiedenen Sprachgemeinschaften stammenden Menschen hin, sondern auch auf solche Gelegenheiten, wenn wir eine Rede verstehen müssen, die zwar in unserer Muttersprache gefasst ist, jedoch von Menschen anderer Bildung oder „Sinnes- und Gemüthsart“ stammt (vgl. Schleiermacher 1838: 38).

Innerhalb der Übertragung fremdsprachiger Texte unterscheidet Schleiermacher zwei Hauptgebiete, welche dann unmittelbar die Wahl der Methode determinieren: das Gebiet des Geschäftslebens und das Gebiet der Wissenschaft und der Kunst. In dem ersten Fall handelt es sich vorwiegend um mündlich übertragene Texte, die sich auf eine konkrete Tatsache oder einen bestimmten Gegenstand konzentrieren und demzufolge einen festen Gebrauch einzelner Wörter voraussetzen. In diese Gruppe werden auch sämtliche schriftlichen Texte erzählender und beschreibender Art (wie etwa Zeitungsartikel) eingeschlossen. Die Übertragung in diesem Bereich bezeichnet Schleiermacher als „Dolmetschen“ und beschreibt dies folgendermaßen:

(...) Deshalb ist das Uebertragen auf diesem Gebiet fast nur ein mechanisches Geschäft, welches bei mäßiger Kenntniß beider Sprachen jeder verrichten kann, und wobei, wenn nur das offenbar falsche vermieden wird, wenig Unterschied des besseren und schlechteren statt findet (Schleiermacher 1838: 42).

Aus dieser Aussage lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass die Texte dieser Art aufgrund der Begriffsgenauigkeit ohne weiteres als absolut übersetzbar angesehen werden können. Ganz anders verhält es sich in dem Bereich der Wissenschaft und der Kunst, wo die Wortwahl von der Eigentümlichkeit des Verfassers abhängt und wo die Texte nicht mehr von dem Gegenstand selbst, sondern „von dem Gedanken und Gemüth“ beherrscht werden. Die Textübertragung, die in diesem Gebiet meistens schriftlich abläuft, wird bei Schleiermacher „das eigentliche Übersetzen“ genannt und als eine richtige Herausforderung für den Übersetzer definiert. An dieser Stelle greift Schleiermacher einen ähnlichen Gedanken wie Humboldt auf und beschreibt die Sprache als eine Kraft, die unser Denken und dessen Grenzen determiniert:

Jeder Mensch ist auf der einen Seite in der Gewalt der Sprache, die er redet (...). Er kann nichts mit völliger Bestimmtheit denken, was außerhalb der Grenzen derselben läge; die Gestalt seiner Begriffe, die Art und die Grenzen ihrer Verknüpfbarkeit ist ihm vorgezeichnet durch die Sprache, in der er geboren und erzogen ist (...) (Schleiermacher 1838: 43).

Aus dem Grund stellt das Übersetzen von den Meisterwerken der Wissenschaft und der Kunst, bei denen der „Geist der Sprache“ am stärksten zu fühlen ist, eine schwer zu lösende Aufgabe dar, die nur von denen bewältigt werden kann, die nicht nur „die Kunst des Verstehens“ beherrscht haben, sondern sich auch des „ganzen geschichtlichen Lebens des Volks“ bewusst

sind (Schleiermacher 1838: 44 f.). Was der Autor der Abhandlung jedoch deutlich hervorhebt, ist die Tatsache, dass man das eigentliche Übersetzen von den anderen Übertragungsmethoden ausdrücklich abgrenzen muss. Und zwar handelt es sich hier um die Paraphrase und die Nachbildung, welche die Eigentümlichkeiten der Sprache entweder hinwegräumen oder auf eine kluge Art und Weise umgehen (vgl. Schleiermacher 1838: 45–48).

Was die Auseinandersetzung mit den Translationsschwierigkeiten innerhalb der Wissenschaft und der Kunst betrifft, schlägt Schleiermacher zwei mögliche Lösungen vor. Die erste Möglichkeit setzt voraus, dass der Übersetzer den Schriftsteller „in Ruhe läßt“ und den Leser ihm entgegen bewegt (Diktum von Treue) (vgl. Stolze 2005: 27), indem er versucht, das gleiche sprachliche Bild und den gleichen Eindruck in dem Zieltext wiederzugeben. Die größte Schwierigkeit, auf die der Übersetzer bei dieser Methode stößt, ist eine gewisse Fremdheit und Ungeschicktheit im Ausdruck, welche der Leser bei der Lektüre des Zieltextes spüren kann. Dies zeigt sich jedoch insofern als unausweichlich, als sich der „Geist der Sprache“ nur durch eine treue Übertragung übermitteln lässt. Schleiermacher hebt außerdem hervor, dass diese Methode von zwei Bedingungen abhängt. Und zwar setzt sie nicht nur „eine gewisse Biegsamkeit“ der Zielsprache voraus, sondern erfordert auch von den Lesern, dass sie mit fremden Sprachen und Werken umgehen können und demzufolge auf das Fremde einigermaßen vorbereitet sind (vgl. Schleiermacher 1838: 49–58).

Das Ziel der zweiten Methode liegt darin, so zu übersetzen, wie es der Autor des Werkes selbst in der Zielsprache geschrieben hätte (Diktum von Freiheit) (vgl. Stolze 2005: 27). Auch bei dieser Verhaltensweise, obwohl sie viel vollkommener zu sein scheint, bemerkt Schleiermacher einige Schwächen. Der größte Vorwurf entspringt der Voraussetzung, dass der Ausdruck und der Gedanke ein untrennbares Ganzes bilden, weswegen es unmöglich ist, sich vorzustellen, wie ein Mensch seine Überlegungen in einer anderen Sprache formulieren könnte und was er überhaupt denken würde. Die Aufgabe, einen Menschen von seiner Muttersprache zu trennen, betrachtet Schleiermacher als unmöglich und aus diesem Grund meint er: „Ja man kann sagen, das Ziel so zu übersetzen (...) ist nicht nur unerreichbar, sondern auch in sich nichtig und leer“ (Schleiermacher 1838: 60 f.). In Bezug auf Philosophie und Komödie, die zwei entgegengesetzte, jedoch jeweils sehr charakteristische Gebiete darstellen, erörtert Schleiermacher weitere mit der beschriebenen Methode verbundene Schwierigkeiten. Was die philosophischen Schriften betrifft, verweist Schleiermacher auf die Unähnlichkeit der Elemente von einzelnen Sprachen – bei der Übertragung solcher Werke ist der Übersetzer dazu gezwungen, aus dem Begriffssystem der Zielsprache zu schöpfen und dabei in Kauf zu nehmen, dass er einfach auf dessen Grenzen stoßen kann. Bei der Komödie dagegen, deren Sprache

durch Leichtigkeit, Natürlichkeit und Witz gekennzeichnet ist, muss der Übersetzer darauf aufpassen, die Form des Werkes nicht zu zerstören (vgl. Schleiermacher 1838: 65–67).

Es ist festzustellen, dass die von Schleiermacher behandelten Methoden das Problem der Übersetzbarkeit nicht gänzlich beseitigen. Ähnlich wie Humboldt vertritt jedoch auch Schleiermacher den Standpunkt, dass das Übersetzen zu der Bereicherung der eigenen Sprache beitragen kann. Darin sieht er auch das wahre und größte Ziel des gesamten Translationsprozesses:

(...) unsere Sprache, weil wir sie der nordischen Trägheit wegen weniger selbst bewegen, nur durch die vielseitigste Berührung mit dem fremden recht frisch gedeihen und ihre eigne Kraft vollkommen entwickeln kann. (...) Wir dürfen nicht verkennen, daß viel schönes und kräftiges in der Sprache sich erst durch das Uebersetzen theils entwickelt hat, theils aus der Vergangenheit ist hervorgezogen worden (Schleiermacher 1838: 69).

An die Sichtweise von Schleiermacher knüpft **Antoine Berman** an, der sich eindeutig für die erste Methode, d. h. das Diktum der Treue ausspricht. Berman bezeichnet das Übersetzen als eine *Erfahrung des Fremden* und erklärt dies folgendermaßen:

Jede Kultur widersetzt sich der Übersetzung, auch wenn sie diese wesentlich braucht. Das eigentliche Ziel von Übersetzung – sich auf der Ebene des Geschriebenen in ein gewisses Verhältnis zum Anderen setzen, das Eigene durch die Vermittlung des Fremden befruchten – kollidiert mit der ethnozentrischen Struktur einer jeden Kultur oder mit jener Art Narzissmus, der dazu führt, dass jede Gesellschaft am liebsten ein reines und unvermischtes Ganzes sein würde. Im Übersetzen steckt etwas von der Gewalt der Vermischung der Kulturen (Berman 1985: 16, zit. nach Weissmann 2014: 88).

Berman hebt deutlich hervor, dass das Übersetzen einerseits als eine kulturelle Herausforderung zu betrachten ist, andererseits aber als eine Notwendigkeit, welche der Entwicklung der einzelnen Kulturen und Sprachen in großem Maße dient (Berman 1985: 16). Gleichzeitig nennt Berman zwölf sogenannte „deformierende Tendenzen“, welche die Grenzen der Übersetzung und Übersetzbarkeit bestimmen. Diese sind: Rationalisierung, Klärung, Ausschmückung (Verlängerung), Veredelung, Qualitative Verarmung, Quantitative Verarmung, Vereinheitlichung, Zerstörung des Rhythmus, Zerstörung der „signifikanten Netze“, Zerstörung der Systematismen, Zerstörung oder Exotisierung der umgangssprachlichen oder regionalen Sprachgefüge, Zerstörung der Phraseologien und Aufhebung der Überlagerung von Sprachen (Berman 2009: 253).

1.1.2. Das linguistische Relativitätsprinzip und die inhaltsbezogene Grammatik

Die humboldtsche These von der wechselseitigen Beziehung zwischen Sprache und Denken, die auch von Schleiermacher aufgegriffen wurde, findet ihre Entwicklung in der **Sapir-Whorf-Hypothese** der linguistischen Relativität.

Die Sprache und demzufolge auch die Bedeutung stellten für Sapir ein faszinierendes Forschungsobjekt dar. Er vertrat den Standpunkt, dass die Sprache als „ein Schlüssel zum Verständnis der ganzen Welt, ein Schlüssel zur Kultur und zu den Gedanken“ (Wierzbicka 1978: 19, übers. M.M.) anzusehen ist und definierte sie als ein symbolisches System, welches in einer festen Beziehung mit unseren Erfahrungen steht: „it does not as a matter of actual behavior stand apart from or run parallel to direct experience but completely interpenetrates with it“ (Sapir 1985: 11). In seiner wissenschaftlichen Arbeit erforschte Sapir Indianersprachen und analysierte die dort vorkommenden grammatischen Formen und Kategorien. Dabei suchte er vor allem nach den die Sprachen unterscheidenden Elementen, in denen sich die Spuren der Gedanken widerspiegeln konnten (vgl. Wierzbicka 1978: 20). Auf diese Art und Weise versuchte Sapir, seine These zu belegen, dass sich die sprachlichen Formen auf unsere Wahrnehmung und Interpretation der Wirklichkeit auswirken (vgl. Sapir 1978: 38). Solch eine Sichtweise hat in hohem Maße zu der späteren Entstehung des linguistischen Relativitätsprinzips beigetragen. Als Professor für Anthropologie an der Universität Yale unterrichtete Sapir Benjamin Lee Whorf, der seine Untersuchungen fortgesetzt hat. Den vorwiegenden Teil seiner wissenschaftlichen Tätigkeit hat Whorf dann der Erforschung von Sprachen und Denkstrukturen der Hopi-Indianer in Arizona und der Azteken in Mexiko gewidmet, welche er anschließend mit den Eigenschaften der sogenannten „oligosynthetischen Sprachen“⁸, d. h. der Standard-Average-European-Sprachen verglichen hat (vgl. Carroll 1955: 35). In seinen Untersuchungen zog Whorf nicht nur den Wortschatz sondern auch grammatische Strukturen der erwähnten Sprachen in Betracht. Die Ergebnisse seiner Analysen sollten als Beleg für seine These von dem linguistischen Relativitätsprinzip dienen, welches er folgendermaßen formuliert hat:

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 zu 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 (Whorf 2003: 20).

In der Sprachwissenschaft unterscheidet man zwei Interpretationsmöglichkeiten bzw. Varianten dieser Hypothese. Die erste setzt voraus, dass die Sprache unsere Denkprozesse und Wahrnehmung der Welt beeinflusst, verhindert jedoch die Kommunikation zwischen den aus verschiedenen Sprachkulturen stammenden Menschen nicht (vgl. Lesner 2014: 27). Die zweite,

⁸ Am Beispiel der Aztekensprache führt Whorf den Begriff der „Oligosynthese“ ein. Als oligosynthetisch definiert der Wissenschaftler diese Sprachen, die in ihrer Struktur eine sehr begrenzte Anzahl von Morphemen verwenden (vgl. Carroll 1955: 35 f.).

extreme Variante – der sogenannte sprachliche Determinismus – besagt, unsere Interpretation der Wirklichkeit sei völlig durch unsere Sprache determiniert, sodass wir in bestimmte „Denkkategorien“ eingeschlossen werden und infolgedessen gar nicht im Stande sind, mit den Menschen, die eine andere Sprache benutzen, zu kommunizieren (vgl. Trabant 2014: 26). Eine solche Einstellung liefert also ein weiteres Argument zur Bestätigung der Unübersetzbarkeitsthese.

An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass es bisher noch niemandem gelungen ist, die Hypothese von Whorf eindeutig zu bestätigen oder zu widerlegen. Unter deren Befürwortern kann man u. a. Kluckhohn und Leighton (1946), Thompson (1950) und Hoijer (1953) nennen. Andererseits ist die These von dem sprachlichen Relativitätsprinzip in der Geschichte der Sprachwissenschaft schon mehrmals auf Kritik gestoßen. Dabei versuchen die Wissenschaftler den Autoren der Hypothese nicht nur methodische (Lenneberg 1953), sondern auch logische sowie psychologische Fehler nachzuweisen (Feuer 1953, Pinker 1996). Die Frage nach der Richtigkeit der Hypothese und demzufolge nach dem Verhältnis zwischen den einzelnen Sprachen bleibt also immerhin offen, so wie sich dazu Iwar Werlen äußert:

Es bleibt eine offene Fragestellung, die in der Spannung zwischen Universalismus und Relativismus zu beantworten ist. Das Verhältnis von allgemeiner Sprachfähigkeit des Menschen und der Ausgestaltung der je einzelnen Sprachen in verschiedenen Sprachgemeinschaften zu verstehen und zu erklären, ist und bleibt die Aufgabe der allgemeinen Sprachwissenschaft – das Prinzip der sprachlichen Relativität ist eine der Antworten darauf. Wer Sprache verstehen will, kommt um dieses Prinzip nicht herum (Werlen 2002: 321).

Neben Sapir und Whorf hat sich der These von Sprache als „geistiger Zwischenwelt“ auch **Leo Weisgerber** – der Hauptvertreter der sogenannten „inhaltsbezogenen Grammatik“ – angeschlossen. In seinen Untersuchungen hat sich der deutsche Sprachwissenschaftler vorwiegend mit der Erforschung von Wortfeldern und deren Einfluss auf die Wahrnehmung der Welt beschäftigt. Auf der Grundlage von dem Sprachvergleich ist er zu dem Schluss gekommen, dass die Struktur sowie Gliederung der Wortfelder in den einzelnen Sprachen ganz unterschiedlich aussehen, was dafür sorgt, dass sich die Wörter verschiedener Sprachen eigentlich nicht vergleichen lassen (vgl. Koller 2011: 172). Infolgedessen lässt sich nach Weisgerber (1971: 68) feststellen, dass jede einzelne Sprache ihre eigene Zwischenwelt bestimmt. Mithilfe dieser „geistigen Zwischenwelten“ versuchen wir, die außersprachliche Realität in eine bestimmte Ordnung zu bringen. Dies illustriert der deutsche Sprachphilosoph am Beispiel von dem Himmel voller Sterne, der für die Menschen zunächst ganz unbegreiflich zu sein scheint und von ihnen als ein „unendliches Gewirr“ angesehen wird (vgl. Stolze 2005: 28). Die Bestimmung und Benennung von Sternenkonstellationen sorgt erst dafür, dass wir im Stande sind, das Ganze zu erfassen und eine Orientierung zu bekommen. Dabei sollte betont

werden, dass man dieselben Gestirne je nach der Weltregion unterschiedlich ordnet – die asiatischen Sternbilder unterscheiden sich beispielsweise von den Sternenkostellationen im Okzident. Analog dazu versuchen die Menschen mittels ihrer Muttersprache die Welt entsprechend zu systematisieren (vgl. Stolze 2005: 28).

In seinen Untersuchungen legt Weisgerber den Schwerpunkt auf den Begriff der Muttersprache. Am Beispiel von Farbbezeichnungen, welche das Farbenspektrum in verschiedenen Sprachen unterschiedlich segmentieren, weist er darauf hin, dass die außersprachliche Realität je nach der Muttersprache unterschiedlich strukturiert wird – an dieser Stelle führt er daher den Terminus „Weltbild der Muttersprache“ ein (vgl. Weisgerber 1971: 54).

Neben den Wortfeldern, welche die Existenz von den unterschiedlichen geistigen Weltbildern⁹ bestätigen, verweist Weisgerber zum Beweis seiner These noch auf andere sprachliche Erscheinungen. Zu diesen gehören u. a. sprachspezifische schwer übersetzbare Wörter (wie etwa *Weltschmerz*, *Gemütlichkeit* oder *Gestalt*) sowie Konnotationen, welche die bestimmten Bezeichnungen in den einzelnen Sprachen hervorrufen. Ein Beispiel dafür stellt das Wort *Brot* dar, welches in Deutschland am häufigsten mit einer dunklen Backware assoziiert wird, während das französische Wort *pain* eher für einen weißen Laib steht (vgl. Stolze 2005: 29).

Die oben dargestellte Wahrnehmung der Sprache kann bei der Besprechung der Übersetzbarkeitsproblematik natürlich nicht ausgelassen werden. Wenn man nämlich annimmt, dass wir je nach der Muttersprache in anderen geistigen Welten leben, so wird das Übersetzen zu einer schwer bzw. unmöglich zu lösenden Aufgabe. Jegliche Versuche, ein bestimmtes Wort in eine andere Sprache, d. h. in eine andere geistige Welt zu übertragen, müssen aufgrund der fehlenden Übereinstimmung der Wortbedeutungen scheitern.

Mit den Konnotationen sowie der Beziehung zwischen der lautlichen Form der Wörter und deren Bedeutung hat sich auch ein anderer Vertreter der inhaltsbezogenen Grammatik, **Walter Porzig**, beschäftigt. In seinem Aufsatz „Die Richtigkeit der Namen“ versucht er die Frage zu beantworten, auf welche Art und Weise die Dinge mit ihren Namen verbunden sind und ob sich das Verhältnis der Menschen zu den Dingen an deren Bezeichnungen ablesen lässt. Als Beispiel einer natürlichen Beziehung zwischen den Lautgebilden und den realen Sachen

⁹ Die Bezeichnung Weltbild tritt an dieser Stelle in ihrer allgemeinen Bedeutung auf – man versteht darunter eine bestimmte Denkweise, „umfassende Vorstellung von der Welt“ („Weltbild“ auf Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Weltbild>, Zugriff am 07.12.2022). Dabei ist von dem diskursiven Weltbild abzusehen – dieses Phänomen wird innerhalb der Diskurslinguistik u. a. bei Czachur (2011: 144) ausführlich besprochen.

nennt er die „Welt der Töne“, d. h. die Lautmalerei. Stimmen der Tiere, Ausrufe und andere Formen der Lautnachahmung lassen sich sofort mit den Dingen, die sie benennen, assoziieren und demzufolge sind sie ganz einfach zu verstehen. Porzig (1950: 20) hebt jedoch hervor, dass solche Wörter bzw. Laute je nach der Sprache zu einem bestimmten Grad variieren können – dies sei damit verbunden, dass auch die Wahrnehmung der einzelnen Schalleindrücke von den Vertretern verschiedener Sprachgemeinschaften unterschiedlich sein kann. Unsere Tonauffassung hängt nämlich u. a. davon ab, auf welche Art und Weise wir bei der Schallproduktion die Sprechwerkzeuge bzw. Artikulationsorgane benutzen (vgl. Porzig 1950: 20–22). Eine solche natürliche Beziehung zwischen dem Sachverhalt und seiner Lautgestalt kommt jedoch nur in bestimmten Fällen vor.

Ein anderes wesentliches Phänomen, das bei der Benennung der Welterscheinungen eine entscheidende Rolle spielt, ist nach Porzig (1950: 25–50) die geschichtlich und kulturell bedingte Weltauffassung einer bestimmten Sprachgemeinschaft. Dies fasst er folgendermaßen zusammen:

Es besteht gewiß kein eindeutiger, naturgegebener Zusammenhang zwischen den Dingen und den Lauten, mit denen sie benannt werden. Aber ebensowenig wird dieser Zusammenhang durch rein willkürliche Übereinkunft gestiftet. Vielmehr geben die Namen die Stellung einer Gemeinschaft zu den Dingen ihrer Umwelt an. (...) Die Beziehung der Namen auf die Sachen ist nicht naturgegeben und nicht willkürlich gesetzt, sie ist geistesgeschichtlich bedingt (Porzig 1950: 49).

Auch dieser Aspekt kann als eine Unübersetzbarkeitsquelle angesehen werden. Wenn die aus verschiedenen Sprachkulturen stammenden Menschen eine ganz andere Stellung zu einem bestimmten Sachverhalt haben oder diesen ganz anders wahrnehmen, dann wird das auch in der äußeren Form der Wörter sichtbar, was sich bei der Übersetzung nur selten berücksichtigen lässt. Ein Beispiel dafür liefert Lesner (2014: 30), indem er erläutert, dass das deutsche Wort *Glühbirne* nicht nur die Funktion der Sache (das Glühen, d. h. die Beleuchtung eines Raumes), sondern auch deren Form (die Birne) impliziert, während das polnische *żarówka* sich ausschließlich auf die Funktion des Gegenstandes bezieht. Eine genaue und vollständige Entsprechung zu finden, ist bei solcher Betrachtungsweise daher unmöglich.

1.1.3. Formbetontes Übersetzen

Eine andere Perspektive auf das Thema Unübersetzbarkeit wird in den Beiträgen von Befürwortern des formbetonten Übersetzens gezeigt. Schon bei dem Zeitgenossen Humboldts, **August Wilhelm Schlegel**, wird dieser Aspekt teilweise angesprochen. Ähnlich wie Humboldt betrachtet der deutsche Philosoph die Tätigkeit des Übersetzers als eine „peinliche Knechtschaft“ und ein „undankbares Handwerk“, bei dem eine gewisse Unvollkommenheit

immer in Kauf genommen werden muss. Gleichzeitig beschreibt jedoch Schlegel die Person eines „ächten Übersetzers“, der die Aufgabe des „Boten von Nation zu Nation“ erfüllt und dementsprechend als ein „Herold des Genius“ anzusehen ist. An dieser Stelle sei angemerkt, dass ein solcher Übersetzer nicht nur den Inhalt eines Werkes, sondern auch die „edle“ Form so genau wie möglich in die Zielsprache übertragen sollte (vgl. Schlegel 1862: 98).

Dieser Aspekt wird einige Zeit später von **Walter Benjamin** aufgegriffen und ausführlicher besprochen. Sein sprachphilosophischer Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ (Benjamin 1923) gilt „als ein Meilenstein in der Geschichte der Übersetzungstheorie“ (Abel 2014: 7). Der deutsche Philosoph stellt dort eine idealisierte, utopische Art der Übersetzung dar und konzentriert sich dabei auf die Form, die bei literarischen Kunstwerken viel bedeutender ist als die Mitteilung selbst. Im Zusammenhang damit weist Benjamin darauf hin, dass das Wesentliche im Prozess der Translation nicht die Aussage selbst, sondern „das Unfaßbare, Geheimnisvolle, »Dichterische«“ ist. Den Empfänger des Werkes hält er ebenfalls für nebensächlich und hebt dabei hervor:

Nicht genug, daß jede Beziehung auf ein bestimmtes Publikum oder dessen Repräsentanten vom Wege abführt, ist sogar der Begriff eines „idealen“ Aufnehmenden in allen kunsttheoretischen Erörterungen vom Übel, weil diese lediglich gehalten sind, Dasein und Wesen des Menschen überhaupt vorauszusetzen (Benjamin 1923: 9).

Dieser Aussage lässt sich entnehmen, dass die Kunstwerke in erster Linie nicht für die Rezipienten gedacht sind, sondern vielmehr ganz selbstständig existieren können. Diese Annahme ist auch von dem Übersetzer zu berücksichtigen, der seine Übersetzungen nicht mit Blick auf den Empfänger, sondern eher auf die Form erstellen sollte (vgl. Benjamin 1923: 10). Darauf basierend, formuliert Benjamin die folgende These: „Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen“ (Benjamin 1923: 9). Die Annäherung an das Original bedeutet bei Benjamin jedoch keinesfalls eine möglichst genaue Sinnübertragung¹⁰ – es handelt sich hier vielmehr darum, „das Echo des Originals“ in der Übersetzung zu erwecken. Um dies zu erzielen, ist es erforderlich, sich bei der Übertragung des Werkes eine gewisse Freiheit zu erlauben. Benjamin bedient sich dabei der Tangente-Metapher:

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen (Benjamin 1923: 19 f.).

¹⁰ Benjamin kritisiert die herkömmlichen Ansätze, welche das größte Ziel der Translation in der Sinnübertragung sehen und bezeichnet sie als „tote Theorien“ (vgl. Benjamin 1923: 12 f.).

Der ganzen Tätigkeit des Übersetzers wird bei Benjamin ein metaphysischer Charakter zugeschrieben. Seine wahre Aufgabe besteht nämlich darin, die Verwandtschaft der Sprachen ans Licht zu bringen und dadurch die „reine Sprache“ freizusetzen. Um diesen Gedanken weiterzuentwickeln, führt Benjamin in dem nächsten Teil seines Aufsatzes zwei Schlüsselbegriffe ein und zwar unterscheidet er „das Gemeinte“ von „der Art des Meinens“. Unter dem Gemeinten versteht er den Sinngehalt einer Aussage, d. h. die Informationen, welche mithilfe der Sprache vermittelt werden. Die Art des Meinens bezieht sich dafür auf den Ausdruck und determiniert die Art und Weise, auf welche die Inhalte weitergegeben werden. Dies exemplifiziert Benjamin an einem anschaulichen Beispiel:

In »Brot« und »pain« ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben (Benjamin 1923: 14).

Weiter erklärt Benjamin, dass die Harmonie aller „Arten des Meinens“ verschiedener Sprachen, die sich ergänzen, zur Freisetzung der reinen, vollkommenen Sprache führt. Durch das Übersetzen ist es erst möglich, die Kontrastierung der Arten des Meinens herauszuheben und dadurch das verborgene, innere Verhältnis der Sprachen, d. h. ihre Verwandtschaft „keimhaft“ oder sogar „intensiv“ zu verwirklichen. Auf Basis von dieser Gegenüberstellung lässt sich dann erahnen, was unter der reinen Sprache eigentlich zu verstehen ist – das höchste Wesen der Sprache, die „nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist“ (Benjamin 1923: 19). Diese Gestalt der Sprache zurückzugewinnen, ist nach Auffassung von Benjamin „das gewaltige und einzige Vermögen der Übersetzung“ (Benjamin 1923: 19). Gleichzeitig führt der Philosoph aus, dass das Übersetzen nur ein vorläufiges Mittel ist, das die Auseinandersetzung mit der Fremdheit der Sprachen ermöglicht. Durch die Translation wird die Sprache des Originals zwar auf eine höhere Stufe gehoben, kann allerdings den Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen nicht ganz erreichen. Es handelt sich an dieser Stelle darum, was das Werk außer der Mitteilung ausdrückt – dies betrachtet Benjamin als unübersetzbar und begründet seine Annahme dadurch, dass „das Verhältnis des Gehalts zur Sprache völlig verschieden ist in Original und Übersetzung“ (Benjamin 1923: 15).

Aus den mystisch formulierten Überlegungen von Benjamin lässt sich vor allem schlussfolgern, dass die Form einen wesentlichen Aspekt bei der Übersetzung der poetischen Texte bildet. Benjamin schließt die Übersetzbarkeit der Texte nicht aus, lehnt aber alle traditionellen Übersetzungstheorien ab und formuliert ein neues utopisches Modell, in dem er die Idee der „wahren“, zur Rekonstruktion der reinen Sprache strebenden Übersetzung einführt.

Dabei liefert er aber keine praktischen Hinweise, nennt lediglich die interlineare Version des heiligen Textes als „Urbild aller Übersetzung“ (Benjamin 1923: 21).

1.1.4. Zusammenfassung der skeptischen Theorien

Die im Vorhergehenden dargestellten Sprach- bzw. Übersetzungstheorien bezweifeln die Möglichkeit einer vollkommenen Textübertragung. Die ihnen zugrunde liegenden philosophischen Ansichten konzentrieren sich vor allem auf die Beziehung zwischen der Sprache und den menschlichen Denkprozessen – darin sehen ihre Autoren auch die größte Unübersetzbarkeitsquelle.

Die Philosophen bzw. Wissenschaftler heben in diesem Zusammenhang u. a. die fehlende Übereinstimmung zwischen den Bedeutungen von Lexemen einzelner Sprachen hervor. Die fremdsprachigen Wörter, die sich zwar auf den gleichen außersprachlichen Sachverhalt beziehen, können beispielsweise verschiedene Konnotationen hervorrufen, welche auf unterschiedliche Weltauffassung bzw. -interpretation der Vertreter einzelner Sprachgemeinschaften zurückzuführen sind. In solchen Fällen ist also eine hundertprozentige Äquivalenz zwischen fremdsprachigen Lexemen ausgeschlossen.

Die radikalen Theorien (Whorf, Weisgerber) setzen sogar voraus, dass die Benutzer einzelner Sprachen in verschiedenen sprachlichen bzw. geistigen Welten leben und dementsprechend die Welt mittels anderer Denkkategorien wahrnehmen. Sie bezweifeln daher nicht nur die Möglichkeit der Textübertragung, sondern auch die Kommunikation zwischen den aus verschiedenen Sprachgemeinschaften stammenden Menschen.

Darüber hinaus wird im Rahmen der skeptischen Theorien angemerkt, dass sich die Übersetzung künstlerischer (und besonders poetischer) Werke von der Translation anderer Texte wesentlich unterscheidet (Schleiermacher, Schlegel, Benjamin). In dem Literaturbereich ist der Übersetzer dazu verpflichtet, neben dem Inhalt auch die Form zu berücksichtigen. Es wird jedoch hervorgehoben, dass es in meisten Fällen nicht möglich ist, alle Eigenschaften des Ausgangstextes in die Zielsprache zu übertragen.

Nichtsdestotrotz wird das Übersetzen als eine wesentliche und notwendige Aufgabe definiert. Humboldt und Schleiermacher weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Übersetzungen zu der Entwicklung und Bereicherung der eigenen Sprache beitragen und den einfachen Zugang zu den fremdsprachigen Werken ermöglichen. Benjamin geht an dieser Stelle noch einen Schritt weiter und erläutert, dass das Übersetzen die einzige Methode ist, welche dabei hilft, die Verwandtschaft der Sprachen zu verwirklichen und zum höchsten Wesen der Sprache, d. h. zur „reinen Sprache“ zu gelangen.

1.2. Realistische Theorien der Übersetzbarkeit

Nach der im vorherigen Teil des Kapitels dargestellten Übersicht über die skeptischen Übersetzbarkeitstheorien wird man sich im Folgenden den realistischen Ansätzen zuwenden. Angefangen wird mit der Erläuterung der Theorie der relativen Übersetzbarkeit von Werner Koller, die eine Brücke zwischen skeptischen und idealistischen Ansätzen schlägt. Danach werden mit Rücksicht auf die Übersetzbarkeitsfrage die wichtigsten Begriffe der Translationswissenschaft, d. h. Äquivalenz, Invarianz und Skopos, diskutiert – dabei wird auf die Frage eingegangen, inwieweit verschiedene Äquivalenztypen die Entstehung der Übersetzbarkeitsgrenzen beeinflussen. Daran schließt sich die Vorstellung weiterer Aspekte an, welche sich auf die Entstehung bzw. Verschiebung der Übersetzbarkeitsgrenzen auswirken. Neben linguistischen und kulturellen Aspekten werden detaillierter die mit pragmatischen und hermeneutischen Übersetzungstheorien verbundenen Besonderheiten erörtert.

1.2.1. Ein „Mittelweg“ zwischen skeptischen und idealistischen Theorien

Die Thesen von der absoluten Unübersetzbarkeit blieben in den späteren Ansätzen der Translationswissenschaft nicht unkommentiert. Vielmehr sind sie als ein wichtiger Beitrag und Anstoß zur Entstehung der Theorie der **relativen Übersetzbarkeit** von Werner Koller anzusehen. Koller hebt hervor, dass sein Konzept als ein „Mittelweg“ zwischen den skeptischen Theorien und der Perspektive der prinzipiellen (absoluten) Übersetzung (die im nachfolgenden Unterkapitel ausführlicher besprochen wird) zu betrachten ist.

Die Ansichten von Koller sind auf dessen Überlegungen zum Verhältnis von Sprache, Denken und Wirklichkeit zurückzuführen. Anhand von zwei Themenbereichen (Tod und Sexualität) stellt er die These auf, dass die Sprache und Kultur so stark miteinander verbunden sind, dass der sprachliche und der kulturelle Aspekt in manchen Fällen voneinander nicht zu trennen sind. Die Übersetzbarkeit hängt also von der Relation zwischen den *kommunikativen Zusammenhängen* (d. h. zwischen den Kulturen) der Ausgangs- und Zielsprache ab. Im Zusammenhang damit führt Koller vier Termini ein: *absolute Übersetzbarkeit*, *absolute Nicht-Übersetzbarkeit*, *teilweise Übersetzbarkeit* sowie *abnehmende Übersetzbarkeit* (vgl. Koller 2011: 166–168). Die absolute Übersetzbarkeit kommt vor, wenn keine Unterschiede zwischen den kommunikativen Zusammenhängen der Ausgangs- und Zielsprache bestehen (als ein Beispiel nennt Koller hier die zweisprachig aufgewachsenen Bewohner einer mehrsprachigen Stadt). Eine umgekehrte Situation ist dann festzustellen, wenn sich keine Gemeinsamkeiten in den kommunikativen Zusammenhängen der einzelnen Sprachen finden lassen. Die teilweise

Übersetzbarkeit bezieht sich auf einen typischen Übersetzungsfall: die kommunikativen Zusammenhänge unterscheiden sich zwar voneinander, gleichzeitig weisen sie aber bestimmte Gemeinsamkeiten auf. Der Übersetzbarkeitsgrad ist daher von dem Abstand zwischen den Kulturen abhängig – in diesem Sinne kann man von der abnehmenden Übersetzbarkeit sprechen. Dabei muss hervorgehoben werden, dass die zwei ersten Situationen (absolute Übersetzbarkeit und absolute Nicht-Übersetzbarkeit) nach Ansicht von Koller als „Extremfälle“ gelten (vgl. Koller 2011: 167–170).

Für die Entstehung der These von der relativen Übersetzbarkeit war die kollersche Kritik der inhaltsbezogenen Grammatik und des sprachlichen Relativitätsprinzips ausschlaggebend. Im Rahmen von sechs Argumenten widerlegt Koller die Thesen und Sprachauffassungen Weisgerbers und Whorfs und entwickelt auf dieser Grundlage seine eigene Sichtweise. Zunächst macht Koller auf die Starrheit des Begriffs der Sprache bei den Relativisten aufmerksam und führt dazu aus, dass „die menschlichen Sprachen offensichtlich wesentlich flexibler, dynamischer und vielschichtiger sind“ als angenommen (Koller 2011: 175). Darüber hinaus wird im Rahmen seiner Theorie die metakommunikative Funktion der Sprache vorgebracht, welche die Möglichkeit der Verwendung kommentierender Übersetzungsverfahren eröffnet. Das dritte Argument bezieht sich auf die sich aus den Arbeiten von Weisgerber und Whorf ergebende Unterschätzung der Rolle des Denkens – nach der Auffassung von Koller hat die menschliche Erkenntnisfähigkeit einen universellen Charakter, was dafür sorgt, dass die sprachlich dargelegten Denkschemata einer Reflexion unterliegen und demzufolge bewältigt werden können (vgl. Koller 2011: 173–176). Des Weiteren wird darauf hingewiesen, dass die einzelnen Sprachen in sich heterogen sind und deswegen viele unterschiedliche „Weltbilder“ einbeziehen. Koller kritisiert auch die Überschätzung der mit den kulturellen Unterschieden verbundenen Übersetzungsschwierigkeiten und verweist darauf (indem er sich auf die übersetzerische Praxis beruft), dass die Übersetzung zwischen den kulturell und strukturell verwandten Sprachen nicht unbedingt einfacher sein muss als eine solche, die zwischen den „weit entfernten“ Sprachen erfolgt. Zum Schluss wird noch darauf hingedeutet, dass die These von der prinzipiellen Unübersetzbarkeit normalerweise mit der Existenz von unübersetzbaren Wörtern begründet wird. Koller lehnt diese Argumentation ab, indem er feststellt, dass die „Kommunikation [...] im Allgemeinen in Texten, nicht in einzelnen Wörtern [geschieht]“ (Koller 2011: 179). Die Stichhaltigkeit dieses Argumentes bestätigt zusätzlich die Tatsache, dass das Verstehen eines Textes und die damit verbundenen Übersetzungsmöglichkeiten mit der fortschreitenden Textlektüre steigen (Koller 2011: 178 f.) Gleichzeitig wird jedoch unterstrichen, dass die Wahrnehmung der Texte und demzufolge auch

deren Übersetzbarkeit nie vollkommen ist – aus diesem Grund bedient sich Koller in diesem Kontext des Adjektivs „relativ“ (Koller 2011: 180).

Dabei erfüllt die Kreativität der Sprache eine besondere Funktion – dank kreativer Entscheidungen der Übersetzer können die im Übersetzungsprozess erkannten lexikalischen Lücken geschlossen werden. Auf dieser Grundlage ergänzt Koller, dass die Übersetzbarkeit nicht nur „relativ“, sondern auch „progressiv“ ist und begründet dies folgendermaßen: „Indem übersetzt wird, und mit jener neuen Übersetzung, wird die Übersetzbarkeit der Sprachen gesteigert“ (Koller 2011: 188).

1.2.2. Äquivalenzbegriff und die Übersetzbarkeitsproblematik

Das Vorhandensein des Äquivalenzbegriffs impliziert die Möglichkeit des Übersetzens. Wie es in dem translatorischen Diskurs hervorgehoben wird, ist Äquivalenz nicht als „Gleichheit“ sondern als „Gleichwertigkeit“ zu verstehen (vgl. Albrecht 2005: 33), was die unumstrittene Möglichkeit einer absoluten Übersetzbarkeit anzweifelt. Lesner (2014: 4) betont dabei, dass die Äquivalenz die Gestaltung der realistischen Theorien der Übersetzbarkeit beeinflusst, und zwar aus dem Grund, dass sie die Existenz einer Übersetzbarkeitsgrenze voraussetzt. Auf eine ähnliche Art und Weise betrachtet die Äquivalenz Albrecht (2005: 32), der sie als eine „innere Grenze“ der Übersetzung bezeichnet. Diese Argumente bestätigen die Notwendigkeit der Erläuterung des Äquivalenzbegriffs im Rahmen der realistischen Theorien der Übersetzbarkeit.

Mit der Äquivalenz in dem translatorischen Kontext haben sich in dem deutschsprachigen Raum u. a. die Vertreter der Leipziger Übersetzungswissenschaftlichen Schule beschäftigt (vgl. Wotjak 2002: 2). Ihre Hauptrepräsentanten, d. h. Otto Kade, Gert Jäger und Albrecht Neubert, haben sich im Rahmen ihrer Untersuchungen darauf konzentriert, die Translation im Bereich der Kommunikationswissenschaft einzubetten (vgl. Wotjak 2002: 6), was in der von Jäger vorgeschlagenen Definition zum Ausdruck gebracht wird:

Das Wesen der Translation besteht darin, die Kommunikation zu sichern, und zwar auf die spezielle, die von der heterovalenten Sprachmittlung¹¹ abgrenzenden Weise, dass der kommunikative Wert eines Textes z. B. einer Sprache LA bei der Umkodierung in eine Sprache LB erhalten bleibt, so dass LA-Text und LB-Text kommunikativ äquivalent sind (Jäger 1975: 36).

¹¹ Unter „heterovalenter Sprachmittlung“ verstehen die Vertreter der Leipziger Übersetzungswissenschaftlichen Schule „inhaltsbearbeitendes Übertragen“, welches nach ihrer Auffassung als keine richtige Übersetzung zu betrachten ist (vgl. Kade 1980: 75).

Nach der Auffassung von Vertretern der Leipziger Übersetzungswissenschaftlichen Schule ist die Übersetzung als eine „kommunikativ äquivalente Sprachmittlung“¹² (Kade 1980: 7) zu betrachten, bei der der „kommunikative Wert“ sowie der „Informationsgehalt“ (d. h. der Sinn) zu übermitteln sind. Die Kommunikationseigenschaften eines Textes lassen sich nach Kade in *kommunikative Eigenschaften* (wie etwa lexikalische, semantische oder stilistische Merkmale) und *kommunikationsgesellschaftliche Eigenschaften* (explizit und implizit zu übermittelnde Informationen) einteilen (vgl. Kade 1980: 113 f.). Der Äquivalenzgrad ist davon abhängig, wie viele Kommunikationseigenschaften in dem Zieltext beibehalten bleiben – in diesem Kontext spricht Kade von der kommunikativen Äquivalenz (vgl. Kade 1980: 114; Jäger 1975: 36).

Einen wichtigen Beitrag in Bezug auf die Äquivalenzforschung bildet die von Kade entwickelte Äquivalenztypologie. Die Translation betrachtet er als einen zweistufigen Kommunikationsprozess, bei dem der Übersetzer eine Doppelrolle übernimmt: zuerst erfolgt die Kommunikation auf der Ebene des Ausgangstextes, der von dem Übersetzer gelesen und entsprechend verstanden werden muss. Danach folgt die Phase der Umkodierung des Textes aus der Ausgangs- in die Zielsprache. Die zweite Ebene der Kommunikation bildet dann der Zieltext, bei dem der Übersetzer als ein neuer Sender auftritt (vgl. Kade 1968: 203). Das Hauptziel der übersetzerischen Kommunikation besteht nach Kade darin, die Invarianz auf der Inhaltsebene trotz des Kodierungswechsels zu bewahren. Aus dem Grund ist die Äquivalenzsuche für Kade eines der wichtigsten Probleme der Übersetzungswissenschaft (vgl. Kade 1968: 63).

In seiner Typologie unterscheidet Kade fünf Äquivalenztypen: *totale Äquivalenz* (eins-zu-eins-Entsprechung), die als eine Ausnahmesituation zu betrachten ist und im Fall von Namen, Titeln, geographischen Bezeichnungen, Zahlen u. Ä. vorkommt, *fakultative Äquivalenz* (eins-zu-viele-Entsprechung), bei der einem ausgangssprachlichen Ausdruck mehrere zielsprachliche Ausdrücke zugeschrieben werden können (wie etwa bei Farbbezeichnungen), *approximative Äquivalenz* (eins-zu-Teil-Entsprechung), wenn der zielsprachliche Ausdruck dem ausgangssprachlichen Ausdruck nur teilweise entspricht (z. B. bei Unterschieden in Bedeutungsstrukturen) sowie *Null-Äquivalenz* (eins-zu-Null-Entsprechung), die sich auf äquivalenzlose Lexik bezieht (vgl. Kade 1968: 79–81).

¹² Mit dem Terminus „Sprachmittlung“ hat sich in Bezug auf die Translation später ausführlich Jäger (1986) befasst. Im Rahmen seiner Überlegungen hat er den Versuch unternommen, eine genaue Definition der Sprachmittlung zu schaffen und diese dann innerhalb der Translationswissenschaft einzubetten (vgl. Jäger 1986: 5–10, siehe auch Sinner / Wieland 2013: 93–116).

Einen ebenso kommunikationsorientierten Ansatz zum Äquivalenzbegriff schlägt Koller vor, der fünf Äquivalenztypen festlegt, welche sich auf die Übersetzbarkeitsgrenze insofern auswirken, als sie einen konkreten Aspekt des Ausgangstextes bzw. dessen Translation in den Vordergrund stellen. So unterscheidet Koller *denotative Äquivalenz*, die sich auf den außersprachlichen Sachverhalt konzentriert, *konnotative Äquivalenz*, welche in der ersten Linie die konnotativen Werte berücksichtigt, *textnormative Äquivalenz*, bei der die Beibehaltung der Text- und Sprachnormen im Vordergrund steht, *pragmatische Äquivalenz*, die empfängerbezogen ist sowie *formal-ästhetische Äquivalenz*, welche vor allem bestimmte ästhetische und formale Eigenschaften des Ausgangstextes berücksichtigt (vgl. Koller 2011: 219). Im Rahmen der denotativen Äquivalenz wird bei Koller eine weitere Einteilung der Entsprechungstypen vorgeschlagen, welche an die Typologie von Kade anknüpft. Die besprochenen vier Entsprechungstypen (eins-zu-eins, eins-zu-viele, eins-zu-Teil und eins-zu-Null-Entsprechung) ergänzt Koller um eine weitere Kategorie, und zwar die *viele-zu-eins-Entsprechung*, bei der mehreren ausgangssprachlichen Ausdrücken der gleiche zielsprachliche Ausdruck zugeschrieben werden kann (vgl. Koller 2011: 233).

Auf die Existenz einer Übersetzbarkeitsgrenze weist auch **Eugene Nida** im Rahmen seiner Äquivalenztheorie hin. Seine Ausführungen leitet er mit der These ein, dass die asymmetrische Beziehung zwischen den einzelnen Sprachen das Auffinden eines absoluten und exakten Äquivalentes unmöglich macht. Aus diesem Grund ist danach zu streben, möglichst nahe Äquivalente zu wählen (vgl. Nida / Taber 1969: 11–13). Die Wahl der Entsprechung ist jedoch auch von der Mitteilung selbst abhängig – die bestimmten Texttypen unterscheiden sich darin, dass bei manchen der Vorrang dem Inhalt und bei anderen der Form eingeräumt wird. Das Ziel der Übersetzung besteht im Prinzip darin, möglichst viele Informationen sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch auf der Ebene der Form zu übermitteln, so Nida (1964: 13). In Hinsicht darauf beschreibt er zwei mögliche Vorgehensweisen, indem er sein Modell der *formalen* und *dynamischen Äquivalenz* vorstellt. Der erste Typ, d. h. die formal äquivalente Übersetzung, richtet sich auf den Ausgangstext, seine Form und seinen Inhalt aus – eine große Rolle spielt dabei die genaue Übertragung der einzelnen Elemente der Ausgangssprache (sowohl im Bereich der Lexik als auch der Grammatik). Das Ziel einer solchen Übersetzung ist es, dem Zieltext-Rezipienten den ausgangssprachlichen kulturellen und sprachlichen Kontext so genau wie möglich darzustellen (vgl. Nida 1964: 159–160). Damit knüpft Nida an die von Schleiermacher vorgeschlagene Übersetzungsmethode an, welche von dem Übersetzer verlangt, dass er den Leser dem Schriftsteller entgegen bewegt (Diktum von Treue) (vgl. Schleiermacher 1838: 49–58).

Der formalen Äquivalenz wird der dynamische Äquivalenztyp gegenübergestellt, welcher sich auf den zu erzielenden Effekt und vor allem auf die Reaktion der ZIELTEXT-Empfänger konzentriert. Bei einer dynamisch äquivalenten Translation soll man sich zum Ziel setzen, dass die Beziehung zwischen der Mitteilung in der Zielsprache und dem ZIELTEXT-Empfänger mit der Beziehung zwischen der Mitteilung in der Ausgangssprache und dem Ausgangstext-Empfänger übereinstimmt. In Bezug darauf sollte der Übersetzer immer zum möglichst nahen natürlichen Äquivalent („closest natural equivalent“) greifen (Nida / Taber 1969: 12). So eine Vorgehensweise sorgt dafür, dass der ZIELTEXT für seine Rezipienten natürlich klingt und sich an ihren kulturellen und sprachlichen Kontext anpasst. Dieser Äquivalenztyp entspricht also der zweiten Übersetzungsmethode von Schleiermacher, die eine gewisse Freiheit und Natürlichkeit sowie die Rücksicht auf den ZIELTEXT-Rezipienten voraussetzt¹³ (vgl. Schleiermacher 1838: 60 f.). Nida hebt dabei hervor, dass außer diesen zwei Polen noch weitere, dazwischenliegende Äquivalenztypen existieren, die je nach dem Text und dem Übersetzer angewendet werden können. Aus dem Blickwinkel der Übersetzbarkeitsproblematik lässt sich hier feststellen, dass sich die Übersetzbarkeitsgrenze je nach der Wahl der Übersetzungsmethode verschieben kann. Bei der auf die dynamische Äquivalenz orientierten Übersetzung verschwinden nämlich manche Hindernisse, die bei dem formal äquivalenten Translationstyp als eine Grenze angesehen werden können.

Nicht zu leugnen ist, dass man in der Literatur zum Thema Äquivalenzproblematik auch mit anderen Sichtweisen konfrontiert wird. An dieser Stelle sind bspw. die Ansichten von **Wolfram Wilss** (1982) zu erwähnen, der die Äquivalenz als ein besonders umstrittenes Phänomen betrachtet. Die Idee, dass man sich nach bestimmten Regeln richten sollte, um Äquivalenz zu erzielen, lehnt er eindeutig ab. Nach seiner Auffassung ist die translatorische Äquivalenz eher als ein empirisches Konzept zu verstehen – die mit ihr verbundenen Schwierigkeiten sind ausschließlich von dem Übersetzer zu lösen. Dabei hebt Wilss hervor, dass jeder Text sowie jede translatorische Schwierigkeit einen einzigartigen Charakter aufweisen – die bei einem konkreten Text getroffenen Entscheidungen können nicht automatisch bei anderen (auch ähnlichen) Texten als zutreffend betrachtet werden. Der

¹³ Die Tatsache, dass eine solche zweigleisige Betrachtungsweise des Übersetzungsverfahrens in dem translatorischen Diskurs mehrmals auftaucht, bestätigt bspw. die Beiträge von Venuti (2003, 2008), der zwischen *exotisierenden* und *domestizierenden* Methoden (foreignisation vs. domestication) unterschieden hat oder House (2005), bei der eine Unterscheidung zwischen *offener* und *verdeckter* Übersetzung (overt vs. covert translation) zu finden ist. Im polnischsprachigen Raum hat sich mit dieser Problematik aus ähnlicher Perspektive Drzewicka (1971) befasst, die *textuelle* und *rekonstruierende* Übersetzungsmethode beschreibt.

Äquivalenzgrad hängt also jeweils von den Entscheidungen des Übersetzers in einem konkreten Fall ab (Wilss 1982: 145).

Auf eine ähnliche Art und Weise äußert sich zur Äquivalenzproblematik **Fritz Paepcke**, der schon im Titel seines Beitrags „Die Illusion der Äquivalenz. Die Übersetzung zwischen Unschärfe und Komplementarität“ (Paepcke 1986a) das Vorhandensein der Äquivalenz anzweifelt. Im Rahmen seiner Untersuchungen betont er die enge Beziehung zwischen dem Übersetzen und dem Verstehensprozess (vgl. Paepcke 1986a: 134; Paepcke 1980: 200). Das Ergebnis des Übersetzungsprozesses ist daher untrennbar davon abhängig, wie der Text von dem Übersetzer verstanden und wahrgenommen wird. Außerdem betont Paepcke, dass die Translation eine Formulierungsfreiheit verlangt – nicht den einzelnen Wörtern, sondern dem Text als Ganzem wird bei der Übersetzung eine vorrangige Stellung eingeräumt (vgl. Paepcke 1980: 204). Wenn man also von der Annahme ausgeht, dass der Übersetzungsprozess absolut situations- und rezeptionsabhängig ist, dann lässt sich die Kategorie der Identität sowie der Äquivalenz als eine Illusion betrachten (vgl. Paepcke 1986a: 146). Dies verschiebt die Übersetzbarkeitsgrenze auf die Person des Übersetzers und die von ihm gesetzten Prioritäten.

Die Frage nach den translatorischen Prioritäten schlägt eine Brücke zwischen dem Äquivalenzbegriff sowie dem Konzept der Invarianz, welche sich auf „jene Elemente eines Ausgangstextes [bezieht], die bei einer Translation (möglichst) unverändert im Zieltext erhalten bleiben“ (Prunč 2002: 34). Die Wesentlichkeit der Invarianz für das Problem der Übersetzbarkeit betonte **Krzysztof Lipiński** – seines Erachtens ist das Prioritätensetzen im Translationsprozess eine grundlegende, unbestrittene Bedingung, die über den Erfolg der translatorischen Kommunikation entscheidet (vgl. Lipiński 2004b: 24–27). Vielmehr betrachtet Lipiński Invarianz als eine dynamische Erscheinung – es lassen sich da keine starren Regeln aufstellen, die Prioritäten sollen bei jedem Text neu gesetzt werden (vgl. Lipiński 2004b: 86 f.). Dabei greift er auf das Modell von **Jiri Levý** zurück, der eine schematische Zusammenstellung der Textelemente, welche je nach dem Texttyp im Prozess der Übersetzung invariabel bleiben sollen, vorgeschlagen hat. Levý analysiert in dieser Hinsicht Fachtexte, publizistische und rhetorische Prosa, Kunstprosa und Dramen, freie Verse, gebundene Verse, musikalische Texte (Libretti) sowie Dubbing¹⁴ und betont dabei, dass der Schwierigkeitsgrad der Übersetzung mit der Anzahl der invariablen Komponenten steigt (so werden bei der Übersetzung der Fachtexte lediglich die denotative Bedeutung und unter Umständen die

¹⁴ In dem zitierten Beitrag von Levý (1969) stößt man auf die Bezeichnung Dubbing – heutzutage bedient man sich im Kontext des Ersetzens der ausgangssprachlichen Dialoge durch Dialoge in einer anderen Sprache jedoch eher des Begriffs Synchronisierung.

stilistische Einordnung der Wörter als invariabel betrachtet, während bei dem Dubbing eigentlich alle Komponenten unverändert bleiben sollen – in bestimmten Fällen können die Klangqualitäten und die denotative Bedeutung modifiziert werden) (vgl. Levý 1969: 18–19). Aus der Perspektive der Invarianztheorie ist also die Übersetzbarkeitsgrenze von dem Texttyp sowie von den translatorischen Entscheidungen und dem von dem Übersetzer definierten Ziel abhängig.

Die Tatsache, dass das Ziel des Übersetzungsprozesses die Übersetzbarkeit eines Textes beeinflusst, bestätigt auch die *Skopostheorie* von **Hans J. Vermeer** und **Katharina Reiß**, im Rahmen derer die Translation als eine zweckorientierte Handlung betrachtet wird (vgl. Reiß / Vermeer 1991: 95–105). Auf dieser Grundlage wird vorausgesetzt, dass der gesamte Übersetzungsprozess dem von der Übersetzung zu erfüllenden Ziel unterzuordnen ist. In diesem Kontext bedienen sich die Autoren des Begriffs *Dominante* und formulieren die Annahme wie folgt: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß / Vermeer 1991: 96). Im Rahmen ihrer Theorie unterstreichen Reiß und Vermeer (1991: 139) die wichtige Rolle der translatorischen Adäquatheit, die sich auf die Beziehung zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext mit Rücksicht auf den Zweck (Skopos) des Übersetzungsprozesses bezieht.

Die Wahl der Übersetzungsstrategie ist daher ebenso von dem Ziel der Translation abhängig, was die Autoren mehrmals zum Ausdruck bringen: „Was man tut, ist sekundär im Hinblick auf den Zweck des Tuns und seine Erreichung“ (Reiß / Vermeer 1991: 98), „Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird“ (Reiß / Vermeer 1991: 100). Aufgrund dessen, dass verschiedene Translationsziele gesetzt werden können, sind auch unterschiedliche Translationstypen vorhanden, wie etwa Wort-für-Wort-Übersetzung (Interlinearversion), wörtliche Übersetzung, philologische Übersetzung sowie kommunikative und sprachschöpferische Übersetzung (vgl. Reiß / Vermeer 1991: 134–136). Die (manchmal auch gravierenden) Unterschiede zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext sind nach den Prinzipien der Skopostheorie als eine unvermeidliche Erscheinung anzusehen. Aus der Theorie von Reiß und Vermeer lässt sich also schlussfolgern, dass sich die Übersetzbarkeitsgrenze je nach dem Skopos des Translationsprozesses verschieben kann.

1.2.3. Übersetzbarkeitsgrenzen: Linguistische und kulturelle Aspekte der (Un)Übersetzbarkeit

Wie es im Obigen anhand von ausgewählten realistischen Übersetzungstheorien nachgewiesen wurde, kann die Übersetzbarkeit von solchen Faktoren wie die Auffassung des

Äquivalenzbegriffs sowie die Wahl der Übersetzungsstrategie, der Invarianz oder des Skopos des Translationsprozesses abhängen. Es ist jedoch hervorzuheben, dass es noch andere Bedingungen gibt, welche die Übersetzbarkeit in bestimmten Fällen erschweren und begrenzen können. Von daher werden im Folgenden weitere Theorien dargestellt, welche die Möglichkeit der Übersetzung nicht bezweifeln, gleichzeitig aber die Existenz der Übersetzbarkeitsgrenzen betonen.

Eine klare Einteilung der Unübersetzbarkeitsquellen (die hier mit Grenzen der Übersetzbarkeit gleichgestellt werden) ist bei **John C. Catford** (1965: 93–103) zu finden:

Translation fails – or untranslatability occurs – when it is impossible to build functionally relevant features of the situation into the contextual meaning of the TL text. Broadly speaking, the cases where this happens fall into two categories. Those where the difficulty is *linguistic*, and those where it is *cultural* (Catford 1965: 92).

Der erste Typ – die *linguistische Unübersetzbarkeit* – kommt in solchen Fällen vor, wenn in der Zielsprache keine Entsprechung für ein relevantes grammatisches oder lexikalisches Element des Ausgangstextes vorhanden ist (als ein Beispiel nennt Catford an dieser Stelle etwa Homophonie oder Polysemie) (vgl. Catford 1965: 94). Eine andere Situation tritt auf, wenn ein situatives und aus der Perspektive des Textes relevantes Merkmal des Originals in der Zielsprachekultur gar nicht bekannt ist. In solchen Fällen spricht man von *kultureller Unübersetzbarkeit* (vgl. Catford 1965: 96).

Die Einteilung der Übersetzbarkeitsgrenzen in linguistische und kulturelle wiederholt sich auch in anderen Ansätzen (dazu siehe Hejwowski 2006). Die genannten Aspekte werden auch in polnischsprachigen Publikationen zum Thema Übersetzbarkeit besprochen, wie etwa bei Wojtasiewicz (1957), Krysztofiak (1999), Lipiński (2004a) oder Lesner (2014).

Olgierd Wojtasiewicz führt aus, dass das Hauptziel des Übersetzungsprozesses darin liegt, in der Zielsprache einen Text zu formulieren, welcher bei den Zieltext-Rezipienten die gleichen oder zumindest ähnlichen Assoziationen hervorrufen wird wie der Ausgangstext bei den Ausgangstext-Rezipienten. In Anlehnung daran analysiert Wojtasiewicz die Frage der Unübersetzbarkeit, wobei er zu Beginn deutlich anmerkt, dass diese Erscheinung nicht als eine prinzipielle Regel zu betrachten ist, sondern dass sie sich nur auf bestimmte besondere Fälle erstreckt. Dabei wird auch hervorgehoben, dass das Problem der (Un)übersetzbarkeit kein Entweder-Oder-Dilemma ist – vielmehr hat man es in solchen Fällen mit einer Gradation zu tun, d. h. dass ein bestimmter Text oder eine bestimmte Eigenschaft des Textes mehr oder weniger übersetzbar sein kann (vgl. Wojtasiewicz 1957: 29–30; dazu auch Catford 1965: 93 und Levý 1963: 69). Die partielle Unübersetzbarkeit eines Textes sollte jedoch die

Zweckmäßigkeit der Übertragung des gesamten Textes nicht anzweifeln (vgl. Wojtasiewicz 1957: 89).

Wojtasiewicz nennt zwei Hauptunübersetzbarkeitsquellen. Der erste Fall betrifft die Situationen, in denen die Ausgangs- und Zielsprache über unterschiedliche Strukturen verfügen. Dabei handelt es sich nicht nur um grammatische Unterschiede (z. B. andere morphologische oder syntaktische Möglichkeiten der einzelnen Sprachen), sondern auch um verschiedene phonetische und graphische Eigenschaften der Sprachen – diese können bei der Übersetzung mancher (vor allem literarischer) Texte nicht zu bewältigende Schwierigkeiten hervorrufen. Ein Beispiel dafür ist die Situation, wenn sich im Ausgangstext bestimmte Laute wiederholen, die eine konkrete Stimmung hervorrufen oder eine konkrete Erscheinung sprachlich imitieren sollen und diese in der Zielsprache nicht vorhanden sind (wie etwa der Laut [r] im Chinesischen) (vgl. Wojtasiewicz 1957: 35–60).

Auf die zweite große Unübersetzbarkeitsquelle stößt man bei der Wiedergabe mancher spezifischen ausgangssprachlichen Wörter. Hier nennt Wojtasiewicz u. a. technische und kulturbezogene Begriffe (wie etwa Währungseinheiten, Amtsbezeichnungen, kulinarische und religiöse Ausdrücke), inhaltsbezogene und sprachliche Andeutungen sowie Wortspiele verschiedener Art (vgl. Wojtasiewicz 1957: 61–88).

Maria Krysztofiak schlägt wiederum folgende Definition der Übersetzbarkeit vor: „In Bezug auf literarische Texte bedeutet [Übersetzbarkeit] die Möglichkeit, die ästhetischen, stilistischen, konnotativen und sprachlich kreativen Eigenschaften des Textes zu übermitteln“¹⁵ (Krysztofiak 1999: 71, übers. M.M.). Gleichzeitig hebt sie hervor, dass bei der künstlerischen Übersetzung bestimmte Verluste unausweichlich sind – die Aufgabe des Übersetzers besteht jedoch darin, diese Erscheinung so gut wie möglich zu begrenzen. Die Autorin schließt die Unübersetzbarkeit mancher sprachlichen Einheiten bzw. Aspekte nicht aus. Als Beispiel nennt sie stereotypische Aussagen und Floskeln, die nur in einem bestimmten kulturellen Kontext funktionieren und demzufolge im Translationsprozess ihre Aussagekraft verlieren (z. B. die Übersetzung der deutschen Redewendung *polnische Wirtschaft* (*polska gospodarka*), die im Deutschen als ein Synonym der Unorganisiertheit verwendet wurde, klingt im Polnischen ganz neutral und löst keine negativen Konnotationen aus) (vgl. Krysztofiak 1999: 72). Krysztofiak systematisiert die mit der Übersetzbarkeit verbundenen Schwierigkeiten und spricht in diesem Kontext von Übersetzbarkeitsgrenzen, die sich auf folgende Codierungen beziehen können: den Lexik- und Semantik-Code, den Kultur-Code und den Ästhetik-Code. Eine gute Übersetzung

¹⁵ Im Original: „Przekładalność [...] w odniesieniu do tekstów literackich, to możliwość bezpośredniego przekazania estetycznych, stylistycznych, konotatywnych i językowo kreatywnych właściwości tekstu“.

zu vollziehen, bedeutet ein „harmonisches Gleichgewicht“ zwischen den genannten Codes zu finden (vgl. Krysztofiak 1999: 73).

Die Probleme bei der Wiedergabe des Lexik- und Semantik-Codes können verschiedenen Ursprung haben. Als Beispiele nennt Krysztofiak an dieser Stelle Neologismen, sprachliche Stilisierung (z. B. in den Werken von Witkacy) oder fehlende Übereinstimmung beim Genus bestimmter Substantive in der Ausgangs- und Zielsprache (was in manchen Fällen zentrale Bedeutung für das ganze Werk hat) (vgl. Krysztofiak 1999: 75–82).

Große Schwierigkeiten bereitet in vielen Fällen auch die Wiedergabe des Kultur-Codes. Am Beispiel von dem polnischen Stück *Zemsta (Die Rache)* von Aleksander Fredro veranschaulicht Krysztofiak, wie problematisch es ist, die gesellschaftlichen Besonderheiten der polnischen Adelskultur des 19. Jahrhunderts in einer anderen Sprache darzustellen (vgl. Krysztofiak 1999: 82–91).

Bei der Charakterisierung der Wiedergabe des Ästhetik-Codes nennt Krysztofiak mehrere problematische Aspekte, wie etwa: die Übersetzbarkeit des Stils und der stilistischen Tropen, die Intertextualität und die Polyphonie des literarischen Werkes, die musikalische Adaptation der Texte sowie die akustischen Aspekte der literarischen Werke. In Bezug darauf drückt die Autorin den Standpunkt aus, dass die Dichtung, bei der das Akustische im Vordergrund steht (wie etwa experimentelle und konkrete Poesie) sowie Paronomasien und Wortspiele im Bereich der absoluten Unübersetzbarkeit liegen (vgl. Krysztofiak 1999: 91–108). Einen ähnlichen Standpunkt vertritt **Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska** (2002), die auf die Unübersetzbarkeit der Elemente oder sogar der ganzen Texte verweist, welche eine spezifische graphisch-semantisch-phonetische Struktur besitzen. Als Beispiele zieht sie u. a. dadaistische, surrealistische und konkrete Poesie heran (vgl. Chrzanowska-Kluczevska 2002: 38).

Die Möglichkeit der Übersetzung von spezifischen sprachlichen Einheiten wägt auch **Krzysztof Lipiński** ab. Im Rahmen seiner Untersuchungen ordnet er die Unübersetzbarkeit den von ihm eruierten sieben Mythen der Übersetzungswissenschaft zu. Seine Thesen belegt er vor allem in Anlehnung an die Lyrik- und Wortspielübersetzung (vgl. Lipiński 2004a: 36–59). Dabei hebt er hervor, dass die Übertragung von den meisten scheinbar unübersetzbaren Elementen (wie etwa Wortspiele oder lautmalerische Effekte) unter der Bedingung möglich ist, dass sich der Übersetzer notwendige Abweichungen erlaubt und danach strebt, den gleichen Effekt wie im Ausgangstext zu erzielen (auch wenn dies mithilfe ganz anderer Mittel geschieht) (vgl. Lipiński 2004a: 36). Anhand von vier deutschsprachigen Übersetzungen des formbetonten lautmalerischen Gedichtes *Lokomotywa* von Julian Tuwim veranschaulicht er, wie man mittels einer gewissen Übersetzungsfreiheit den kindlichen Zieltext-Rezipienten ein ähnliches

akustisches Erlebnis ermöglichen kann. Seine Überlegungen konstatiert Lipiński schließlich wie folgt: „Wer für das Kriterium der Übersetzbarkeit die gleichzeitige Wiedergabe aller Textdimensionen und Bezüge postuliert, verlangt das Unmögliche“ (Lipiński 2003: 50).

Einen Versuch, die Unübersetzbarkeitsquellen zu systematisieren, unternimmt auch **Edward Balcerzan**, der aufgrund der von ihm analysierten theoretischen Quellen sechs Haupttypen¹⁶ der Unübersetzbarkeit unterscheidet. Diese sind: *Unübersetzbarkeit der Textstruktur*, *Unübersetzbarkeit eines Sprachgriffs*, *Unübersetzbarkeit einer graphischen Gestaltung*, *Unübersetzbarkeit eines Zitats*, *konnotative Unübersetzbarkeit* und *denotative Unübersetzbarkeit* (vgl. Balcerzan 2009: 88). Bei dem ersten Typ werden sämtliche mit der Konstruktion der bestimmten Texte (vor allem aber der poetischen Werke) verbundenen Elemente gemeint – es handelt sich dabei sowohl um syntaktische Konstruktionen als auch um weitere charakteristische Aspekte eines Werkes, welche als eine „Anleitung“ für den Leser zu betrachten sind und auf verschiedenen Textebenen gleichzeitig auftreten. Der Versuch, die Textstruktur im Ganzen zu berücksichtigen, führt zur Verallgemeinerung des ursprünglichen Sinns. Die Unübersetzbarkeit eines Sprachgriffs bezieht sich auf die Situationen, in denen es unmöglich ist, den Sinn eines bestimmten „Griffs“ in der Zielsprache wiederzugeben. Zu dieser Kategorie gehören daher alle sprachlichen Elemente, bei welchen die semantische Ebene in den Vordergrund gerückt wird, wie etwa Polysemie (vgl. Balcerzan 2009: 90 f.). Die Unübersetzbarkeit einer graphischen Gestaltung umfasst alle Werke, bei denen das Sprachliche mit dem Graphischen eine nicht zu trennende Einheit bilden – als Beispiel ist hier visuelle Poesie oder Autograph zu nennen (vgl. Balcerzan 2009: 91–95). Eine weitere Kategorie bildet die Unübersetzbarkeit eines Zitats, d. h. die Unübersetzbarkeit der intertextuellen Bezüge, welche von den Zielsprache-Rezipienten schwer zu erkennen oder zu interpretieren wären (vgl. Balcerzan 2009: 95 f.). Die denotative Unübersetzbarkeit schließt die Wörter bzw. Wortkombinationen ein, welche eine dem Zielsprache-Leser fremde Realität benennen – eine umfangreiche Gruppe bilden hier also kulturell geprägte Wörter (vgl. Balcerzan 2009: 96 f.; dazu auch Wojtasiewicz 1957: 61). Der letzte Typ – die konnotative Unübersetzbarkeit – ist dann zu treffen, wenn in der Übersetzung die Beibehaltung der im Ausgangstext enthaltenen Konnotationen nicht möglich ist (vgl. Balcerzan 2009: 97 f.). Balcerzan nennt zwei Techniken (der Autor bezeichnet sie als „Tendenzen“), die dabei helfen, den Übersetzungsprozess trotz

¹⁶ Balcerzan hebt dabei hervor, dass die theoretischen Ansätze so viele potenzielle Unübersetzbarkeitsquellen nennen, dass es nicht möglich ist, ein allgemein geltendes, „einzig richtiges“ Modell zu konstruieren. Aus diesem Grund zieht er nur diejenigen Aspekte in Betracht, welche im translatorischen Diskurs am häufigsten zu treffen sind (vgl. Balcerzan 2009: 88).

zahlreicher Schwierigkeiten zu vollziehen. Zu diesen gehören die *Substitution*, d. h. das Ersetzen der fremden ausgangssprachlichen Einheiten mit den Zielsprache-Lesern nahen Äquivalenten und die *Translokation*, die als Übernehmen der ausgangssprachlichen Strukturen und Merkmale in den Zieltext zu verstehen ist. Balcerzan betont dabei, dass das Wesen des Übersetzungsprozesses darin besteht, ein Gleichgewicht zwischen der Substitution und Translokation zu finden (vgl. Balcerzan 2009: 100).

Die kulturelle Unübersetzbarkeit und ihre Quellen stehen auch im Fokus der Erwägungen von **Henryk Lebidziński** (1989: 223 f.), der darauf verweist, dass diese Erscheinung mit unterschiedlichen Faktoren zusammenhängt. Die erste schwierige Situation kommt dann vor, wenn ein Element der ausgangssprachlichen Realität den Zieltext-Empfängern ganz fremd ist (als Beispiel nennt Lebidziński hier Japaner, die den Begriff Privatsphäre nicht kennen). Problematisch ist auch dann, wenn das Bezeichnete den Zieltext-Empfängern zwar bekannt ist, lässt sich jedoch in der Zielsprache nicht ausdrücken (im Französischen gibt es bspw. keine Entsprechung der deutschsprachigen Bezeichnung *Altersgenosse*). Weitere Komplikationen sind auf den Unterschied in Wahrnehmung und Interpretation eines außersprachlichen Elementes in der Ausgangs- und Zielkultur zurückzuführen. Die Differenz kann fein (wie z. B. bei der Wahrnehmung des Begriffs *Sonne* in verschiedenen Kulturen – Sonne als Stern oder als Gottheit) oder ganz gravierend sein (an dieser Stelle wird Hopi-Sprache erwähnt, in der die Zeit- und Raumkategorie voneinander nicht zu trennen sind) (vgl. Lebidziński 1989: 224). Lebidziński (1989: 223) stellt außerdem fest, dass außer diesen objektiven Faktoren der Übersetzer mit seinen Kompetenzen und Fähigkeiten die Übersetzbarkeit eines Elementes beeinflussen kann. In diesem Kontext spricht er von subjektiver Unübersetzbarkeit eines Elementes.

Auf eine ähnliche Art und Weise äußert sich zu diesem Thema **Emil Lesner** (2014: 72 f.). Im Hinblick auf den unterschiedlichen Ursprung der Übersetzbarkeitsgrenzen schlägt er die Einteilung in **textuelle und subjektive (Un)übersetzbarkeit** vor. Der erste Typ umfasst einzelne Lexeme oder Elemente des Textes, die sich aus linguistischen oder kulturellen Gründen nicht übertragen lassen. Typische Beispiele sind hier kulturell geprägte Ausdrücke (wie etwa *warszawianka*, *kuroniówka*, *gierkówka*) sowie alle Lexeme, für die es in der Zielsprache keine funktionalen Äquivalente gibt (z. B. *bigos*). Die subjektive (Un)übersetzbarkeit bezieht sich auf alle Personen, die mit dem Übersetzungsprozess verbunden sind. Die wichtigste Rolle spielt dabei natürlich der Übersetzer, welcher mit ganz bestimmten Kompetenzen, seinem Allgemeinwissen sowie seiner individuellen Begabung an dem Text arbeitet (vgl. Lesner 2014: 72 f.). Die subjektive (Un)übersetzbarkeit beeinflussen

daher nach Auffassung von Lesner solche Aspekte wie etwa Übersetzungsstrategien, Interpretation des Ausgangstextes, die Kreativität des Übersetzers sowie die von ihm getroffenen translatorischen Entscheidungen. Für diesen Typ der (Un)übersetzbarkeit sind jedoch auch andere Akteure des Übersetzungsprozesses von Bedeutung – nicht zu vergessen sind an dieser Stelle Auftraggeber mit ihren Erwartungen sowie potenzielle Zieltext-Rezipienten, die ganz konkrete Erfahrungen haben und über ein bestimmtes kulturelles Wissen verfügen (vgl. Lesner 2014: 73).

1.2.4. Übersetzbarkeitsgrenzen: Pragmatische und hermeneutische Aspekte der (Un)Übersetzbarkeit

Als eine Sonderkategorie innerhalb der Unübersetzbarkeitsquellen lassen sich pragmatische Aspekte betrachten. Die Grundlage der pragmatisch orientierten Theorien bildet die Annahme, dass jede Übersetzung mit Rücksicht auf die Zielsprachekonventionen vorgenommen werden sollte. Ähnlich wie bei einer allgemeinen Kommunikation, bei der die Reaktion des Kommunikationspartners bis zu einem gewissen Grad vorausgesehen wird, muss auch bei der Übersetzung die Reaktion des Zieltext-Empfängers eingeplant werden (vgl. Stolze 2005: 134). Mit den pragmatischen Aspekten und ihrem Einfluss auf die Übersetzbarkeitsfrage hat sich u. a. **Albrecht Neubert** befasst. Im Rahmen von seinen Überlegungen stellt er heraus, dass die einzelnen Textsorten in unterschiedlichen Kulturen nach ganz bestimmten Mustern verfasst werden. Die Aufgabe des Übersetzers besteht nach Neubert darin, den zu übersetzenden Text an die Konvention der Zielsprache anzupassen, d. h. die zielsprachlichen Muster bei der Übersetzung zu berücksichtigen (vgl. Neubert 1973: 15). Dabei nennt Neubert vier pragmatische Übersetzungstypen, die sich „an den Zwecken [orientieren], mit denen die Übertragung eines Originals an das zielsprachliche Publikum verknüpft ist“ (Neubert 2007: 44). Der Übersetzbarkeitsgrad verändert sich also je nach der Textsorte und ihrer „Gerichtetheit“ in der Ausgangs- und Zielsprache-Kultur.

Der erste Typ beinhaltet Texte, die unabhängig von Sprache gleiche Gerichtetheit haben, d. h. dass sie für einen ähnlichen potenziellen Adressatenkreis in beiden Kulturen bestimmt sind (wie etwa technische oder wissenschaftliche Texte). Ihre Übertragung sollte dem Übersetzer keine größeren Schwierigkeiten bereiten, und zwar unter der Voraussetzung, dass er über ausreichende „pragmatische Kompetenz“ verfügt (vgl. Neubert 2007: 44 f.). Der zweite Typ bezieht sich auf spezifisch ausgangssprachlich gerichtete Texte, d. h. solche, die nur in dem Kontext der Ausgangssprache-Kultur als interessant erscheinen (z. B. Gesetzestexte oder lokalorientierte Nachrichten). Falls diese aber doch übersetzt werden, dann basiert ihre

Übersetzbarkeit nicht, wie bei dem ersten Typ, auf Funktionskonstanz. Vielmehr sind dabei „die Freiheiten einer Textgestaltung“ zulässig, um die informative Funktion des Zieltextes, der an andere Empfänger als das Original gerichtet wird, zu bewahren (vgl. Neubert 2007: 47). Eine noch andere Situation ergibt sich, wenn ein Text zwar Ausgangssprachliche Gerichtetheit aufweist, potenziell jedoch für die Zielsprachlichen Empfänger relevant bzw. interessant werden kann – ein typisches Beispiel sind hier Belletristik und manche Werbetexte, welche als „scheinbar unübersetzbar“ gelten. Neubert betont jedoch, dass ihre Übersetzbarkeit davon abhängt, ob sich der Übersetzer den Zieltext-Empfängern zuwendet oder ob er sich darum bemühen wird, bei der Pragmatik des Ausgangstextes zu bleiben. Dies fasst Neubert folgendermaßen zusammen: „Wenn die Pragmatik des Originaltextes betont oder überbetont wird, ist die Übersetzbarkeit ernsthaft gefährdet“ (Neubert 2007: 49). Den letzten Typ bilden die primär Zielsprachlich gerichteten Texte, wie etwa Nachrichten oder Radiosendungen für Ausländer. Aufgrund dessen, dass in solchen Fällen die Erwartungen des Empfängerkreises von Anfang an bekannt sind, bereitet die Übersetzung dieser Texte keine größeren Schwierigkeiten (vgl. Neubert 2007: 51–54). Im Hinblick auf die Theorie von Neubert verschiebt sich die Übersetzbarkeitsgrenze also je nach dem zu übersetzenden Text und seiner Gerichtetheit.

Auf einen anderen Ursprung der Übersetzbarkeitsgrenzen verweisen die Anhänger des hermeneutischen Ansatzes, u. a. **Hans Georg Gadamer**, **Georg Steiner** und **Fritz Paepcke**, die den Übersetzungsprozess in erster Linie mit der Interpretation des Ausgangstextes verbinden. Auf eine klare Art und Weise wird diese Annahme bei **Gadamer** zum Ausdruck gebracht:

Das Beispiel des Übersetzers, der die Kluft der Sprachen zu überwinden hat, läßt die Wechselbeziehung besonders deutlich werden, die zwischen dem Interpreten und dem Text spielt und die der Wechselseitigkeit der Verständigung im Gespräch entspricht. **Denn jeder Übersetzer ist Interpret** (Gadamer 1973: 407, Hervorhebung M.M.).

In Anlehnung daran führt Gadamer aus, dass jede Übersetzung von der konkreten Interpretation des Originals abhängt. Die Aufgabe des Übersetzers besteht also darin, die von ihm verstandene Aussage des Textes in die Zielsprache zu übermitteln. Der Übersetzer ist also dazu gezwungen, ständig zu entscheiden, was er in dem Zieltext beibehalten sollte. Gadamer formuliert es wie folgt:

Er [der Übersetzer] muß klar sagen, wie er versteht. Sofern er aber immer in der Lage ist, nicht allen Dimensionen seines Textes wirklich Ausdruck geben zu können, bedeutet das für ihn ständigen Verzicht. Jede Übersetzung, die ihre Aufgabe ernst nimmt, ist klarer und flacher als das Original (Gadamer 1973: 406).

Besonders aussagekräftig ist der letzte Satz, in dem von Klarheit und Flachheit der Übersetzungen die Rede ist. Gadamer argumentiert dies mit der Tatsache, dass der Übersetzer immer eine konkrete Interpretationsmöglichkeit wählen muss, auch wenn der Ausgangstext absichtlich unklar oder lückenhaft formuliert wurde (vgl. Gadamer 1973: 403 f.). Dieser Standpunkt zeigt deutlich, dass sich die interpretationsorientierten Grenzen der Übersetzung nicht vermeiden lassen, weil sie zu sehr mit der Rolle des Übersetzers und seiner subjektiven Wahrnehmung des Textes verbunden sind.

Den Gedanken von Gadamer griff **Paepcke** auf, dessen Ansichten zum Thema Äquivalenz bereits erläutert wurden. Als Begründer des hermeneutischen Ansatzes in der Übersetzungswissenschaft hat er die Hauptthesen der übersetzungshermeneutischen Theorie festgelegt sowie ihre Hauptbegriffe definiert (vgl. Cercel 2009: 332). Zu diesen gehören: Subjektivität, Verstehen, Interpretation, Intuition, Kreativität sowie die Wahrnehmung des Textes als einer Übersetzungseinheit¹⁷. Im Rahmen seiner Theorie vergleicht Paepcke die Translation mit einem Spiel, welches von seinen Spielern eine gewisse Lockerheit bei gleichzeitiger Verfolgung der Spielregeln (d. h. etwa der strukturellen und grammatischen Regeln der Zielsprache) verlangt. Wie bereits erwähnt, kritisiert Paepcke dabei stark die Idee der Gleichheitsbeziehung zwischen dem Ausgangs- und Zieltext:

Text und Übersetzung sind nichts Identisches, denn sie existieren in der Verschiedenheit, die dem Identischen entgegengesetzt ist. Und der Text gewinnt seine Identität nur dann in der Übersetzung, wenn er sich in die Verschiedenheit einläßt (Paepcke 1986b: 89).

Aus diesem Grund sollte man im Übersetzungsprozess nicht nach Gleichwertigkeit der einzelnen Wörter, sondern nach „empfängerorientierter“ Gleichwertigkeit von Texten suchen. Nur dann eröffnet sich der notwendige Spielraum für übersetzerische Freiheit, die unterschiedliche Übersetzungslösungen zulässt (vgl. Paepcke 1986b: 92). Man kann daraus schlussfolgern, dass der Übersetzer dank seiner Intuition und Kreativität die Übersetzbarkeitsgrenze verschieben kann. Die hermeneutischen Ansichten von Paepcke wurden dann u. a. von Radegundis Stolze (1992, 2003) und Larisa Cercel (2009) aufgegriffen und weiterentwickelt.

Im hermeneutischen Kontext ist über den Ansatz von **George Steiner** nicht hinwegzusehen. Die Translation wird von dem Sprachphilosophen als ein „hermeneutischer Prozeß“ aufgefasst, welcher in vier Phasen aufgeteilt werden kann (vgl. Steiner 2014: 311). Den Anstoß für das Übersetzen bildet in der ersten Phase „das Vertrauen“, dass „da etwas ist“,

¹⁷ Eine ausführliche Charakterisierung der genannten Kategorien ist bei Cercel (2009: 331–357) zu finden.

was in die Sprache des Translators übertragen werden sollte. Dieser spontane und unbegründete Gedanke führt den Übersetzer zur zweiten Phase, „der Aggression“. Steiner betrachtet das Verstehen, Erkennen und Interpretieren nämlich als einen „Akt von Überfall“ und äußert sich dazu wie folgt: „die zwischensprachliche Übersetzung ist ausdrücklich ein aggressives, erschöpfendes Einkreisungsmanöver, nach dessen Gelingen der Übersetzer angeblich als siegreicher Eroberer die fremde Bedeutung als Gefangenen nach Hause bringt“ (Steiner 2014: 313). Danach folgt die Phase der „Einverleibung“ des erworbenen Gutes. Die Methoden und Ergebnisse dieser Assimilation können dabei sehr unterschiedlich sein – von der „totalen Domestizierung“ bis zu „permanenter Freiheit“ (vgl. Steiner 2014: 314). Dabei betont Steiner die Wechselbeziehung zwischen dem Original und der Zielsprache – einerseits kann der Translationsprozess positive Aspekte, wie etwa Bereicherung der Sprache („Speisung“) mit sich bringen, andererseits kann er aber als eine Gefahr („Infektion“) angesehen werden (vgl. Steiner 2014: 314 f.). Die letzte Phase, „Reziprozität“, vollendet den Prozess. In diesem Stadium wird der Text durch sein Weiterleben in einer anderen Kultur bereichert. Die Tatsache, dass die Übersetzung immer einen Verlust mit sich zieht, ist nach Steiner nicht zu leugnen – nichtsdestotrotz sollten da auch positive Aspekte hervorgehoben werden. Steiner bedient sich an dieser Stelle der Spiegelmetapher: „Wie ein Spiegel reflektiert die Übersetzung nicht nur, sie leuchtet auch selbst“ (Steiner 2014: 317).

Nach der Auffassung von Steiner sollte auch der Begriff Treue im translatorischen Kontext neu definiert werden. Für ihn ist Treue nicht mit Wörtlichkeit zu verbinden – vielmehr ist der Übersetzer „seinem Text nur dann treu, [...] wenn er um das Gleichgewicht der Kräfte, die Wiederherstellung der intakten Präsenz bemüht ist, die er durch das aneignende Verstehen gestört hat“ (Steiner 2014: 319). Aus dem Gesagten folgt, dass die Existenz der Übersetzbarkeitsgrenze mit der Unmöglichkeit der harmonischen vollkommenen Wahrnehmung des Ausgangstextes zusammenhängt, denn „alle Dechiffrierung aggressiv und im gewissen Sinne destruktiv ist“ (Steiner 2014: 315). Darüber hinaus verweist Steiner darauf, dass die Übersetzung mancher Texte (aufgrund dessen, dass sie an sich chaotisch oder „nicht ausgereift“ sind) scheitern muss – als Beispiel wird hier der französische Neoklassizismus in nordeuropäischer, deutscher oder russischer Version genannt. Als absolut unübersetzbar betrachtet der Sprachphilosoph auch solche Texte wie Kinderreime, konkrete Poesie oder Glossolalie, weil sie nichts bezeichnen und kommunikativ leer sind (vgl. Steiner 2014: 312).

1.2.5. Zusammenfassung der realistischen Theorien

Die Anhänger der realistischen Übersetzbarkeitstheorien vertreten die Ansicht, dass die Übersetzung möglich, jedoch durch verschiedene Faktoren begrenzt ist. Einen bedeutsamen Beitrag zu diesem Thema lieferte u. a. Werner Koller, der das Konzept der relativen Übersetzbarkeit vorgeschlagen hat – dabei bezog er sich vor allem auf die übersetzerische Praxis und die kommunikative Funktion der Übersetzungen. Er war der Auffassung, dass das Übersetzen die Kommunikation (auch zwischen den Menschen aus sehr unterschiedlichen kulturellen Kreisen) ermöglicht und dass die Sprachen viel flexibler sind, als man sich vorstellen kann. Dabei stellte Koller heraus, dass man sich beim Übersetzen nicht auf einzelne Wörter, sondern auf den Text als ein Ganzes konzentrieren sollte. Nichtsdestotrotz sind die Übersetzungen nie vollkommen – man muss immer die Existenz einer Übersetzbarkeitsgrenze in Kauf nehmen.

Beim Versuch, die Übersetzbarkeitsgrenzen zu erforschen, ist die Auseinandersetzung mit der Äquivalenz und den mit ihr verwandten Begriffen behilflich. Wie es sich nämlich anhand von dargestellten Äquivalenztheorien zeigt, kann sich die Übersetzbarkeitsgrenze je nach unserer Auffassung dieses Begriffs sowie nach der Wahl des Äquivalenztyps verschieben. Ganz unterschiedlich wird nämlich die Übersetzung eines Textes aussehen, wenn man sich dabei bspw. für formale (d. h. dem Ausgangstext nahe) oder dynamische (d. h. empfängerorientierte) Äquivalenz entscheidet. Von Bedeutung ist auch die Auswahl der invarianten Elemente, d. h. dieser Aspekte, die in dem Zieltext unverändert bleiben müssen. Je mehr Invariante festgelegt werden, umso schwieriger ist die Übersetzung und umso enger werden die Übersetzbarkeitsgrenzen. Nicht zu vergessen ist in diesem Kontext auch die Skopostheorie, laut welcher der gesamte Übersetzungsprozess sowie die Methoden, die dabei verwendet werden, dem Ziel der Translation angepasst werden sollten. Daraus folgt, dass auch die übersetzerischen Grenzen von dem ausgewählten Skopos abhängen – bei der Wahl eines konkreten translatorischen Zwecks muss der Übersetzer nämlich entscheiden, welche Eigenschaften des Ausgangstextes in dem bestimmten Fall von größter Bedeutung und demzufolge im Zieltext beizubehalten sind.

Manche Translationswissenschaftler (u. a. Catford, Wojtasiewicz, Krysztofiak) unterscheiden zwischen linguistischen und kulturellen Unübersetzbarkeitsquellen (d. h. Übersetzbarkeitsgrenzen). Bei der linguistischen Unübersetzbarkeit handelt es sich um solche Situationen, in denen die Zielsprache über die zur Übertragung der ausgangssprachlichen Inhalte notwendigen lexikalischen bzw. grammatischen Mittel nicht verfügt (siehe Balcerzan,

Wojtasiewicz, Catford). Die kulturelle Unübersetzbarkeit bezieht sich wiederum auf die mit der Kultur, den Sitten und den gesellschaftlichen Eigenschaften einer Sprachgemeinschaft verbundenen translatorischen Schwierigkeiten (siehe Wojtasiewicz, Krysztofiak, Lebidziński). Dabei werden u. a. solche Fälle gemeint, wenn ein Element der Ausgangssprachlichen Realität in der Zielsprache-Kultur gar nicht vorhanden ist.

Die Übersetzbarkeitsgrenzen können auch mit pragmatischen Aspekten der Texte zusammenhängen. Nach Auffassung von Neubert müssen alle Texte immer mit Rücksicht auf die zielsprachlichen Normen und Konventionen übersetzt werden. Dies kann den Translationsprozess in manchen Fällen erschweren, z. B. wenn sich die Ausgangs- und zielsprachlichen Normen nicht überlappen oder wenn der Übersetzer über die notwendigen pragmatischen Kompetenzen nicht verfügt.

Nicht zu vergessen ist im Kontext der Übersetzbarkeitsgrenzen auch der hermeneutische Ansatz (Gadamer, Paepcke, Steiner), im Rahmen dessen angenommen wird, dass jede Übersetzung von der konkreten Interpretation des Ausgangstextes abhängt und aus diesem Grund immer rezeptions- und situationsorientiert ist. Die Anhänger dieser Theorie sind der Auffassung, dass die Übersetzbarkeitsgrenze mit der Rolle des Übersetzers und seiner Wahrnehmung des Textes unmittelbar verbunden ist.

1.3. Idealistische Theorien der Übersetzbarkeit

Die Übersicht der Übersetzbarkeitstheorien ergänzen die Ansätze, deren Autoren annehmen, dass sich alles in jede beliebige Sprache übersetzen lässt. Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit idealistischen Theorien und in Anlehnung an Searle (1971) spricht Koller (2011: 185) in diesem Kontext von dem Axiom der Übersetzbarkeit, das wie folgt zum Ausdruck gebracht wird: „Wenn in jeder Sprache alles, was gemeint werden kann, auch ausdrückbar ist, so muss es prinzipiell möglich sein, das, was in einer Sprache ausgedrückt ist, in jede andere Sprache zu übersetzen“. Man geht dabei davon aus, dass alle Sprachen im Prinzip den gleichen Kern haben – sie unterscheiden sich ausschließlich auf der Ebene des Äußeren (vgl. Koller 2011: 181). Eine solche Betrachtungsweise zeigt sich schon bei Breitinger:

Die Sprachen sind ein Mittel, dadurch Menschen einander ihre Gedanken offenbaren können: Da nun die Gegenstände, womit die Menschen sich in ihren Gedanken beschäftigen, überhaupt in der gantzen Welt einerley und einander gleich sind; [...] und da die Gemüthes-Kräfte auf eine gleiche Art eingeschränckt sind, so muß nothwendig unter den Gedancken der Menschen eine ziemliche Gleichgültigkeit statt und platz haben; daher denn solche auch in dem Ausdrücke nothwendig wird. Auf diesem Grunde beruhet nun die gantze Kunst, aus einer Sprache in eine andere zu übersetzen (Breitinger 1740: 138, zit. nach Frank 2015: 172).

Diese Vorstellung der Sprache als eines „Dieners des Gedankens“ (vgl. Frank 2015: 172) fand ihre Widerspiegelung in modernen linguistischen Konzepten. So liegt der Ursprung von der Theorie der absoluten Übersetzbarkeit in Ansätzen der generativen Transformationsgrammatik sowie der Universalienforschung. Die Ausführungen zu diesem Thema sind also mit einer kurzen Zusammenstellung der wichtigsten Thesen von **Noam Chomsky**, dem Begründer der generativen Transformationsgrammatik, einzuleiten.

1.3.1. Generative Transformationsgrammatik, Universalien und das Problem der Übersetzbarkeit

Das Fundament der Theorie von Chomsky bildet die Annahme, dass die Sprache ein allgemeines Kommunikationsinstrument, „ein Instrument freien Denkens und des Selbstaushdrucks“ (Chomsky 1971: 41) ist. Dabei geht Chomsky davon aus, dass aufgrund der „gleichen biologischen Ausstattung aller Menschen“ (Bußmann 1990: 820) und ihrer angeborenen Fähigkeiten die geistigen und sprachlichen Prozesse im Gehirn jedes einzelnen von uns gleich verlaufen. In Bezug darauf unterscheidet Chomsky zwischen dem inneren und äußeren Aspekt der Sprache, d. h. ihrer Tiefen- und Oberflächenstruktur, welche sich in meisten Fällen voneinander unterscheiden (vgl. Chomsky 1966: 32–33). Eine Schlüsselrolle spielt dabei auch der von Chomsky herangezogene Ausdruck „Form des Gedankens“, welcher sich auf den inneren Aspekt der Sprache bezieht:

Die Tiefenstruktur, die die Bedeutung zum Ausdruck bringt, ist, so heißt es, allen Sprachen gemeinsam, da sie einfach eine Reflexion der Form des Gedankens darstelle. Die Transformationsregeln, die Tiefenstruktur in Oberflächenstruktur umwandeln, können von Sprache zu Sprache verschieden sein (Chomsky 1971: 49).

Wenn man also annimmt, dass die Tiefenstruktur jeder Sprache gleich ist, dann müssen nach der Auffassung von Chomsky alle Sprachen irgendwelche Gemeinsamkeiten auch auf der Ebene der Oberfläche aufweisen – von daher wird der Versuch unternommen, die für alle Sprachen gemeinsamen Eigenschaften und Strukturen (die sogenannten Universalien) zu erforschen.

Die Existenz von sprachlichen Universalien kann verschiedenen Ursprung haben – man nennt in diesem Zusammenhang etwa gleiche Abstammung aller Sprachen, gleiche Funktion jeder Sprache für ihre Sprachgemeinschaft sowie gleiche biologische Eigenschaften aller Menschen, welche einen einheitlichen Spracherwerbmechanismus zur Folge haben (vgl. Bußmann 1990: 820). In dem sprachwissenschaftlichen Diskurs sind darüber hinaus mehrere Typologisierungen von Universalien anzutreffen. So unterscheidet Greenberg bspw. a) uneingeschränkte Universalien, wie z. B. die Tatsache, dass jede Sprache über ein

Vokalsystem verfügt, b) Implikationsbeziehungen zwischen zwei Eigenschaften (die immer in Form von wenn-dann-Sätzen auftreten), z. B. wenn eine Sprache in ihrem Numerussystem einen Dualis besitzt, dann hat sie bestimmt auch einen Plural, c) statistische Korrelationen, d. h. nicht allgemein geltende Universalien, z. B. fast alle Sprachen der Welt verfügen über Nasale (vgl. Greenberg 1966, zit. nach Bußmann 1990: 820).

Chomsky unterscheidet zwischen *substantiellen* und *formalen* Universalien (*substantive and formal universals*). Die erste Gruppe bezieht sich auf bestimmte Kategorien, die allen Sprachen gemeinsam sind – diese können etwa phonologischen oder semantischen Charakter haben (z. B. Vokale, Konsonanten, Nomen, Verben). In Bezug auf die formalen Universalien wird dafür angenommen, dass alle Sprachen nach denselben Grundmustern gebildet werden – sie beschreiben die zur Sprachanalyse notwendigen Eigenschaften des grammatisch-theoretischen Erklärungssystems und liegen damit nicht im Gebiet der Sprache sondern der Sprachtheorie (vgl. Chomsky 1965: 29). Aus der Perspektive der Übersetzbarkeitsproblematik ist dabei folgende Anmerkung von Chomsky von Bedeutung:

The existence of deep-seated formal universals [...] implies that all languages are cut to the same pattern, but does not imply that there is any point by point correspondence between particular languages. It does not, for example, imply that there must be some reasonable procedure for translating between languages (Chomsky 1965: 29).

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Chomsky die Möglichkeit einer absoluten Übersetzbarkeit mit einer gewissen Skepsis betrachtet. Dabei wird jedoch angemerkt, dass die Möglichkeit der Übersetzung zwischen zwei beliebigen Sprachen von dem Vorhandensein einer ausreichenden Menge von substantiellen Universalien abhängt:

The possibility of a reasonable procedure for translation between arbitrary languages depends on the sufficiency of substantive universals. In fact, although there is much reason to believe that languages are to a significant extent cast in the same mold, there is a little reason to suppose that **reasonable procedures of translation are in general possible** (Chomsky 1965: 216, Hervorhebung M.M.).

Die generative Transformationsgrammatik und die Universalienforschung bilden die Grundlage der weiteren Überlegungen zur absoluten Übersetzbarkeit. Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle der Beitrag von **Georges Mounin**, in dem er im Rahmen einer Kommunikationstheorie das Problem der Übersetzbarkeit thematisiert. Mounin bezieht sich dabei auf einsprachige, zweisprachige und interkulturelle Kommunikation. Zum Auftakt seiner Erwägungen widerlegt er die These von Solipsisten, die behaupten, dass die zwischenmenschliche Kommunikation aufgrund der Unterschiede in dem psychologischen Hintergrund der Sprecher immer scheitern muss. Vielmehr betrachtet er die Kommunikation als „eine Potenz, eine in ständigem Werden befindliche historische Möglichkeit, eine

vervollkommnungsfähige Tätigkeit mit ihren Zuständigkeiten und ihren Grenzen, ihren Erfolgen und Mißerfolgen, ihren Rückschlägen und ihren Fortschritten“ (Mounin 1967: 98). Die Möglichkeit einer einsprachigen Kommunikation liegt also auf der Hand.

Was die zweisprachige Kommunikation anbelangt, beruft sich Mounin an dieser Stelle auf die Theorie von sprachlichen Universalien. Aufgrund dessen, dass die Menschen auf vielen Ebenen (wie etwa im Bereich der Biologie, Psychologie und Kulturosoziologie) gemeinsame Eigenschaften aufweisen, „erweist sich das Inventar der Universalien, dank welcher Kommunikation bis zu einem gewissen Grade jederzeit zwischen allen Menschen möglich ist“ (Mounin 1967: 100). Dabei wird jedoch angemerkt, dass bei der Übersetzung manche Informationsverluste sowie Schwierigkeiten doch unausweichlich sind.

Mounin leugnet weiter die Hypothese von unterschiedlichen Weltbildern in Bezug auf die Übersetzbarkeitsproblematik (siehe Unterkapitel 1.1.2. der vorliegenden Arbeit). Dabei führt er aus, dass das Fehlen einer sprachlichen Kategorie nicht mit dem Fehlen der dazu gehörenden logischen Kategorie gleichgestellt werden sollte (als ein Beispiel nennt er das Französische, in dem es keine grammatische Kategorie für die Bezeichnung eines zum betreffenden Zeitpunkt noch nicht abgeschlossenen Ereignisses gibt – das gleiche lässt sich in französischer Sprache jedoch mithilfe von syntaktischen Mitteln ausdrücken) (vgl. Mounin 1967: 101). Außerdem seien die Thesen Whorfs zu allgemein gehalten und berücksichtigen die Existenz der sprachlichen Universalien nicht. Was nach Mounin jedoch die entscheidende Rolle spielt, ist das Argument, dass die Menschen aus unterschiedlichen Sprachgemeinschaften trotz verschiedener Weltbilder erfolgreich kommunizieren. Wären die Weltbilder wirklich eine „unüberwindliche Mauer“, könnten die Menschen die Fremdsprachen gar nicht lernen und wären demzufolge nicht im Stande, sich zu verständigen (vgl. Mounin 1967: 102 f.). Das Ganze konstatiert Mounin mit einer Aussage, welche die These von generellen Übersetzbarkeit bestätigt: „Wenn wir nicht wissen, wie wir eine Aussage übersetzen sollen, wissen wir heute doch fast immer, warum, und wir können es erklären, womit wir ihre Bedeutung immerhin schon halbwegs mitteilen“ (Mounin 1967: 103).

Die Behauptung von der prinzipiellen Übersetzbarkeit versucht auch **Erwin Koschmieder** zu belegen, indem er den Instrumentalcharakter der Sprache im Übersetzungsprozess erläutert. Einen Anhaltspunkt bildet dabei die Annahme über die Existenz der Kategorie des „Gemeinten“ (G), welches für alle Sprachen universal ist und gleichzeitig von dem „Bezeichneten“ (B) abgegrenzt werden sollte (vgl. Koschmieder 1953: 100). Der Übersetzungsvorgang verläuft nach Koschmieder in zwei Schritten: in erster Linie sollte der Übersetzer „zu Z^x in L^x über B^x das G finden“, um danach in der zweiten Etappe „zu demselben

G in L^y über B^y das zugeordnete Z^y [zu] finden“ (Koschmieder 1953: 104). Anders gesagt besteht die Übersetzung darin, zu dem Ausgangssprachlichen Zeichen das Gemeinte über das Bezeichnete auszusuchen und danach zu demselben Gemeinten in der Zielsprache ein Zeichen über das Bezeichnete anzupassen. „Ein gemeinschaftliches G ist also die Voraussetzung für jedes Übersetzen“, so Koschmieder (1953: 104).

Koschmieder (1953: 105 f.) erwähnt dabei auch Schwierigkeiten, welche im Übersetzungsprozess auftreten können. Diese sind vor allem auf die Tatsache zurückzuführen, dass in manchen Fällen in der Zielsprache ein Zeichen und ein Bezeichnetes für die Benennung des bestimmten Gemeinten fehlen. Dies kann den Schwierigkeitsgrad der Übersetzung erhöhen, was jedoch nicht bedeutet, dass die Translation unmöglich ist. In solchen Fällen kann sich der Übersetzer eines der von Koschmieder vorgeschlagenen Mittel bedienen. Zu diesen gehören: die Synthese von mehreren sprachlichen Zeichen, die morphologischen Neubildungen (z. B. Komposita), die Wahl einer „ausgedehnten Möglichkeit“ oder einer Definition sowie die Einführung einer neuen metaphorischen Verwendung eines alten Zeichens (vgl. Koschmieder 1953: 111). In Bezug auf die Übersetzbarkeitsproblematik stellt Koschmieder fest:

In allen diesen Fällen, wo ein Z in der betreffenden Sprache nicht vorhanden ist, ist durch eine Synthese von mehreren Z, unter Umständen auch selbst durch eine weitschweifige Definition jederzeit eine Übersetzung möglich. Dabei geht eine allmähliche Stufenleiter von einer verhältnismäßig einfachen Übersetzung bis zu den kompliziertesten Definitionen und **macht alles übersetzbar**“ (Koschmieder 1953: 105, Hervorhebung M.M.).

Dabei wird nur eine Einschränkung gestellt und zwar hinsichtlich der poetischen Texte – Koschmieder verweist darauf, dass die Wiedergabe der Lyrik, vor allem bei Berücksichtigung aller formalen Aspekte, in meisten Fällen unmöglich ist (vgl. Koschmieder 1953: 112).

1.3.2. Weitere idealistische Beiträge

Eine idealistische Sichtweise in Hinsicht auf die Übersetzbarkeitsproblematik vertritt auch **Otto Kade**, dessen Ansichten zur Äquivalenz im Unterkapitel 1.2. vorliegender Arbeit vorgestellt wurden. Die Translation definiert der Vertreter der Leipziger Übersetzungswissenschaftlichen Schule als einen Prozess

der mit der (akustisch-phonetischen oder optisch-graphischen) Aufnahme des AS-Textes beginnt und mit der (motorisch-phonetischen oder graphischen) Wiedergabe des ZS-Textes endet und dessen wichtigster Bestandteil der Kodierungswechsel, d. h. die Umschlüsselung eines gegebenen Textes aus dem Kode AS in den Kode ZS, bildet (Kade 1968: 35).

Innerhalb des gesamten Prozesses lassen sich also zwei Hauptphasen unterscheiden und zwar die Phase der Dekodierung sowie die Phase der erneuten Kodierung des gegebenen Textes. Als

problematischer aus der Perspektive der Übersetzbarkeit zeigt sich die erste von den genannten Phasen – aufgrund der Unterschiede im Bereich der gesellschaftlichen (d. h. politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen) Verhältnisse, mit denen die Benutzer der Ausgangs- und Zielsprache in ihrem Alltag konfrontiert werden, können bei der Dekodierungsphase Probleme (bei Kade als „dialektische Widersprüche“ bezeichnet) auftauchen. Diese lassen sich jedoch nach Auffassung von Kade sowohl theoretisch als auch praktisch beseitigen – jede kognitive Erfahrung und die mit ihr verbundenen sprachlichen Besonderheiten können in anderen Sprachen analysiert, beschrieben und schließlich ausgedrückt werden (vgl. Kade 1971: 21–26). Diesbezüglich besteht kein Zweifel an der prinzipiellen Übersetzbarkeit, was Kade folgendermaßen zum Ausdruck bringt:

Somit kann festgestellt werden, dass in Bezug auf die semantische Bedeutung und damit die rationalen Komponenten des Informationsgehalts sprachlicher Texte prinzipiell keine Beschränkung der Übersetzbarkeit vorliegt. Alle Texte einer Sprache L_x (Quellensprache) können unter Wahrung des rationalen Informationsgehalts im Zuge der Translation durch Texte der Sprache L_n (Zielsprache) substituiert werden, ohne daß prinzipiell der Erfolg der Kommunikation beeinträchtigt oder in Frage gestellt wird (Kade 1971: 26).

Die Frage der absoluten Übersetzbarkeit wurde auch in polnischsprachigen Publikationen thematisiert. Einen ausführlichen Beitrag zu diesem Thema leistete bereits 1922 **Wacław Borowy**. Das literarische Übersetzen betrachtet er als etwas Notwendiges, was sowohl die Ausgangs- als auch die Zielsprache bereichern und „auffrischen“ kann – Übersetzungen bilden nämlich eine Inspirationsquelle für Dichter, die ihre Werke dann in ihrer eigenen Sprache erfassen (vgl. Borowy 1922: 75). Im Rahmen seiner Erwägungen stellt Borowy die Frage auf, welche Regeln erfüllt werden müssen, damit Übersetzungen gute Qualität aufweisen und was eigentlich unter „guter Qualität“ zu verstehen ist. Borowy stützt sich in diesem Kontext auf die Thesen des italienischen Philosophen Benedetto Croce und ist damit einverstanden, dass bei literarischen Texten die Form und der Inhalt miteinander verschmelzen und demzufolge nicht zu trennen sind. Gleichzeitig lehnt er die Ansicht Croces ab, dass diese Tatsache die Möglichkeit des Übersetzens ausschließt. Borowy vertritt den Standpunkt, dass die Ästhetik und Ausdruckskraft des Übersetzers sich immer und unausweichlich von der Ausdrucksweise des Autors unterscheiden, merkt jedoch dabei an, dass der Übersetzer danach streben sollte, diese Unterschiede und Inhaltsverluste auf ein Minimum zu reduzieren (vgl. Borowy 1922: 83).

Anhand von zahlreichen Beispielen aus der übersetzerischen Tätigkeit des polnischen Dichters Tadeusz Boy-Żeleński, stellt Borowy wichtige Aspekte des Übersetzens sowie mögliche Lösungen der vorkommenden Schwierigkeiten dar, wobei er sich größtenteils auf die formale und stilistische Ebene der Texte konzentriert. Was er bei Boy-Żeleński besonders lobt,

ist seine Beachtung des Textes als eines integralen Ganzen, was darin sichtbar wird, dass er den ganzen Inhalt ohne Manipulationen (auch wenn im Original logische Fehler auftreten) in die Zielsprache überträgt und dabei die Form und den Stil des Autors berücksichtigt (was Borowy als „Treue des Geistes“ bezeichnet) (vgl. Borowy 1922: 88–90). Am Beispiel von Boy-Żeleński weist Borowy nach, dass dem Übersetzer unter Umständen eine Möglichkeit offen steht, den einzigartigen Stil von verschiedenen Autoren nachzuahmen. Eine Voraussetzung dafür ist aber nicht nur ein breiter Wortschatz und die Begabung des Translators, sondern auch seine analytische und kritische Auseinandersetzung mit dem Original (vgl. Borowy 1922: 95–106). Auch die Übertragung des Rhythmus kann den Übersetzern nach Auffassung von Borowy gravierende Schwierigkeiten bereiten. Von Bedeutung ist dabei nicht nur der Versuch, den Rhythmus des Originals nachzuahmen, sondern auch die Vermeidung des sich beim Übersetzen automatisch bildenden Rhythmus, welcher im Original nicht vorkommt. Falls sich die Versfußsysteme der jeweiligen Sprachen voneinander unterscheiden, sollte der Rhythmus an das System der Zielsprache angepasst werden (vgl. Borowy 1922: 106–117). Das Schwierigste im Übersetzungsprozess ist nach Borowy aber die Bewahrung der „Freiheit des Originals“¹⁸ – diese ist besonders bei idiomatischen sowie emotionsgeprägten Ausdrücken zu bemerken. Damit hat jedoch Boy-Żeleński auch keine größeren Probleme, was zahlreiche von Borowy dargestellte Beispiele vorzeigen (vgl. Borowy 1922: 117–126).

Im Rahmen der Analyse von Borowy wird dem subjektiven Aspekt der Übersetzbarkeit Beachtung geschenkt. Mithilfe von zahlreichen Beispielen versucht der Autor zu belegen, dass die Übersetzbarkeit eines Textes sehr eng mit der Rolle des Übersetzers zusammenhängt. Im Prinzip lässt sich alles übertragen – ob dies gelingt, hängt ausschließlich von der gewählten Perspektive (wie etwa Betrachtung des Textes als eines Ganzen bei manchen poetischen Werken), den Kompetenzen des Translators, seiner Begabung sowie seiner analytisch-kritischen Arbeit mit dem Text ab.

Nicht zu vergessen sind in dem polnischen Kontext der Übersetzbarkeitsproblematik die Erwägungen von **Krzysztof Hejwowski**, der sich mit den im wissenschaftlichen Diskurs immer wieder vorkommenden Annahmen zur absoluten und relativen Unübersetzbarkeit (zu der Hejwowski kulturelle und linguistische Unübersetzbarkeit zählt) auseinandersetzt. Er vertritt die Ansicht, dass die kulturellen und linguistischen Spezifika einer Sprache den Translationsprozess zwar erschweren, bezweifeln jedoch die Möglichkeit der Übertragung

¹⁸ Borowy beruft sich dabei auf drei Prinzipien einer guten Übersetzung nach Tytler. Diese sind: möglichst genaue und volle Übertragung des Inhalts, Beachtung des Stils und Bewahrung der Freiheit des Originals (vgl. Borowy 1952: 177).

eines Textes nicht. Mithilfe von zahlreichen Methoden lassen sich die bestehenden Schwierigkeiten immer beseitigen (vgl. Hejwowski 2005: 349–350). Hejwowski lehnt auch das Konzept der absoluten Unübersetzbarkeit ab, indem er dazu anführt, dass die philosophischen Theorien, welche diesem Konzept zugrunde liegen (wie etwa Sapir-Whorf-Hypothese), keine realistischen Erwartungen darstellen. Vielmehr betont er, dass die Translation aufgrund der Ähnlichkeit der Menschen hinsichtlich ihrer biologischen und mentalen Eigenschaften sowie aufgrund ihrer Flexibilität gegenüber dem Neuen möglich ist. Die einzige wahre Quelle der absoluten Unübersetzbarkeit ist nach Hejwowski fehlender Bedarf an Übersetzungen eines konkreten Textes (vgl. Hejwowski 2005: 352–357, siehe auch Neubert / Shreve 1992: 85). Angenommen also, dass eine potenzielle Übersetzung auf Interesse des Rezipientenkreises stoßen wird, lassen sich alle Texte (auch solche, die kulturell stark geprägt sind) übertragen. Seine Überlegungen fasst Hejwowski folgendermaßen zusammen: „Der These von der absoluten Unübersetzbarkeit widerspricht die ganze kulturbezogene Geschichte der Menschheit. [...] fast alles, was wir von anderen Kulturen wissen, verdanken wir den Übersetzungen“¹⁹ (Hejwowski 2005: 358, übers. M.M.).

1.3.3. Zusammenfassung der idealistischen Theorien

Die Anhänger der idealistischen Übersetzbarkeitstheorien vertreten den Standpunkt, dass die Übersetzung immer möglich ist. Sie widerlegen die relativistischen Thesen und beschreiben diese als „zu allgemein gehalten“ (Mounin) und unrealistisch (Hejwowski). Als ein schwerwiegendes Argument zur Begründung der Theorie über die prinzipielle Übersetzbarkeit gilt die Annahme über die Existenz von sprachlichen Universalien (Mounin, Koschmieder), der die Untersuchungen von Chomsky zum Wesen der Sprache sowie zur Tiefen- und Oberflächenstruktur der Sprachen zugrunde liegen. Im Rahmen der universalistischen Theorien betont man vor allem gemeinsame biologische und mentale Eigenschaften aller Menschen, welche dafür sorgen, dass der innere Aspekt der Sprache (d. h. ihre Tiefenstruktur, bzw. „das Gemeinte“) allen Sprachen gleich ist. Aus diesem Grund lassen sich auch Universalien auf der Ebene der Oberfläche finden – hier werden z. B. manche phonetischen, grammatischen sowie syntaktischen Aspekte der Sprachen gemeint.

¹⁹ Im Original: „Tezom o absolutnej nieprzekładalności przeczy cała historia kulturalna ludzkości. [...] niemal wszystko, czego dowiedzieliśmy się o innych kulturach, zawdzięczamy tłumaczeniom“.

Im Kontext der absoluten Übersetzbarkeit wird auch die Flexibilität und Biagsamkeit der Sprachen erwähnt (Kade, Mounin) – man stellt heraus, dass die lexikalischen bzw. grammatischen Besonderheiten, welche in der Zielsprache nicht existieren, mithilfe von anderen Mitteln ausgedrückt werden können. In Bezug darauf nennt Koschmieder bspw. ein paar Lösungen, die sich beim Fehlen eines Ausdrucks als behilflich erweisen können.

Auf einen subjektiven Aspekt der Übersetzbarkeit macht Borowy aufmerksam, indem er die Ansicht äußert, dass die Übersetzbarkeit eines konkreten Textes jeweils von dem Übersetzer, seiner Begabung, seinen Kompetenzen sowie seiner Kreativität abhängt. Ähnlich wie andere Theoretiker (Mounin, Koschmieder, Kade, Hejwowski) verweist Borowy auf Schwierigkeiten, die im Übersetzungsprozess vorkommen können, sich jedoch mithilfe von unterschiedlichen Mitteln beseitigen lassen.

Die hier genannten Autoren nennen nur wenige Ausnahmesituationen, in denen von Unübersetzbarkeit die Rede sein kann – diese sind etwa die Wiedergabe der Lyrik (mit Rücksicht auf die formalen Aspekte solcher Texte) sowie der fehlende Bedarf an Übersetzungen eines konkreten Textes.

Die in diesem Kapitel dargestellten skeptischen, realistischen und idealistischen Übersetzbarkeitstheorien bilden eine Grundlage für den empirischen Teil der vorliegenden Studie, in dem man den Versuch unternemen wird, die Übersetzbarkeit der Kindergedichte von Julian Tuwim hinsichtlich ihrer akustischen Besonderheiten zu definieren. Die Autorin der vorliegenden Arbeit wird sich dabei auf die objektiven (im Sinne von Lesner „textuellen“) Aspekte der Übersetzbarkeit konzentrieren – die Erforschung der subjektiven Übersetzbarkeit würde den Vergleich verschiedener Übersetzungen gleicher Texte verlangen, die im Fall von Kindergedichten Tuwims nicht vorhanden sind.

Ähnlich wie die Vertreter der realistischen Übersetzbarkeitstheorien setzt die Autorin der vorliegenden Studie im Rahmen ihrer Überlegungen die Existenz einer Übersetzbarkeitsgrenze voraus – bei der Analyse der Kindergedichte von Tuwim lassen sich vor allem die akustischen Aspekte der Texte bemerken, die schon bei erster Lektüre auffallen und aus der translatorischen Perspektive als problematisch anzunehmen sind. Aus diesem Grund wird der Schwerpunkt der Erwägungen im empirischen Teil darauf gelegt, die Klangfiguren als eine mögliche Übersetzbarkeitsgrenze zu untersuchen. Man wird überprüfen, ob die analysierten Klangfiguren in den Zieltexten beibehalten werden und ob sich bei ihrer Übersetzung irgendwelche allgemeinen Tendenzen beobachten lassen (z. B. ob deren

Übersetzung bzw. Übersetzbarkeit je nach dem Gedicht variiert oder ob sie als eine absolute, unüberwindliche Grenze zu betrachten sind). Darüber hinaus wird die Frage aufgestellt, ob die Unterschiede zwischen der polnischen und der deutschen Phonetik als eine weitere Übersetzbarkeitsgrenze bei der Translation der Kindergedichte von Tuwim angesehen werden können – dieser Aspekt wird anhand von Gedichten, welche die Onomatopöie im weiteren Sinne beinhalten (d. h. die Anhäufung von bestimmten Lauten zur Erzielung eines konkreten akustischen Effektes), untersucht.

2. Kinder- und Jugendliteraturübersetzung

Im vorliegenden Kapitel werden die mit der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur verbundenen Besonderheiten auf den Punkt gebracht. Bevor man sich jedoch dem Translationsakt innerhalb dieses Literaturtyps näher zuwendet, sollte darauf eingegangen werden, was unter Kinder- und Jugendliteratur zu verstehen ist. Nach einem kurzen Überblick über die Definitionen dieses Begriffs, wird der Forschungsstand der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung kurz geschildert, was dem Zweck dienen sollte, die vorliegende Studie in den Kontext der kinder- und jugendliterarischen Untersuchungen einzubetten. Im Anschluss daran werden ausgewählte spezifische Aspekte der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur kurz erläutert, was als eine Einführung in die nachfolgende Analyse angesehen werden sollte.

2.1. Kinder- und Jugendliteratur –

Begriffsdefinition und Systematisierungsversuch

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Kinder- und Jugendliteratur einen besonderen Ausschnitt aus dem Gesamtangebot der literarischen Werke umfasst. Die als Kinder- und Jugendliteratur benannten Texte zeichnen sich dadurch aus, dass sie bestimmte gemeinsame Merkmale aufweisen oder bestimmten Gesetzen unterliegen (vgl. Ewers 2012: 14). Die Festlegung einer genauen und allgemein geltenden Definition dieses Begriffs zeigt sich jedoch angesichts des Umfangs, der Inhomogenität sowie der unscharfen Grenzen dieses Literaturtyps als eine besonders schwierige Aufgabe.

Beim Festlegen, welche Texte als Teil der Kinder- und Jugendliteratur angesehen werden sollten, sind vorwiegend Kinder bzw. Jugendliche in den Mittelpunkt der Betrachtungen zu stellen. Aus diesem Grund ist die Frage aufzuwerfen, wer als Kind bzw. Jugendlicher eigentlich gilt. Auf die Darstellung der historischen Entwicklung beider Termini wird an dieser Stelle verzichtet – zu bemerken ist nur, dass ihnen je nach der Zeitperiode und Kultur unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben wurden (vgl. Kümmerling-Meibauer 2003: 7, Oittinen 2006: 250). Nach der Entwicklungspsychologie unterscheidet man heutzutage zwischen dem Kleinkinderalter (2. bis 3. Lebensjahr) und der Kindheit, die in drei Phasen aufgeteilt wird: frühe Kindheit (4. bis 6. Lebensjahr), mittlere Kindheit (7. bis 10. Lebensjahr) und späte Kindheit (11. bis 14. Lebensjahr). Erst danach folgt die Phase des Jugendalters, der

sogenannten Adoleszenz, die je nach dem Land zwischen dem 19. und 24. Lebensjahr endet (vgl. Stangl 2014). Rechtlich gesehen werden in Deutschland als Kinder Menschen bis zum 14. Lebensjahr betrachtet – danach, bis zum 18. Lebensjahr, gilt man als Jugendlicher (vgl. § 1 Jugendschutzgesetz).

Aufgrund dessen, dass sich die Wahrnehmung des Kindes, der Kindheit und der Jugend im Laufe der Zeit änderte und dass die erwähnten Bezeichnungen auf verschiedene Altersgruppen bezogen wurden, verwendete man unterschiedliche Termini auch in Bezug auf die für noch nicht erwachsene Leser bestimmten literarischen Texte. Man stößt in der einschlägigen Literatur daher auf solche Begriffe wie etwa Kinderbuch, Kindergeschichte, Kinderschrift, Kinderliteratur, Jugendbuch, Jugendschrift oder Literatur für Volk und Jugend. Erst in der Nachkriegszeit hat sich der Doppelbegriff Kinder- und Jugendliteratur in dem deutschsprachigen Raum etabliert, welcher bis heute als ein Oberbegriff für die Gesamtheit der für junge Leser bestimmten Texte verwendet wird. Seltener bedient man sich in diesem Kontext der einfachen Bezeichnung *Kinderliteratur*, obwohl diese den anderssprachigen Termini (z. B. dem englischen *children's literature*, dem russischen *detskaja literatura* oder dem französischen *littérature enfantine*) entsprechen würde (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012: 11–13). Im Hinblick auf das Gesagte entscheidet man sich auch im Rahmen der vorliegenden Studie für den Gebrauch des zusammengesetzten Terminus Kinder- und Jugendliteratur²⁰.

Auf eine Doppelbedeutung der Kinder- und Jugendliteratur weist in seiner Definition Doderer (1977: 161) hin, der sein Konzept folgendermaßen formuliert:

KJL ist die Bezeichnung für a) alle Texte, welche ausdrücklich für Kinder und Jugendliche produziert sind (spezifische KJL), b) alle Schriften, welche von Kindern und Jugendlichen konsumiert werden, ohne daß sie für diese speziell gefertigt zu sein brauchen (z. B.: Zeitung), oder von jugendlichen Lesern rezipiert (Schul-, Lehrbücher) werden (KJL im weiteren Sinne, auch Kinder- und Jugendlektüre). KJL wird in Büchern, Heften und anderen Druckerzeugnissen, im weiteren Sinn auch in den Massenmedien wie Film, Tonband, Schallplatte verbreitet.

Eine ähnliche Auffassung dieses Begriffs ist auch bei Franz (1979: 103) anzutreffen, der unter Kinder- und Jugendliteratur „alle mündlich tradierten, schriftlich fixierten und in den verschiedensten Medien gebotenen Texte, die z. T. von Kindern und Jugendlichen, größtenteils jedoch von Erwachsenen speziell für diese produziert wurden bzw. die insgesamt von diesen rezipiert werden“ versteht.

In den beiden Definitionen werden also zwei Betrachtungsperspektiven gezeigt: eine, die den Schwerpunkt auf die Absicht des Autors eines kinder- und jugendliterarischen Textes,

²⁰ Als Ausnahme gelten die Situationen, wenn die im Laufe der Studie zitierten Autoren eindeutig über die Literatur für kleine Kinder sprechen.

d. h. auf die Adressierung der Kinder- und Jugendliteratur legt, und die zweite, bei der das Kind bzw. Jugendlicher als Rezipient im Zentrum der Betrachtungen gestellt wird. Auf eine ähnliche Art und Weise äußert sich Oittinen (2006: 69) zum Terminus Kinderliteratur.

Kümmerling-Meibauer (2012: 9) schlägt demgegenüber eine allgemeinere Definition der Kinder- und Jugendliteratur vor, im Rahmen derer angenommen wird, dass dieser Literaturtyp alle literarischen Werke umfasst, welche „für noch nicht erwachsene Rezipienten bestimmt [sind]“ und „in der Regel von Erwachsenen verfasst werden und Kindern entweder mündlich vorgetragen oder vorgelesen oder von Kindern und Jugendlichen selbst gelesen werden“ (Kümmerling-Meibauer 2012: 9). Dadurch wird also herausgestellt, dass Kinder- und Jugendliteratur nur solche Texte umfasst, welche für Kinder bzw. Jugendliche bestimmt sind und von diesen tatsächlich konsumiert werden.

In ihren Erwägungen verweist Kümmerling-Meibauer (2003: 7) des Weiteren auf eine zusätzliche Interpretationsmöglichkeit des Begriffs Kinder- und Jugendliteratur, indem sie bemerkt, dass diese sowohl die Texte für Kinder und Jugendliche umfassen kann, als auch solche, die von Kindern und Jugendlichen selbst geschaffen werden. So eine Verstehensweise lassen auch Klingberg (1973: 22) und Franz (1979: 103) zu. Gleichzeitig ist anzumerken, dass man sich der zweiten Bedeutung dieses Begriffs in dem wissenschaftlichen Diskurs eher selten bzw. nur in bestimmten Kontexten bedient (vgl. Kümmerling-Meibauer 2003: 7).

Einen alternativen Begriff für die Benennung der für Kinder und Jugendliche bestimmten Literatur schlägt Maier (1973) vor und verwendet in diesem Kontext die Bezeichnung *Jugendschrifttum*, welche nach seiner Auffassung als gesamtes Lesegut der frühen Kindheit und der Pubertät (ungefähr bis zum 16. Lebensjahr) zu verstehen ist. Ähnlich wie andere synonymische Ausdrücke wurde jedoch auch dieser in dem heutigen Sprachgebrauch durch die Bezeichnung Kinder- und Jugendliteratur fast völlig verdrängt. Darüber hinaus ist Kinder- und Jugendliteratur von Kindheitsliteratur eindeutig abzugrenzen. Diese zwei Termini können sich zwar teilweise decken, die letztere Bezeichnung ist jedoch weiter zu fassen. Die Kindheitsliteratur bezieht sich nämlich nach Seibert (2008: 15) auf solche Werke „die nicht explizit kinderliterarisch adressiert sind, sondern Kindheit aus einer gleichsam alterslosen Perspektive thematisieren, bei der also der ‚implizite Leser‘ mit seinem Lesealter nicht festgeschrieben ist“.

Aufgrund dessen, dass sich Kinder- und Jugendliteratur nicht eindeutig definieren lässt und dass man ihr eine breit gefächerte Palette von Texten zuordnen kann, wurde der Versuch unternommen, die Problematik zu systematisieren und bestimmte Typen von Kinder- und Jugendliteratur zu unterscheiden.

Um die Bedeutung der von Kindern und Jugendlichen tatsächlich gelesenen Literatur hervorzuheben, wurde in der neueren Literaturforschung der Begriff Kinder- und Jugendlektüre eingeführt, welcher bei Klingberg (1973: 25) als „gesamte von Kindern und Jugendlichen konsumierte Literatur“ erläutert wurde. Zur Verdeutlichung dieser Sichtweise spricht Ewers (2012: 14) von der faktischen Kinder- und Jugendlektüre, unter der die „von Kindern und Jugendlichen freiwillig außerhalb des Unterrichts und auch nicht in Begleitung zu diesem tatsächlich konsumierte Literatur“ zu verstehen ist. Dadurch wird zum Ausdruck gebracht, dass die Schulbücher im Hinblick auf das situative Kriterium in die Gesamtheit der faktischen Kinder- und Jugendlektüre nicht einbezogen werden, es sei denn, dass die jungen Rezipienten zu diesen Texten freiwillig und ohne Bezug auf den Schulalltag greifen.

Eine andere Perspektive wird bei dem von Ewers (2012: 15 f.) vorgeschlagenen Begriff intendierte Kinder- und Jugendliteratur²¹ sichtbar. In diese Kategorie werden alle Texte eingeschlossen, welche von der Gesellschaft, d. h. etwa von Autoren, Verlegern, Buchhändlern Eltern und Kritikern als eine „geeignete potentielle Kinder- und Jugendlektüre“ betrachtet werden. Auch hier schließt Ewers jedoch den Schulkontext aus – es werden an dieser Stelle lediglich die als Freizeitlektüre für Kinder und Jugendliche geeigneten Lesestoffe gemeint (vgl. Ewers 2012: 16).

Im Hinblick darauf, dass sich das Textkorpus der intendierten Kinder- und Jugendliteratur nur teilweise damit deckt, was die jungen Rezipienten tatsächlich lesen, sind erfolgreiche und nicht-erfolgreiche Lektüreangebote zu unterscheiden. Den erfolgreichen Angeboten lassen sich all diese Texte zuordnen, welche als für Kinder bzw. Jugendliche angemessen gelten und gleichzeitig von diesen konsumiert werden. Die übrigen Lesestoffe, die von kindlichen und jugendlichen Rezipienten innerhalb der intendierten Literatur unbeachtet bleiben, sind als nicht-erfolgreiche Lektüreangebote einzustufen. Ein gesondertes Textkorpus bilden die von Kindern bzw. Jugendlichen rezipierten Lesestoffe, welche aber für den jüngeren Leserkreis nicht bestimmt sind. Diese Texte werden als nicht-intendierte bzw. unbeabsichtigte Kinder- und Jugendlektüre bezeichnet (vgl. Ewers 2012: 16 f.).

Darüber hinaus unterscheidet Ewers (2012: 17 f.) zwischen sanktionierter und nicht-sanktionierter Kinder- und Jugendlektüre. Der ersten Gruppe gehören diese Texte zu, die Kindern und Jugendlichen von „gesellschaftlich autorisierten Einrichtungen“ als geeigneter

²¹ In älteren Publikationen wird in diesem Kontext von *intentionaler Kinder- und Jugendliteratur* gesprochen (Brüggemann/Ewers 1982: 3 f.; Eckhardt 1987: 29; Ewers 1995: 13 f.). Diese Bezeichnung führt jedoch zu Missverständnissen – nicht immer müssen nämlich die als geeigneter Lesestoff angesehener Texte mit Intentionen ihrer Autoren übereinstimmen, so Ewers (2012: 15).

Lesestoff empfohlen werden. Zu bemerken ist, dass als autorisierte Einrichtungen je nach der Epoche verschiedene Instanzen angesehen wurden – heutzutage spricht man in diesem Kontext von „pädagogischer Fachöffentlichkeit“. Was den Erwartungen der Experten, d. h. Pädagogen, Geistlichen oder literarischer Erzieher nicht entspricht, wird als nicht-sanktionierte bzw. negativ sanktionierte Kinder- und Jugendlektüre bezeichnet.

In Bezug auf die Herkunft der kinder- und jugendliterarischen Texte ist noch das Korpus der originären Kinder- und Jugendlektüre zu unterscheiden. Im Gegensatz zu den bisher dargestellten Sichtweisen, bei denen die Texte erst nachträglich als Kinder- und Jugendlektüre klassifiziert wurden, entscheiden die Produzenten oder Verfasser der originären Kinder- und Jugendlektüre schon bei deren Entstehung darüber, dass sie gezielt an Kinder gerichtet wird (vgl. Ewers 2012: 19).

Einen weiteren interessanten Aspekt der Kinder- und Jugendliteratur bildet auch die Einteilung der ihr zugehörenden Texte hinsichtlich der Geschlechtsdifferenzierung. So hat sich im Rahmen der Literaturforschung der Terminus Mädchenliteratur als Teil der Kinder- und Jugendliteratur etabliert. Darunter versteht Grenz (1981: 30) diesen Ausschnitt aus dem kinder- und jugendliterarischen Angebot, welcher speziell für Mädchen konzipiert wurde. Dem Mädchenbuch wird in der Literaturwissenschaft gelegentlich das Jungenbuch gegenübergestellt. Unter diesem Begriff verstehen einige Theoretiker „Formen wie Bandengeschichte, Umweltabenteuer und Jugendkrimi des Typs *Emil und die Detektive*“ (Dahrendorf 1974: 267). Im Gegensatz jedoch zu den Mädchenbüchern, welche nur von Mädchen gelesen und von Jungen stark abgelehnt werden, greifen zu den Jungenbüchern alle Jugendlichen, unabhängig vom Geschlecht (vgl. Dahrendorf 1974: 267).

Die im Obigen vorgestellten Definitionen der Kinder- und Jugendliteratur veranschaulichen die Komplexität dieses Begriffs und der damit verbundenen Problematik. Nach diesem kurzen terminologischen Exkurs sollte auf den Status der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung als einer Disziplin hingewiesen werden.

2.2. Forschungsstand der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung

Lange Zeit war Kinder- und Jugendliteratur innerhalb der Translationswissenschaft gar nicht bzw. nur am Rande behandelt – erst in den 70er Jahren entwickelte sich ein internationaler Diskurs zu diesem Thema (vgl. Borodo 2006: 12). Aufgrund dessen kann Kinder- und Jugendliteraturübersetzung immerhin als ein ziemlich neues und sich ständig entwickelndes Gebiet der Translationswissenschaft angesehen werden, wobei die prägnantesten Schriften zu

diesem Thema um die Jahrhundertwende entstanden sind – in Polen fällt die Blütezeit dieser Disziplin auf die 2010er Jahre.

Besonders viele Beiträge lieferten Forscher aus nordischen Ländern (Göte Klingberg, Birgit Stolt, Riitta Oittinen, Tina Puurtinen, Cay Dollerup) und aus Israel (Gideon Toury, Zohar Shavit, Itamar Even-Zohar). In dem deutschsprachigen Raum haben sich mit dieser Thematik u. a. Katharina Reiß, Gabriele Thomson sowie Emer O’Sullivan beschäftigt. Auch in der polnischen Translationswissenschaft blieb diese Problematik nicht unbemerkt – an dieser Stelle sind u. a. Monographien von Monika Adamczyk-Garbowska, Hanna Dymel-Trzebiatowska, Edyta Manasterska-Wiącek sowie zwei Ausgaben der translationswissenschaftlichen Zeitschrift „Przekładaniec“ (2006 und 2010) zu nennen, die im Gesamten der kinder- und jugendliterarischen Übersetzungsproblematik gewidmet wurden. Im Folgenden werden anhand von ausgewählten Beiträgen Hauptperspektiven der kinder- und jugendliterarischen translationsorientierten Forschung vorgestellt.

2.2.1. Kinder- und Jugendliteraturübersetzung in dem internationalen Diskurs

Als eine der ersten umfangreichen Publikationen im Bereich der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung gilt der Sammelband *Children’s Books in Translation. The Situation and the Problems* (1978), herausgegeben von **Göte Klingberg**, **Mary Ørvig** und **Stuart Amor** als ein Ergebnis und Resümee der 3. Tagung der IRSCL (International Research Society for Children’s Literature) (vgl. Borodo 2006: 13; Dymel-Trzebiatowska 2013: 21 f.). Die im Buch enthaltenen Artikel liefern unterschiedliche Sichtweisen auf die mit der Translation der Kinder- und Jugendliteratur verbundene Problematik – einen interessanten Punkt bilden die im Band besprochenen außertextuellen Übersetzungsfaktoren, wie etwa die Wahl der zu übersetzenden Texte sowie ökonomische und technische Probleme, auf die man bei der Translation der Kinder- und Jugendliteratur stoßen kann (vgl. Dymel-Trzebiatowska 2013: 22). Darüber hinaus konzentrieren sich die Beitragsautoren auf die in diesem Übersetzungsbereich zu verwendende Methode. **Carmen Bravo-Villasante** (1978: 46–50) kritisiert in ihrem Artikel *Translation Problems in my Experience as a Translator* das Eingreifen in den Inhalt des Textes – ihrer Ansicht nach sollen Textmodifikationen und Adaptationen vermieden werden, damit die kindlichen Zieltext-Empfänger Zugang zum Neuen, d. h. zu anderen Kulturen bekommen (vgl. Bravo-Villasante 1978: 47).

Einen ähnlichen Standpunkt vertritt **Birgit Stolt** (1978: 130–146), die kulturelle Adaptationen als einen Ausdruck der Respektlosigkeit gegenüber Kindern, Kinderbüchern und deren Autoren sowie anderen Kulturen betrachtet. Dabei führt sie am Beispiel der

Namensänderung an, dass solche Modifikationen aus der Überzeugung der Erwachsenen resultieren, dass sie besser wissen, was sich für Kinder eignet und was diese lesen möchten und sollten (vgl. Stolt 1978: 134). Auf eine kritische Art und Weise äußert sich zu Adaptationen in dem erwähnten Band auch **Göte Klingberg** (1978: 84–89), indem er feststellt, dass die für Kinder geschriebenen Bücher bereits von dem Autor des Originals entsprechend adaptiert, d. h. an das Wissensniveau der Kinder jeweils angepasst werden – in diesem Sinne spricht man von dem Grad der Adaptation („degree of adaptation“). Einen anderen Aspekt bildet die Adaptation des kulturellen Kontextes („culture context adaptation“), d. h. die Anpassung des Inhalts an den zielsprachlichen kulturellen Kontext – dies betrachtet Klingberg als einen unnötigen Eingriff der Übersetzer und äußert den Standpunkt, dass solche Maßnahmen eher zu vermeiden sind (vgl. Klingberg 1978: 86).

Mit dieser Problematik hat sich Klingberg auch in seinen späteren Publikationen auseinandergesetzt. Eine ausführliche Übersicht der mit der Translation der Kinder- und Jugendliteratur verbundenen Aspekte und Schwierigkeiten findet man in seiner Monographie *Children's fiction in the hands of the translators* (1986). Anhand von ausgewählten kinder- und jugendliterarischen Texten, die aus dem Schwedischen ins Englische und umgekehrt übersetzt wurden, diskutiert Klingberg die jeweiligen Entscheidungen der Übersetzer und unternimmt dabei den Versuch, zu bestimmen, welche Lösungen als richtig und welche als falsch einzustufen sind. Im Laufe seiner Überlegungen greift Klingberg zu solchen Termini wie etwa Adaptation, Modernisierung, Purifikation und Reduktion. Seine Analyse wird mit der Bemerkung eingeleitet, dass die Übersetzer der kinder- und jugendliterarischen Texte immer vor einem schwer zu lösenden Dilemma stehen – einerseits besteht nämlich das Ziel dieses Translationstyps darin, den Kindern den Zugang zu fremden Kulturen zu verschaffen und dadurch ihre Horizonte zu erweitern. Diesbezüglich sollen jegliche Änderungen und Auslassungen im Prozess der Translation vermieden werden. Andererseits müssen die übersetzten Texte für die jungen Empfänger jedoch verständlich sein und ihr Wertesystem positiv beeinflussen, was die Modifikationen und Anpassung mancher Inhalte begründet (vgl. Klingberg 1986: 10). Auf der Grundlage seiner Analyse kommt Klingberg schließlich zu dem Schluss, dass man bei der Übertragung kinder- und jugendliterarischer Texte zur Kontextadaptation nur in wenigen, ganz bestimmten Fällen greifen sollte – diese Maßnahme ist jedoch auf ein absolutes Minimum zu begrenzen (vgl. Klingberg 1986; dazu auch Dymel-Trzebiatowska 2013: 27).

Im Rahmen seiner Ausführungen zieht Klingberg auch die Verwendung der Purifikation im Prozess der kinder- und jugendliterarischen Übersetzung in Erwägung. Darunter versteht er

eine solche Textmodifikation, infolge deren die für Kinder nicht geeigneten Inhalte (wie etwa das Religiöse, Politische oder Erotische) in dem Zieltext nicht vorkommen. Klingberg kritisiert diese Vorgehensweise heftig und besteht auf dem Standpunkt, dass der Übersetzer alle Elemente des Ausgangstextes berücksichtigen sollte – wenn dies aus ideologischen Gründen schwierig oder unmöglich zu sein scheint, sollte man auf die Übersetzung des gesamten Textes besser verzichten (vgl. Klingberg 1986: 62). Eindeutig negativ beurteilt Klingberg auch Reduktionen jeglicher Art. Die Auslassung einzelner Wörter bzw. Sätze hat eine negative Auswirkung auf die Berücksichtigung des Stils der konkreten Autoren (vgl. Klingberg 1986: 79).

Am Anfang der 80er Jahre hat die Translation der Kinder- und Jugendliteratur das Interesse der Forscher aus Deutschland und Israel geweckt. Damals erschien unter anderem der Beitrag von **Katharina Reiß** *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern* (1982), in dem die Autorin den Versuch unternimmt, die Frage nach der Einzigartigkeit dieses Typs der Übersetzung zu beantworten. Dabei geht sie von der Annahme aus, dass die Kinder- und Jugendliteraturübersetzung eine eigene Theorie braucht, die dann in die Praxis umgesetzt werden könnte. Und zwar stellt Reiß am Anfang ihrer Erwägungen heraus, dass viele Kinder- und Jugendbücher

ausgesprochen schlecht übersetzt [werden], was sicherlich nicht generell der Unfähigkeit der jeweiligen Übersetzer anzulasten ist, sondern auch mangelndem theoretischen Rüstzeug, den oft unzumutbaren Arbeitsbedingungen der Übersetzer [...], selbtherrlichen Eingriffen von Verlagslektoren und Verlegern aus kommerziellen, ideologischen oder falsch verstandenen pädagogischen Interessen u.a.m. (Reiß 1982: 7).

Anschließend nennt Reiß drei Hauptfaktoren, die den besonderen Status der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung argumentieren. Neben dem außergewöhnlichen, asymmetrischen Charakter der Kommunikationssituation bei der Translation der Texte für Kinder und Jugendliche (vgl. dazu Unterkapitel 2.3.1. und 2.3.2.) erwähnt Reiß auch die Rolle der Vermittlungsinstanzen sowie die besondere Bedingtheit der kindlichen bzw. jugendlichen Empfänger. Die Autorin greift auch das Thema der Adaptationen auf und beruft sich in diesem Zusammenhang auf Stolt (1978), die zwischen notwendigen (d. h. solchen politischer und religiöser Art) und nicht notwendigen Adaptationen (pädagogischorientierten, die zur unnötigen Sentimentalisierung und Verniedlichung der Texte führen) unterscheidet (vgl. Reiß 1982: 9). Reiß äußert den Standpunkt, dass die richtige Vorgehensweise (u. a. hinsichtlich der Adaptation) von der Zugehörigkeit des Ausgangstextes zu dem bestimmten Texttyp abhängt. In Bezug darauf nennt Reiß drei Haupttypen der Texte und einen übergeordneten multi-medialen Typ. So wird man sich bei der Übertragung informativer Texte, d. h. im Fall von

Kinder- und Jugendliteratur etwa Sach- und Lehrbücher, ausschließlich auf die Vermittlung der Inhalte konzentrieren, während bei dem expressiven Texttyp (d. h. bei Kinderreimen, Kindergedichten und der künstlerisch gestalteten Prosa für Kinder bzw. Jugendliche) der Stil und die Gestaltung sowie die künstlerische Organisation des Ausgangstextes im Vordergrund stehen. Auch in solchen Fällen soll der Übersetzer jedoch auf die Vermittlung des Inhalts nicht verzichten – die Missachtung dessen führt nach Auffassung von Reiß zur Entstehung einer Bearbeitung und nicht einer Übersetzung (vgl. Reiß 1982: 9). Bei fehlendem Hintergrundwissen bzw. bei kulturellen Unterschieden empfiehlt Reiß (1982: 9) das Einsetzen von kurzen, erklärenden Übersetzungen bzw. Erklärungen in den Fußnoten oder im Vor- oder Nachwort. Eine andere Vorgehensweise schlägt sie bei der Übertragung der operativen Texte, die im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur durch „[...] stark ideologisch geprägte Texte repräsentiert [werden], deren Intention es ist, die Leser zur Nachahmung von Verhaltensweisen und tätige Reaktion auf den jeweiligen Text zu veranlassen“. Der Zweck der Translation solcher Texte liegt daher vor allem darin, die Argumentation bzw. diese Inhalte zu übertragen, welche das Kind auf eine bestimmte Art und Weise beeinflussen sollten. Nach Auffassung von Reiß sollte sich der Übersetzer bei der Translation dieses Texttyps nicht Fußnoten bzw. Erklärungen sondern Adaptationen bedienen – sie empfiehlt an dieser Stelle die Verwendung der in der Zielsprache funktionierenden Persuasionsmechanismen (vgl. Reiß 1982: 9). Bei der Translation des letzten, multi-medialen Texttyps, welcher im Fall von Kinder- und Jugendliteratur etwa Kinderlieder, Hörspiele, Filme, Theaterstücke und Bilderbücher umfasst, muss der Übersetzer zusätzlich die Wechselbeziehung zwischen dem Sprachlichen und den anderen Medien, wie etwa Musik oder Bild, berücksichtigen (vgl. Reiß 1982: 9). Anschließend setzt sich Reiß in Anlehnung an Klingberg (1973) mit den möglichen Abweichungen zwischen dem Original und der Übersetzung bei der Translation von Kinder- und Jugendliteratur auseinander – dabei erläutert sie sechs Typen von Abweichungen: Verkürzungen und Auslassungen, Verlängerungen bzw. Zusätze, Fehlübersetzungen, ungenaue Übersetzungen, Druckfehler sowie nationale Adaptation (vgl. Reiß 1982: 9–12). Demnach gelangt Reiß zur Schlussfolgerung, dass sich im Fall von der Translation der Kinder- und Jugendliteratur die allgemeinen Regeln nur schwierig festlegen lassen – vielmehr hängt dabei viel von den translatorischen Kompetenzen des Übersetzers sowie seinen Entscheidungen ab, die jeweils mit Rücksicht auf die zielsprachlichen Empfänger getroffen werden müssen. Aus dem Grund verleiht Reiß dem Kinder- und Jugendliteraturübersetzer den Status des Sekundärautors (vgl. Reiß 1982: 12).

Eine besondere Sichtweise auf die Kinder- und Jugendliteratur sowie deren Übersetzung nimmt **Gideon Toury** (1980) ein, der dieses Phänomen aus der Perspektive der sich zu dieser Zeit entwickelnden Polysystemtheorie analysiert²². Im Rahmen seiner Erwägungen zu translatorischen Normen vertritt er in Anlehnung an Even-Zohar die Auffassung, dass den Übersetzungen in den meisten Fällen ein niedrigerer Status zugeschrieben wird als den Originalwerken, was dafür sorgt, dass die übertragenen Texte zur „Peripherie“ der jeweiligen Polysysteme gehören (vgl. Toury 1980: 142). Die Festlegung der übersetzerischen Normen ist daher im Fall von Kinder- und Jugendliteraturübersetzung problematisch. Toury illustriert die Veränderung der translatorischen Vorgehensweisen anhand von vier aus verschiedenen Zeiträumen stammenden Übersetzungen des Bilderbuchs *Max und Moritz* ins Hebräische. Es wird festgestellt, dass man im Laufe der Zeit immer mehr danach gestrebt hat, die Übersetzungen an die Normen der Zielsprache und -kultur anzupassen (vgl. Toury 1980: 140–150). In diesem Kontext führt Toury zwei entgegengesetzte Begriffe ein und zwar Adäquatheit („the pursuit of an adequate translation“), d. h. die Orientierung der Übersetzung an die Normen der Ausgangsliteratur und Akzeptabilität („acceptability“), welche die Berücksichtigung der Normen der Zielkultur voraussetzt (vgl. Toury 1980: 54–56; 2000: 201). Dabei hebt Toury jedoch explizit hervor, dass sich bei jeder Übersetzung die beiden Vorgehensweisen verflechten sollten:

Every actual translation [...] occupies a certain position with respect to both adequacy and acceptability, and exhibits some mixture of these two extremes. This position cannot be defined in advance, much less so to serve as a basic assumption for translation studies (Toury 1980: 29).

Eine ähnliche Forschungsperspektive lässt sich auch bei **Zohar Shavit** (1986) bemerken, welche die Kinder- und Jugendliteratur als einen Teil des literarischen Polysystems charakterisiert und dabei den bisherigen begrenzten Fokus auf die Auswertung der didaktischen Funktion dieses Typs der Literatur kritisiert (vgl. Shavit 1986: IX). Die Translation definiert Shavit als einen Transfer der Textelemente aus einem literarischen und kulturellen System in ein anderes – unter Translationsprodukten versteht sie daher nicht nur Übersetzungen in engerem Sinne, sondern auch Adaptationen und Kurzfassungen (vgl. Shavit 1986: 111). In der

²² Die Polysystemtheorie in dem literarischen Sinne wurde in den 70. Jahren von Itamar Even-Zohar einem der Gründer der Disziplin Translation Studies, entwickelt (vgl. Even-Zohar 1979). Das Polysystem versteht Even-Zohar als eine offene Struktur, die aus verschiedenen sich überlappenden und zusammen agierenden Elementen besteht. Dazu schreibt er: „A semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent“ (Even-Zohar 1979: 290). Einen besonderen Fokus legt Even-Zohar in seinen Untersuchungen auf den literarischen Polysystem, der dem Polysystem Kultur zugeordnet bzw. unterstellt werden kann.

Monographie *Poetics of Children's Literatur* argumentiert Shavit, dass die Übersetzungen der Kinder- und Jugendliteratur mit Rücksicht auf deren Position innerhalb des gesamten literarischen Polysystems erstellt werden sollten, wodurch sie die Unabhängigkeit dieses Translationstyps hervorhebt. Shavit bringt auch den niedrigeren Status sowie die peripherische Stellung der Kinder- und Jugendliteratur zur Sprache und bemerkt dabei, dass bei der Translation der Texte für Kinder und Jugendliche viel mehr Freiheit als bei der Übersetzung der Erwachsenenliteratur akzeptiert wird – die Übersetzer haben das Recht, den Text zu verlängern, zu kürzen oder auf eine andere Art und Weise zu manipulieren. Diese Maßnahmen sind jedoch nur unter der Voraussetzung zulässig, dass sie dem Zweck dienen, den Text an die zielsprachlichen gesellschaftlichen Normen (d. h. an das, was den Kindern angemessen ist) anzupassen oder ihn so zu gestalten, dass er für die Kinder im Hinblick auf das Kulturelle und Sprachliche verständlich ist (vgl. Shavit 1986: 113).

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass sich die bisher besprochenen Ansätze auf die Position der Kinder- und Jugendliteraturübersetzungen innerhalb des gesamten literarischen Angebots sowie auf die Bewertung deren Qualität konzentriert haben. In den 90er Jahren hat sich jedoch die Forschungsperspektive im Bereich der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung wesentlich verschoben. Es waren nicht mehr übertragene Texte, die in den Fokus des Interesses gerückt wurden, sondern kindliche bzw. jugendliche Rezipienten. Als Vorläuferin der neuen Methodologie gilt **Ritta Oittinen**, die ihr Konzept auf eine komplexe Art und Weise u. a. in den Monographien *I Am Me - I Am Other. On the Dialogics of Translating for Children* (1993) sowie *Translating for Children* (2000) vorgestellt hat. Die Verlagerung des Untersuchungsfokus lässt sich schon an den Titeln der Publikationen ablesen – in den beiden Fällen greift Oittinen zur Präposition *for*, wodurch sie von Anfang an herausstellt, dass sich bei ihrem Konzept nicht mehr um das Übersetzen der Kinderliteratur schlechthin, sondern um die Translation *für*, d. h. mit Rücksicht auf die Kinder handelt (vgl. Cyzio 2020: 440 f.). In ihren Überlegungen greift Oittinen auf die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1986) sowie auf die Untersuchungen von Nida und Taber (1969) zurück und stellt dabei fest, dass man im Prozess der Übersetzung nicht nur die Frage „Ist es eine gute Übersetzung?“ sondern auch „Für wen [übersetze ich]?“ stellen sollte (vgl. Oittinen 1993: 55). Die Forscherin berührt im Rahmen von ihrer Theorie unterschiedliche Aspekte der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung, wie etwa translatorische Äquivalenz, das Lesen für Kinder und dessen Bedeutung für den Translationsprozess, die Rolle des Kindes in translatorischer Kommunikation sowie die Auswahl der zu übersetzenden Kinder- und Jugendbücher. Sie beruft sich auch auf das

karnevalistische Konzept der Dialogtheorie von Michail Bachtin, indem sie den folgenden Standpunkt äußert:

I, too, see several similarities between children's culture and carnivalism: like carnivalism, children's culture is nonofficial with no dogma or authoritarianism. It does not exist to oppose adult culture as such but rather lives on in spite of it (Oittinen 1993: 30).

Zahlreiche Parallelen zwischen der Literatur für nicht-erwachsene Rezipienten und der Karnevalkultur findet Oittinen außerdem auf der Ebene der Sprache: „Children, too, use ritualized speech and comic, even vulgar language, which is not considered acceptable in (official) adult language“ (Oittinen 1993: 31). Dadurch hebt die Konzeptautorin die Unabhängigkeit der Kinder- und Jugendliteratur von den Texten für Erwachsene hervor und akzentuiert, dass die erwachsenen Vermittler im Translationsprozess einen Dialog mit den eigentlichen Empfängern der Kinder- und Jugendliteratur aufbauen sollten. Nur auf diese Art und Weise kann die übersetzte Literatur für Kinder und Jugendliche von der üblichen Erwachsenenkontrolle befreit werden – Oittinen (1993: 34) hebt in diesem Kontext hervor, dass die Erwachsenen im Übersetzungsprozess die Kinder nicht unterrichten, sondern von ihnen lernen sollten, lehnt also eindeutig die überlegene Stellung der erwachsenen Vermittler im Prozess der Übersetzung ab. Dazu schreibt sie:

The translator of children's literature should reach out to the children of her/his culture. The translator should dive into the carnivalistic children's world, reexperience it. [...] When translating for children we should listen to the child, the child in the neighborhood and the child within ourselves (Oittinen 1993: 83).

In Bezug auf den kindlichen Rezipienten und das Kindheitsbild führt Oittinen (nach Bachtin) den Begriff „superaddressee“ ein – darunter versteht sie einen konstruierten Adressaten, d. h. die Vorstellung des Übersetzers davon, für welchen Empfänger er seine Übersetzung erstellt. Die Forscherin betont nämlich, dass man am Anfang jedes Translationsprozesses in erster Linie eine konkrete Entscheidung treffen muss – an welchen Rezipienten wird die Übersetzung gerichtet? Oittinen formuliert dies folgendermaßen: „[translator] is directing her/his text, her/his translation to some kind of child: naive or understanding, innocent or experienced; this influences her/his way of addressing the child, her/his choice of words, for instance“ (Oittinen 1993: 68). Gleichzeitig stellt Oittinen (1993: 68) jedoch heraus, dass beim Lesen der Übersetzung von dem tatsächlichen Rezipienten neue Bedeutungen und Kontexte auftauchen können. Nichtsdestotrotz betrachtet sie die Idee von dem „superaddressee“ als ein notwendiges und unausweichliches Element der Translation, ohne das der ganze Prozess nicht richtig verlaufen kann.

Im Zusammenhang damit fokussiert Oittinen ihre Überlegungen u. a. auf die von Klingberg so heftig kritisierten translatorischen Adaptationen. Ihrer Ansicht nach sollte man diese Erscheinung nicht durch das Prisma der Untreue betrachten. Ganz im Gegenteil – sowohl Adaptationen als auch Neutralisierungen gehören zu ganz normalen und immanenten Elementen des Translationsprozesses. Die Begriffe Translation und Adaptation sind nach Oittinen nicht als sich ausschließende, sondern als sich ergänzende Konzepte zu verstehen (vgl. Oittinen 1993: 95). Die Forscherin hebt darüber hinaus hervor, dass sich der Translator zum Ziel setzen sollte, die Übersetzung an die neuen, d. h. zielsprachlichen Empfänger anzupassen, was ohne Adaptationen in vielen Fällen gar nicht möglich ist. Außerdem muss der übersetzte Text nicht nur natürlich klingen, sondern auch die gleichen Funktionen wie das Original erfüllen (vgl. Oittinen 2000: 98 f.). Anders als bisher bewertet Oittinen auch die Rolle sowie den Status des Übersetzers selbst – nach ihrer Auffassung muss er nicht mehr unsichtbar bleiben. Vielmehr hat der Übersetzer das Recht, einzugreifen und sich in dem translatorischen Dialog zu zeigen (vgl. Oittinen 2000: 159).

Auf die Ausführungen von Oittinen greift in dem deutschsprachigen Raum **Emer O’Sullivan** zurück. In ihrer im Jahre 2000 publizierten Monographie thematisiert sie die Kinderliteraturübersetzung zum ersten Mal aus dem komparatistischen Blickwinkel. Ähnlich wie Oittinen beruft sie sich im Rahmen der theoretischen Einbettung auf die Theorie von Bachtin, wobei sie sich vor allem auf den Aspekt der Mehrstimmigkeit des Erzähltextes konzentriert. In Bezug darauf lehnt sie zunächst die Annahme von Seymour Chatman (1990) ab, der Folgendes behauptet: „the narrator, and she or he alone, is the only subject, the only »voice« of narrative discourse“ (Chatman 1990: 87). Nach der Auffassung von O’Sullivan ist diese Aussage im Fall von übersetzten Texten immer falsch, weil es eine parallele Beziehung zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext gibt (vgl. O’Sullivan 2000: 224). In diesem Zusammenhang führt die Forscherin an: „In Anlehnung an Bachtin möchte ich Dialogizität als Merkmal des Übersetzens weiter entwickeln: jede Übersetzung enthält mehrere Stimmen – die der handelnden Personen, die des Erzählers des Ausgangstextes und die des Übersetzers“ (O’Sullivan 2000: 191). Diese Annahme begründet und entfaltet sie dann in Anlehnung an das kommunikationsorientierte Modell der Translation eines Erzähltextes (vgl. O’Sullivan 2000: 244; dazu auch Schiavi 1996: 14). So erläutert O’Sullivan den Translationsprozess als einen Kommunikationsakt zwischen dem realen Autor des Ausgangstextes und den realen Lesern der Übersetzung, der nur durch die Tätigkeit des realen Übersetzers möglich ist. Darüber hinaus tauchen bei der Translation eines Erzähltextes weitere Instanzen auf, d. h. der implizite Autor, die impliziten Leser des Ausgangstextes, die impliziten Leser der Übersetzung sowie der

implizite Übersetzer, dem O'Sullivan eine besondere Rolle zuschreibt (vgl. O'Sullivan 2000: 243–246). Nach ihrer Auffassung befindet sich der reale Übersetzer in dem erwähnten Translationsprozess außerhalb des Textes – textintern zeigt er sich nur als ein impliziter Übersetzer, der den Erzähler sowie die impliziten Leser der Übersetzung hervorbringt. Auf diese Art und Weise ist er dann im Stande, die Kontrolle über den Zieltext auszuüben. O'Sullivan bemerkt dabei, dass sich die Stimme des Übersetzers auf zweierlei Weise manifestieren kann: auf der metasprachlichen und metakommunikativen Ebene, z. B. wenn etwas in den Fußnoten oder in der Einleitung erklärt werden muss oder wenn die Sprache selbst zum Thema des Textes wird (vgl. O'Sullivan 2000: 246) sowie auf der Ebene des Textes, wenn der Übersetzer als Erzähler in den Text eingreift (vgl. O'Sullivan 2000: 17). Aus der Perspektive der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung wird vor allem dem zweiten Aspekt eine große Relevanz zugeschrieben – das, was andere Translationstheoretiker als Änderungen, Adaptationen und Manipulationen ansehen, betrachtet O'Sullivan als eine natürliche Konsequenz der Tätigkeit und Präsenz des impliziten Übersetzers, der seinen Text für die impliziten Leser der Zielversion verständlich gestalten muss. Der implizite Übersetzer ist nämlich, so O'Sullivan, die einzige Instanz, welche die Interessen der Kinder sowie ihre sprachliche und kognitive Erfahrung richtig einschätzen kann (vgl. O'Sullivan 2000: 205).

Auf einen spezifischen Aspekt der Kinderliteraturübersetzung weist **Gabriele Thomson-Wohlgemuth** in dem Artikel *Children's Literature and Translation Under the East German Regime* (2003) hin. Die Autorin thematisiert den Status sowie die Problematik der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik und analysiert, welche Faktoren die Übersetzung der Texte für Kinder zu dieser Zeit beeinflusst haben, wobei sie sich in ihren Erwägungen auf die ökonomischen und ideologischen Faktoren konzentriert (vgl. Thomson-Wohlgemuth 2003: 244–248). Anhand von Beispielen erläutert Thomson-Wohlgemuth, wie stark die Literatur-Zensur in der DDR war und inwieweit sie sich auf die Kinderliteraturübersetzung auswirkte. Aufgrund dessen, dass die Literatur in der DDR vor allem erzieherische Rolle erfüllen und das Bild der jungen Sozialisten verstärken und verbreiten sollte, wurden sämtliche sentimental, die idealisierte Welt der bürgerlichen Gesellschaft darstellenden Bücher abgelehnt. Wichtig bei der Entscheidung, ob ein Buch ins Deutsche übersetzt werden sollte, war darüber hinaus das in dem Text vorgestellte Frauenbild. Diese konnten nämlich in der DDR nicht als schwach und untergeordnet angesehen werden – vielmehr sollte im Sozialismus (vor allem unter Mädchen) das Bild einer aktiven, mutigen und kämpferischen Frau verbreitet werden (vgl. Thomson-Wohlgemuth 2003: 245 f.). Des Weiteren

wurden aus den Büchern auch sämtliche als rassistisch, antisozialistisch oder religiösgeprägt angesehenen Abschnitte bzw. Elemente entfernt (vgl. Thomson-Wohlgemuth 2004: 119 f.).

Zu vielzitierten Autoren, die sich mit den Perspektiven der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung beschäftigt haben, gehört auch **Gillian Lathey**. Ihre Monographie *Translating Children's Literature* (2016) bildet eine praxisorientierte Zusammenstellung meistvorkommender Schwierigkeiten, denen die Übersetzer der Kinder- und Jugendliteratur begegnen, wobei sie in ihren Erwägungen sowohl Prosa, als auch poetische Texte und Bilderbücher berücksichtigt. In jedem der sieben Kapitel beschreibt Lathey einen anderen Aspekt der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung – dabei konzentriert sie sich u. a. auf die besondere Kommunikationssituation und die asymmetrische Beziehung zwischen den Kommunikationspartnern bei diesem Übersetzungstyp, die kulturgeprägten Elemente der Übersetzung, die Translation des Visuellen sowie die Übersetzung des Klangs (eine nähere Charakterisierung ausgewählter Translationsschwierigkeiten in Anlehnung an Lathey erfolgt in dem Kapitel 2.4. der vorliegenden Studie). Was für die Monographie von Lathey kennzeichnend ist, ist ihre didaktische Orientierung – neben der theoretischen Einbettung sowie der Analyse von unterschiedlichen Übersetzungspassagen findet man in jedem Kapitel Diskussionsfragen. Des Weiteren liefert die Autorin praktische Hinweise, die bei der Beseitigung der vorkommenden Schwierigkeiten behilflich sein können.

2.2.2. Forschungsstand der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung in Polen

Wie es bereits erwähnt wurde, entwickelt sich die Forschung zur Kinder- und Jugendliteraturübersetzung in Polen am intensivsten seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts – nicht zu vergessen sind an dieser Stelle jedoch ein paar ältere Beiträge, welche zur späteren Entfaltung dieser Disziplin in Polen wesentlich beigetragen haben.

Zu beginnen ist hier mit den Überlegungen von **Stanisław Barańczak** (1975), der sich in seinem Beitrag *Rice Pudding i Kasza Manna: O tłumaczeniu poezji dla dzieci* auf die Translation der Kinderlyrik konzentriert. Der Autor spricht sich eindeutig für die (in vielen Fällen weitgehenden) Modifikationen und Adaptationen des Ausgangstextes aus, und zwar sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch in Bezug auf die sprachliche Organisation der poetischen Information. Diese Betrachtungsweise begründet er mit der Tatsache, dass der Zieltext für die kindlichen Empfänger in erster Linie in kognitiver Perspektive verständlich sein muss – anderenfalls werden die Kinder nicht im Stande, die ästhetischen Aspekte des übersetzten Textes richtig einzuschätzen oder sogar zu erkennen (vgl. Barańczak 1975: 68). Darüber hinaus qualifiziert Barańczak (1975: 69) Kinderdichtung als „*noch poetischer* als

Dichtung »für Erwachsene«²³ (übers. M.M., Hervorhebung im Original) – aus diesem Grund sollte bei der Translation der Texte für Kinder der poetischen Funktion (d. h. den stilistischen Eigenschaften) immer Vorrang eingeräumt werden (vgl. Barańczak 1975: 71). Des Weiteren verweist der Autor des Beitrags darauf, dass bei diesem Translationstyp die Wahl der sogenannten „stilistischen Dominante“ (d. h. des dominierenden und nach der Auffassung des Übersetzers wichtigsten stilistischen Elementes des Ausgangstextes) die gesamte Organisation der Zielsprache-Version determiniert. Aus diesem Grund können sich zwei Übersetzungen des gleichen Gedichtes (die jedoch einen anderen stilistischen Aspekt in den Vordergrund stellen) wesentlich voneinander unterscheiden (vgl. Barańczak 1975: 74–77).

Eine umfassende Publikation zur Kinder- und Jugendliteraturübersetzung ist der Beitrag von **Monika Adamczyk-Garbowska** (1988), in dem sich die Autorin mit den polnischsprachigen Übersetzungen der englischen Kinderliteratur aus der Perspektive der Übersetzungskritik auseinandersetzt. Im Rahmen der Monographie konstruiert Adamczyk-Garbowska zunächst in Anlehnung an die in unterschiedlichen theoretischen Beiträgen (u. a. bei Balcerzan, Catford und Nida) vorgestellten übersetzungskritischen Methoden ein Modell der Kritik von künstlerischer Übersetzung (vgl. Adamczyk-Garbowska 1988: 29). Die Forscherin spezifiziert drei Hauptebenen, welche bei der kritischen Bewertung der Übersetzungen berücksichtigt werden sollen: lexikalisch-syntaktische Ebene, stilistische Ebene sowie gesellschaftlich-literarische Ebene²⁴ (vgl. Adamczyk-Garbowska 1988: 31–36). In dem ersten Schritt sollte man also die lexikalischen und syntaktischen Aspekte des Originals sowie deren Entsprechungen in dem Zieltext analysieren – an dieser Stelle wird also die Treue der Übersetzung bewertet. Man überprüft, inwieweit die Bedeutungen (auch die indirekten, die z. B. bei Idiomen, Neologismen, Wortspielen sowie kulturgeprägten Ausdrücken vorkommen) in dem Zieltext widergespiegelt wurden (vgl. Adamczyk-Garbowska 1988: 31–33). Die zweite Ebene bezieht sich auf die stilistischen Besonderheiten des Textes. Adamczyk-Garbowska bemerkt, dass es bei diesem Schritt schwierig ist, objektive Bewertungskriterien zu nennen – der Kritiker sollte jedoch vor allem die in dem Original eingesetzten Stilmittel analysieren und entscheiden, ob sie in der Übersetzung entsprechend berücksichtigt wurden. Zu den besonders problematischen Stilelementen zählt Adamczyk-Garbowska Dialekte, Sprachvarietäten sowie Archaisierung (vgl. Adamczyk-Garbowska 1988: 33–35). Die Analyse der gesellschaftlich-literarischen Ebene umfasst die Bewertung, inwieweit der literarische zielsprachliche Kontext

²³ Im Original: „[...] dobra poezja dla dzieci jest *jeszcze bardziej poetycka* niż poezja »dla dorosłych«.

²⁴ Im Original: poziom leksykalno-składniowy, poziom stylistyczny und poziom socjologiczno-literacki (Adamczyk-Garbowska 1988: 31–36).

die Übersetzung eines konkreten Textes beeinflusst hat und umgekehrt – ob die Übersetzung einen Einfluss auf die gesamte Literatur und Zielsprache genommen hat. Auf dieser Ebene untersucht man auch unterschiedliche Übersetzungen des gleichen Textes oder verschiedener Texte desselben Autors. Der Kritiker bewertet auch, welche Strategien bei der Translation eines konkreten Textes überwiegen haben (Neutralisierung vs. Exotisierung). Adamczyk-Garbowska macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass die Untersuchung einiger der genannten Aspekte einer literaturhistorischen diachronischen Analyse bedürfen würde (vgl. Adamczyk-Garbowska 1988: 34 f.).

Der zweite Teil der Monographie von Adamczyk-Garbowska beinhaltet die praktische Anwendung des vorgeschlagenen Modells. Die Forscherin analysiert neun Beispiele aus der englischen Kinder- und Jugendliteratur (u. a. *Winnie-the-Pooh* und *Peter Pan*) sowie deren unterschiedliche Übersetzungen ins Polnische. Im Rahmen ihrer Untersuchungen kommt sie zur Schlussfolgerung, dass die Integrität als ein entscheidendes Merkmal einer idealen Übersetzung anzusehen ist. Die Beeinträchtigung einer der genannten Textebenen kann zur Folge haben, dass das ganze literarische Konzept zerstört und der Text entstellt wird (vgl. Adamczyk-Garbowska 1988: 171).

Das Thema der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung im Kontext der Literaturkritik spricht auch **Maria Krysztofiak** (1999) an, obwohl der Schwerpunkt ihrer Überlegungen auf die künstlerische Übersetzung im Allgemeinen und nicht gezielt auf die Kinder- und Jugendliteratur gelegt wird. Ähnlich wie Adamczyk-Garbowska schlägt auch Krysztofiak ein literaturkritisches Modell vor und analysiert auf dessen Grundlage die polnischen Übersetzungen der Märchen der Brüder Grimm. Dabei legt sie den Fokus nicht nur auf die kulturellen, ästhetischen und lexikalisch-semantischen Transformationen der Texte, sondern auch auf deren Konstruktion (im Original und in der Übersetzung) sowie auf die im Buch dargestellte Weltanschauung (z. B. hinsichtlich des Religiösen) (vgl. Krysztofiak 1999: 148–170). Krysztofiak weist darauf hin, dass der Text in den polnischen Versionen an vielen Stellen vereinfacht wird – die Übersetzer lassen manche sprachlichen Elemente (einzelne Wörter, Sätze und in Extremfällen auch ganze Abschnitte) aus, weswegen einige zusätzliche Bedeutungen und die im Text steckende Symbolik nicht berücksichtigt werden können. Darüber hinaus kritisiert Krysztofiak auch übermäßige Versuche der Übersetzer, den Text an die polnischsprachigen Empfänger anzupassen (vgl. Krysztofiak 1999: 171 f.).

Einen wesentlichen Punkt in der polnischen Geschichte der Forschung zur Kinder- und Jugendliteraturübersetzung bildeten zwei Ausgaben der translationswissenschaftlichen Zeitschrift „Przekładaniec“ (2006, 2011), die jeweils im vollen Umfang der Translation von

Kinder- und Jugendliteratur gewidmet wurden. Das thematische Spektrum der in den genannten Ausgaben veröffentlichten Beiträge ist besonders breit. Die Autoren berühren sowohl allgemeine historisch- und rezeptionsorientierte Themen – an dieser Stelle lassen sich u. a. der Beitrag von Agnieszka Chrzanowicz zur Übersetzerischen Praxis und Geschichte der niederländischen Kinder- und Jugendliteratur in Polen oder der Artikel von Grażyna Pietrzak-Porwicz erwähnen, in dem die Autorin das Buch von Ewa Teodorowicz-Hellman zu den polnisch-schwedischen literarischen Kontakten vorstellt – als auch sehr spezifische Aspekte, die sich auf die sprachlichen und kulturorientierten Besonderheiten der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung beziehen. In Bezug auf die deutsch-polnischen Kontakte im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur lässt sich an dieser Stelle der Beitrag von **Eliza Pieciul-Karمیńska** nennen, in dem sie die Geschichte und Problematik der Translation von Grimmschen Märchen ins Polnische erläutert. Im Laufe ihrer Überlegungen beschreibt die Autorin die bisherigen translatorischen Tendenzen und Strategien, die bei der Übertragung der Grimmschen Märchen verwendet wurden. In Anlehnung daran begründet sie die Notwendigkeit der Erstellung einer neuen Übersetzung und legt dabei deren Ziele und Hauptprinzipien fest (vgl. Pieciul-Karمیńska 2010: 80–96).

Besondere Aufmerksamkeit verdient an dieser Stelle zweifelsohne der Beitrag von **Michał Borodo** (2006), in dem der Autor die Kinder- und Jugendliteraturübersetzung als eine neue Disziplin – children’s literature translation studies (CLTS) – qualifiziert, die als Folge der Zusammenwirkung von Translationswissenschaft (translation studies) sowie Kinder- und Jugendliteraturforschung (children’s literature studies) entstanden ist (vgl. Borodo 2006: 12). Der Beitrag von Borodo bildet eine umfangreiche Übersicht über den Forschungsstand der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung (mit besonderer Berücksichtigung der englischsprachigen Studien) sowie eine Zusammenstellung der Forschungstendenzen und verschiedener Gesichtspunkte (vgl. Borodo 2006: 12–23).

Interessant aus der Perspektive der vorliegenden Studie erscheint auch der Artikel *Jedzie po czesku Lokomotywa* von **Jacek Baluch**, welcher der tschechischen Version des Gedichtes von Tuwim gewidmet ist. Der Autor des Beitrags (und gleichzeitig der Übersetzung von *Lokomotywa*) charakterisiert Hauptschwierigkeiten, denen er im Prozess der Translation begegnet ist. Dabei konzentriert er sich nicht nur auf die rhythmischen und klanglichen Besonderheiten des Gedichtes, sondern auch auf die referentielle Ebene, die in dem analysierten Text an manchen Stellen die Schlüsselbedeutung aufweist (vgl. Baluch 2006: 41–56).

Erwähnenswert im Bereich der polnischsprachigen Forschung zur Kinder- und Jugendliteraturübersetzung sind darüber hinaus die Untersuchungen von **Hanna Dymel-**

Trzebiatowska, welche die Translation der skandinavischen Kinder- und Jugendliteratur ins Polnische (u. a. der Werke von Astrid Lindgren oder Tove Jansson) betreffen (siehe Dymel-Trzebiatowska 2013 und 2019). Aufgrund ihrer Vielschichtigkeit, Detailliertheit und praktischer Orientierung gelten die Publikationen von Dymel-Trzebiatowska aus der Perspektive der polnischen Translationswissenschaft als wegweisend. Manche der von Dymel-Trzebiatowska angesprochenen translatorischen Probleme und Aspekte werden in dem Kapitel 2.4. der vorliegenden Arbeit besprochen.

Nicht zu vergessen ist schließlich auch die Studie von **Edyta Manasterska-Wiącek**, in der die Autorin das moderne Konzept der translatorischen Diffusion in Bezug auf die Kinder- und Jugendliteratur darstellt²⁵. Die translatorische Diffusion versteht die Forscherin als ein derartiges Durchdringen von Elementen des Ausgangstextes zur Übersetzung, welches die Kontaktunterhaltung mit dem Ausgangstext ermöglicht und gleichzeitig für gleiche affektive Reaktion der Empfänger der Übersetzung sorgt (vgl. Manasterska-Wiącek 2015: 47). Dabei hebt Manasterska-Wiącek deutlich hervor, dass die Versuche, die gleiche Reaktion der Zieltextempfänger hervorzurufen, welche das Original bei seinen Rezipienten ausgelöst hat, nicht auf Kosten der Bedeutungen und Inhalte des Ausgangstextes stattfinden können. Es handelt sich auch nicht darum, den Text wörtlich, mit all seinen Bedeutungen und genauer Beibehaltung sämtlicher formalen Aspekte zu übertragen – vielmehr sollte das Ziel darauf gesetzt werden, die Übersetzung von dem Original nicht loszulösen (vgl. Manasterska-Wiącek 2015: 47). Mit dem Terminus *translatorische Diffusion* führt Manasterska-Wiącek also ein neues Begriffssystem ein, welches andere Aspekte als die bisherigen translatorischen Konzepte (wie etwa das Konzept der Äquivalenz oder Adäquatheit) in den Vordergrund stellt.

2.3. Zur besonderen Stellung der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung

Man könnte an dieser Stelle die Frage aufwerfen, warum Kinder- und Jugendliteraturübersetzung überhaupt als eine eigenständige Disziplin der Translationswissenschaft betrachtet werden sollte. Was unterscheidet Kinder- und Jugendliteraturübersetzung von der Translation der Texte für Erwachsene? Mit diesem Problem setzt sich u. a. Katharina Reiß (1982: 7) auseinander, die darauf hinweist, dass „die Übersetzungsprobleme in Texten für Erwachsene und für KJ auch grundsätzlich dieselben sein [mögen], oft genug müssen sie bei KJB eben auf andere Weise gelöst werden“. Auf die Einzigartigkeit und Besonderheit der Translation für

²⁵ Die gleiche Autorin hat sich auch mit der Übersetzung der Kindergedichte von Brzechwa und Tuwim ins Russische wissenschaftlich befasst (vgl. Manasterska-Wiącek 2009) – einige Aspekte ihrer Forschungen und Analysen zu diesem Thema werden in dem weiteren Teil der vorliegenden Studie vorgestellt.

jüngere Rezipienten verweisen auch andere Forscher²⁶ – es werden in der Literatur unterschiedliche Argumente vorgebracht, welche die Notwendigkeit einer besonderen Betrachtungsweise der translationsorientierten kinder- und jugendliterarischen Probleme begründen – in diesem Kontext nennt man etwa die spezifische Kommunikationssituation, die Asymmetrie des Übersetzungsprozesses, den charakteristischen Empfängerkreis mit eingeschränktem kulturspezifischem Weltwissen sowie geringer Lebenserfahrung, besonderen Status des Übersetzers von Kinder- und Jugendliteratur sowie die „gleichzeitige Zugehörigkeit [der Kinder- und Jugendliteratur] zum literarischen und pädagogischen System“ (vgl. Reiß 1982: 7–9; O’Sullivan 2000: 48). Im Folgenden werden einige der genannten Aspekte näher erläutert.

2.3.1. Besondere Kommunikationssituation im Prozess der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung

In dem vorherigen Kapitel wurden mehrere Definitionen der Übersetzung sowie Translationsmodelle vorgestellt, welche den Schwerpunkt auf den kommunikativen Aspekt des Translationsprozesses legten (vgl. u. a. Mounin 1967; Jäger 1975; Kade 1980; Koller 2011). Diese Tatsache bedarf in Bezug auf die Kinder- und Jugendliteraturübersetzung einer näheren Betrachtung. Ewers (2012: 29 f.) weist auf Besonderheiten der kinder- und jugendliterarischen Kommunikation hin – dabei macht er vor allem auf den grundlegenden Doppelcharakter der kinder- und jugendliterarischen Botschaften aufmerksam. Dieser Aspekt ist darauf zurückzuführen, dass die Literatur für Kinder- und Jugendliche in den meisten Fällen Mitwirkung eines Vermittlers²⁷ voraussetzt, der in erster Linie „eine Brücke zwischen zwei Polen: zwischen dem literarischen Angebot auf der einen, den literarischen Interessen von Lesern auf der anderen Seite [schlägt]“ (Ewers 2012: 34). Der Vermittler soll also dem noch nicht erwachsenen Empfänger zunächst dabei behilflich sein, aus dem gesamten Literaturangebot die richtige und angemessene Lektüre zu wählen. Die Kinder- und Jugendliteratur muss sich daher nicht nur an Kinder und Jugendliche (die als offizielle Adressaten gelten), sondern auch an Vermittler (inoffizielle Adressaten) richten – nur eine

²⁶ Einen ausführlichen Beitrag zu diesem Thema liefert u. a. Manasterska-Wiącek (2015: 9–23), die einen Überblick über die Publikationen darstellt, welche den besonderen Status der Kinder- und Jugendliteratur thematisieren.

²⁷ Ewers (2012: 38) unterscheidet zwischen neutralen und eingreifenden (d. h. solchen, die sich bei der Lektüreauswahl nicht nach Interessen der Kinder, sondern nach eigener Auffassung von angemessener Kinder- und Jugendliteratur richten) sowie zwischen professionellen und nicht-professionellen Vermittlern. Eltern und Großeltern werden in die letzte Kategorie einbezogen, weil sie in den meisten Fällen über keine spezielle Ausbildung verfügen und die Rolle der Vermittler nur vorübergehend ausüben).

gelungene Kommunikation mit den Vermittlern kann nämlich den Kindern einen Zugriff auf die Lesestoffe ermöglichen. Diese Mehrfachadressierung der Kinder- und Jugendliteratur (und ferner auch deren Übersetzung) erschwert die gesamte Kommunikationssituation – ein konkreter Text muss in solchen Umständen vor allem den Erwartungen von Eltern, Erziehern, Kindergärtnerinnen, Lehrern, Buchhändlern sowie Literaturkritikern gerecht werden (vgl. Ewers 2012a).

Die Konsequenzen des genannten Phänomens für die Translation der kinder- und jugendliterarischen Texte liegen auf der Hand. Die oben genannten Vermittlerinstanzen, die als erste Empfänger der Texte für Kinder und Jugendliche betrachtet werden, übernehmen in vielen Fällen auch die Rolle der Kontrollinstanzen (vgl. Ewers 2012a) und können den Versuch unternehmen, ihre eigene Sichtweise auf das, was den Kindern angemessen ist, durchzusetzen. Diesbezüglich können sie von dem Übersetzer unter Umständen verlangen, die zielkultur- bzw. pädagogikorientierten religiösen, politischen und nationalen Tabus zu beachten. Aus diesem Grund werden die Übersetzer in vielen Fällen zu Auslassungen der gewählten Textpassagen bzw. zu (unnötigen) Adaptationen gezwungen (vgl. Reiß 1982: 8).

Einen anderen Aspekt der Mehrfachadressierung von Kinder- und Jugendliteratur sowie deren Konsequenzen für die Translation zieht Lathey (2016: 16) in Erwägung – sie weist darauf hin, dass manche Kinder- und Jugendbücher (als ein Beispiel nennt sie *Winnie-the-Pooh* von A. A. Milne) nicht nur als eine Unterhaltungsquelle für die jungen Rezipienten dienen, sondern auch eine zusätzliche Botschaft bzw. Anspielungen beinhalten, die an die Vermittler (d. h. an Erwachsene) gerichtet werden. Die Übertragung solcher Textpassagen kann eine besondere Herausforderung für den Übersetzer bilden, der in dem Translat die beiden Ebenen des Textes berücksichtigen muss (vgl. Lathey 2016: 16 f.).

Eine weitere und ebenfalls wesentliche Aufgabe der Vermittler ist das Vorlesen bzw. Mitlesen der gewählten literarischen Stoffe. Dieser Aspekt bezieht sich jedoch vor allem auf die für jüngste Rezipienten, d. h. für kleine Kinder bestimmten Texte, die noch nicht im Stande sind, selbst zum Buch zu greifen und deswegen die Texte im Prinzip mündlich vorgetragen, d. h. vorgelesen (eins-zu-eins oder in einer größeren Gruppe) und in manchen Fällen auch aufgeführt bekommen (vgl. Oittinen 2006: 252). Oittinen (2006: 252) bedient sich an dieser Stelle der Bezeichnung „Mündlichkeit eines schriftlich fixierten Textes“ und äußert die Meinung, dass sich dieser Aspekt auf eine weitere Art und Weise auf den Translationsprozess auswirkt. Und zwar muss die Übersetzung so formuliert werden, dass sie dem Vorlesenden, d. h. dem Erwachsenen „leicht von den Lippen geh[t]“. Oittinen, Ketola und Garavini (2018: 72) heben dabei hervor: „Reading aloud goes together with the problem of readability, which

is a versatile and therefore difficult concept to define. The idea of readability often involves the implicit idea of understanding the full *meaning* of the text [...]“. Von Bedeutung für die Lesbarkeit ist also u. a. entsprechende rhythmische Gestaltung des Textes sowie dessen Gliederung mithilfe von Interpunktionszeichen. Man spricht in diesem Kontext von der Wirksamkeit der Atmung (eng. *breathing*), die hier sowohl im physiologischen als auch im abstrakten Sinne gemeint ist (vgl. Golden 1997: 217–245). Vor allem bei den Texten, deren Klangebene besonders ausgebaut ist, muss der Übersetzer also zuerst den zu übersetzenden Stoff mehrmals vorlesen, um seinen Ton, Klang sowie die Rolle und Wirkung der Wiederholungen, Alliterationen und ähnlicher Mittel zu erkennen (vgl. Oittinen / Ketola / Garavini 2018: 72) und dann im Translationsprozess zu berücksichtigen²⁸.

2.3.2. Asymmetrie des Übersetzungsprozesses

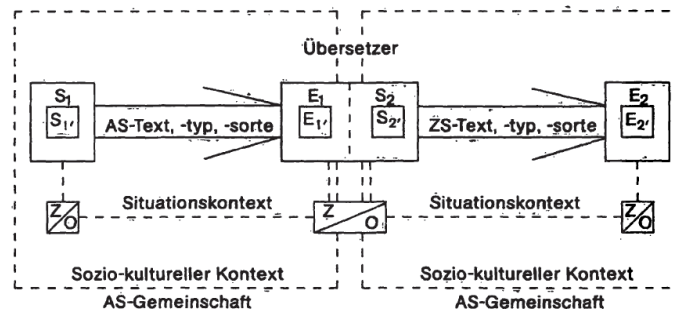
Im Kontext der besonderen Kommunikationssituation im Prozess der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung spricht Reiß (1982: 7) von der bereits erwähnten *Asymmetrie des Übersetzungsprozesses*, welche die Translation der kinder- und jugendliterarischen Texte von der Übersetzung für Erwachsene unterscheidet: „Erwachsene schreiben für Kinder und Jugendliche; Erwachsene übersetzen das von Erwachsenen Geschriebene für Kinder und Jugendliche“²⁹ (Reiß 1982: 7). Der Übersetzungsprozess ist in diesem Fall daher komplizierter und vielschichtiger als normalerweise. Die translatorischen Schwierigkeiten beziehen sich hier in erster Linie auf das Sprachliche. Und zwar muss der Übersetzer im Translationsprozess das Sprachniveau der potenziellen zielsprachlichen Empfänger berücksichtigen und dabei bedenken, dass die einzelnen Altersgruppen über verschiedene Sprachkompetenzen verfügen können (vgl. Reiß 1982: 8). Noch komplizierter wird es bei Texten, welche Dialoge beinhalten – in solchen Fällen besteht die Aufgabe des Übersetzers nicht nur darin, den Kindern angemessen zu übersetzen, sondern auch die eigentliche, authentische Sprache der Kinder

²⁸ Dieses Phänomen beschreibt auch Lathey (2016: 94), wobei sie die enorme Bedeutung des Vorlesens von fertigen Übersetzungen betont. Dabei beruft sie sich auf die Arbeitsmethode von zwei Übersetzerinnen der Kinder- und Jugendliteratur, die ihre Übersetzungen (bzw. Übersetzungsvorschläge und -alternativen) im Laufe des Translationsprozesses aufgenommen haben, um die Dissonanzen zu verhindern und zu überprüfen, welche Version natürlich klingt und dabei die beste ist.

²⁹ In der polnischen Translationswissenschaft setzt sich mit diesem Problem u. a. Stanisław Barańczak auseinander und spricht in diesem Kontext von der „Inkongruenz des Senders und des Empfängers“ („nieprzystawalność nadawcy i odbiorcy“) (Barańczak 1973: 41). Dabei betont er, dass das erwähnte Phänomen die literarische Kommunikation erschweren kann und zwar aus dem Grund, dass der Sender (d. h. ein Erwachsener) und der Empfänger über unterschiedliches Kontextwissen verfügen und die Welt demzufolge anders wahrnehmen (vgl. Barańczak 1973: 41).

nachahmen zu können (siehe Kapitel 2.4.2. der vorliegenden Studie). In Bezug auf das Gesagte schlägt Reiß (1982: 8) ein kommunikationsorientiertes Translationsmodell vor:

Abb. 1. Kommunikationsorientiertes Translationsmodell (nach Reiß 1982: 8)



Der Übersetzungsvorgang verläuft in dem kinder- und jugendliterarischen Kontext folgendermaßen: Der ausgangssprachliche Text wird von dem Sender (S₁), d. h. dem Autor zu einem bestimmten Zeitpunkt (Z) und an einem konkreten Ort (O) erstellt. Der Übersetzer übernimmt in erster Linie die Rolle des Empfängers (E₁), der den Text zu einem anderen Zeitpunkt und an einem anderen Ort liest und ihn danach als ein neuer Sender (S₂) in der Zielsprache formuliert. Dabei muss er den neuen Situations- sowie den sozio-kulturellen Kontext der zielsprachlichen Gemeinschaft berücksichtigen, damit der neue Text für die zielsprachlichen Empfänger (E₂) verständlich ist (vgl. Reiß 1982: 8). Was für dieses Modell charakteristisch ist, sind die zusätzlichen Markierungen S₁', S₂', E₁' sowie E₂'. Diese beziehen sich auf die genannte Asymmetrie der kinder- und jugendliterarischen Kommunikation. Die Markierung S₁' weist darauf hin, dass der Autor (S₁) im Prozess der Textproduktion die sprachlichen Besonderheiten der Kinder und Jugendlichen berücksichtigen, sich also auf eine gewisse Weise (besonders bei der Dialogerstellung) in die Rolle des Kindes bzw. Jugendlichen versetzen muss. Die gleiche Aufgabe bekommt dann der Übersetzer als Sekundärsender (S₂'), wobei er zusätzlich eventuelle Unterschiede in dem Bildungsstand und der Sprachkompetenz von ausgangs- und zielsprachlichen Rezipienten zu erkennen und zu berücksichtigen hat. Zu erwähnen ist dabei noch die Markierung E₁', welche sich auf den Umstand bezieht, dass der Übersetzer als Erwachsener nicht in den eigentlichen Empfängerkreis mit einbezogen wird – vielmehr muss er bei der Lektüre des Ausgangstextes die Perspektive des Kindes bzw. des Jugendlichen übernehmen (vgl. Reiß 1982: 8). Was schließlich die Markierung E₂' anbelangt, hängt sie damit zusammen, dass man bei der Translation der Kinder- und Jugendliteratur immer die Existenz eines erwachsenen Vermittlers voraussetzen muss – die Übersetzungen werden daher nicht nur mit Rücksicht auf die eigentlichen Rezipienten, sondern auch auf die

Vorstellungen der Vermittler, etwa Eltern, Großeltern, Lehrer usw. erstellt (vgl. Reiß 1982: 9), was zahlreiche Modifikationen und Adaptationen zur Folge haben kann.

In Hinsicht auf die Doppelrolle des Übersetzers bei der Translation der Kinder- und Jugendliteratur behandelt Oittinen (1993: 71 f.) in Anlehnung an die Theorie von Rosenblatt (1978) zwei Lesestrategien, die sich im Translationsprozess überlappen. Die erste Strategie ist ästhetisches Lesen (*esthetic reading*), d. h. die erste Auseinandersetzung mit dem Text – der Übersetzer konzentriert sich dabei nur auf seine ästhetischen Empfindungen sowie auf den Eindruck, welchen der Ausgangstext auf ihn macht. An dieser Stelle ist es wichtig, dass der Übersetzer sich in die Rolle des kindlichen Rezipienten versetzt, sodass er sich den Überblick verschaffen kann, auf welche Art und Weise sich das Original auf seine tatsächlichen Rezipienten auswirkt. Der zweite Schritt ist dann das sogenannte *efferente Lesen* (*efferent reading*), welches darin besteht, bei der nächsten Lektüre des Textes eine kritische und analytische Perspektive zu übernehmen und sich dabei auf die nachfolgende Übertragung des Stoffes vorzubereiten (vgl. Oittinen 1993: 72 f.).

2.3.3. Kinder und Jugendliche als besondere Empfänger im Übersetzungsprozess

Ein weiterer Aspekt, welcher die Translation der Kinder- und Jugendliteratur von der Übersetzung der Texte für Erwachsene unterscheidet, ist die Tatsache, dass Kinder und Jugendliche einen speziellen und spezifischen Empfängerkreis darstellen. Und zwar verfügen sie über beschränktes Wissen sowie eingeschränkte Lebenserfahrung und Weltkenntnis, was sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der sprachlichen Ebene im Translationsprozess berücksichtigt werden sollte (vgl. Reiß 1982: 8).

Diese charakteristische Eigenschaft der Kinder thematisiert im translatorischen Kontext Manasterska-Wiącek (2015: 27 f.), die auf kognitive und kommunikative Unreife der Kinder hinweist – dabei hebt sie jedoch hervor, dass das Adjektiv „unreif“ nicht pejorativ konnotiert werden sollte. Vielmehr sind das mangelnde Wissen sowie Kommunikationsschwierigkeiten als eine wichtige, unausweichliche und dabei auch vorübergehende Etappe im Prozess der kindlichen Entwicklung (vgl. Manasterska-Wiącek 2015: 27) zu betrachten. In dieser Hinsicht muss die Übersetzung jedes einzelnen kinder- und jugendliterarischen Textes auf den Wissensstand der Zieltext-Rezipienten angepasst werden – vor allem bei der Übersetzung von kulturell geprägten Elementen kann dies Schwierigkeiten hervorrufen. Aufgrund dessen, dass sich die sozio-kulturellen Kontexte der Ausgangs- und Zielsprachekultur mehr oder weniger voneinander unterscheiden können, muss sich der Übersetzer in vielen Fällen der Adaptationen bzw. Erklärungsverfahren bedienen (vgl. Reiß 1982: 8). Die Auseinandersetzung mit den

kulturgeprägten Eigenschaften der Texte im Prozess der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung bildet daher eine der zentralen Schwierigkeiten in diesem Bereich der Translation, was in dem nachfolgenden Teil der vorliegenden Arbeit ausführlicher beleuchtet wird (siehe Unterkapitel 2.4.1.).

Eingeschränktes Wissen ist jedoch nicht die einzelne Eigenschaft der Kinder, welche den Übersetzungsprozess beeinflusst. Vielmehr qualifiziert Irena Tuwim (1952: 10) Kinder als besonders strenge, kritische und scharfsinnige Empfänger. Dabei vergleicht sie kindliche Rezipienten mit Theaterzuschauern, die ständig in einer gewissen Spannung gehalten werden müssen, weil sie sonst das Interesse an dem Stück verlieren. Den gleichen Aspekt heben in ihren Überlegungen Biela, Michalski und Berowska (2003: 23) hervor, die Kinder als „dankbare, über ein gutes Gedächtnis verfügende [...] und gleichzeitig besonders anspruchsvolle Empfänger“ beschreiben. Diese Tatsache zieht also gewisse Konsequenzen für das Schaffen und die Translation der Kinder- und Jugendliteratur mit sich. Und zwar muss der Übersetzer das Translat so gestalten, dass dieses lückenlos ist, keine Zweifel erregt und dabei ständig die Aufmerksamkeit der Kinder zieht.

2.4. Spezifik der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung

Die Tatsache, dass Kinder- und Jugendliteraturübersetzung einen besonderen Bereich der Translationswissenschaft bildet, lässt sich also nicht leugnen, was in obigen Ausführungen eindeutig nachgewiesen wurde. Eine außergewöhnliche Kommunikationssituation, deren Eigentümlichkeit eine gewisse Asymmetrie ist, sowie die spezifischen Eigenschaften des Zientextempfängers lassen sich als außertextuelle Faktoren bezeichnen, welche die Translation der Texte für Kinder und Jugendliche in hohem Maße beeinflussen.

Des Weiteren gibt es aber auch eine Reihe von Schwierigkeiten, die unmittelbar mit den konkreten Eigenschaften der jeweiligen Texte zusammenhängen. Diese können auf unterschiedliche Aspekte zurückgehen – dazu gehören etwa kulturelle Spezifika der jeweiligen Länder, die in den Originaltexten auf unterschiedliche Art und Weise manifestiert werden, sowie spezifische rein sprachliche Elemente, welche aufgrund der besonderen Textgestaltung vor allem bei poetischen Texten für Kinder und Jugendliche ausgesprochen häufig vorkommen. Ein getrenntes Problem bildet die Übertragung des Visuellen.

Anschließend wird die Spezifik der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung anhand von ausgewählten Schwierigkeiten näher erläutert.

2.4.1. Das Kulturelle

Die Wiedergabe des Kulturellen ist ein Dreh- und Angelpunkt der Diskussionen im Bereich der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung. Seit Beginn der kinder- und jugendliterarischen Forschungsgeschichte stellt man sich die Frage danach, welche Vorgehensweise man bei der Übersetzung der kulturgeprägten Elemente wählen sollte: „Wie soll dies geschehen? Durch ‚Übersetzen‘ der ausgangssprachlichen Kulturspezifika oder durch ‚Ersetzen‘ passender zielsprachlicher Kulturspezifika?“ (Lampariello 2017: 48). Wie es bereits in dem Teil 2.2. des vorliegenden Kapitels erläutert wurde, ist in dem translationswissenschaftlichen Diskurs eine klare Dichotomie von Sichtweisen auf dieses Problem zu bemerken – entweder entscheidet man sich für Adaptationen und bewegt den Text dem zielsprachlichen Empfänger gegenüber (im Sinne der Theorie von Oittinen) oder man versucht so treu wie möglich zu übersetzen, wodurch man den Zieltextrezipienten die ihnen fremden Spezifika, Denkweisen und Lebensformen darstellt (was u. a. von Klingberg eindeutig vorgeschlagen wird). Es gibt natürlich auch solche Standpunkte, die darauf hinweisen, dass man in Bezug auf die Übertragung des Kulturellen nach einem goldenen Mittelweg suchen sollte. So äußert sich dazu bspw. Astrid Lindgren (1969: 98, zit. nach Reiß 1982: 11): „Ich glaube, daß gerade Kinder eine wunderbare Anpassungsfähigkeit haben, daß sie die unerhörtesten Dinge und Situationen erfassen können, wenn ihnen ein guter Übersetzer ein wenig dabei hilft“. Auch Lathey hebt diesbezüglich hervor, dass der Anpassungsgrad je nach dem impliziten Zieltextempfänger und seiner Leseerfahrung unterschiedlich sein kann:

Editors and translators have often made changes to translated texts, fearing that children may be alienated by ‚difficult‘ names, new foods or unfamiliar cultural practices. Just how far a translator should mediate a work of fiction depends on the breadth of reading experience in the target audience (Lathey 2016: 37).

Was in dieser Aussage zusätzlich betont wird, ist die Tatsache, dass die genannte Problematik u. a. bei der Übertragung der Eigennamen (der Vor- und Nachnamen der Protagonisten oder der Spitznamen) sowie der kulinarischen Begriffe besonders sichtbar wird – anschließend werden daher die genannten Aspekte kurz erläutert.

Eigennamen erfüllen in kinder- und jugendliterarischen Texten mehrere Funktionen – und zwar dienen Sie nicht nur der Bezeichnung des konkreten Protagonisten, sondern charakterisieren ihn sofort (vgl. Dziuban 2009: 34–35) und schreiben ihm in vielen Fällen konkrete Eigenschaften bezüglich seines Aussehens oder Charakters zu (vgl. Lathey 2016: 44 f.). Diese Tendenz lässt sich in vielen Kindergedichten von Tuwim und Brzechwa bemerken, wie etwa bei *Zosia-Samosia*, deren Name aufgrund des Pronomens *sama* (dt. *selbst*) gebildet

wurde, weil sie alles ohne Hilfe machen wollte oder bei *Rycerz Krzykalski* (abgeleitet von dem polnischen Verb *krzyczeć*, welches *schreien* bedeutet), der dafür bekannt war, mit seinen vermeintlichen Erfolgen sehr laut zu prahlen. Außerdem können die Namen der Protagonisten unter Umständen noch weitere Funktionen erfüllen: sie sollen den Leser zusätzlich amüsieren sowie seine Intelligenz, Kreativität und Vorstellungskraft bewegen³⁰ (vgl. Van Coillie 2006: 124 f.). Dziuban (2009: 36) stellt jedoch deutlich heraus, dass es den Übersetzern enorm schwierig vorkommt, alle Funktionen in dem Translationsprozess zu berücksichtigen – das wichtigste ist jedoch, Prioritäten zu setzen und in der Übersetzung mindestens die prägnanteste Funktion wiederzugeben³¹.

Bei der Translation der Figurennamen in der Kinder- und Jugendliteratur hat der Übersetzer im Prinzip zwei mögliche Lösungen: entweder übernimmt er den Namen ins Translat ohne größere Modifikationen oder er ändert den Namen, damit dieser von den Zieldtextempfängern besser verstanden bzw. interpretiert werden kann (vgl. Van Coillie 2016: 125). Dziuban (2009: 35) spricht in diesem Zusammenhang von der Transposition (d. h. der Übertragung des Namens in einer modifizierten bzw. angepassten Form) und der Translokation (d. h. der einfachen Übernahme der Originalform des Namens). Die beiden Vorgehensweisen stoßen in dem wissenschaftlichen Diskurs aus unterschiedlichen Gründen auf Kritik. Van Coillie (2006: 125) sowie Lathey (2016: 44) heben bspw. hervor, dass das Übernehmen der Namen zur Folge haben kann, dass der Schwierigkeitsgrad der Lektüre erhöht wird – die ausgangssprachlichen Namen können dem nicht-erwachsenen Empfänger fremd oder schwierig vorkommen bzw. keine weiteren Konnotationen hervorrufen, sodass der Leser schließlich das Interesse an dem Text verliert. Eine andere Sichtweise auf dieses Problem hat u. a. Birgit Stolt (1978: 132), die anführt, dass Kinder- und Jugendbücher von Astrid Lindgren unter japanischen Kindern besonders beliebt sind, obwohl die Namen in der japanischen Version in Originalform vorkommen – dies zeigt, dass der fremde Klang der Namen die Kinder von der Lektüre der Texte nicht unbedingt abhalten muss (vgl. Yamazaki 2002: 59).

³⁰ Van Coillie (2006: 124) nennt in diesem Zusammenhang sechs Funktionen, welche die Charakternamen in der Kinder- und Jugendliteratur erfüllen können: informative Funktion (der Leser erfährt etwas Neues), formative Funktion (der Leser wird mit konkreten Moralvorstellungen konfrontiert), emotionale Funktion (bezieht sich auf die Gefühle und Emotionen, welche bei dem Leser ausgelöst werden), kreative Funktion (stimuliert die Kreativität und Vorstellungskraft des Lesers), Unterhaltungsfunktion (der Leser amüsiert sich beim Lesen) sowie ästhetische Funktion (sorgt für ästhetische Empfindungen des Lesers).

³¹ Mit diesem Problem befasst sich u. a. Marta Nowak (2018). In Bezug auf die Funktionen von Eigennamen beschreibt sie drei mögliche Übersetzungssituationen: a) Beibehaltung aller Funktionen in der Übersetzung, b) Nicht-Berücksichtigung einer oder mehrerer Funktionen, c) Verstärkung bzw. Hervorhebung einer Funktion oder Verleihung einer neuen Funktion (vgl. Nowak 2018: 127–140).

In Bezug auf das Gesagte stellt Van Coillie (2006: 125–129) zehn mögliche Verfahren vor, die bei der Übersetzung von Figurennamen in der Kinder- und Jugendliteratur angewendet werden können. Zu diesen gehören:

- Nicht-Übersetzung (Reproduktion), d. h. Wiedergabe des Namens ohne irgendwelche Modifikationen und Anpassungsversuche,
- Nicht-Übersetzung und eine Erklärung des Übersetzers, die etwa in einer Fußnote auftauchen kann,
- Ersetzung des Namens durch ein allgemeines Nomen, welches den Protagonisten charakterisiert,
- phonetische oder morphologische Adaptation,
- Verwendung der in der Zielsprache üblichen Entsprechung des Namens (eines Exonyms),
- Ersetzung des Namens durch einen mehr bekannten Namen aus der Ausgangssprachekultur (Van Coillie nennt hier das Beispiel eines französischen Sängers Georges Brassens, der in einer Übersetzung durch Celine Dion ersetzt wurde),
- Ersetzung des Namens durch einen Namen aus der Zielsprachekultur,
- Translation der Namen, die eine konkrete Bedeutung tragen (ein typisches Beispiel ist hier *Pippi Långstrump*, die ins Deutsche als *Pippi Langstrumpf* und ins Englische als *Pippi Longstocking* übertragen wurde),
- Ersetzung des Namens durch einen Namen mit zusätzlicher Konnotation,
- Auslassung des Namens (vgl. Van Coillie 2006: 125–129).

Auf eine weitere kulturbezogene Schwierigkeit stoßen die Übersetzer bei der Übertragung der kulinarischen Bezeichnungen. Mit diesem Aspekt befassen sich übrigens nicht nur Kinder- und Jugendliteraturforscher – aufgrund dessen, dass „Esskultur ein starkes Element der kollektiven Identität [darstellt]“ (Mannová 2007: 40) und Kulinarisches „in der heutigen Zeit [...] nicht mehr als bloßes Essen und Trinken aufzufassen [ist], sondern zum Image eines jeden Landes [gehört]“ (Szczęk /Kałasznik 2014: 148), legt man im Allgemeinen einen besonderen Wert auf diese Translationsschwierigkeit.

Nicht zu leugnen ist jedoch, dass dem Essen in den kinder- und jugendliterarischen Texten eine noch größere Rolle zugeschrieben wird als in der Erwachsenenliteratur – das Kulinarische wird häufig zu einem wichtigen Element der Handlung, welches sensuelle und magische Werte mit sich bringt: „Foods, and in particular sweet treats or drinks, matter enormously to young children and constitute an important part of the affective content of any children’s book“ (Lathey 2016: 41). Aus dem Grund empfiehlt es sich, genau zu untersuchen,

um welche Speise es sich in dem Original handelt, um deren Namen dann entsprechend übertragen bzw. mit einem Äquivalent ersetzen zu können, welches die gleiche evokative Funktion in dem Zieltext erfüllen wird (vgl. Lathey 2016: 41).

Es kann aber auch passieren, dass in dem Text eine Speise vorkommt, die besonders negative Erinnerungen aus der Kindheit hervorruft – Barańczak nennt in diesem Kontext etwa *rice pudding*, der in dem Gedicht von Milne *What is the matter with Mary Jane?* auftaucht und den kulinarischen Albtraum der Kindheit symbolisieren sollte. Damit die genannte Speise die gleiche Funktion in dem Translat erfüllen kann, soll sich der Übersetzer im Translationsprozess einer Adaptationsmaßnahme bedienen und den *rice pudding* durch eine in Polen bekannte und von Kindern unbeliebte Speise (wie etwa *kasza manna*) ersetzen, so Barańczak (1975: 75). Für eine solche translatorische Lösung hat sich bspw. Irena Tuwim bei der Übertragung des Buches *Winnie-the-Pooh* entschieden – in der polnischsprachigen Version wurde der im Original vorkommende *Extract of Malt* durch den von Kindern gehassten *tran* (dt. *Tran*) ersetzt (vgl. Lipiński 2004b: 23).

Wie es bereits erwähnt wurde, bildet die Übertragung der kulturgeprägten Elemente ein vielschichtiges und facettenreiches Problem, mit dem sich die Übersetzer der Kinder- und Jugendliteratur auseinandersetzen müssen. Die im Obigen vorgestellten Aspekte und Beispiele bilden lediglich einen Ausschnitt der angesprochenen Problematik und sollen dem Zweck dienen, gewisse Tendenzen vorzuzeigen.

2.4.2. Das Sprachliche

Die sprachlichen Besonderheiten der kinder- und jugendliterarischen Texte stellen ein weiteres umfangreiches Gebiet dar, bei dem die Übersetzer auf ganz bestimmte Schwierigkeiten stoßen können. Diese unterscheiden sich selbstverständlich je nach dem Texttyp – der Übersetzer eines Jugendromans muss bspw. andere problematische Facetten als der Übersetzer eines Kindergedichtes bewältigen. Aufgrund dessen, dass eine genaue Charakterisierung aller sprachbezogenen translatorischen Schwierigkeiten den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen würde, werden im Folgenden nur ausgewählte sprachliche Besonderheiten der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur geschildert. Angefangen ist an dieser Stelle mit der sprachlichen Organisation von Kindergedichten.

Eine der prägnantesten Eigenschaften der Kindergedichte ist deren Einfachheit (vgl. Lypp 1984) bei gleichzeitiger Überstrukturierung (vgl. Barańczak 1975: 76; Becker 2019: 3). Kindergedichte basieren sehr häufig auf einem einfachen Konzept, beinhalten jedoch

gleichzeitig eine Reihe von sprachlichen Mitteln, welche das Interesse der kindlichen Empfänger wecken sollten.

Adamczykowa (2010: 41 f.) verweist darauf, dass die Autoren der Kindergedichte die spezifische Sprache der Kinder als einen besonderen literarischen Code betrachten, den sie dann gerne in ihren Gedichten einsetzen. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen: durch „Zitate“, d. h. wörtliche Übernahme der sprachlichen Elemente der Kindersprache in den Text eines Gedichtes oder durch die Verwendung der spezifischen Struktur und besonderer Regeln, welche für die Sprache der Kinder gelten. Einen speziellen Fokus legt Adamczykowa auf die klangliche Ebene, die für die kindliche Sprachentwicklung und ferner auch für die Gestaltung der Kindergedichte eine besondere Rolle spielt. In Hinsicht auf die Tatsache, dass die Sprache der kleinen Kinder reich an lautmalerischen Ausdrücken ist, stellen die Onomatopöien ein häufig vorkommendes Merkmal der Kindergedichte dar (vgl. Adamczykowa 2010: 44; siehe auch Niesporek-Szamburska 2010: 232).

Auf die Tatsache, dass die lautmalerischen Ausdrücke einen charakteristischen Aspekt der Kindergedichtübersetzung bilden verweist u. a. Lathey (2016: 96 f.) und erläutert diese Problematik am Beispiel von Tiergeräuschen. Diese können nämlich je nach der Sprache variieren – ein Paradebeispiel ist der Hahn, der in verschiedenen Sprachen auf unterschiedliche Art und Weise kräht (Deutsch: *kikeriki*, Polnisch: *kukuryku*, Englisch: *cock-a-doodle-doo*, Französisch: *coquerico*, Spanisch: *qui-qui-ri-qui*). Für die Übersetzer bedeutet dies, dass sie solche Onomatopöien nicht automatisch ins Translat übernehmen sollten – vielmehr müssen sie immer eine Recherche durchführen und überprüfen, wie ein bestimmtes Geräusch in der Zielsprache ausgedrückt wird (vgl. Lathey 2016: 96).

Gleichzeitig lässt Lathey (2016: 96) jedoch auch eine andere Vorgehensweise zu und zwar äußert sie den Standpunkt, dass die Verwendung mancher ausgangssprachlichen Tierlauten in dem Zieltext (z. B. des deutschen *kikeriki* in einem englischen Text) die Neugier und das Interesse der zielsprachlichen Empfänger wecken kann. Dies kann jedoch nur unter bestimmten Umständen geschehen – dem Zieltext-Rezipienten muss das zielsprachliche Äquivalent des Geräusches bekannt sein und er muss auch im Stande sein, das Ausgangssprachliche zu lesen (das Übernehmen der Geräusche aus einer Sprache, die sich eines anderen Alphabets bedient wäre also nicht zu empfehlen) (vgl. Lathey 2016: 96).

Als ein weiterer problematischer Aspekt der Kindergedichtübersetzung zeigen sich Wort- und Sprachspiele unterschiedlicher Art. Ähnlich wie Onomatopöien ist auch diese Erscheinung auf die Verwendung der Sprache der Kinder in den an sie gerichteten Gedichten zurückzuführen (vgl. Adamczykowa 2010: 44 f.). Auch bei diesem stilistischen Mittel wird in

den Kindergedichten der Klang in den Vordergrund gestellt: die Kinder machen vor allem solche Wortspiele neugierig, die außergewöhnlich klingen – die Bedeutung der Wörter spielt für den kindlichen Rezipienten eher eine zweitrangige Rolle (vgl. Niesporek-Szamburska 2010: 232). Als ein Beispiel eines ausgebauten Sprachspiels nennt Niesporek-Szamburska (2010: 233) ein modernes Kindergedicht von Małgorzata Strzałkowska:

Pod Szczuczynem
w strasznych
chaszczach
szczęka szczęka
szczwana
paszcza [...]

Neben der offensichtlichen Lautinstrumentalisierung (die sich hier durch die Anhäufung der Laute [ʃ] und [tʃ] manifestiert) taucht in dem angeführten Beispiel das Wortspiel *szczęka szczęka* auf, welches auf der klanglichen Ähnlichkeit des Verbs *szczękać* (dt. *mit den Zähnen klappern*) und des Substantivs *szczęka* (dt. *Kiefer*) basiert.

Solche Beispiele sind in den Kindergedichten besonders häufig anzutreffen. Was deren Übersetzung anbelangt, stellt Lathey (2016: 99) heraus, dass sich in solchen Fällen keine starren Übersetzungsregeln festlegen lassen – vielmehr hat der Übersetzer hier aus seiner Kreativität sowie aus Kompensation und Adaptationsmaßnahmen zu schöpfen.

Eine weitere Besonderheit der Kindergedichte (auf die man jedoch auch in Prosatexten für Kinder stoßen kann) sind Neologismen und Nonsenseverse. Lathey (2016: 107–109) lehnt die in dem wissenschaftlichen Diskurs vorherrschende Annahme ab, dass solche Texte bzw. Textelemente aufgrund ihrer semantischen Leere unübersetzbar sind (vgl. Chrzanowska-Kluczevska 2002; Steiner 2014). Ihrer Ansicht nach können Nonsenseverse auf unterschiedliche Art und Weise aufgebaut sein: sie können tatsächlich keinen semantischen Wert haben, in manchen Fällen rufen die ausgedachten Formen jedoch ganz konkrete Assoziationen hervor oder schaffen eine bestimmte Stimmung. Aus diesem Grund betrachtet Lathey (2016: 107 f.) die Translation der Nonsenseverse doch als eine notwendige und wichtige Aufgabe. Der Übersetzer solcher Texte bzw. Elemente sollte sich vor allem mit bereits existierenden Nonsenseversen in der Zielsprache vertraut machen sowie den Ausgangstext mehrmals vorlesen, um seinen Rhythmus, sein Metrum und seine Stimmung zu erkennen (vgl. Lathey 2016: 109–110).

Noch andere Schwierigkeiten müssen die Übersetzer der Prosatexte für Kinder und Jugendliche bewältigen (obwohl auch da manchmal Nonsenseverse oder Klangfiguren vorkommen). Eine von diesen ist die Translation der Dialoge, die in den meisten Fällen an das

Sprachniveau und die Erwartungen der Leser angepasst werden – so bedienen sich bspw. die Protagonisten der Jugendromane sehr oft einer Art Jugendsprache (vgl. Lathey 2016: 71). Die Autoren der Kinder- und Jugendbücher greifen bei dieser fingierten Mündlichkeit zu ganz unterschiedlichen Varietäten und Möglichkeiten innerhalb der Kinder- bzw. Jugendsprache, so Lathey (2016: 71):

Authors represent children's talking to themselves, to their peers or to adults, and in doing so encompass a range of voices, from the humorous inaccuracies and misunderstandings of a very young child to the ephemerally fashionable cult language of the teenager.

Es kann auch passieren, dass der Autor in seinem Text eine kindliche bzw. jugendliche Figur mit Migrationshintergrund einsetzt, deren Sprache sich also durch einen besonderen Akzent oder durch die Anhäufung sprachlicher Fehler auszeichnet (vgl. Lathey 2016: 71). Einen gesonderten Aspekt bildet das Vorkommen der Dialekte und anderer Sprachvarietäten in den Kinder- und Jugendbüchern (als ein Beispiel lässt sich hier etwa der charakteristische Sprachstil von Hagrid, einer der Figuren in dem Jugendroman „Harry Potter“ nennen) (vgl. Lathey 2016: 79–80).

Alle diese Spezifika sind zweifelsohne von dem Übersetzer zu berücksichtigen, was in vielen Fällen eines zusätzlichen Engagements bedarf. Erstens muss der Übersetzer im Stande sein, das Außergewöhnliche im Text zu finden und dann muss er den Versuch unternehmen, die erkannten Besonderheiten in dem Zieltext nachzuahmen. Zu diesem Zweck sollte er sich zunächst mit der authentischen Kinder- bzw. Jugendsprache vertraut machen, um zu sehen, welche Eigenschaften für die Sprache der Kinder und Jugendlichen in der Zielkultur charakteristisch sind (vgl. Lathey 2016: 71).

Ähnlich wie bei den kulturgeprägten Schwierigkeiten der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung konnten auch hier nur einige Tendenzen sowie ausgewählte Aspekte dieser Problematik angesprochen werden. In dem analytischen Teil der Studie werden jedoch die mit der Klangübersetzung in den Kindergedichten verbundenen Spezifika ausführlicher charakterisiert.

2.4.3. Das Visuelle

Kinderbücher kann man in den meisten Fällen auf eine einfache Art und Weise auch ohne wissenschaftliche Analyse von Erwachsenenbüchern unterscheiden – die meisten von ihnen beinhalten neben dem Text auch Illustrationen, die für den kindlichen Rezipienten eine besondere Bedeutung haben (vgl. Fimiak-Chwiłkowska 2017: 88). Sie ersetzen an manchen

Stellen das Wort, ergänzen das verbal Ausgedrückte sowie konkretisieren die im Text vorgestellten Inhalte (vgl. Aschenberg 1991: 46).

In der einschlägigen Literatur stößt man auf eine Einteilung der Bücher mit Abbildungen in illustrierte Bücher, bei denen die Bilder den Text begleiten, und Bilderbücher, deren Konzept auf der vorrangigen Stellung des Visuellen beruht (vgl. Lathey 2016: 55). Nikolajeva und Scott (2001: 6) sehen den Unterschied zwischen den beiden Typen darin, dass der in illustrierten Büchern vorkommende Text eine volle, zusammenhängende und unabhängige Geschichte bildet. Manche Theoretiker sehen das Bilderbuch wiederum als einen speziellen Typ der illustrierten Bücher und definieren es als „profusely illustrated books“ (Lynch-Brown / Tomlinson 1999: 68). Festzustellen ist sicherlich, dass die Grenze zwischen den beiden Kategorien fließend verläuft und dass sie sich voneinander nicht klar und eindeutig abgrenzen lassen.

Oittinen (1993: 114) verweist darauf, dass die in Kinderbüchern vorkommenden Illustrationen in vielen Fällen nicht nur eine ästhetische Funktion erfüllen – sie bilden vielmehr einen relevanten Teil der textuellen Dialogizität und wirken sich damit auf den Inhalt der gesamten Geschichte bedeutend aus. Oittinen, Ketola und Garavini (2018: 54) greifen in diesem Kontext auf die Echo-Metapher zurück und beschreiben die Beziehung zwischen dem Verbalen und dem Visuellen in den Kinder- und Jugendbüchern als ein Gespräch, in dem die beiden Parteien interagieren und als gleichwertig betrachtet werden.

Shulevitz (1985: 130) merkt an, dass sich die Illustrationen und das Verbale in Kinderbüchern auf unterschiedliche Art und Weise ergänzen können – dabei erörtert er vier mögliche Funktionen, welche die Bilder in den Kinderbüchern zu erfüllen haben und zwar eine deskriptive, suggestive, dekorative und expressive Funktion. Von daher ist festzustellen, dass die endgültige Aussage des Textes in einem gewissen Maße von Entscheidungen des Illustrators abhängt – Illustrationen können nämlich der im Text dargestellten Geschichte ein neues Kolorit verleihen und diese damit in verschiedene Richtungen führen bzw. eine ganz neue Geschichte schaffen (vgl. Oittinen / Ketola / Garavini 2018: 54). Im Hinblick darauf können Illustrationen im Translationsprozess nicht unbeachtet bleiben, wie es Oittinen treffend zur Sprache bringt: „they are a key element of the picture book and should be translated“ (Oittinen 1993: 114).

Es wird hervorgehoben, dass die Translation der Bücher, welche Illustrationen beinhalten, eine spezifische Herausforderung für den Übersetzer bildet. Oittinen, Ketola und Garavini (2018: 86 f.) merken an, dass die Übersetzer aufgrund des multimodalen Charakters der Kommunikationssituation bei den Bilderbüchern über ganz konkrete und weitgehende Fähigkeiten verfügen müssen – neben der gründlichen und analytischen Lektüre des Textes

müssen sie auch im Stande sein, die dort enthaltenen Bilder zu „lesen“ und zu interpretieren. Dabei haben sie nicht nur die in den Bildern steckende Symbolik zu erkennen, sondern müssen auch die Bedeutung der Farben sowie der kulturgeprägten Elemente richtig einschätzen (Oittinen / Ketola / Garavini 2018: 87). Besonders aussagekräftig formuliert den Kern der Übersetzung von solchen Büchern O’Sullivan (1999: 167):

I think, that in a genre combining words and pictures, an ideal translation reflects awareness not only of the significance of the original text but also of the interaction between the visual and the verbal, what the pictures do in relation to the words; it does not verbalize the interaction, but leaves gaps that make the interplay possible and exciting. The reader of the ideal translation is left to do the same work as the reader of the original.

Was die Übersetzung der illustrierten Bücher anbelangt, lassen sich auch hier, ähnlich wie bei der Übertragung anderer kinder- und jugendliterarischen Spezifika, zwei Hauptvorgehensweisen erkennen. Erstens können sich die Verleger im Übersetzungsprozess dafür entscheiden, die originalen Bilder beizubehalten. In solchen Fällen ist es von Bedeutung, die Bilder an den richtigen Stellen einzusetzen, sodass sie mit dem Translat interagieren können. Mit diesem Aspekt beschäftigen sich jedoch üblicherweise Verleger, die Übersetzer haben darauf meistens nur einen beschränkten Einfluss (vgl. Lathey 2016: 56). Die zweite Möglichkeit besteht darin, neue Illustrationen vorzubereiten, was einer engen Zusammenarbeit zwischen den Übersetzern und Illustratoren bedarf (vgl. Lathey 2016: 57). Dieses Thema spricht auch Baluch (2006: 49) in seinem Beitrag zur Übersetzung des Gedichtes *Lokomotywa* an, in dem er erwähnt, wie schwierig die Ausarbeitung einer gemeinsamen Perspektive auf die seinen Text begleitenden Illustrationen war. Sein Beispiel zeigt deutlich, dass die Kooperation zwischen Übersetzern, Illustratoren und Verlegern die einzige Methode ist, zu einem befriedigenden und erfolgreichen Ergebnis zu kommen.

2.5. Zusammenfassung

Obwohl die Kinder- und Jugendliteraturübersetzung als ein ziemlich neues Gebiet der Translationswissenschaft betrachtet wird, lassen sich in deren Rahmen ganz bestimmte Forschungstendenzen erkennen. Besonders auffallend ist hier bspw. die Dichotomie in den Vorgehensweisen bezüglich der Verwendung von Adaptationsmaßnahmen und der Übertragung von kulturgeprägten Elementen.

Die Forscher, die vor allem in den ersten Jahren nach der Entstehung der Disziplin in diesem Bereich tätig waren, konzentrierten sich in erster Linie auf den Text selbst. So bestand man auf der Sichtweise, dass die Treue gegenüber dem Original und seinen inhaltlichen, stilistischen und kulturgeprägten Eigenschaften den Kern des Translationsprozesses bildet

(Klingberg, Bravo-Villasante, Krysztofiak). Aus diesem Grund wurden damals sämtliche Modifikationen sowie Adaptationsmaßnahmen von den Forschern eher negativ beurteilt – die Übersetzungen sollten dazu beitragen, den kindlichen bzw. jugendlichen Rezipienten den Zugang zu anderen Kulturen zu geben.

Den entgegengesetzten Pol bildet das Konzept, laut dem das Kind als Rezipient im Zentrum der Interessen aller Akteure des Übersetzungsprozesses gestellt wird (Oittinen, O’Sullivan, Barańczak). Im Sinne dieser Betrachtungsweise werden Modifikationen, Kompensationen, Adaptationen und andere Eingriffe der Übersetzer als notwendige und unausweichliche Elemente jedes Translationsaktes angesehen.

Manche Forscher plädieren ferner dafür, nach einem Mittelweg zwischen den genannten Vorgehensweisen zu suchen (Shavit, Toury, Manasterska-Wiącek), sodass die zielsprachlichen Rezipienten im Endeffekt einen für sie verständlichen, gleichzeitig jedoch möglichst authentischen Text erhalten.

Bei der Auseinandersetzung mit dieser Problematik kann die besondere Stellung der Kinder- und Jugendliteratur innerhalb des gesamten Literaturangebotes nicht vergessen werden. Die Existenz der Vermittlerinstanzen und die damit verbundene Asymmetrie der kinder- und jugendliterarischen Kommunikation sowie die besonderen Eigenschaften der kindlichen und jugendlichen Rezipienten sorgen dafür, dass die Übersetzung dieses Literaturtyps in vielen Fällen besonderer Vorgehensweisen und spezieller translatorischer Kompetenzen bedarf. Nicht zu vergessen sind des Weiteren kulturelle und sprachliche Besonderheiten dieser Texte sowie deren häufige Einbettung in dem multimodalen Kontext – in Bezug darauf sind sich Forscher dessen einig, dass das flexible Denken sowie die Kreativität der Übersetzer eine unerlässliche Bedingung für eine gute Übersetzung der kinder- und jugendliterarischen Texte darstellen.

Kindergedichte von Tuwim, welche die Grundlage der in dem vierten Kapitel der vorliegenden Studie durchgeführten Analyse bilden, lassen sich in den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zweifellos einstufen. Sie richten sich nämlich nicht nur an Kinder, sondern werden von ihnen tatsächlich konsumiert. Charakteristisch für sie ist auch die von Barańczak (1975) erwähnte Überstrukturierung sowie die Anhäufung der Stilmittel, welche ihre Übersetzung wesentlich erschweren. Dieses Phänomen wird in dem analytischen Teil des Beitrags aus übersetzungskritischer Perspektive ausführlicher behandelt.

3. Klangfiguren als ein sprachliches Phänomen

In dem vorherigen Teil der Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass sich die Überstrukturierung und besondere Gestaltung der sprachlichen Information als eine der vielen Charakteristika von Kinder- und Jugendliteratur einschätzen lassen (siehe Kapitel 2.4.2. der vorliegenden Studie). Diese Erscheinung ist deutlich in Kindergedichten zu beobachten – diese vereinen den poetischen Sprachgebrauch samt seinen phonologischen, prosodischen, morphologischen und syntaktischen Besonderheiten mit dem Willen, das Interesse der Kinder zu wecken. Zu diesem Zweck spielen Autoren von Kindergedichten besonders gerne nicht nur mit der Bedeutung der Wörter, sondern auch mit dem Klang der Sprache – diese wird in dieser Literaturgattung häufig zu einem Spielzeug, was innerhalb der polnischsprachigen Kinderliteratur u. a. bei Tuwim besonders sichtbar ist (vgl. Matywiecki 2008: 272).

Die nachfolgenden Überlegungen haben einen definitiven Charakter. Zum Auftakt wird der Klangbegriff in den linguistischen Kontext eingebettet, was als eine Einführung in den eigentlichen Teil des Kapitels dienen sollte. Danach setzt man sich mit dem Phänomen Klangfigur, ihren Definitionen, der Einteilung von Klangfiguren sowie ihren Funktionen auseinander. Erläutert werden ferner auch ausgewählte, für den analytischen Teil der Arbeit relevante Termini, wie etwa Onomatopöie und Alliteration. Die Erwägungen zum Klang der polnischen und deutschen Sprache sowie eine Zusammenstellung des deutschen und polnischen Lautsystems runden das Kapitel ab.

3.1. Zur linguistischen Wahrnehmung des Klangs

Meyers Taschenlexikon definiert Klang als „ein Gemisch aus Tönen“, bei dem „die Frequenzen der einzelnen Töne ganzzahlige Vielfache (*Obertöne*) der Frequenzen des tiefsten im K. vorhandenen Tones (*Grundton*) sind. Die Anzahl und Stärke der wahrnehmbaren Obertöne gibt jedem K. eine charakteristische Klangfarbe [...]“ (Meyers großes Taschenlexikon 1992: 306, Hervorhebungen im Original), wobei die hier angeführte Definition der Klangwahrnehmung in der Akustik (vgl. dazu Weber / Kilian 1998) entspricht. Bemerkenswert ist gleichzeitig die Diskrepanz zwischen den Klangdefinitionen in der Akustik und in der Musikwissenschaft. Während die Physiker unter dem Klang eine Zusammensetzung mehrerer Teiltöne verstehen,

bezeichnen die Musiktheoretiker den Klang als Ton und den Mehrklang, d. h. etwa einen Akkord, als Klang (vgl. Seeger 1966: 478; Flotzinger 2003).

Weitere Verstehensweisen des Terminus Klang entspringen der allgemeinen Definition aus dem Duden Universalwörterbuch, in dem hervorgehoben wird, dass es sich beim Klang nicht nur um ein physikalisches Phänomen, sondern auch um bestimmte Eigenschaften der Töne (Klangfarbe) sowie um eine Melodie handeln kann:

Klang, der; [...] **1. a)** etw., was akustisch in reiner, dem Ohr wohlgefälliger Weise wahrgenommen wird und über eine kürzere Zeit hin, aber allmählich schwächer werdend, andauert; Ton, der durch das harmonische Zusammenklingen meist heller, reiner Töne entsteht [...],
b) bestimmte Eigenheit der Töne einer Stimme, eines Instrumentes o. Ä. [...],
2). <Pl.> Folge harmonisch aneinandergereihter Töne, die eine Melodie ergeben; Musik [...] (Duden Universalwörterbuch 2001: 903).

Für die Gedichtanalyse ist darüber hinaus die literaturwissenschaftliche Auffassung des Klangs relevant. So umfasst dieser Terminus in der Literaturwissenschaft alle „phonet.-akust. Elemente der Dichtung [...], die freilich erst in der naheliegenden Verbindung mit der Wortbedeutung wirksam werden, doch gerade beim Fehlen begrifflicher Klarheit, etwa in der Lyrik, durch gesteigerte Ausdrucksgehalte der Stimmungshaftigkeit dienen“ (Wilpert 1989: 452 f.). Gleichzeitig wird jedoch hervorgebracht, dass eine absolute Aussagekraft der Klänge und Laute aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive als eine Illusion zu betrachten ist – typische moderne Lautgedichte rufen also entweder irgendwelche Assoziationen bzw. Bedeutungsvorstellungen hervor oder werden wertlos (vgl. Wilpert 1989: 453). In der Literaturwissenschaft bedient man sich in diesem Kontext ferner solcher Termini wie Klangmalerei, Klangsymbolik, Klangmusikalität und Klangfiguren (siehe Kapitel 3.2. der vorliegenden Studie).

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die menschliche Stimme sowie die einzelnen Sprachen ebenso als Klangphänomene analysiert werden können. Hervorzuheben ist nämlich, dass „die primäre Manifestation der Sprache [...] das lautliche [ist]“. „In einem realen Kommunikationsakt, während des Sprechens, werden lautliche Signale ausgesprochen“ (Tworek 2012: 13). Mit der Sprache als Klang befasst sich in dem linguistischen Kontext in erster Linie die akustische Phonetik, im Rahmen deren der Klang folgendermaßen definiert wird:

Klang. [...] Schallphänomen, das durch additive Überlagerung mehrerer periodischer Sinusschwingungen unterschiedlicher Tonhöhe, Lautstärke bzw. Intensität (Amplitude) und Schwingungsphase entsteht. Bei natürlichen Klängen sind die höheren Schwingungsfrequenzen ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz, mit derselben Phasenlage. Stimmhafte Laute (Vokale, Halbvokale, Liquide und Nasale) bzw. stimmhafte Lautkomponenten (z.B. von Plosiven, Frikativen) sind akustisch „Klänge“, die zerlegbar sind in Teiltöne;

alle übrigen Sprachlaute enthalten „Geräusch“-Anteile (z. B. die Friktion der Frikative) bzw. sind „Geräusche“ (d. h. stochastische (also nicht-periodische) Signale) (Bußmann 2002: 345).

Der Schwerpunkt wird hier also ausdrücklich auf die Untersuchung der physikalischen Seite der Sprachlaute gelegt, wobei die akustische Phonetik in großem Maße auf den begrifflichen Apparat der Akustik zurückgreift.

Des Weiteren werden nicht ohne Grund schon seit Jahrzehnten solche Elemente wie Sprachmelodie sowie Klangfülle oder Stimmhaftigkeit der einzelnen Laute in dem literatur- und sprachwissenschaftlichen Kontext behandelt (vgl. Wóycicki 1912: 17–22). Es werden sogar Versuche unternommen, die Sprachmelodie mit Melodie in der Musik zu vergleichen (vgl. Scharinger 2019: 35–57).

Was jedoch die sprachwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der phonischen Ebene der Sprache im Kontext der Klangfiguren anbelangt, handelt es sich hier weniger um die Analyse der physikalischen Eigenschaften von einzelnen Sprachlauten, sondern eher um die Untersuchung dessen, auf welche Art und Weise die Produktion der einzelnen Laute (und ferner auch deren Anwendung innerhalb einer Äußerung) zur Erzeugung eines bestimmten akustischen Effektes beitragen kann. Und zwar werden die einzelnen Laute auf unterschiedliche Art und Weise artikuliert, weswegen sie verschiedene Eigenschaften (bzw. Merkmale) besitzen (vgl. Tworek 2012: 65). So werden Sprachlaute, grob gesagt, in Vokale (bei deren Artikulation „die Atemluft verhältnismäßig ungehindert ausströmt“ (Duden online)) und Konsonanten (die dann entstehen, „wenn die den Lungen entströmende Luft im Ansatzohr auf einen Hindernis in der Gestalt eines Verschlusses oder einer Enge trifft, das sie überwinden muss“ (Morciniec 1990: 57)) eingeteilt. Weiter unterscheidet man innerhalb der Konsonanten Sonanten, die in Glides, Liquide (Laterale und Vibranten) und Nasale eingeteilt werden sowie Obstruenten (zu dieser Gruppe gehören sämtliche Frikative und (Ex-)plosive) (vgl. dazu Einteilung der Sprachlaute nach Sawicka (1995), zit. nach Tworek 2012: 65).

Die Artikulationsart beeinflusst unmittelbar den akustischen Eindruck, welcher bei der Wahrnehmung der bestimmten Laute entsteht. Auf diese Art und Weise werden auch Assoziationen gebildet – diese lassen sich schon an den Namen der bestimmten Lautklassen ablesen (Plosive – poln. spółgłoski wybuchowe; Liquide – poln. spółgłoski płynne). Gerade von diesem Phänomen wird bei der Bildung der Klangfiguren profitiert – ein prägnantes Beispiel stellen hier Onomatopöien dar, die mit ihrem Klang das Außersprachliche imitieren (bzw. dem Außersprachlichen ähneln, vgl. dazu Kapitel 3.3. der vorliegenden Studie). Im Hinblick darauf nennt Bańko (2009: 33) mehrere Beispiele der polnischsprachigen Interjektionen, welche Plosive ([b], [d], [p]) beinhalten und die Geräusche einer Explosion

imitieren sollen: *bach, buch, dup, lubudubu*. Ähnliche Beispiele lassen sich auch im Deutschen finden – *bums* („lautmalend für einen dumpfen Schlag, Stoß, Aufprall“ (Duden online)) oder *puff* („lautmalend für einen dumpfen Knall, Schuss o. Ä.“ (Duden online)). Das gleiche Phänomen ist auch im Fall von anderen Lautklassen zu beobachten – so beinhalten die mit dem Wasser verbundenen Interjektionen häufig Liquide (wie etwa den Laut [l]): *bul-bul, chlap, chlust* (vgl. Bańko 2009: 33), *platsch* („lautmalend für ein Geräusch, das entsteht, wenn etwas auf eine Wasseroberfläche aufschlägt oder wenn etwas Nasses auf den Boden fällt“ (Duden online)).

Es steht daher fest, dass die Sprache und Klang eng zusammenhängen – in den meisten Fällen (d. h. etwa im Alltag oder in nicht-poetischen Äußerungen) wird die phonische Ebene der Sprache der Bedeutungsebene unterstellt – dem Klanglichen wird dann eine marginale Rolle zugeschrieben. Ganze andere Relationen zeigen sich in literarischen (und vor allem poetischen) Texten – dort werden die phonischen Aspekte selbst zum Werkzeug gemacht. Die Nichtbeachtung der klanglichen Ebene zieht also immer eine gewisse Verarmung der Textorganisation nach sich (vgl. Głowiński / Okopień-Sławińska / Sławiński 1991: 147).

Unter den Mitteln, welche zwecks Bereicherung der phonischen Ebene in der Dichtung zur Anwendung kommen, sind in erster Linie (neben Reim und Rhythmus des Textes) Klangfiguren zu nennen – im Folgenden werden diese definiert und samt entsprechenden Beispielen dargestellt.

3.2. Klangfiguren

Die phonostilistischen Elemente, die von Autoren der Kindergedichte so gerne angewendet werden, bilden laut Meyer (2007: 92) den „Kernbereich der poetischen Figurenlehre“. Auch Strobel (2015: 107–108) betrachtet Musikalität als ein prägnantes Merkmal der Poesie. In diesem Zusammenhang ist aber hervorzuheben, dass man sich in der einschlägigen Literatur unterschiedlicher Termini bedient, um die klangbezogenen Phänomene in den Gedichten zu bezeichnen und zu beschreiben. Anschließend wird daher der Versuch unternommen, die mit dem Klang verbundenen Termini kurz zu erläutern und vor allem die Klangfiguren zu definieren.

3.2.1. Begriffsbestimmung

Im Kontext des Gedichtklangs spricht man im Allgemeinen von Klangbeziehungen, welche als „Strukturen und Beziehungen, die durch Phonemrekurrenzen (aller Art) gebildet werden“ zu

verstehen sind (Ludwig 2005: 100), oder von Klangwirkung der Gedichte, d. h. so einer Wortwahl, die „nach musikalischen, nicht inhaltlichen Gesichtspunkten getroffen ist“ (Baumgarten 2007: 3). Darüber hinaus stößt man in literaturwissenschaftlichen Lexika (vgl. Schweikle 1990: 239; Wlipert 1989: 453) auf den Terminus Klanggestalt, welcher „alle sprachl.-phonet. Elemente einer Dichtung [umfaßt], deren Ausdruckswert vornehmlich im Klangl.-Akustischen liegt, die sogar unabhängig vom Sinn eines Textes sein können“ (Schweikle 1990: 239). Zur Klanggestalt gehören nach Meyers (1992: 293) Reim, Alliteration, Assonanz, Lautmalerei, Lautsymbolik sowie rhythmische Effekte, wobei die hier genannten Elemente von den Gedichtautoren bewusst eingesetzt werden. Als mehr unbewusst gelten dagegen Sprachmelodie (Melos), die innere Musikalität eines Textes (welche bei Meyers mit bestimmten Vokal- und Konsonantenfolgen gleichgestellt wird) sowie Sprachrhythmus. Nicht zu übersehen ist daher, dass die hier erwähnten Bezeichnungen (Klangbeziehungen, Klangwirkung sowie Klanggestalt) eine breite Bedeutung haben und neben Klangfiguren auch weitere Klangaspekte wie etwa Rhythmus oder Sprachmelodie umfassen.

Klangfiguren (auch phonologische Figuren genannt) bilden einen gesonderten Typ der rhetorischen Figuren (vgl. Meyer 2007: 92–96; Wilpert 1989: 453). Aufzuklären ist an dieser Stelle, dass die griechische und lateinische Rhetoriklehre (*ornatus*) bis dato als „Grundlage [...] der zeitgenössischen linguistischen und literaturwissenschaftlichen Stilistik“ gilt (Meyer 2007: 89 f., dazu vgl. auch Knape 1996: 291), weswegen man sich innerhalb der gesamten Stilistik (und darunter auch Phonostilistik, im Rahmen deren Klangfiguren untersucht werden) der Terminologie aus der Rhetorik bedient. Der wesentliche Unterschied besteht jedoch darin, dass die Kenntnis der rhetorischen Figuren in der Antike dem Zweck diene, eine angemessene und wirkungsvolle Rede zu halten, während bei der Stilistik dieselben Figuren eher eine ästhetische Funktion erfüllen (sie verschönern etwa die Äußerung oder verleihen dem Text eine emotionale Wirkung) (vgl. Meyer 2007: 90).

Gleichzeitig muss jedoch erwähnt werden, dass die moderne Stilistik zu teilweise anderen Begriffen greift als die Rhetorik bzw. die geprägten Termini sowie ihre Systematisierung gewissermaßen modifiziert. Und zwar unterscheidet die klassische Rhetorik (vgl. Lausberg 1960: 282–454) Tropen (*tropi*), d. h. einzelne Wörter, bei denen „eine neue Bedeutung [...] erkennbar wird“ (Lausberg 1960: 283) und Figuren (*figurae*), wobei die letzten noch in Wortfiguren (*figurae elocutionis*) und Sinnfiguren (*figurae sententiae*) eingeteilt werden. Die genannten Mittel sollen eine Alternative zur „schmucklosen Rede“ bilden, wobei es sich bei Tropen (ähnlich wie bei Archaismen und Neologismen) um einzelne Wörter handelt, die „anständiger, erhabener, glänzender, lieblicher und klangvoller“ sind (als die erwähnte

schmucklose Rede) (Quint. VIII, 3, 16, zit. nach. Ueding / Steinbrink 1994: 286) und bei Figuren um Wortverbindungen (vgl. Lausberg 1960: 307; Ueding / Steinbrink 1994: 286). Hinsichtlich der vorgenommenen Modifikation unterscheidet Lausberg (1960: 308) vier Kategorien: Ersatz (*immutatio verborum*) (der bei Tropen auftritt), Hinzufügung (*adiectio*), Auslassung (*detractio*) und Umstellung (*transmutatio*).

Die von Lausberg vorgeschlagene Einteilung von Elementen des Redeschmucks bzw. der geschmückten Rede (*ornatus*) ist auch in moderner Rhetorik (und teilweise auch Stilistik) weit verbreitet (vgl. Ueding / Steinbrink 1994: 299–327; Göttert 1998: 44). Manche Autoren, wie etwa Ottmers (1996: 155–167) oder Göttert und Jungen (2004: 145 f.), schlagen alternative, jedoch weiterhin ähnliche Klassifikationen vor: neben Tropen unterscheiden sie etwa Figuren der Hinzufügung (darunter Figuren der Wiederholung, Auslassung und Umstellung) sowie Sinnfiguren.

Was für die im Rahmen der vorliegenden Studie aufgegriffene Thematik jedoch die größte Rolle spielt, ist die Tatsache, dass die oben vorgestellte klassische Einteilung der rhetorischen Figuren die Klangfiguren nicht berücksichtigt. In Hinsicht auf den Klang der Wörter spricht Lausberg lediglich von Euphonie (*vocalitas*) und beruft sich dabei auf Quintilian: „Unter den zur Verfügung stehenden Synonymen sind [...] im Hinblick auf den *ornatus* diejenigen Wörter zu wählen, die schöner klingen“ (Quint. VIII, 3, 16–17, zit. nach Lausberg 1960: 279). Nichtsdestotrotz werden bei Lausberg die Klangfiguren nicht als eine getrennte Kategorie behandelt.

Auf diesen Terminus stößt man erst in modernen Ansätzen zur Stilistik. So unterscheidet Meyer (2007: 92) Klangfiguren, Wortschatzfiguren, Sinnfiguren, Wiederholungsfiguren, Satzfiguren und Schriffiguren, wobei er zusätzlich darauf Gewicht legt, dass manche Klangfiguren auch anderen Kategorien zugeordnet werden können (z. B. Paronomasie, die sowohl als eine Klangfigur als auch als eine Wortschatzfigur zu klassifizieren ist). Ein noch anderer Systematisierungsversuch ist bei Klausnitzer (2004: 26–28) anzutreffen, der neben Klangfiguren lediglich Wortschatzfiguren (welche „die Stellung und Beziehung von Wörtern zueinander organisieren“) und Tropen (d. h. Worte oder Wendungen, die nicht im eigentlichen sondern im übertragenen Sinn angewendet werden) unterscheidet. Kolmer und Rob-Santer (2002: 55) nennen dafür neben Klangfiguren noch Positionsfiguren, Sinnfiguren sowie Satzfiguren.

Allgemein gesagt handelt es sich bei Klangfiguren um solche stilistischen Elemente, die „ihre Wirkung primär auf lautlicher Ebene entfalten“ (Kolmer / Rob-Santer 2002: 54 f.). Gfrereis (1999: 172) weist des Weiteren darauf hin, dass Klangfiguren durch Parallelismen

entstehen oder „bewußt zur klangl. Gliederung einer Periode eingesetzt werden“. In diesem Kontext beschreibt Klangbeziehungen auch Ludwig (vgl. 2005: 102), der den Parallelismus als ein Gestaltungsprinzip der Dichtung im Sinne von Jakobson (1966: 399–429) charakterisiert. Dabei zieht er die These von Hopkins (1865) heran: „The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism“. Klangbeziehungen basieren nach Ludwig auf dem gleichen Prinzip: „Klangfiguren ergeben sich wie metrische Schemata erst durch die Wiederholung vergleichbarer Elemente“ (Ludwig 2005: 101). Und es handelt sich dabei nicht nur um die rhythmischen und reimbezogenen Rekurrenzen, sondern auch um die Rekursivität derselben Silben- und Lautsequenzen, was sich z. B. in Form von Alliteration oder Assonanz offenbart (vgl. Ludwig 2005: 102).

Was jedoch die entscheidende Rolle bei der Klassifizierung der Klangfiguren spielt, ist das bereits angesprochene Wechselspiel zwischen Bedeutung und Klang – Ludwig (2005: 101) erläutert in diesem Zusammenhang zwei Hauptfunktionen, welche die Wörter bei der Dichtung erfüllen – und zwar kommen sie in dem poetischen Kontext als Sinnträger und Klangträger vor, wobei normalerweise eine der Funktionen je nach dem Gedicht und dem bestimmten Wort überwiegt. Es kann auch passieren, dass die Klangwirkung der Wörter nicht zu bemerken ist, weil sie in dem bestimmten Gedicht ausschließlich syntaktische und semantische Funktion erfüllen. Die umgekehrte Situation, d. h. Gedichte, bei denen die Wörter als Klangträger ohne Sinn vorkommen, ist nach Ludwig (2005: 101) wiederum eher selten zu beobachten. Als ein Beispiel lassen sich hier *nonsense verses*, d. h. reine Klanggedichte erwähnen, welche „nicht auf Klangmalerei, Klangsymbolik, sondern auf Klangmusikalität, d. h. melod. Effekt [aufgebaut sind]“. Anders gesagt handelt es sich hier um „Verse ohne Worte“, in denen „das Gedicht von jedem Inhalt u. das Wort von jeder Bedeutung gelöst ist“ (Best 1994: 277). Solche Beispiele werden jedoch in dem analytischen Teil der Studie nicht behandelt, weswegen man auf weitere Charakterisierung dieses Typs der Dichtung verzichtet.

Das Erkennen von Klangfiguren verlangt in den meisten Fällen des Kontextes – nur im Kontext der bestimmten Äußerung lässt sich nämlich das Wechselspiel zwischen Sinn und Klang bemerken. Aus diesem Grund ist eine solche Klanginterpretation ausschließlich *a posteriori* möglich. Ludwig (2005: 102) kritisiert dabei jegliche Versuche, den bestimmten Lauten eine konkrete Bedeutung *a priori* zuzuschreiben (lehnt also die Ansätze zur Lautsymbolik eindeutig ab).

Anhand von den hier angeführten Definitionen und Erwägungen können also folgende Eigenschaften von Klangfiguren festgelegt werden:

1. Klangfiguren sind Wörter bzw. Wortkombinationen, bei denen die Klangfunktion (neben semantischer Funktion) eindeutig zu erkennen ist.
2. Klangfiguren nehmen das Wechselspiel zwischen Bedeutung und Klang in Anspruch.
3. In den meisten Fällen lassen sich Klangfiguren nur in einem bestimmten Kontext erkennen. Ein Beispiel dafür wäre etwa die Onomatopöie im weiteren Sinne (dazu siehe Kapitel 3.3. der vorliegenden Studie). Es gibt jedoch auch solche Klangfiguren, die auch ohne Kontext zu identifizieren sind (wie etwa Alliteration).
4. Klangfiguren basieren auf dem Rekurrenzprinzip (Klangfiguren im Kontext des Parallelismus).

3.2.2. Klassifizierung

Ähnlich wie bei der Definitionsbestimmung, herrscht auch im Bereich der Zuordnung bestimmter rhetorischen Figuren der Gruppe von Klangfiguren keine Übereinstimmung. Wie bereits erwähnt, bilden Klangfiguren eine spezielle, gesonderte Gruppe und aus diesem Grund tauchen hier Figuren auf, die in der antiken Rhetorik unterschiedlichen Kategorien zugeordnet wurden. Die im Folgenden angeführte Zusammenstellung von Klangfiguren wurde anhand von Baumgarten (2007), Meyer (2007), Klausnitzer (2004) sowie Kolmer und Rob-Santer (2002) ausgearbeitet.

Tab. 1. Zusammenstellung von Klangfiguren

Klangfigur	Definition
Alliteration	Stabreim; gleichklingender Anlaut der betonten Silben innerhalb einer Wortgruppe, der auf einer starken Initialbetonung beruht <i>Liebe will ich liebend loben.</i>
Anadiplosis	Verdoppelung: Verdoppelung eines Wortes an der Grenze zwischen zwei Wortgruppen oder Sätzen <i>Wer sorgen hat, hat auch Likör.</i>
Anagramm	Vertauschung von Lauten innerhalb eines Wortes <i>Paul Ancel statt Paul Celan</i>
Anapher	Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Anfang aufeinanderfolgender Sätze, Satzteile, Verse oder Strophen <i>Wer nie sein Brot mit Tränen aß, Wer nie die kummervollen Nächte Auf seinem Bette weinend saß...</i>
Assonanz	Übereinstimmung der Vokale von der letzten Tonsilbe an <i>Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht</i>
Epanalepse	Wiederholung eines Wortes oder einer syntaktischer Einheit innerhalb eines Satzes, im Unterschied zur Geminatio jedoch nicht unmittelbar aufeinanderfolgend <i>Alles geben die Götter, die unendlichen, Ihren Lieblingen ganz, Alle Freuden, die unendlichen,</i>

	<i>Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.</i>
Epipher	Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Ende aufeinanderfolgender Sätze, Satzteile, Verse oder Strophen <i>In unserem Abteil bange Fragen: Krieg? Wirklich Krieg? Warum nur Krieg? Ein einziger Mann gab sichforsch: Das wird kein Krieg.</i>
figura etimologica	ein besonderer Typ der Paronomasie; Spiel mit Wortverwandtschaft: Dieselbe Wortwurzel erscheint in verschiedenen Wortarten (besonders in Verb und Substantiv) <i>anderen eine Grube graben</i>
Gemination	unmittelbar aufeinanderfolgende Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe <i>Seide, Seide, Seide</i> <i>Spinnt dein Kind voll Freude.</i>
Homoioteleuton (Silbenreim)	grammatikalischer Endreim; Gleichklang von Flexionsendungen bzw. in freier Form von Endlauten aufeinanderfolgender oder benachbarter Wörter einer syntaktischer Einheit <i>Wie die Alten sunen, so zwischern die Jungen.</i>
Homioptoton	gleiche Kasus- oder Personalendung von zwei oder mehr Wörtern <i>mitgegangen, mitgefangen, mitgehangen</i>
Homoioprothoron	Wiederholung von gleichen oder ähnlichen Konsonanten oder Silben in einer Wortgruppe aus mindestens zwei Elementen <i>casus Cassandra canebat</i>
Lautmalerei (Onomatopöie)	schallnachahmende Wortbildung zur Erzeugung besonders deutlicher Vorstellungen <i>Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt</i>
Lautsymbolik	lautliche Nachahmung von nichtlautlichen und nichtsinnlichen Ausdrücken <i>monstrum horrendum</i> (die Häufung von dunklen Vokalen)
Metaplasmus	Abweichung von sprachlich korrekten Formen durch Hinzufügung oder Auslassung von Lauten am Wortanfang <i>raus statt heraus</i>
Paronomasie (Wortspiel)	Verknüpfung zweier semantisch unterschiedener, doch lautlich ähnlicher Worte <i>Die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer</i>
Paronymie	Zusammenstellung von zwei ähnlich klingenden, in ihrer Bedeutung aber unterschiedenen Wörtern, die mit unterschiedlichen Wortbildungsmorphemen (z. B. Suffixen, Präfixen) zu ein und demselben Grundwort gebildet sind und ein und derselben Wortart angehören, z. B.: <i>kind-lich</i> (wie ein Kind) neben <i>kind-isch</i> (lächerlich, albern) (Conrad 1975: 172)
Polyptoton	Wiederholung desselben Wortes in verschiedenen Flexionsformen in syntaktischer Verbindung <i>summa summarum</i>
Polysemie	Wiederholung desselben Wortes in verschiedenen Bedeutungen <i>Läufer</i> als Sportler oder Schachfigur
Symploke	Kombination von Anapher und Epipher <i>Die Zeit, die Zeit, lieber Holk - des Menschen guter Engel ist die Zeit</i>

3.2.3. Funktionen

Zwecks Erläuterung der Funktionen von Klangfiguren in (Kinder-)Gedichten wird im Folgenden auf die Funktionentafel der Klangbeziehungen von Masson (1975: 784–790)

zurückgegriffen. Und zwar unterscheidet er drei Hauptfunktionen des Klangs: Klang in markierender, gliedernder Funktion, Klang in mimetisch-evokativer Funktion, Klang in (allgemein) ästhetischer Funktion.

Die erste von den genannten Funktionen zeigt sich in der Dichtung vor allem in der Markierung der Hebungspositionen, der Teilung der Verse, des Enjambements sowie des Versendes. Nicht zu leugnen ist daher, dass manche Klangfiguren (wie etwa Anapher, Epipher oder Homoioteleuton) die erwähnten Aufgaben erfüllen. Mimetisch-evokative Funktion offenbart sich in der Abbildung äußerer Wirklichkeit (was häufig durch die Onomatopöie im engeren und weiteren Sinne geschieht) sowie in der Darstellung innerer Wirklichkeit, d. h. etwa der Gefühle des Sprechers. Auch dabei kann also u. a. Onomatopöie oder Lautsymbolik behilflich sein. Zur allgemein ästhetischen Funktion der Klangfiguren muss hier nicht viel weiter erklärt werden. Schon bei Lausberg wurde nämlich angemerkt, dass die Euphonie dem Zweck dient, die Rede (und ferner auch die poetische Aussage) schöner und eleganter zu gestalten (vgl. Lausberg 1960: 279).

Eine knappe Zusammenstellung von verschiedenen Klangfunktionen findet man auch bei Gaier (1971: 14 f.), der in seinen Erwägungen vier Elemente in Betracht zieht und zwar Wiederholungen, Lautnachahmung, Metrum und Rhythmus sowie Figuration. In Bezug auf Klangfiguren sind die ersten zwei Kategorien besonders zutreffend. So führt Gaier (1971: 14 f.) folgende Funktionen von Wiederholungsfiguren an: Suggestivität, Automatik (Propaganda), Sympathie- und Mitleidsbedürfnis sowie Ausdruck der Information. Es steht außer Zweifel, dass die auf Wiederholungen beruhenden Klangfiguren in Kindergedichten die genannten Funktionen erfüllen – Wiederholungen sorgen nämlich dafür, dass kindliche Rezipienten den Gedichten ihre Aufmerksamkeit schenken und diese dann leichter merken. Was Lautnachahmung anbelangt, so dient sie der Imitation von außersprachlichen Geräuschen und trägt ferner dazu bei, Gefühls- und Assoziationswerte von Lauten herauszubekommen (vgl. Gaier 1971: 16 f.). Im Fall von Kindergedichten scheint die erste von den genannten Funktionen ausdrücklicher zu sein, wobei in manchen poetischen Texten, bei denen die Onomatopöie nicht auf die lautmalerischen Wörter beschränkt wird, sondern durch Häufung bestimmter Laute zum Ausdruck gebracht wird, wird die zweite Funktion ebenso sichtbar.

Festzustellen ist daher, dass die Rolle der Klangfiguren in Kindergedichten viel breiter ist, als man anfänglich vermuten kann. Diese verschönern nicht nur die poetische Aussage (ästhetische Funktion), sondern werden dazu genutzt, das Gesagte zu ordnen (markierende, gliedernde Funktion), bestimmte Assoziationen hervorzurufen (mimetisch-evokative

Funktion), die Aufmerksamkeit der Kinder zu lenken sowie ihre Vorstellungskraft und Gedächtnisvermögen zu fördern.

3.3. Onomatopöie³²

Eine der Klangfiguren, die sich in Kindergedichten am deutlichsten erkennen lassen, ist zweifellos Onomatopöie und dies nicht von ungefähr. Die Schallnachahmung bildet eine der ersten Phasen der kindlichen Sprachentwicklung – u. a. aus diesem Grund greifen Autoren von Kindergedichten so häufig zur Lautmalerei (vgl. Adamczykowa 2010: 44).

Die antike Rhetoriklehre klassifiziert Onomatopöie als eine Wortfigur und definiert sie als „das Verfahren, Worte durch Laute zu ersetzen, die dem sinnlichen Eindruck einer Sache angepaßt sind“ (Quint. VIII, 3, 31, zit. nach. Ueding / Steinbrink 1994: 288). Ein wenig einfacher wird dieser Terminus in modernen Lexika erläutert, in denen Onomatopöie bspw. als „Nachahmung von Naturlauten durch die menschliche Stimme“ bzw. „Bildung neuer Wörter [...] durch Nachahmung von Naturlauten“ (vgl. Glück / Rödel 2016: 437) aufgefasst wird. Die angeführten Definitionen sind jedoch unzureichend – und zwar stößt man sowohl in der Sprach- als auch in der Literaturwissenschaft auf unterschiedliche und differenzierte Auffassungen des Terminus Onomatopöie.

Anzufangen ist hier mit der Anmerkung, dass Onomatopöien von manchen Forschern als eine besondere Kategorie der Wörter angesehen werden und zwar aus dem Grund, dass sie gegen das Prinzip der Arbitrarität der sprachlichen Zeichen zu verstoßen scheinen, weil sie natürlich motiviert sind und durch eine Ähnlichkeitsbeziehung mit dem Element, das sie bezeichnen, entstehen (die Bezeichnung ahmt das Bezeichnete unmittelbar nach) (vgl. Porzig 1950: 20; Gabelentz 2016: 218; Kulawik 1997: 57). In diesem Kontext äußert sich zur Onomatopöie u. a. Johann Christoph Adelung (1789: 497): „Sie [Onomatopöie] ist nicht mehr Nachahmung des Naturlautes, sondern der rohe Naturlaut selbst, dessen Darstellung weder Kunst noch Mühe erfordert, besonders wenn er in gedankenlosen Sylben besteht“. Auch in der modernen Sprachwissenschaft definiert man Onomatopöie als „Wortbildung durch Schallnachahmung“ (Conrad 1975: 186).

Mit dieser Problematik setzt sich auch Ferdinand de Saussure (vgl. 1961: 80 f.) in seinen „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“ auseinander, wobei er das Argument

³² Als alternative Bezeichnungen gelten u. a. Onomatopöie, Onomatopoeie, Lautmalerei, Klangmalerei, Schallnachahmung (vgl. Glück / Rödel 2016: 437; Schweikle 1990: 333). In der vorliegenden Studie entscheidet man sich für konsequente Einsetzung der Schreibweise *Onomatopöie*. Die Begriffe Onomatopöie, Lautmalerei, Klangmalerei werden hier synonymisch verwendet.

ablehnt, nach dem die Onomatopöien die These über das Arbitraritätsprinzip in Frage stellen sollten. Seines Erachtens imitieren Onomatopöien das Bezeichnete nicht unmittelbar, sondern rufen lediglich Assoziationen hervor. Um zu zeigen, dass lautmalerische Wörter konventionalisiert sind und der Anpassung an phonetische, morphologische und andere Normen der jeweiligen Sprachen unterliegen, führt de Saussure französische Beispiele an (Lexeme *fouet*, dt. *Peitsche* und *glas*, dt. *Totenglocke*), welche im Französischen zwar Assoziationen bilden, etymologisch jedoch aus dem Lateinischen stammen, in dem ihre ursprünglichen Formen (*fouet – fāgus; glas – classicum*) keine lautmalerischen Eigenschaften besitzen (vgl. de Saussure 1961: 80). Ähnlich ist es mit den eigentlichen Onomatopöien (wie etwa *tic-tac, wauwau*), welche nach der Auffassung von de Saussure keine Imitation sind, sondern lediglich eine annähernde und konventionelle Darstellung der außersprachlichen Geräusche bilden (ein Beweis dafür seien Onomatopöien, die sich je nach der Sprache voneinander unterscheiden, obwohl sie die gleichen außersprachlichen Geräusche imitieren). Dieses Argument wird in zahlreichen Beiträgen aufgegriffen – die Gegner dieser These heben hervor, dass Onomatopöie keine treue Reproduktion des außersprachlichen Geräusches sein muss – es reicht, wenn sie dem bestimmten Geräusch derart ähnelt, dass man im Stande ist, die Ähnlichkeit zu erkennen (vgl. Bańko 2009: 43). „Das Imitieren der außersprachlichen Geräusche mithilfe der Sprache hat immer einen bis zu einem gewissen Grad symbolischen Charakter“³³, so Głowiński, Okopień-Sławińska und Sławiński (1991: 150, übers. M.M.). Das bedeutet jedoch nicht, dass die Onomatopöien keine Imitation sind.

Zu den unterschiedlichen sprachlichen Varianten der bestimmten Geräusche (wie etwa das Krähen: dt. *kikeriki*, poln. *kukuryku*; eng. *cock-a-doodle-doo*) äußert sich auch Porzig (1950: 20–22), der herausstellt, dass die menschliche Wahrnehmung der Schalleindrücke je nach der Sprachgemeinschaft unterschiedlich sein kann – sie ist nämlich u. a. davon abhängig, auf welche Art und Weise die Schallproduktion in der bestimmten Sprache verläuft (vgl. dazu Kapitel 1.1.2 der vorliegenden Studie).

Bańko (2009: 5) definiert Onomatopöien als „Wörter, die durch ihren Klang (z. B. durch bestimmte Lautkombinationen, Akzentuierung, Intonation) und häufig auch durch ihre graphische Darstellung (z. B. durch das Einsetzen von Bindestrichen oder Großbuchstaben) Geräusche und Bewegungen imitieren, auf die sie sich beziehen“³⁴ (Bańko 2009: 5,

³³ Im Original: „[...] odtwarzanie dźwięków pozajęzykowych za pomocą języka zawsze ma charakter w pewnym stopniu umowny“.

³⁴ Im Original: „Onomatopejami nazywa się wyrazy, które swoim brzmieniem (np. doбором głosek, akcentem, intonacją), a często także zapisem (np. użyciem dywizów lub wielkich liter) imitują dźwięki i ruchy, do których się odnoszą“.

übers. M.M.). Nachgeahmt werden am häufigsten Tier- und Naturlaute sowie Geräusche, welche von Menschen und durch die von ihnen benutzten Geräte und Maschinen produziert werden. Daneben ist es auch möglich, Bewegungen sprachlich zu imitieren (z. B. durch solche Ausdrücke wie *hop!*, dt. *hopp!* oder *ciach*, dt. *zack*) (vgl. Bańko 2009: 23). Manche Onomatopöien werden sogar durch spezielle Gestik oder Mimik begleitet.

Was in der angeführten Definition zusätzlich zum Ausdruck gebracht wird, ist die Tatsache, dass sich Onomatopöien auch graphisch auszeichnen können. Ein Beispiel für dieses Phänomen findet man etwa in Tuwims Gedicht *Lokomotywa*, wo das Einsetzen der doppelten Bindestriche das Tempo der Lektüre wesentlich verlangsamt, dem Text einen konkreten Rhythmus verleiht, wodurch bei der Lektüre der langsame Gang einer Lokomotive in Erinnerung gebracht wird: *Najpierw -- powoli -- jak żółw ociężale / Ruszyła -- maszyna -- po szynach – ospale*. Ferner bezeichnet Bańko (2005: 23) Onomatopöien als eine Wortklasse, der Interjektionen (z. B. *bzz*, dt. *summ*) und die ihnen verwandten Wörter (z. B. *bzyzczeć*, dt. *summen*) gehören. Gleichzeitig wird hervorgehoben, dass man bei der Lautmalerei von unterschiedlichen Eigenschaften und Möglichkeiten der menschlichen Stimme profitieren kann – neben einer speziellen Klangfarbe, können hier etwa verschiedene artikulatorische Varianten eines Lautes (wie z. B. pharyngales *e* bei der Nachahmung des Blöken eines Schafes) sowie spezielle Akzentuierung, Intonation und Pausen eingesetzt werden (vgl. Bańko 2009: 33).

Eine breitere Definition der Onomatopöie ist in dem literaturwissenschaftlichen Diskurs anzutreffen. Pszczołowska (1975: 87–98) schlägt bspw. eine Einteilung vor, im Rahmen derer vier verschiedene Typen der Lautmalerei unterschieden werden:

- „eigentliche Onomatopöien“, d. h. „nonverbale Sequenzen von Sprachlauten, welche Geräusche bezeichnen, die außerhalb der Sprache vorkommen“³⁵ (Pszczołowska 1975: 94, übers. M.M.), z. B. *wrr*,
- onomatopoetische Wörter, wie etwa *szum* (dt. *Rauschen*) oder *zgrzytać* (dt. *knirschen*) (vgl. Pszczołowska 1975: 91),
- Onomatopöien, welche durch die Häufung der bestimmten Laute in mehreren benachbarten Wörtern entstehen – um die Wirkung so einer Onomatopöie zu ermöglichen, muss an der betreffenden Textstelle jedoch mindestens ein Wort vorhanden sein, welches die Rolle des sogenannten „semantischen Signals“ (im Original: „sygnał semantyczny“) erfüllt (wie z. B. in dem Gedicht *Lokomotywa: Ruszyła*

³⁵ Im Original: „niewerbalne sekwencje dźwięków językowych oznaczających dźwięki, które występują poza językiem“.

-- *maszyna* -- *po szynach* – *ospale*, wo die Lexeme *maszyna* und *ruszyć* den Leser in den Kontext des Gedichtes einsetzen – so ist er dann im Stande, den sich wiederholenden [ʃ]-Laut mit den Zuggeräuschen zu assoziieren) (vgl. Pszczołowska 1975: 87 f.),

- Onomatopöien-Neologismen, d. h. solche, die von dem Autor gebildet werden, um den konkreten Text zu bereichern (was häufig der Fall bei der Nachahmung der Vogelstimmen ist) (vgl. Pszczołowska 1975: 96 f.).

Zu den Vogelstimmen als einer besonderen Kategorie der Onomatopöie äußert sich auch Bańko (2009: 181) – in Bezug darauf stellt er fest, dass die Autoren in vielen Fällen die Vogelstimmen mithilfe von wirklichen, in der Sprache existierenden Lexemen zu schildern versuchen. Als ein Beispiel werden hier wieder Tuwims Gedichte genannt – *Ptasie Radio* und *Zarys ćwierkologii*: z. B. der Vers *boli boli cierp cierp cierp*, wo die Wiederholung der Wörter *boli* (dt. *schmerzt*) und *cierp* (dt. Imperativform des Verbs *leiden*) den Vogelgesang in Erinnerung bringt.

Kulawik (1997: 57 f.) verweist darauf, dass es in jeder Sprache eine Gruppe von Lexemen gibt, deren Klang sich unmittelbar auf das bestimmte Designat (d. h. auf das Bezeichnete) bezieht (wie etwa die bereits angeführten onomatopoetischen Verben *szumieć*, dt. *rauschen* oder *zgrzytać*, dt. *knirschen*). Diese Formen bilden den Ausgangspunkt zur Schaffung weiterer Onomatopöien, welche die Anhäufung der bestimmten Laute voraussetzen. So werden bei der Beschreibung des Gewitters besonders gerne Plosive eingesetzt, während die Regengeräusche mithilfe von stimmlosen Frikativen imitiert werden (vgl. Kulawik 1997: 57). Ähnlich wie Pszczołowska (1975: 87 f.) stellt Kulawik (1997: 58) jedoch ausdrücklich heraus, dass in einem diesen Typ der Onomatopöie beinhaltenden Text die sogenannten „Basiswörter“ auftreten müssen, die das Thema der Aussage konkretisieren. Erst dann können weitere, mit der Thematik des Textes nicht verbundene Wörter eingesetzt werden, welche mithilfe von konkreten Lauten die Klangebene des Textes bereichern.

Eine ähnliche Auffassung der Onomatopöie schlagen Głowiński, Okopień-Sławińska und Sławiński (1991: 150 f.) vor, wobei sie hinzufügen, dass die Wirkung der Lautmalerei nicht nur von der konkreten Lautkombination, sondern auch von der Reimstruktur des Gedichtes abhängt (vgl. Głowiński / Okopień-Sławińska / Sławiński 1991: 151).

Einen wesentlichen Aspekt der Untersuchung von Onomatopöien (vor allem im Hinblick auf die im Obigen dargestellte breitere Auffassung dieses Terminus) stellen auch die Überlegungen zu dem symbolischen Charakter der Sprachlaute dar. Und zwar wird schon seit jeher nach einer natürlichen Verbindung zwischen Lauten und deren Bedeutung gesucht. Angenommen wird in diesem Zusammenhang, dass „phonologische Merkmale, Sprachlaute,

Töne, Lautgruppen, Silber oder komplexere Lautstrukturen wiederholt bestimmte Assoziationskomplexe auslösen“ können (Elsen 2014: 186). Die Entstehung der These von der Bedeutung der Einzellaute greift bereits auf die Zeiten der alten Griechen zurück. Schon damals ging man von der Annahme aus, dass Laute ganz konkrete Stimmung oder Gefühle hervorrufen können – ein Beispiel wäre hier bspw. der Laut [d], der „genießeriſche Zustimmung, Bedauern oder Geringschätzung“ zur Sprache bringen sollte (vgl. Strehle 1956: 194, zit. nach Elsen 2014: 187).

Einen bedeutenden Beitrag zur Lautsymbolik innerhalb der deutschsprachigen Linguistik lieferte u. a. Georg von der Gabelentz, nach dessen Auffassung „[d]ie Sprachen [...] Bestandtheile [haben], die zäher als andere den Lautgesetzen widerstehen, und die, soweit ich sie übersehen kann, unter den gemeinsamen Begriff der Naturlaute fallen“ (Gabelentz 2016: 218). Zu diesen gehören neben Onomatopöien auch erste Kinderäußerungen sowie „Empfindungslaute“ (wie etwa *Hm* oder *Oh!*). Die Beziehung zwischen solchen Ausdrücken und deren Bedeutung ist naturgegeben, was dafür sorgt, dass sie nur unter Umständen den Sprachgesetzen unterliegen (vgl. Gabelentz 2016: 218 f.). Die natürliche Relation zwischen Klang und Bedeutung der Wörter wird von Gabelentz jedoch viel breiter aufgefasst. Ihm nach rufen ähnliche Klänge immer ähnliche Vorstellungen hervor, was aber von Sprachbenutzern in vielen Fällen unbemerkt bleibt. Dieses Sprachbewusstsein hängt davon ab, inwieweit man mit der konkreten Sprache verbunden ist:

Je mehr wir in einer Sprache eingelebt sind, desto inniger verknüpfen sich Laut und Sinn ihrer Wörter in unserer Seele, desto mehr sind wir geneigt, zwischen lautähnlichen Wörtern Begriffsverwandtschaften zu ahnen. Der Hergang ist ein rein natürlicher, psychologischer: wir finden, empfinden ohne zu suchen, unser Gefühl etymologisirt so zu sagen ohne sprachgeschichtliches Gewissen, wohl auch geradezu gegen unsere bessere Einsicht, und pfpopt aufeinander, was aus verschiedenen Wurzeln erwachsen ist (Gabelentz 2016: 231).

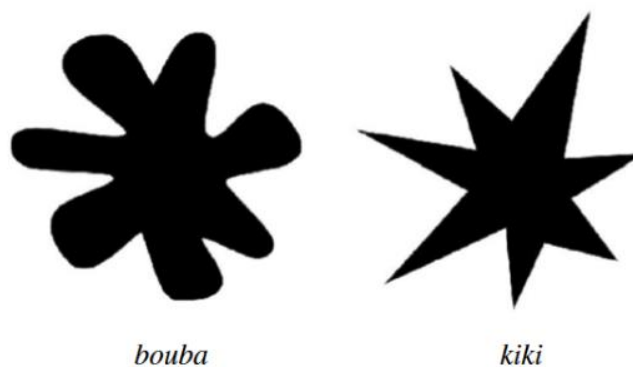
Gabelentz liefert ferner ganz konkrete Beispiele zur Begründung seiner These. So nennt er u. a. Wörterreihen, bei denen die einzelnen Ausdrücke bedeutungsverwandt sind und gleichzeitig jeweils den gleichen Anlaut haben (wie etwa *glatt, gleissen, glänzen, glimmen, glühen* oder *schweben, schwanken, schwinden, schwindeln*). Ein anderes Beispiel bildet die Assonanz, wie etwa bei *dumm, stumm, stumpf, dumpf, Dunst*, wo der tiefe Vokal „etwas Stimmungsvolles“ mit sich bringt (vgl. Gabelentz 2016: 231 f.).

Die Untersuchungen von Gabelentz wurden von anderen Sprachtheoretikern weiterentwickelt. Anhand von seinem Experiment zu den Lauten [a] und [i] hat Edward Sapir die Schlussfolgerung gezogen, dass die hinteren Vokale mit großen und die vorderen mit kleinen Objekten assoziiert werden (vgl. Sapir 1921: 61–72). Ähnliche Untersuchungen führte dann Otto Jespersen – nach seiner Ansicht wird der Laut [i] im Englischen eher zur

Beschreibung kleinerer Dimensionen verwendet (*little, weeny, bitsy*), während [o] und [u] etwas Größeres implizieren. Zur Unterstützung dieser These nennt Lesner (2015: 61) weitere Beispiele aus dem Deutschen und Polnischen (*Lappalie, nichtig, mikrus, liliput* sowie *Groß, Baum, olbrzym, duży*).

Ein interessantes Beispiel innerhalb der Lautsymbolik bildet das sogenannte Bouba/Kiki-Experiment, das seinen Ursprung in den Forschungen von Wolfgang Köhler (1929) hat. Das Experiment sollte nachweisen, dass die Menschen (auch unterbewusst) bestimmte Laute mit konkreten geometrischen Formen assoziieren. So wurden den Versuchspersonen während der Probe zwei Zeichnungen vorgelegt (die eine stellte eine runde und die zweite eine eckige Form dar). Die Probanden haben entscheiden sollen, welche Form mit dem Wort *baluba* (später: *maluma*) und welche mit *takete* benannt werden sollte. Es hat sich herausgestellt, dass die meisten Teilnehmer die runde Form mit *baluba* (*maluma*) und die eckige mit *takete* bezeichnet haben (vgl. Elsen 2014: 189 f.). Das Experiment wurde dann mehrmals wiederholt, wobei die vorgeschlagenen Namen variiert haben – Ramachandran und Hubbard (2001) sowie Bremner u. a. (2013) haben sich im Laufe ihrer Forschungen der Bezeichnungen *Bouba* und *Kiki* bedient – der Effekt war jedoch jedes Mal vergleichbar – auch außerhalb Europas (Indien, Namibia) nahmen die meisten Versuchspersonen die gleiche Zuordnung vor. Eine genaue und globale Untersuchung des Bouba/Kiki-Effektes wurde auch 2018 durch ein internationales Forscherteam unter der Leitung des Leibniz-Zentrums Allgemeine Sprachwissenschaft durchgeführt – diesmal haben 976 Versuchspersonen von 25 Sprachen an dem Experiment teilgenommen, was den Forschern den Schluss zu ziehen ermöglichte, dass der Bouba-Kiki-Effekt als ein weltweites und sprachunabhängiges Phänomen anzusehen ist (vgl. Ćwiek u. a. 2021: 6 f.).

Abb. 2. Bouba/Kiki-Effekt (nach Ćwiek u. a. 2021: 2)



Auf dieser Grundlage ist zu vermuten, dass die Beziehung zwischen dem Klang der Wörter und deren Form stärker ist als man bisher angenommen hat. Das angeführte Experiment zeigt darüber hinaus, dass die These von der absoluten Arbitrarität der sprachlichen Zeichen nicht in allen Fällen zu bestätigen ist.

Die Erwägungen zur Lautsymbolik sowie zur Klang-Form-Zuordnung können in dem analytischen Teil der vorliegenden Studie nicht bzw. nur in einem geringen Umfang berücksichtigt werden. Was für die nachfolgende Analyse jedoch von Bedeutung zu sein scheint, ist die Tatsache, dass die Überlegungen zur Onomatopöie sowie zu anderen Klangphänomenen sprachwissenschaftliche Grundlagen haben und demzufolge im Rahmen des linguistischen Diskurses zweifelsohne analysiert werden können.

3.4. Alliteration

Im Gegensatz zur Onomatopöie wird Alliteration in dem linguistischen sowie literaturwissenschaftlichen Diskurs viel eindeutiger definiert. Der ursprüngliche Terminus *allitteratio* (aus dem Lateinischen: *ad*, dt. *hinzu* und *littera*, dt. *Buchstabe*) wurde zum ersten Mal im 16. Jahrhundert in Italien verwendet und später in andere Sprachen übernommen (vgl. Kluge 2002: 32). Grundlegend besteht das Wesen der Alliteration in der „Übereinstimmung zweier Wörter in ihrem Anlaut“ (vgl. Weimar 1997: 48), wobei man je nach dem Text auf verschiedene Formen des erwähnten Phänomens stoßen kann. Als eine wesentliche Voraussetzung bei der Bildung und Wahrnehmung der Alliteration gilt, dass die alliterierenden Silben betont werden müssen (vgl. Weimar 1997: 48; Lamping 2011: 46). In Hinsicht darauf können nach manchen Theoretikern Personalpronomina, Konjunktionen und Präpositionen bei der Bildung der Alliteration nicht beteiligt werden (vgl. Felsner / Helbig / Manz 2012: 66).

Die meisten Forscher (vgl. u. a. Weimar 1997: 48; Klausnitzer 2012: 172; Lamping 2011: 46; Pszczołowska 1977: 24) stellen deutlich heraus, dass die Alliteration sowohl konsonantischen als auch vokalischen Anlaut mehrerer Lexeme einbezieht (z. B. *Liebe und Leid; Arbeiter und Angestellte*). Trotz der Tatsache, dass manche Wissenschaftler bei der Alliteration von dem „gleichen Anlaut *aufeinanderfolgender* Wörter“ sprechen (vgl. Spörl 2004: 2, Hervorhebung M.M.), werden die Formen, welche bspw. durch eine Präposition oder Konjunktion voneinander getrennt sind (wie etwa *Ross und Reiter*) ebenso der Alliteration zugeordnet (vgl. Lamping 2011: 46).

In der einschlägigen Literatur ist jedoch auch eine breitere Auffassung dieses Terminus anzutreffen. So spricht Kujawska-Lis (2007: 66) von den sogenannten „versteckten

Alliterationen“, die nicht im Anlaut, sondern im Inlaut bzw. Auslaut der Lexeme auftreten. Eine ähnliche Wahrnehmung dieses Terminus findet man auch bei anderen Forschern (vgl. Kulawik 1997: 60–61; Lesner 2015: 55). Im Laufe seiner Analyse des Gedichtes *Urodziny* von Wisława Szymborska nennt Lesner (2015: 202) mehrere Beispiele dieser Erscheinung sowohl im Original (*fatyga – lodygi; bodziszki – modliszki*) als auch in der deutschsprachigen Version des Textes (*Minze und Pilze; Drosseln und Brassens; Mücken und Schnecken*).

Alliterationen finden in unterschiedlichen Texten Anwendung – hier werden sowohl mündliche Gattungen genannt, wie etwa Predigt oder Sprichwort (vgl. Weimar 1997: 48; Spröl 2004: 2 f.), als auch Umgangssprache, die reich an sogenannten Zwillingsformeln ist (*Kind und Kegel; Land und Leute*). Darüber hinaus werden Alliterationen besonders gerne in Massenmedien eingesetzt (vgl. Weimar 1997: 48) (z. B. in Titelformulierungen: *Zar und Zimmermann, Big Brother, Peter Pan* oder in Slogans: *Actimel aktiviert Abwehrkräfte*).

Eine besonders große Rolle spielt Alliteration jedoch in literarischen Texten – die Phonemrekurrenz sorgt nicht nur für das Ästhetische, sondern bewirkt auch zusätzliche Strukturierung des Textes und demzufolge auch seine größere Einprägsamkeit (vgl. Spröl 2004: 3). Des Weiteren gilt Alliteration als „wohl markanteste Form der klanglichen Bindung“ (Klausnitzer 2004: 172), weswegen sie die Aufmerksamkeit der Textrezipienten auf die alliterierenden Ausdrücke lenkt und die Äußerung intensiviert. Aus den genannten Eigenschaften der Alliteration wird auch in Kindergedichten profitiert – so werden diese einfacher zu merken und bewegen Kinder dazu, über die semantischen Relationen zwischen den alliterierenden Lexemen nachzudenken. Besonders interessant wird dieses Phänomen in solchen Gedichten, bei denen eine ausgebaute Alliteration bei gleichzeitiger Absurdität des Inhalts auftritt (vgl. Niesporek-Szamburska 2010: 144 f.).

3.5. Paronomasie

Eine breite Kategorie innerhalb der rhetorischen Figuren und Klangfiguren bilden paronomastische Wortverbindungen. Die Zugehörigkeit der Paronomasie zu den rhetorischen Klangmitteln hebt u. a. Hartung (2012: 22) hervor:

Das rhetorische Prinzip der Paronomasie beruht auf einer Bedeutungsvariabilität einer semantischen Bedeutungseinheit, die vor allem in Lautähnlichkeiten begründet ist: wenn zwischen ähnlich klingenden Lexemen kein inhaltlicher Zusammenhang besteht, wirkt die Paronomasie wie ein reines Klangspiel.

Ähnlich wie bei den gerade besprochenen Onomatopöien und Alliterationen lassen sich in der einschlägigen Literatur unterschiedliche Definitionen der Paronomasie finden.

Anzufangen ist an dieser Stelle mit einer allgemeinen und häufig zitierten Definition, laut deren sich das Wort Paronomasie aus griechischen Lexemen para (παρά, dt. *bei, neben*) und onoma (ὄνομα, dt. *Name*) zusammensetzt und zur Bezeichnung solcher Wortverbindungen dient, welche „in etymologischer und semantischer Hinsicht nichts miteinander zu tun haben, aber einander lautlich ähnlich sind, z. B. *zwischen Verlegenheit und Verlogenheit*“ (Glück / Rödel 2016: 497). Eine ein wenig andere Auffassung dieses Terminus lässt sich bei Głowiński u. a. (1988: 345) finden, bei denen Paronomasie auch etymologisch verknüpfte Wortverbindungen umfasst: „Zusammenstellung von ähnlich klingenden, sowohl etymologisch verwandten als auch unabhängigen Wörtern zur Hervorhebung deren inhaltlicher Nähe, Fremdheit bzw. Gegenwirkung“ (Głowiński u. a. 1988: 345). Auf ein ähnliches Verständnis dieses Terminus ist auch bei Kita und Polański (2004: 7) zu stoßen.

Die Tatsache, dass Paronomasie auch Zusammenstellungen von Wörtern gleicher Abstammung einbezieht, bestätigt Hartung (2012: 23), der zwei Sondertypen der Paronomasie unterscheidet und zwar die *figura etymologica*, bei der „beide Bezugswörter denselben Wortstamm haben“ sowie den *paronomastischen Intensitätsgenitiv*, bei dem „zu einem Bezugswort semantisch »komparierend« der Genitiv im Plural desselben Wortes gebildet wird, bspw. »das Buch der Bücher«“ (Hartung 2012: 23).

Neben den im Obigen genannten etymologischen Figuren unterscheiden manche Autoren auch pseudoetymologische Figuren als eine rare Sonderform der Paronomasie. Dabei handelt es sich um solche Fälle, in denen die lautliche Ähnlichkeit von zwei miteinander nah zusammengestellten Wörtern ihre etymologische Verwandtschaft vermuten lässt, obwohl die Lexeme eine andere historische Herkunft haben (vgl. Głowiński u. a. 1988: 140 f.). Ein prägnantes Beispiel für eine spielerische Zusammenstellung von etymologischen und pseudoetymologischen Figuren bildet das Kindergedicht „Figielek“ von Tuwim (vgl. Nosek 2015: 134), welches unter diesem Aspekt im Kapitel 4.10. der vorliegenden Studie analysiert wird.

Abzugrenzen ist Paronomasie von Paronymie, einer ähnlichen rhetorischen Figur, die ebenso zur Bezeichnung lautlich und graphisch ähnlicher Wörter mit unterschiedlicher Bedeutung dient (wie etwa *adaptacja* – dt. *Adaptation* und *adopcja* – dt. *Adoption*) (vgl. Kita, Polański 2004: 7). Eine charakteristische Eigenschaft der als Paronyme klassifizierten Wortzusammenstellungen ist die Tatsache, dass diese als eine häufige Quelle der sprachlichen Fehler angesehen werden (vgl. Łukaszewicz 2018: 18 f.). Darüber hinaus begrenzen sich Paronyme in den meisten Fällen auf Wortverbindungen innerhalb einer Wortklasse (z. B.

Nomen – Nomen, Verb – Verb), was bei Paronomasien nicht unbedingt der Fall ist (vgl. Kita-Polański 2004: 8 f.).

Die Funktionen und Anwendungsbereiche der Paronomasie sind besonders breit – auf paronomastische Wortverbindungen kann u. a. in literarischen Werken, Sprichwörtern, in der Werbung sowie in der gesprochenen Sprache gestoßen werden (vgl. Glück / Rödel 2016: 497; Hartung 2012: 22; Kita / Polański 2004: 7).

3.6. Das deutsche und polnische Lautsystem

Bei den Überlegungen zur Onomatopöie wurde darauf hingewiesen, dass die lautmalerischen Effekte im Text vor allem durch bestimmte Lautkombinationen hervorgerufen werden. Es unterliegt daher keinem Zweifel, dass die Lautsysteme der bestimmten Sprachen die Bildung der Onomatopöie sowie der weiteren Klangfiguren in großem Maße beeinflussen. Auch dieser Aspekt muss also im Übersetzungsprozess der Klangfiguren berücksichtigt werden.

Im Folgenden wird daher auf die Einzelheiten des polnischen und des deutschen Lautsystems eingegangen. Die hier angeführte Tabelle (bearbeitet anhand von Tworek 2012) beinhaltet eine Zusammenstellung der deutschen und polnischen Laute samt ihrer Einteilung in Vokale und Konsonanten, wobei hier nur Basisvarianten der einzelnen Laute berücksichtigt werden³⁶.

Tab. 2. Deutsches und polnisches Lautsystem

DEUTSCH	POLNISCH
VOKALE	
hoch	
[i:] <i>ih[i:]nen, lie[i:]gen</i> [y:] <i>ü[y:]ben, Büh[y:]ne</i> [u:] <i>U[u:]fer, Su[u:]che</i> [e:] <i>Eh[e:]re, le[e:]sen</i> [ø:] <i>Ö[ø:]fen, gewöh[ø:]nlich</i> [o:] <i>Boo[o:]t, O[o:]fen</i>	[i] <i>i[i]gla, wi[i]lk</i>
mittel	
[ɪ] <i>i[ɪ]nnen, mi[ɪ]t</i> [ʏ] <i>ü[ʏ]ppig, Bü[ʏ]ndel</i> [ʊ] <i>u[ʊ]nd, Bu[ʊ]tter</i> [ɛ] <i>E[ɛ]cke, Be[ɛ]tt</i>	[ɨ] <i>dy[ɨ]m, wy[ɨ]</i> [ɔ] <i>u[ɔ]cho, ogó[ɔ]rek</i> [ɛ] <i>le[ɛ]wy, pole[ɛ]</i> [ɛ̃] <i>kę[ɛ̃]s, wię[ɛ̃]cej</i>

³⁶ Eine detaillierte Erläuterung von allen deutschen und polnischen Lauten zusammen mit ihren sekundär-artikulatorischen, reduziert-artikulatorischen und fakultativen Varianten ist bei Tworek (2012: 200–208) zu finden.

[ɛ:] äh[ɛ:]nlich, spä[ɛ:]t	[ɔ] o[ɔ]ko, no[ɔ]wy
[ə] be[ə]kommen, ge[ə]macht	[ɔ̃] wq[ɔ̃]s, rq[ɔ̃]czka
[œ] ö[œ]ffnen, kö[œ]nnen	
[ɔ] o[ɔ]b, flo[ɔ]tt	
tief	
[a] a[a]lle, Wand	[a] a[a]le, ma[a]ło
[a:] a[a:]ber, fah[a:]ren	
Diphthonge	
[ae] klei[ae]n	
[ao] au[ao]ch	
[ɔø] neu[ɔø]n	

KONSONANTEN	
Verschlusslaute (Plosive)	
labial-labial	
[p] P[p]reis, Lapp[p]en	[p] p[p]ole, top[p]ata
[b] B[b]all, Ebb[b]e	[b] b[b]ól, dob[b]rze
omnikoronal-dental	
[t] T[t]ränen, Herd[t]	[t] łat[t]ka, ład[t]
[d] D[d]aum, Red[d]e	[d] d[d]om, wted[d]y
postdorsal-velar	
[k] k[k]lar, leg[k]t	[k] k[k]oło, zak[k]ład
[g] g[g]rau, Rogg[g]en	[g] g[g]łowa, węg[g]orz
postdorsal-postpalatal	
	[c] ki[c]lka, słodki[c]ego
	[j] gi[j]l, ogi[j]eń
Engelaute (Frikative)	
labial-dental	
[f] v[f]ier, Aff[f]e	[f] f[f]ala, paw[f]
[v] w[v]o, Löw[v]e	[v] w[v]oda, now[v]y
prä-dorsal-alveolar	
[s] s[s]keptisch, groß[s]e	[s] s[s]owa, las[s]ka
[z] s[z]o, Ras[z]en	[z] z[z]ło, raz[z]em
omnikoronal-alveolar	
[ʃ] s[ʃ]tehe, Asch[ʃ]e	[ʃ] sz[ʃ]afa, kosz[ʃ]yk
[ʒ] J[ʒ]ournalist	[ʒ] rz[ʒ]eka, leż[ʒ]ę
prä-dorsal-mediopalatal	
	[ɕ] ś[ɕ]roda, złaż[ɕ]
	[ʐ] ź[ʐ]ródło, kozi[ʐ]ca
postdorsal-velar	
[x] such[x]en, auch[x]	[x] ch[x]łop, koch[x]a
prä-dorsal-präpalatal	

[ç] <i>Milch</i> [ç], <i>weich</i> [ç] [j] <i>J</i> [j] <i>ahr</i>	[j] <i>j</i> [j] <i>utro</i>
Vokaleinsatz, Hauchlaut	
[h] <i>h</i> [h] <i>ier</i> , <i>H</i> [h] <i>ügel</i>	
Nasalkonsonanten	
labial-labial	
[m] <i>m</i> [m] <i>ein</i> , <i>komm</i> [m] <i>en</i>	[m] <i>m</i> [m] <i>orze</i> , <i>łam</i> [m] <i>ać</i>
omnikoronal-dental	
[n] <i>n</i> [n] <i>ein</i> , <i>renn</i> [n] <i>en</i>	[n] <i>n</i> [n] <i>oc</i> , <i>szron</i> [n]
postdorsal-velar	
[ŋ] <i>Zung</i> [ŋ] <i>e</i>	[ŋ] <i>wę</i> [ŋ] <i>gorz</i> , <i>łq</i> [ŋ] <i>ka</i>
prä dorsal-mediopalatal	
-	[ɲ] <i>n</i> [ɲ] <i>ic</i> , <i>koń</i> [ɲ]
Vibranten	
uvular-postdorsal	
[ʀ] ³⁷ <i>r</i> [ʀ] <i>ot</i> , <i>gr</i> [ʀ] <i>ün</i>	
apikokoronal-alveolar	
	[r] <i>r</i> [r] <i>ok</i> , <i>dwór</i> [r]
Laterale	
lateralkoronal-alveolar	
[l] <i>L</i> [l] <i>öwe</i> , <i>wel</i> [l] <i>che</i>	[l] <i>l</i> [l] <i>ato</i> , <i>wil</i> [l] <i>k</i>
Gleitlaute	
prä dorsal-präpalatal	
[j] <i>Itali</i> [j] <i>en</i>	[j] <i>daj</i> [j], <i>pi</i> [j] <i>asek</i>
labial-labial	
	[w] <i>ł</i> [w] <i>ódź</i> , <i>mał</i> [w] <i>y</i>
Affrikaten	
prä dorsal-alveolar	
[ts] <i>Z</i> [ts] <i>eit</i> , <i>sitz</i> [ts] <i>en</i>	[ts] <i>c</i> [ts] <i>o</i> , <i>plec</i> [ts] <i>y</i> [dʒ] <i>dz</i> [dʒ] <i>won</i> , <i>wiedz</i> [dʒ] <i>a</i>
omnikoronal-alveolar	
[tʃ] <i>Tsch</i> [tʃ] <i>üß</i> , <i>klatsch</i> [tʃ] <i>en</i> [dʒ] <i>Dsch</i> [dʒ] <i>ungel</i>	[tʃ] <i>cz</i> [tʃ] <i>y</i> , <i>kacz</i> [tʃ] <i>ka</i> [dʒ] <i>dż</i> [dʒ] <i>dż</i> [dʒ] <i>ownica</i> , <i>zjeżdż</i> [dʒ] <i>a</i>
prä dorsal-mediopalatal	
	[tʃ] <i>ć</i> [tʃ] <i>ma</i> , <i>koci</i> [tʃ] <i>ak</i> [dʒ] <i>dż</i> [dʒ] <i>wig</i> , <i>wiedz</i> [dʒ] <i>isz</i>
postdorsal-velar	
[kx] <i>dank</i> [kx] <i>e</i>	-

³⁷ Das Deutsche verfügt über mehrere konsonantische Varianten des /r/ und zwar über das apikale [r], den uvularen Vibranten [ʀ] und den uvularen Frikativ [ʁ]. Als eine Hauptrealisierungsvariante gilt nach dem „Deutschen Aussprachewörterbuch“ das uvulare [ʀ], welches sich des hohen Prestiges erfreut und somit in den offiziellen Situationen erwartet wird (vgl. Tworek 2012: 172).

Anhand der dargestellten tabellarischen Zusammenstellung des polnischen und deutschen Lautsystems sind einige, für die Übersetzbarkeitsfrage wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Sprachen festzustellen.

Was die Vokale anbelangt, ist das deutsche Lautsystem reicher als das polnische – vor allem in Hinsicht auf die Länge der Vokale, verfügt das Deutsche über mehrere artikulatorische Varianten desselben Vokals – so kann bspw. das ⟨e⟩ je nach der Stellung im Wort, entweder kurz (*E[ɛ]cke*) oder lang (*Eh[e:]re*) artikulatorisch realisiert werden. Im Polnischen werden dagegen alle Vokale kurz ausgesprochen (vgl. Tworek 2012: 99). Ein gravierender Unterschied lässt sich außerdem im Bereich der Qualität der deutschen und polnischen Vokale feststellen – im Deutschen gibt es sowohl gespannte ([i:], [y:], [u:], [e:], [ø:], [o:]) als auch ungespannte Vokalvarianten ([ɪ], [ʏ], [ʊ], [ə], [a], [ɛ], [œ], [ɔ]), während im Polnischen die Mehrheit der Vokale ungespannt ist (eine Ausnahme bildet das kurze ungespannte [i]) (vgl. Tworek 2012: 99 f.). Was die beiden Vokalsysteme noch differenziert ist auch das sogenannte schwachtonige [ə], welches im Deutschen vor allem im Auslaut der Lexeme sowie in machen Präfixen vorkommt. Im Polnischen bleibt es dagegen fremd. Nicht zu vergessen ist auch die Präsenz der Umlaute im Deutschen und der Nasalvokale [ɔ̃] und [ɛ̃] im Polnischen.

Was die beiden Systeme noch differenziert sind die diphthongischen Vokalsegmente, welche sich im Deutschen beobachten lassen ([æ̯], z. B. *klein*; [aɔ̯], z. B. *auch*; [ɔø̯], z. B. *neun*). In dem polnischen Vokalsystem gibt es dagegen keine Diphthonge (vgl. Tworek 2012: 121). Von allen 23 Basisvokalen bzw. vokalischen Segmenten des Deutschen und des Polnischen sind lediglich 4 (17%) den beiden Systemen gemeinsam (vgl. Tworek 2012: 202).

Weitere Unterschiede können im Bereich der Konsonanten erfasst werden. Anders als bei Vokalen verfügt das polnische Lautsystem über mehr Konsonanten und Affrikaten als das Deutsche. Ein Paradebeispiel sind hier etwa der Gleitlaut [w] sowie der Nasalkonsonant [ɲ], welche im Deutschen nicht vorhanden sind. Ähnlich ist es auch mit präadorsalen mediopalatalen Engelaute[n] [ɸ] und [z], dem omnikoronalen alveolaren [ʒ] sowie mit den Affrikaten [dʒ], [tʃ] und [dʒ], die lediglich im Polnischen vorkommen. Dafür verfügt das Deutsche über den präadorsalen, präpalatalen Engelaute[n] [ç], den Hauchlaut [h] sowie die Affrikate [kx], welche in dem polnischen Lautsystem fremd bleiben.

Ein interessantes Phänomen stellt auch das /r/ dar, welches im Deutschen mehrere Aussprachevarianten besitzt – in erster Linie muss hier die Ausdifferenzierung zwischen der konsonantischen und vokalisiert Aussprache erwähnt werden, welche distributiv determiniert ist. Falls sich das /r/ nach einem langen Vokal oder am Wortende befindet wird es vokalisiert, d. h. stumm realisiert. In den sogenannten prävokalischen Positionen tritt dagegen

konsonantische Aussprache auf, wobei es im Prinzip drei mögliche konsonantische Varianten gibt – das apikale [r], der uvulare Vibrant [ʀ] und der uvulare Frikativ [ʁ]. Häufiger ausgewählt werden die beiden uvularen Varianten, wobei die vibrierende als gepflegter gilt. Das hohe Sprachtempo und die Lässigkeit beim Sprechen tragen jedoch dazu bei, dass die [ʁ]-Aussprache bevorzugt wird (vgl. Tworek 2018: 129 f.). Im Polnischen gilt das apikale [r] als Hauptrealisierungsvariante des /r/ – andere Aussprachemöglichkeiten kommen viel seltener als im Deutschen vor und sind kaum als normgerecht zu betrachten (vgl. Tworek 2012: 172 f.).

Insgesamt lässt sich feststellen, dass von allen 32 Konsonanten bzw. konsonantischen Segmenten des Polnischen und des Deutschen sind 20 (d. h. 58%) den beiden Sprachen gemeinsam (vgl. Tworek 2012: 204).

Einige Unterschiede lassen sich auch im Bereich der Frequenz von bestimmten Lauten bemerken. In der folgenden Tabelle wird nach Tworek (2006: 160 f.) eine Zusammenfassung der statistischen Werte zur Frequenz der einzelnen Lautgruppen³⁸ im Deutschen und im Polnischen dargestellt.

Tab. 3. Frequenz der einzelnen Lautgruppen im Deutschen und im Polnischen

	% aller Laute des Deutschen	% aller Laute des Polnischen
Verschlusslaute	19,4	16,2
Engelaute	16,9	15,8
Nasallaute	13,8	10,2
Halbvokale [j] [w]	-	6,7
Affrikaten	-	5,0
Schwinglaute (Vibranten)	7,3	3,6
Seitenengelaute (Laterale)	3,9	2,1
KONSONANTEN	61,3	59,6
VOKALE	38,7	40,4

Festzustellen ist, dass die Verwendung der Konsonanten und Vokale in den beiden Sprachen vergleichbar verläuft, obwohl das Polnische über mehr Basiskonsonanten verfügt (29) als das

³⁸ Eine genaue Auflistung aller Laute samt ihrer Frequenz im Polnischen und im Deutschen ist bei Tworek (2006: 157–160) zu finden.

Deutsche (20). Ähnlich ist es auch bei den einzelnen Lautgruppen (Verschlusslaute, Engelaute, Nasallaute), die in den beiden Sprachen einen hohen Rang erreichen. Zu bemerken ist jedoch der Status der Halbvokale [j] und [w] sowie der Affrikaten, welche in dem deutschen Konsonantensystem eine periphere Position haben und aus diesem Grund in der obigen Tabelle gar nicht berücksichtigt wurden. Im Polnischen sind ihre Frequenzquoten mäßig. Die Vibranten und Laterale werden im Deutschen wiederum häufiger als im Polnischen verwendet (vgl. Tworek 2006: 159–161).

Es lässt sich vermuten, dass die Unterschiede zwischen dem polnischen und dem deutschen Lautsystem den Prozess der Übersetzung von Klangfiguren gewissermaßen erschweren können. Zu bemerken ist in dieser Hinsicht sicherlich die Abwesenheit sowie der periphere Charakter mancher Konsonanten im Deutschen. So ist es bspw. mit Engelaute[n] [ɛ], [z] und [ʒ] sowie mit den Affrikaten [tɕ] und [dʑ] – diese werden im Polnischen aufgrund des sie begleitenden Rauschens und Pfeifens häufig zur Nachahmung der Naturgeräusche (z. B. des Windes), d. h. zur Bildung der Onomatopöie im weiteren Sinne verwendet. Dieses Phänomen wird in dem analytischen Teil der Arbeit mithilfe entsprechender Beispiele genau erläutert.

3.7. Zusammenfassung

Im Vorhergehenden wurden Klangfiguren im Kontext der sprachwissenschaftlichen Erwägungen vorgestellt. Es kann nämlich nicht unterschätzt werden, dass die Sprache und Klang eng miteinander verbunden sind – die gesamte mündliche Kommunikation könnte ohne lautliche Signale nicht gelingen. Zu bemerken ist ferner, dass die Artikulationsart der einzelnen Laute einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung der Sprache und den entstehenden akustischen Effekt nimmt. Von diesen Eigenschaften der Sprache wird bei der Bildung von Klangfiguren profitiert – dabei handelt es sich um solche rhetorischen bzw. stilistischen Figuren, bei denen das Lautliche in den Vordergrund gestellt wird, die aber gleichzeitig das Wechselspiel zwischen Bedeutung und Klang verdeutlichen. Je nach dem Forscher werden dieser Kategorie unterschiedliche Figuren zugeordnet – darunter viele Wiederholungsfiguren, welche sich durch Rekurrenz verschiedener sprachlichen Elemente zeigen (wie etwa Anapher, Epipher, Alliteration, Assonanz) sowie Wortschatzfiguren (z. B. Paronymie, Paronomasie oder Polysemie). Aufgrund dessen, dass in dem analytischen Teil der vorliegenden Studie nicht alle Klangfiguren untersucht werden, hat man den Schwerpunkt darauf gelegt, die für die nachfolgende Analyse wichtigsten Figuren näher zu erläutern. Diese sind Onomatopöie, Alliteration und Paronomasie.

Es wurde darauf hingewiesen, dass Onomatopöie auf unterschiedliche Art und Weise definiert werden kann. So lassen sich zwei Auffassungen dieses Terminus unterscheiden und zwar eine enge sowie eine breitere Auffassung. Bei der ersten wird angenommen, dass Onomatopöie alle Wörter umfasst, die durch ihren Klang Geräusche bzw. Bewegungen imitieren (Bańko) – hier sind also vor allem Interjektionen sowie lautmalerische Verben und Substantive zu erwähnen. Die breitere Definition dieses Terminus setzt voraus, dass Onomatopöien auch durch die Häufung der bestimmten Laute in mehreren benachbarten Wörtern entstehen (Pszczółowska, Kulawik). In diesem Kontext ist also auf die Erwägungen zur Lautsymbolik zu verweisen, im Rahmen derer angenommen wird, dass manche Laute automatisch mit großen bzw. kleinen Dimensionen assoziiert werden oder eine Stimmung hervorrufen. Andere Forscher plädieren auch dafür, dass die einzelnen Laute mit konkreten geometrischen Formen verknüpft werden (Köhler, Bremner u. a., Ćwiek u. a.).

Alliteration wird einheitlicher definiert – allgemein gesagt sind darunter Wörter zu verstehen, welche den gleichen (konsonantischen bzw. vokalischen Anlaut haben). Dabei müssen die alliterierenden Lexeme nicht unmittelbar aufeinander stehen – Formen, die durch eine Präposition oder Konjunktion voneinander getrennt sind, können ebenso der Alliteration zugeordnet werden. Was in manchen Quellen noch hervorgehoben wird, ist die Tatsache, dass die Alliteration auch im Auslaut oder Inlaut der Lexeme auftreten kann.

In dem nachfolgenden empirischen Teil der Arbeit werden Klangfiguren aus dem translatorischen Blickwinkel analysiert, wobei der Schwerpunkt der Untersuchung auf die Onomatopöien, Alliterationen und Paronomasie gelegt wird. Der Begriff Onomatopöie wird in der vorliegenden Studie breit aufgefasst – darunter wird man also nicht nur die einfachen Interjektionen und die davon abgeleiteten Verben und Substantive verstehen, sondern auch die in der Literaturwissenschaft thematisierte Häufung der bestimmten Laute zur Erzeugung eines konkreten akustischen Effektes. Alliterationen werden dafür nur im Anlaut der Wörter analysiert. Einen Sonderfall aus der Analyse bildet das Gedicht „Figielek“, bei welchem in erster Linie Paronomasien untersucht werden.

Im Laufe der Analyse wird auch die Frage behandelt, inwieweit die in dem vorliegenden Kapitel besprochenen Unterschiede zwischen dem deutschen und dem polnischen Lautsystem die Übersetzbarkeit der Kindergedichte von Tuwim beeinflussen.

4. Klangfiguren in ausgewählten Kindergedichten von Julian Tuwim und deren Übersetzung ins Deutsche

4.1. Einführung zur Analyse

Das Forschungsmaterial, d. h. das Untersuchungskorpus der im Rahmen der vorliegenden Studie durchgeführten Analyse bilden neun Kindergedichte von Julian Tuwim, welche sich durch eine besondere Klanggestaltung auszeichnen, sowie deren Übersetzungen ins Deutsche. Alle Texte wurden dem zweisprachigen Band „Firlefanz / Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder. Polnisch und deutsch“ entnommen – der Autor von den Übersetzungen ist Wolfgang von Polentz (Tuwim 2014).

Die Auswahl der Texte erfolgte anhand von folgenden zwei Kriterien:

1. Es wurden Gedichte berücksichtigt, in welchen Klangfiguren ein Gestaltungselement bilden, d. h. die gesamte Textorganisation beeinflussen.
2. Ausgewählt wurden möglichst unterschiedliche Texte – d. h. solche, bei denen verschiedene Klangfiguren bzw. unterschiedliche Typen der gleichen Klangfigur in den Vordergrund gestellt wurden.

Um den Rahmen der Studie nicht zu sprengen, wurde beschlossen, dass das Untersuchungskorpus der Analyse auf folgende neun Gedichte beschränkt wird:

1. „Pstryk“ – „Der Schalter“ (Tuwim 2014: 7)
2. „Kotek“ – „Das Kätzchen“ (Tuwim 2014: 10)
3. „Mróz“ – „Durch den Frost“ (Tuwim 2014: 8)
4. „Kapuśniaczek“ – „Sprühregen“ (Tuwim 2014: 76)
5. „Mowa ptaków“ – „Die Sprache der Vögel“ (Tuwim 2014: 100)
6. „Dwa wiatry“ – „Die beiden Winde“ (Tuwim 2014: 72)
7. „Idzie Grześ“ – „Hans im Glück“ (Tuwim 2014: 9)
8. „Ptasie radio“ – „Vogelradio“ (Tuwim 2014: 23)
9. „Figielek“ – „Firlefanz“ (Tuwim 2014: 41)

Zu Beginn jeder Gedichtanalyse wird das betreffende Gedicht samt seiner Übersetzung angeführt. Die in den Originaltexten auftretenden Alliterationen sowie deren Äquivalente in der Übersetzung werden jeweils unterstrichen. Sämtliche Onomatopöien im engeren Sinne und deren Entsprechungen werden mit Fettdruck markiert, während Paronomasien durch

Kursivschrift hervorgehoben werden. Falls sich in der Übersetzung irgendwelche zusätzlichen Alliterationen, Onomatopöien oder Paronomasien befinden, werden sie auch entsprechend hervorgehoben. Zwecks besserer Durchsichtigkeit wird die Onomatopöie im weiteren Sinne bei der ersten Anführung des Gedichtes nicht markiert (vgl. Abb. 3 im vorliegenden Kapitel).

Die Analyse jedes einzelnen Gedichtes verläuft in folgenden Schritten:

Bevor man sich den Klangfiguren widmet, wird jeweils ein kurzer Überblick über die Reimstruktur und den Rhythmus³⁹ des Originaltextes geschaffen. Dabei wird überprüft, ob sich irgendwelche Regelmäßigkeiten im Bereich des Metrums und der Reimstruktur bemerken lassen und inwieweit es wahrscheinlich ist, dass der Rhythmus den Inhalt des Textes widerspiegelt oder zumindest hervorhebt. Bei der Bestimmung des Metrums bedient man sich nach Strobel (2015: 120) folgender Termini (zur Veranschaulichung ggf. durch die in Klammern angeführten Zeichen markiert): Trochäus (—◡), Jambus (◡—), Anapäst (◡◡ —), Daktylus (—◡◡), Kretikus (—◡—) und Amphibrachys (◡—◡), wobei das Zeichen „—“ auf eine lange (betonte) und das „◡“ auf eine kurze (unbetonte) Silbe hinweist.

Anschließend werden jeweils die einzelnen Klangfiguren zuerst in den Originaltexten analysiert, wobei die Untersuchung auf Onomatopöien, Alliterationen und Paronomasien beschränkt wird. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit geht man von einer breiteren Definition der Onomatopöie aus und versteht darunter (in Anlehnung an Pszczołowska 1975: 87–98): lautmalerische Interjektionen (die sogenannten „eigentlichen Onomatopöien“), lautmalerische Wörter (u. a. lautmalerische Substantive, Verben und Adjektive), Onomatopöien, welche durch die Häufung der bestimmten Laute in mehreren benachbarten Wörtern entstehen sowie Onomatopöien, die durch eine spezifische Rhythmisierung des Textes (z. B. durch die Wiederholung von kurzen Wortformen) gebildet werden (vgl. Bańko 2009: 181). Die ersten zwei Typen, d. h. lautmalerische Interjektionen sowie weitere lautmalerische Wörter werden im Rahmen der vorliegenden Analyse als Onomatopöie im engeren Sinne bezeichnet, während die übrigen Fälle der Onomatopöie im weiteren Sinne zugeordnet werden.

Als Alliterationen werden im Folgenden nur diejenigen Wortverbindungen aufgefasst, bei welchen die einzelnen Wörter den gleichen Anlaut haben (vgl. Weimar 1997: 48) – abgesehen wird in der Analyse daher von den sogenannten „versteckten Alliterationen“, welche (im Sinne von Kujawska-Lis 2007: 66) auch im Inlaut oder Auslaut auftreten können.

³⁹ Der Bezeichnung Rhythmus (welcher hier mit Versrhythmus gleichgestellt wird) bedient man sich im Rahmen der vorliegenden Studie für die Benennung der „rhythmischen Eigenschaften der Sprache“ bzw. „des Pulsschlags der Sprache“, welcher u. a. aus der Spannung zwischen Hebung und Senkung resultiert (vgl. Schülerduden 1989: 350 f.).

Die Onomatopöien im engeren Sinne werden u. a. aus phonetischer Perspektive untersucht – bei den einzelnen Formen wird entschieden, welche Laute in dem bestimmten Fall zur Entstehung des lautmalerischen Effektes beitragen. Auf dieser Grundlage wird anschließend festgestellt, ob bei den sich entsprechenden polnischen und deutschen Onomatopöien die gleichen Laute die Bildung des Klangeffektes beeinflussen. Bei der Analyse der Onomatopöie im weiteren Sinne wird die Frequenz der einzelnen Laute in den betreffenden Textpassagen in dem Original sowie in der deutschsprachigen Version überprüft. Bei der Beschreibung der einzelnen Laute wird auf die in dem vorherigen Teil der Arbeit vorgestellte Zusammenstellung des polnischen und des deutschen Lautsystems von Tworek (2012) zurückgegriffen.

In dem nächsten Schritt der Analyse wird jeweils der Frage nachgegangen, ob die von dem Übersetzer ausgewählten Äquivalente den im Original vorkommenden Formen auf der referentiellen und formalen Ebene entsprechen. In Bezug auf die referentielle Ebene wird überprüft, ob sich die deutschsprachigen Äquivalente an die gleichen Elemente der außersprachlichen Realität beziehen wie die ausgangssprachlichen Formen (vgl. Kiklewicz 2006). Die formale Ebene betrifft im Rahmen der nachfolgenden Analyse in erster Linie die klanglichen Eigenschaften der analysierten Ausdrücke⁴⁰ (vgl. Lesner 2015: 76). Zwecks Vergleichung der Bedeutungen von den Originalformen und deren deutschsprachigen Äquivalenten wird auf folgende Wörterbücher zurückgegriffen:

1. Duden Universalwörterbuch (Onlineversion) – Duden online: <https://www.duden.de> (Zugriff am 15.01.2023). Um die Definition eines bestimmten Wortes zu überprüfen, wird dieses über die auf der genannten Internetseite vorhandene Suchmaske nachgeschlagen (=DUD).
2. Słownik Języka Polskiego PWN (Onlineversion): <https://sjp.pwn.pl/> (Zugriff am 15.01.2023). Analogisch werden in diesem Fall die Definitionen der einzelnen Wörter durch die auf der genannten Internetseite verfügbare Suchmaske abgerufen. Falls nicht anders vermerkt, entstammen alle deutschsprachigen Übersetzungen der Definitionen aus dem SJP der Autorin der vorliegenden Dissertation (=SJP).

Zusätzlich wird bei der Analyse des Gedichtes „Figielek“ („Firlifanz“) auf das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache in seiner Onlineversion (www.dwds.de, Zugriff am 15.01.2023) zurückgegriffen, um die etymologische bzw. pseudoetymologische Relation bei den analysierten Wortverbindungen bestimmen zu können (=DWDS).

⁴⁰ An dieser Stelle wird auch auf die Konzepte der denotativen und der formal-ästhetischen Äquivalenz bei Koller zurückgegriffen (vgl. Koller 2011: 230, 255).

Beim Entscheiden, ob eine von dem Übersetzer gewählte Form in der deutschen Sprache einen lautmalerischen Charakter besitzt, wird deren Ursprung in dem Tab „Herkunft“ des Duden-Wörterbuchs überprüft – bei onomatopoetischen Formen erscheint an dieser Stelle in den meisten Fällen die Anmerkung „lautmalend“. Aufgrund dessen, dass nicht alle Onomatopöien in den Wörterbüchern zu finden sind und die Wahrnehmung der Onomatopöie teilweise auch subjektiv ist, wird der lautmalerische Charakter mancher Wortformen in Grenzfällen anhand der im Kapitel 3.3. der vorliegenden Studie vorgestellten Definition der Onomatopöie festgestellt.

Im Anschluss an die Analyse der Übereinstimmung der Originalform mit dem von dem Übersetzer gewählten Äquivalent auf der referentiellen und formalen Ebene wird jeweils überprüft, inwieweit der Übersetzer in dem konkreten Fall den Text modifiziert hat und welcher Texttransformation er sich dabei bediente. Bei der Beschreibung der Texttransformationen greift man auf Barchudarov (1979: 207–253) zurück, der folgende Typen von Transformationen unterschieden hat:

- Inversion, d. h. die Umstellung der einzelnen Satzelemente im Vergleich zum Original (dies kann aus unterschiedlichen Gründen erfolgen, wie etwa Spezifik der Syntax einer konkreten Sprache oder das Streben nach der Beibehaltung der originalen Reimstruktur),
- Substitution, d. h. das Ersetzen eines Elementes durch ein anderes, wobei sich die Substitutionen auf die lexikalischen, grammatischen, stilistischen, syntaktischen und pragmatischen Aspekte beziehen können. Als Unterklassen der Substitution werden u. a. Generalisierungen und Konkretisierungen klassifiziert,
- Amplifikation, d. h. die Erweiterung des Zieltextes um zusätzliche Elemente,
- Reduktion, d. h. die Auslassung eines Elementes in der Übersetzung.

Jede Gedichtanalyse wird in Form einer Tabelle zusammengefasst, in der sämtliche Onomatopöien im engeren Sinne und Alliterationen aus dem betreffenden Gedicht mit deren Entsprechungen aus der Übersetzung zusammengestellt werden. Darüber hinaus wird in der Tabelle jeweils die bei der Übertragung einer bestimmten Einheit vorherrschende Texttransformation genannt. In den Fällen, wo keine Transformationen vorkommen, wird die Übersetzungsstrategie⁴¹ bestimmt, welcher sich der Übersetzer bei der Translation des

⁴¹ Der Terminus Übersetzungsstrategie wird im Rahmen der vorliegenden Dissertation in Anlehnung an Sulikowski als „Handeln zum Erreichen eines Ziels“ (Sulikowski 2008: 76) verstanden. Auf eine Definierung und

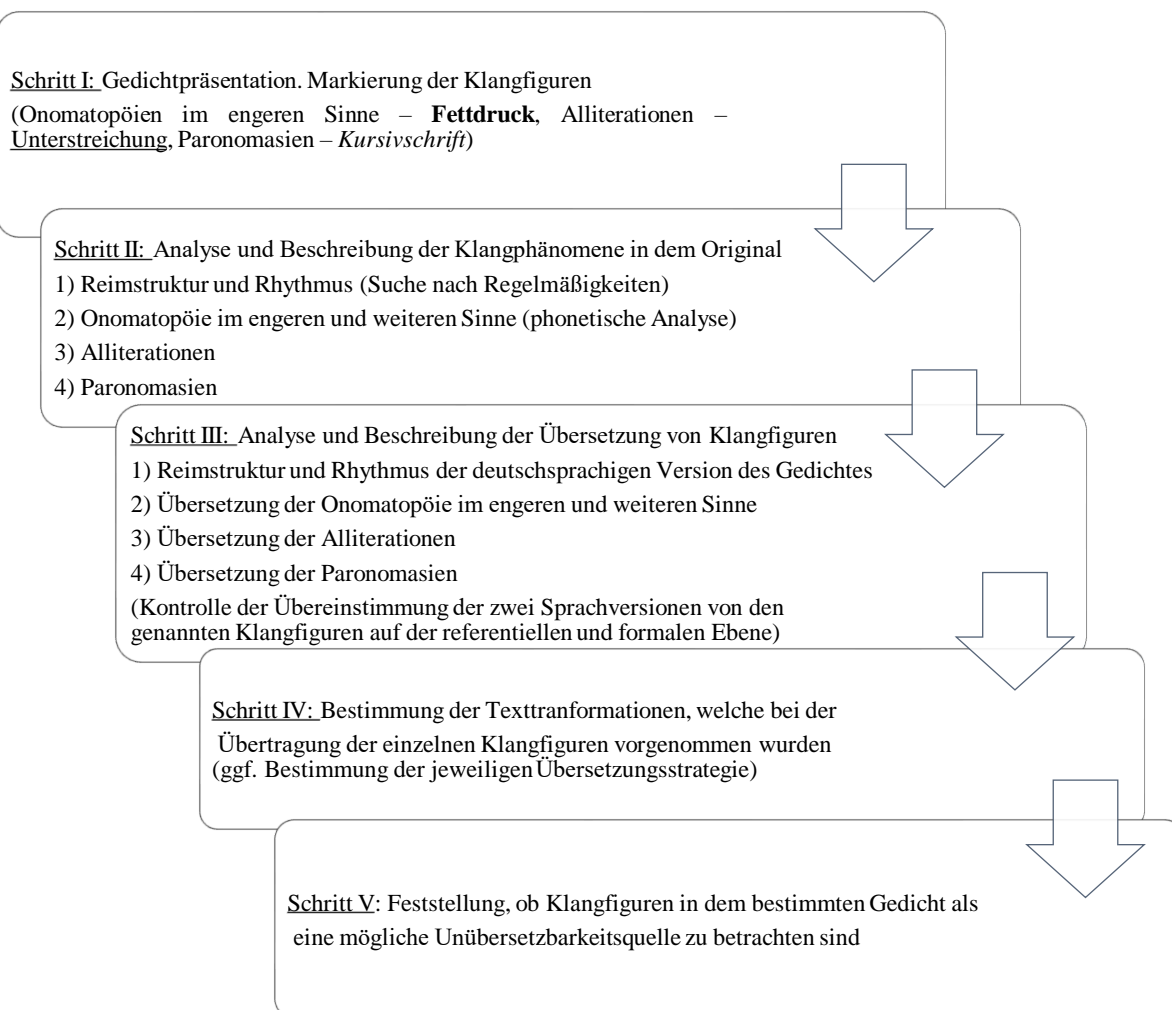
bestimmten Ausdrucks bediente. An den Stellen, wo der referentielle Bezug der originalen Einheit und deren Übersetzung gleich ist (die Bedeutungen der Wörter stimmen völlig überein), wird die Bezeichnung *wörtliches Äquivalent* verwendet. Bei denjenigen Onomatopöien, welche aus der polnischen Sprache ins Deutsche direkt übernommen wurden, greift man zum Terminus *Reproduktion*, welcher nach Hejwowski (2004: 76) mit der Entlehnung bzw. dem Transfer eines Ausdrucks aus der Ausgangs- in die Zielsprache gleichzusetzen ist. Im Fall von idiomatischen Ausdrücken, welche durch entsprechende deutschsprachige Idiome ersetzt wurden bedient man sich nach Hejwowski (2004: 81 f.) des Terminus *funktionales Äquivalent*.

Den letzten Schritt jeder Gedichtanalyse bilden Schlussfolgerungen zu der Übersetzbarkeitsfrage. Auf der Grundlage jedes einzelnen Textes wird der Frage nachgegangen, ob sich die analysierten Klangfiguren als eine Übersetzbarkeitsgrenze, d. h. als eine nicht zu überwindende Schwierigkeit im Translationsprozess einstufen lassen.

Abgrenzung der Termini Übersetzungsstrategie, Übersetzungstechnik und Übersetzungsmethode wird hiermit verzichtet.

Abb. 3 Analyseschritte (am Beispiel des Gedichtes „Mróz“)

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>W ostry mróz chłopek wiózł Z lasu chrust na wozie, Skrzypi coś, oś nie oś, Trzaska chrust na mrozie.</p>	<p>Schnee sich türmt, Ostwind stürmt, stiebt von links und rechts. Fuhre knackt, voll bepackt, und die Achse ächzt.</p>
<p>Tężał mróz, wicher rósł, Pędząc jak w sto koni, Trzeszczy wóz, trzeszczy mróz, Chłop zębami dzwoni.</p>	<p>Kälte steigt, Ostwind geigt, beißt in Fleisch und Sehnen. Bäuerlein krümmt sich klein, klappert mit den Zähnen.</p>
<p>Szkapa: brr! Chłop jej: prrr! - A podwozie zgrzyta, Gwiżdże wiatr, śwista bat, Stukają kopyta.</p>	<p>Frost springt an Gaul und Mann, Karre knarrt und stöhnt. Peitsche knallt durch den Wald. Dampf der Hufschlag tönt.</p>
<p>Chrząst i brząk, zgrzyt i stęk, Hałas jak w fabryce! Mniejszy mróz, lżejszy wóz Przy takiej muzyce.</p>	<p>Rüttelnd hart geht die Fahrt durch das Sturmgebräus. Hat der Frost ausgetost, pfeift er: Ab nach Haus!</p>



4.2. „Pstryk!“ – „Der Schalter“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Sterczy w ścianie taki pstryczek, Mały pstryczek-elektryczek, Jak tym pstryczkiem zrobić pstryk, To się widno robi w mig. Bardzo łatwo: Pstryk – i światło! Pstryknać potem jeszcze raz, Zaraz mrok otoczy nas. A jak pstryknać trzeci raz- Znowu dawny świeci blask. Taką siłę ma tajemną Ten ukryty w ścianie smyk! Ciemno – widno, widno - ciemno. Któż to jest ten mały pstryk? Może świetlik? Może ognek? Jak tam dostał się i skąd? To nie ognek. To przewodnik. Taki drut, a w drucie PRĄD. Robisz pstryk i włączasz PRĄD! Elektryczny bystry PRRRRĄD! I skąd światło? Właśnie stąd!</p>	<p>Für deine und für meine Hand sitzt ein Schalter in der Wand. Knips ihn an, dann findest du: Alles ändert sich im Nu.</p> <p>Schwer ist es nicht: Knips – schon ist Licht! Knips wieder aus: Finster im Haus. Ein drittes Mal: Hell überall.</p> <p>Solch geheimnisvolle Kraft steckt in dem kleinen Stips, der Tag und Nacht erschafft mit einem Knips.</p> <p>Wer ist dieser Zwerg? Glühwürmchen, Irrlicht, Spuk? Wie vollbringt er sein Werk?</p> <p>Ist kein Spuk. Er verwandelt klug. In der Wand wartet der STROM. Knips! Und schon rennt der Gnom, verbindet und trennt in der Wand den Draht mit dem, der die Lampe hat.</p> <p>Rennt und hält an, hält an und rennt, dass es brennt – oder nicht brennt. Dein Finger befiehlt ihm die Pflicht: Dunkel und Licht.</p>

Das hier dargestellte Gedicht beschreibt das Phänomen der Elektrizität aus kindlicher Perspektive – in dem Text wird der Versuch unternommen, den kindlichen Rezipienten auf eine verständliche Art und Weise und mit einfachen Worten zu erklären, was Strom ist und wie er funktioniert. Den Anhaltspunkt für das Aufnehmen der genannten Thematik bildet hier der Schalter (welcher gleichzeitig zum Titel des Gedichtes wurde) – ein kleiner Gegenstand, den alle Kinder aus ihrer Umgebung und dem täglichen Leben kennen. In dem Gedicht wird der Schalter jedoch als ein zwar unauffälliges, aber gleichzeitig magisches Objekt dargestellt, welches eine außergewöhnliche Kraft besitzt.

4.2.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.2.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Das Gedicht besteht aus 22 Versen (ohne Einteilung in Strophen), welche eine unregelmäßige Reimstruktur aufweisen. Neben Paarreimen, die im Text überwiegen, lassen sich hier auch Kreuzreime beobachten. Eine gewisse Rolle für die Klanggestaltung des Gedichtes spielen auch Binnenreime (z. B. *ognik – przewodnik*), darunter vor allem der Schlagreim *pstryczek – elektryczek*. Was den Versfuß des Gedichtes anbelangt, sind die einzelnen Verse Sieben- bzw. Achtsilber im trochäischen Metrum.

4.2.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne

Die Wortformen, welche sich auf die Klanggestaltung des Gedichtes auf eine besondere Art und Weise auswirken, sind vor allem das onomatopoetische Substantiv *pstryk* und seine Diminutivform *pstryczek* sowie das perfektive Verb *pstryknąć*, die in dem Text insgesamt neunmal anzutreffen sind. Der lautmalerische Effekt entsteht bei den genannten Formen durch die charakteristische Konsonantenkombination [pstr], d. h. durch die Zusammenstellung des Plosivs [p] mit dem Frikativ [s], dem Plosiv [t] sowie dem apikalen Vibranten [r]. Bei der Aussprache dieser Lautkombination entsteht ein Geräusch, welches in einem bestimmten Kontext das Knipsgeräusch in Erinnerung bringen kann.

Eine weitere wichtige Eigenschaft der genannten Onomatopöien ist deren Mehrdeutigkeit. Und zwar werden den erwähnten Formen in dem Gedicht unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben:

pstryk

- a) *ugs.* eine Interjektion, die das Geräusch bezeichnet, welches beim Schnippen, Klopfen, beim Aufeinanderstoßen von zwei Gegenständen sowie beim Starten eines Geräts entsteht (SJP)⁴² (Verse 3, 6, 19)
- b) ein kleiner Knopf zum Starten eines Geräts (SJP)⁴³ (Vers 14)

pstryczek

- a) ein kleiner Knopf zum Starten eines Geräts (SJP) (Verse 1–3)

pstryknąć – pstrykać

⁴² Im Original: „*pot.* wykrzyknik nazywający dźwięk wydawany przy pstryknięciu, klepięciu, lekkim uderzeniu jednego przedmiotu o drugi lub przy uruchamianiu jakiegoś urządzenia przy pomocy przycisku“.

⁴³ Im Original: „mały przycisk uruchamiający jakieś urządzenie; przyczek“.

- b) *ugs.* den Schalter eines Geräts drücken (SJP)⁴⁴
- c) *ugs.* ein charakteristisches Geräusch dabei [beim Schalten eines Geräts] produzieren (SJP)⁴⁵

Die Funktion, welche die Wiederholung der genannten lautmalerischen Lexeme erfüllt, scheint offensichtlich zu sein – als Onomatopöien ziehen sie die Aufmerksamkeit der Kinder auf sich und demzufolge auf die in dem Gedicht beschriebene Problematik.

4.2.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne

Neben den genannten vereinzelt onomatopoetischen Substantiven und Verben mit dem Stamm *pstryk-* lässt sich in dem Gedicht auch die Häufung des Vibranten [r] beobachten. Besonders sichtbar wird dieses Phänomen im folgenden Abschnitt:

Taki drut, a w drucie PRAĐ.
 Robisz pstryk i włączasz PRAĐ!
 Elektryczny bystry PRRRRAĐ!

In den angeführten Versen wiederholt sich das [r] neunmal – diese von Tuwim eingesetzte Maßnahme hebt zusätzlich die Thematik des Gedichtes auf der klanglichen Ebene hervor. Die Wiederholung des Vibranten sorgt dafür, dass dem Rezipienten bei der Lektüre der zitierten Verse möglicherweise die mit Strom verbundenen Phänomene einfallen können, wie z. B. Vibrationsgeräusche der elektrischen Geräte, Stromschlag oder Kurzschluss – die Interpretation kann hier natürlich variieren und hängt von der Vorstellungskraft der einzelnen Rezipienten ab. Der Effekt wird an dieser Stelle zusätzlich durch die besondere graphische Gestaltung des Textes verstärkt – das Substantiv *prąd* (dt. *Strom*) kommt in dem angeführten Abschnitt dreimal vor: in Großbuchstaben, mit dem Ausrufezeichen sowie mit dem mehrmals wiederholten ⟨r⟩.

4.2.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.2.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Die deutsche Übersetzung des Gedichtes ist quantitativ umfangreicher als die Originalversion – sie besteht aus 27 Versen, die in sechs Strophen ungleicher Länge aufgeteilt sind (die Anzahl der Verse in den jeweiligen Strophen variiert und beträgt zwischen drei und sechs). Die

⁴⁴ Im Original: „*pot. nacisnąć przycisk uruchamiający jakieś urządzenie*“.

⁴⁵ Im Original: „*pot. wydać charakterystyczny dźwięk podczas takiej czynności*“.

Reimstruktur der deutschsprachigen Version ist, ähnlich wie die des Originals, unregelmäßig – Paarreime wechseln sich mit Kreuzreimen ab. Binnenreime spielen keine besondere Rolle – in dem gesamten Text ist nur ein Beispiel (*Spuk – klug*) zu finden. Das Metrum des Zieltextes ist lockerer als die metrische Gestaltung des Originals.

4.2.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne

Sterczy w ścianie taki pstryczek , Mały pstryczek-elektryczek ,	Für deine und für meine Hand sitzt ein Schalter in der Wand.
Jak tym pstryczkiem zrobić pstryk , To się widno robi w mig.	Knips ihn an , dann findest du: Alles ändert sich im Nu.
Bardzo łatwo: Pstryk - i światło!	Schwer ist es nicht: Knips – schon ist Licht!
Pstryknać potem jeszcze raz, Zaraz mrok otoczy nas.	Knips wieder aus : Finster im Haus.
A jak pstryknać trzeci raz- Znowu dawny świeci blask.	Ein drittes Mal: Hell überall.
Któż to jest ten mały pstryk ?	Wer ist dieser Zwerg ?
Robisz pstryk i włączasz PRĄD!	Knips! Und schon rennt der Gnom

In der obigen Zusammenstellung wurden alle die onomatopoetischen Ausdrücke beinhaltenden Textabschnitte mit entsprechenden Übersetzungspassagen verglichen. Es ist sofort zu bemerken, dass die Übersetzung der Lexeme mit dem Stamm *pstryk-* nicht einheitlich ist – die angeführten Textpassagen beinhalten unterschiedliche Äquivalente (*Schalter, Knips, Zwerg*).

Bei dem ersten Beispiel, in dem das Wort *pstryczek* zweimal auftritt, hat sich der Übersetzer für das deutsche Substantiv *Schalter* entschieden, welches im DUD als „Vorrichtung zum Herstellen oder Unterbrechen einer elektrischen Verbindung (in Form eines Hebels, eines Druck- oder Drehknopfes)“ erläutert wurde. Semantisch [REF] entspricht also die von dem Übersetzer gewählte Variante dem polnischen Lexem *pstryczek*. Die formale Ebene [FOR] wurde jedoch neutralisiert – das Wort *Schalter* ist keine Onomatopöie. Im Gegensatz zu dem Original wird an der angeführten Textstelle die deutsche Entsprechung des Substantivs *pstryczek* nur einmal eingesetzt. Diese Reduktion hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass der Übersetzer die Reimstruktur des Ausgangstextes in die deutschsprachige Version übertragen wollte und aus diesem Grund ein in dem Original nicht auftretendes Substantiv *Hand* eingeführt hat. In der Übersetzung wurde darüber hinaus der Binnenreim ausgelassen, was die formale Ebene des Abschnitts zusätzlich beeinträchtigt hat.

Für eine andere Lösung hat sich der Übersetzer bei der zweiten von den angeführten Textpassagen entschieden. Das von ihm verwendete Verb *anknipsen* (*knips ihn an*) wird im DUD als „durch Knipsen, Drücken des Schalters an-, einschalten“ definiert, was dem polnischen Verb *pstryknać* auf der referentiellen Ebene entspricht [REF]. Das deutsche Verb

anknipsen, welches auf der Grundlage des Stamms *-knips-* gebildet wurde, kann darüber hinaus als lautmalerisch betrachtet werden [FOR]. Es enthält eine ähnliche Konsonantenkombination wie das polnische Verb *pstryknąć* – die Zusammenstellung des Plosivs [p] mit dem Frikativ [s]. Was das Original von der deutschsprachigen Version jedoch unterscheidet, ist das Konsonantencluster [tr] – dafür findet man im Anlaut des deutschen Äquivalentes die Zusammenstellung des Plosivs [k] mit dem Nasal [n], welche (ähnlich wie die Kombination [tr]) durch ihren plosiven Klang an das Geräusch des Ein- oder Ausschaltens eines Geräts erinnern kann. Für die Originalversion der besprochenen Passage war zudem das auf der Grundlage des Pleonasmus gebildete Wortspiel *pstryczkiem zrobić pstryk* charakteristisch. Diese Figur ist in dem deutschen Translat nicht zu finden. Stattdessen lässt sich an dieser Stelle ein Perspektivenwechsel bemerken – während in dem Original die Infinitivform *zrobić* angewendet wurde, hat man sich bei der Übersetzung für die Einführung der zweiten Person Singular *du* entschieden, was die Beibehaltung der Reimstruktur ermöglicht hat (*du – im Nu*).

Sehr ähnlich sieht die Übersetzung der nächsten Textpassage aus. Die Onomatopöie *pstryk* mit der charakteristischen Konsonantenkombination wurde hier mithilfe der Interjektion *knips* übertragen, welche beim DUD als „ein Geräusch, das beim Knipsen entsteht“ erklärt wird und demzufolge als eine genaue Entsprechung der polnischen Interjektion *pstryk* fungieren kann [REF]. Auch die formale Ebene [FOR] wurde in diesem Fall berücksichtigt.

Das in dem vierten Beispiel vorkommende unpersönliche Verb *pstryknąć* wurde mittels der Imperativform des Verbs *ausknipsen* übersetzt. An dieser Stelle hat sich der Übersetzer also für eine Konkretisierung auf der referentiellen Ebene [REF] entschlossen – die Form *pstryknąć* impliziert sowohl das Einschalten als auch das Ausschalten eines Geräts, während die in dem deutschen Translat auftretende Variante *ausknipsen* als „durch Betätigen eines Schalters o. Ä. ein elektrisches Gerät oder Licht ausschalten“ definiert wird. Die Beibehaltung der Klangqualitäten [FOR] sieht hier ähnlich wie bei den vorherigen Textpassagen aus.

Eine andere Strategie wurde bei dem nächsten Textabschnitt angewendet. In diesem Fall hat sich der Übersetzer für eine Reduktion entschieden und das onomatopoetische Verb *pstryknąć* ausgelassen.

Noch anders sieht die Übersetzung der Frage *Któż to jest ten mały pstryk?* aus. Aus Reimgründen wurde an dieser Stelle das deutsche Substantiv *Zwerg* eingeführt, welches laut DUD als „(in Märchen und Sagen auftretendes) kleines, meist hilfreiches Wesen in Menschengestalt (das man sich meist als kleines Männchen mit Bart und [roter] Zipfelmütze vorstellt)“, „kleinwüchsiger Mensch“ oder „kleines Kind“ zu verstehen ist. In dem Kontext des Gedichtes ist jedoch das genannte Substantiv eher metaphorisch als ein „kleines Ding“

aufzufassen. Die referentielle Ebene [REF] wurde an dieser Stelle also modifiziert – man hat sich für eine Substitution entschieden. Auch unter klanglichem Aspekt unterscheidet sich die Textpassage von dem Original – das von dem Übersetzer ausgewählte Äquivalent weist keine lautmalerischen Eigenschaften auf. Die Wahl des Lexems *Zwerg* kann dadurch begründet werden, dass in einem anderen Vers der Originalversion das Substantiv *smyk* als eine weitere Bezeichnung des Schalters auftritt. In dem SJP wird dieses als „ein kleines Kind, vor allem ein Junge“ erläutert, was der Bedeutung des Substantivs *Zwerg* zumindest teilweise entspricht.

Es lässt sich gleichzeitig feststellen, dass der Übersetzer versucht hat, die an dieser Stelle ausgelassene Onomatopöie zu kompensieren, was in den vorherigen Versen zu bemerken ist (*Taką siłę ma tajemną / Ten ukryty w ścianie smyk! / Ciemno – widno, widno – ciemno*). Und zwar beinhalten diese in der deutschsprachigen Version eine zusätzliche lautmalerische Form *Knips*: *Solch geheimnisvolle Kraft / steckt in dem kleinen Stips, / der Tag und Nacht erschafft / mit einem Knips*.

Der letzte von den angeführten Versen enthält die bereits erwähnte Figur (*z*)*robić pstryk*, welche mittels der Interjektion *knips* übertragen wurde. Der einzige Unterschied zwischen dem Original und der Übersetzung besteht darin, dass in der deutschsprachigen Version das Verb *robić* ausgelassen wurde. Dies wirkt sich zwar auf den Klang der Textpassage nicht aus, ändert jedoch leicht den Stil und demzufolge auch den Charakter des Textes. Das Verbinden des Verbs *robić* mit verschiedenen lautmalerischen Wörtern ist nämlich für die Sprache der Kinder charakteristisch und lässt sie unterschiedliche, noch unbekannte bzw. schwierige Verben ersetzen, z. B. *robić tup-tup* (dt. *tapp-tapp machen*) steht in der Kindersprache für *chodzić* (dt. *gehen*).

4.2.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne

Die Textpassage, welche im Original die Anhäufung des Lautes [r] enthält, wurde ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

<p>Taki drut, a w drucie PRAŁ. Robisz pstryk i włączasz PRAŁ! Elektryczny bystry PRRRRRAŁ!</p>	<p>In der Wand wartet der STROM. Knips! Und schon rennt der Gnom, verbindet und trennt in der Wand den Draht mit dem, der die Lampe hat.</p>
--	--

Als ein Problem bei der Translation der analysierten Verse erwies sich nicht nur die Suche nach einem entsprechenden Äquivalent, sondern auch die Berücksichtigung der Unterschiede zwischen dem polnischen und dem deutschen Lautsystem. Im Polnischen gibt es nämlich nur eine artikulatorische Variante des /r/ und zwar das apikokoron-alveolare [r], während sich im

Deutschen verschiedene Artikulationsmöglichkeiten finden lassen: das apikale [r], der uvulare Vibrant [ʀ], der uvulare Frikativ [ʁ]. Für die akustische Ebene der Originalversion des Gedichtes ist der Klang des apikalen Vibranten [r] von entscheidender Bedeutung. Bei der Erstellung des deutschsprachigen Translats hatte der Übersetzer jedoch nur einen beschränkten Einfluss darauf, wie das /r/ in dem konkreten Fall realisiert wird. Die Wahl der artikulatorischen Variante hängt nämlich von den einzelnen Sprachbenutzern, d. h. von den einzelnen Lesern ab.

Der für die Originalversion charakteristische Klangeffekt ist in der deutschsprachigen Version des Textes nicht so auffällig. In der angeführten Übersetzungspassage kommt das konsonantische /r/ nur viermal vor (in den Wörtern *Strom*, *rennt*, *trennt* und *Draht*), während die Originalversion neun solche Formen enthält (*drut*, *drucie*, *PRĄD*, *robisz*, *pstryk*, *PRĄD!*, *elektryczny*, *bystry*, *PRRRRAD!*).

Aufgrund der Übersetzungsschwierigkeiten, die mit den formalen Aspekten dieser Textpassage zusammenhängen, hat sich der Übersetzer an dieser Stelle verschiedener Transformationen, vor allem aber der Inversion und Reduktion bedient. Das polnischsprachige Substantiv *drut*, welches hier zweimal auftritt, wurde in dem Translat bedeutend verschoben – das deutsche Wort *Draht*, welches als ein genaues Äquivalent des polnischen *drut* gilt und dabei auch das /r/ enthält, kommt in dem weiteren Verlauf des Textes nur einmal vor – in diesem Fall hat man es also sowohl mit einer Inversion als auch mit einer Reduktion zu tun. Eine ähnliche Entscheidung hat der Übersetzer bei der Übertragung des Substantivs *prąd* getroffen. Die als eine genaue Entsprechung des polnischen Lexems geltende Form *Strom* ist in der deutschsprachigen Version nur einmal zu finden. Die spezielle graphische Gestaltung des Textes konnte daher nur teilweise beibehalten werden (das Substantiv *Strom* wird im Translat in Großbuchstaben geschrieben). Für die in dem letzten der zitierten Verse vorkommenden Adjektive *elektryczny* und *bystry* gibt es im Translat keine Entsprechungen. In die deutschsprachige Version der Textpassage wurden aber zwei zusätzliche Formen mit dem konsonantischen /r/ eingeführt – die Verben *rennt* und *trennt*, welche sich auf das in dem Original an dieser Stelle nicht auftretende Substantiv *Gnom* beziehen.

4.2.3. Zusammenfassung

In dem besprochenen Gedicht wird den Klangphänomenen eine wesentliche Rolle zugeschrieben, worauf selbst der Titel des Textes hinweist. Zur Gestaltung der formalen Ebene tragen hier neben der Reimstruktur auch die Onomatopöien (im engeren und weiteren Sinne) bei. Die Übersetzung der genannten Phänomene fällt unterschiedlich aus, was in der folgenden Tabelle erläutert wird:

Tab. 4. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Pstryk“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie

Klangfigur (Lexem /Textstelle)	Übersetzung	Texttransformation/ Übersetzungsstrategie	REF	FOR
ONOMATOPÖIE				
pstryczek	Schalter	wörtliches Äquivalent	+	-
pstryczek-elektryczek	-----	Reduktion	-	-
pstryczkiem	-----	Reduktion	-	-
zrobić pstryk	knips ihn an	Substitution	+/-	+
pstryk	knips	wörtliches Äquivalent	+	+
pstryknać	knips aus	Substitution: Konkretisierung	+/-	+
pstryknać	-----	Reduktion	-	-
pstryk	Zwerg	Substitution	-	-
pstryk	knips!	wörtliches Äquivalent	+	+

Von den neun Onomatopöien mit dem Stamm *pstryk-* wurden ins Deutsche drei Formen wörtlich übertragen, d. h. dass die einzelnen Äquivalente auf der referentiellen Ebene mit den ausgangssprachlichen Lexemen völlig übereinstimmen, wobei anzumerken ist, dass der Übersetzer zwei wörtliche Äquivalente des mehrdeutigen Lexems *pstryk* gefunden hat (*Schalter* und *Knips*), von welchen nur eins den lautmalerischen Charakter besitzt (*Knips*). In drei Fällen hat sich der Übersetzer für eine Substitution entschieden, wobei sie in einem Fall zur Neutralisierung des Klangs beigetragen hat (*Zwerg*), gleichzeitig jedoch die Reimbildung ermöglichte. Für drei weitere Formen gibt es im Translat keine Entsprechungen.

Als eine gewisse Schwierigkeit bei der Übertragung des besprochenen Gedichtes erwies sich die Onomatopöie im weiteren Sinne, d. h. die Wiedergabe der mit den Stromphänomenen verbundenen Geräusche durch mehrmalige Wiederholung des apikalen Vibranten [r]. Das Problem bei der Translation der analysierten Textpassage war nicht nur die Suche nach einem entsprechenden Äquivalent, sondern auch die Berücksichtigung der Unterschiede zwischen dem polnischen und deutschen Lautsystem. Im Endeffekt wurden an dieser Stelle im Translat nur vier Lexeme mit dem konsonantischen /r/ angewendet, was eine partielle Neutralisierung des Klangs dieser Textpassage zur Folge hatte (im Original gab es an der gleichen Stelle neun solche Lexeme).

Im Hinblick auf das Problem der Übersetzbarkeit von Klangfiguren veranschaulicht die durchgeführte Analyse, dass die Übersetzung der lautmalerischen Verben und Substantive in dem Gedicht „Pstryk“ zwar problematisch war (nicht in allen Fällen wurden lautmalerische Entsprechungen der im Original vorkommenden Onomatopöien eingesetzt), andererseits war der Übersetzer aber im Stande, die bestehenden Probleme zu lösen und den originalen Klang zumindest teilweise beizubehalten. Es ist zu vermuten, dass an den Stellen, an denen man sich für die Auslassung bzw. Neutralisierung der Onomatopöien entschieden hat, die Beibehaltung der regelmäßigen Reimstruktur des Textes im Fokus stand.

Was sich jedoch als unmöglich erwiesen hat, war bei der Translation des analysierten Gedichtes die Beibehaltung des Klangs der Textpassage, bei welcher der Klangeffekt im Original durch die Wiederholung des Vibranten [r] entsteht (*Robisz pstryk i włączasz PRĄD! / Elektryczny bystry PRRRRĄD!*). Abgesehen davon, dass die Klangebene der angeführten Textstelle im Translat teilweise neutralisiert wurde (die Anzahl an Lexemen, welche das /r/ beinhalten wurde reduziert), ist hier noch eine zusätzliche Schwierigkeit aufgetreten, die mit der Spezifik des deutschen Lautsystems zusammenhängt. Aufgrund dessen, dass im Deutschen die Realisierung des Phonems /r/ an den Stellen, wo es konsonantisch ausgesprochen wird, von den einzelnen Sprachbenutzern abhängt, hat der Übersetzer keinen richtigen Einfluss darauf, auf welche Art und Weise die bestimmte Textstelle vorgelesen wird und ob der Klangeffekt überhaupt hörbar wird. Diese Tatsache lässt sich daher als eine Übersetzbarkeitsgrenze bei diesem Gedicht einstufen.

4.3. „Kotek“ – „Das Kätzchen“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Miauczy kotek: miau! - Coś ty, kotku, miał? - Miałem ja <u>misczkę mleczka</u>. Teraz pusta jest misczka, A jeszcze bym chciał.</p> <p>Wzdycha kotek: o! - Co ci, kotku, co? - Śniła mi się wielka rzeka, Wielka rzeka, pełna mleka Aż po samo dno.</p> <p>Pisnął kotek: pii... - Pij, koteczku, pij! Skulił ogon, zmrużył ślupie, Śpi - i we śnie mleczko chlipie, Bo znów mu się śni.</p>	<p>Das Kätzchen miaut so sehr. – Wo kommt denn dein Kummer her? – Ich hatte voll Milch ein Töpfchen. Jetzt hab ich nicht mal ein Tröpfchen. Ich aber will mehr.</p> <p>Das Kätzchen jammert: Mio! – Was plagt dich denn, Kätzchen, so? – Einen Fluss habe ich geträumt, der von Milch nur so überschäumt. Wo ist diese Milch jetzt, wo?</p> <p>Das Kätzchen mauzt immer mehr. – Träum dir, Kätzchen, die Milch wieder her! Da rollt es sich ein, <u>schleckt im Schlafe</u> allein bis zum Grund den weißen Fluss leer.</p>

Das Gedicht gehört aufgrund seiner Thematik zu den klassischen Kindergedichten. Dargestellt wird hier ein Kätzchen, das die ganze Zeit von Milch träumt und aus diesem Grund unterschiedliche Geräusche (das Miauen, das Seufzen sowie das Maunzen) macht. Das Gedicht wird in Form eines Dialogs verfasst, wobei die onomatopoetischen Elemente den Ausgangspunkt für jedes kleine Gespräch zwischen der Katze und dem zweiten Sprechenden, wahrscheinlich ihrem Herrn bzw. ihrer Herrin bilden. In den ersten zwei Strophen beklagt sich das Kätzchen darüber, dass seine Milchschiessel leer ist und es noch ein bisschen mehr trinken möchte sowie erzählt gerührt von seinem Traum, in dem es einen riesigen Fluss voll Milch gesehen hat. In der letzten Strophe schläft die kleine Katze wieder ein und schlürft im Schlaf endlich die geträumte Leckerei.

4.3.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.3.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, die jeweils fünf Verse beinhalten – der innere Aufbau jeder Strophe sieht identisch aus. Der erste Vers beinhaltet in der Originalversion immer eine Interjektion samt deren Beschreibung (z. B. *Miauczy kotek: miau!*). Der nächste Vers bildet jeweils eine Frage bzw. eine Reaktion des Herrn oder der Herrin, der wieder eine Antwort des Kätzchens folgt.

Das Gedicht hat eine regelmäßige Struktur – die ersten zwei Verse sowie der letzte Vers jeder Strophe bestehen aus fünf Silben, der dritte und vierte Vers sind jeweils achtsilbig, wobei

alle Verse der Originalversion im trochäischen Metrum stehen. In dem Gedicht lassen sich neben Paarreimen auch umarmende Reime beobachten (die ersten zwei Verse reimen sich auch jeweils mit dem letzten Vers der Strophe). Die Reimstruktur der jeweiligen Strophen sieht folgendermaßen aus: AABBA.

4.3.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne

Die in dem angeführten Gedicht auftretenden Onomatopöien in Form von Interjektionen sowie den onomatopoetischen Wörtern haben eine Schlüsselbedeutung für die Struktur sowie die Gestaltung des gesamten Gedichtes. In dem Original lassen sich sechs Onomatopöien beobachten – drei Interjektionen (*miau, o, pii*) sowie drei onomatopoetische Verben (*miauczy, pisań, chlipie*).

Bei den Formen *miau* sowie *miauczeć* entsteht der lautmalerische Effekt durch das Vorkommen des Nasallautes [m], welcher den Klang der Katzenstimme in Erinnerung bringt, sowie durch das Aufeinanderfolgen mehrerer Vokale ([i], [a], [u]).

Die Interjektion *o!* besteht nur aus einem Vokal und kann, je nach der Länge der Aussprache sowie der Intonation, unterschiedliche Emotionen ausdrücken (bei einer kurzen Aussprache kann dadurch bspw. Überraschung geäußert werden, während eine längere Version auf das Seufzen hinweist). So handelt es sich in dem angeführten Gedicht ausdrücklich um einen Seufzer, wobei hervorzuheben ist, dass diese Interjektion in der Realität von Katzen nicht produziert wird – Tuwim hat sich hier also der Personifikation bedient.

Bei der Interjektion *pii* und dem onomatopoetischen Verb *pisań* wird das Lautmalerische vor allem durch das Auftreten des hohen Vokals [i] erkennbar, welcher an die hohen und niedlichen Geräusche der Katze erinnert.

Bei der Form *chlipie* ist für den akustischen Effekt vor allem das Vorkommen des Frikativs [x] sowie des Liquids [l] von Bedeutung – dadurch dass es sich beim [x] um einen Frikativ handelt, wird bei dessen Produktion ein leises Rauschen hörbar, welches in Verbindung mit dem Liquid [l] in einem bestimmten Kontext die Schlüpfgeräusche in Erinnerung bringen kann.

Hervorzuheben ist daneben, dass die Interjektion *miau* und die in dem nachfolgenden Vers vorkommende Form *miał* (Vergangenheitsform der 3. Person Singular des Verbs *mieć*, dt. *haben*) in einer homophonischen Beziehung zueinander stehen, was die Klangebene des Gedichtes zusätzlich bereichert. Ebenso spielerisch wird die Interjektionen *pii* angewendet –

zusammen mit der Form *pij* (Imperativform des Verbs *pić*, dt. *trinken*) bilden sie eine Paronomasie.

4.3.1.3. Alliteration

In dem angeführten Gedicht tritt nur eine Alliteration auf – *miseczkę mleczka* – welche durch die Wiederholung des Nasallautes [m] in dem Anlaut der Formen *miseczka* (dt. *kleine Schüssel*) sowie *mleczka* (Diminutivform des Substantivs *Milch*) entsteht.

4.3.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.3.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Die inhaltliche Struktur der Übersetzung sieht gleich wie diese der Originalversion des Gedichtes aus. Jede Strophe beginnt mit der Beschreibung eines Geräusches, welches von dem Kätzchen produziert wird – gleich danach folgt jeweils ein kurzer Dialog zwischen dem Tier und seinem Herrn bzw. seiner Herrin.

Die Reimstruktur des Originals wurde in die Übersetzung ohne irgendwelche Modifikationen übernommen. Auch hier lassen sich Paarreime beobachten, wobei sich die ersten zwei Verse zusätzlich mit dem letzten Vers der Strophe reimen. In der deutschsprachigen Version des Gedichtes wurde jedoch der originale Rhythmus wesentlich gestört – die Silbenanzahl in den jeweiligen Versen variiert von fünf bis acht, wobei sich hier (anders als in dem Original) keine wiederholbare Struktur in den jeweiligen Strophen feststellen lässt. Des Weiteren ist hier kein regelmäßiges Metrum erkennbar, weswegen sich die Übersetzung eher als ein freier Rhythmus klassifizieren lässt.

4.3.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne

Die in der Originalversion des Gedichtes auftretenden Onomatopöien wurden ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

Miauczy kotek: miau!	Das Kätzchen miaut so sehr.
Wzdycha kotek: o!	Das Kätzchen jammert: Mio!
Pisnął kotek: pii...	Das Kätzchen mauzt immer mehr.
Śpi - i we śnie mleczko chlipie,	schleckt im Schlafe allein

Der erste von den angeführten Versen beinhaltet zwei ähnliche Onomatopöien – das onomatopoetische Verb *miauczeć* sowie die Interjektion *miau*. Ein wenig anders ist die

deutschsprachige Version des Verses aufgebaut – der Übersetzer hat sich an dieser Stelle für eine Reduktion entschieden und hat auf die Verwendung der Interjektion ganz verzichtet – dieses Vorgehen folgt wahrscheinlich aus der Spezifik der deutschen Sprache (ein Aussagesatz beginnt normalerweise mit dem Subjekt) sowie aus der Reimstruktur des Gedichtes (der Übersetzer hat den Vers um zusätzliches Element *so sehr* ergänzt, um die Reimbildung zu ermöglichen).

Bei der Übertragung des onomatopoetischen Verbs hat der Übersetzer die genaue Entsprechung der Form *miauczeć*, d. h. das deutschsprachige Verb *miauen* gewählt. In diesem Fall wurde also sowohl die referentielle [REF] als auch die formale [FOR] Ebene im Translat berücksichtigt.

Die in der zweiten Textpassage vorkommende Interjektion *o!* wurde ins Deutsche als *mio!* übersetzt – diese Form wurde aufgrund der Kontamination von Interjektionen *miau* sowie *o* gebildet, weist daher auf die Kreativität des Übersetzers im Translationsprozess hin. Die Einsetzung der genannten Substitution hat jedoch die Konsequenz, dass die referentielle Ebene [REF] modifiziert wird – nichtsdestotrotz wurde hier die formale [FOR] Ebene treffend wiedergegeben. Zusätzlich wurde in diesem Vers der Übersetzung das Verb *jammern* als ein Äquivalent für die Form *wzdycha* eingeführt, welches aufgrund der Zusammenstellung des Gleitlautes [j] mit dem tiefen Vokal [a] das Stöhnen in Erinnerung bringt – es ist daher festzustellen, dass die Klangebene dieses Verses bereichert wurde.

Für eine ähnliche Lösung wie bei dem ersten der angeführten Verse hat sich der Übersetzer bei der Übertragung der Einheit *Pisnął kotek: pii...* entschlossen. Auch hier wurde auf die Interjektion verzichtet. Die onomatopoetische Form *pisnął* (dt. *quietschte*) wurde dafür durch das deutschsprachige Verb *mauzen* ersetzt, welches laut DUD als „lang [gezogene] klägliche Laute von sich geben“ zu verstehen ist. Die Bedeutung des Verbs [REF] wurde an dieser Stelle also entsprechend wiedergegeben. Die Verwendung der Form *mauzt* trägt jedoch gewisse Konsequenzen für die Klangebene des Verses [FOR] mit sich – das Verb *mauzen* lässt sich zwar als eine Onomatopöie betrachten, löst jedoch aufgrund der darin auftretenden Lautkombination ([m], [a], [u]) andere Assoziationen als das polnische Verb *piszczeć* aus.

Die letzte der in dem Gedicht vorkommenden Onomatopöien (*chlipie*) wurde mithilfe des deutschsprachigen Verbs *schlecken* übersetzt. Die genannten Formen sind zwar semantisch miteinander verwandt, die genaue Bedeutung der beiden Verben ist jedoch unterschiedlich. Und zwar bedeutet das polnische Verb *chlipać* laut SJP so viel wie „trinken und dabei schlürfen“⁴⁶,

⁴⁶ Im Original: „pić z mlaskaniem“.

während die deutschsprachige Form *schlecken* als „lecken, leckend verzehren“ zu verstehen ist – modifiziert wurde an dieser Stelle also vor allem konnotative Ebene. Was den Klang des Verses anbelangt [FOR], wirkt sich das Verb *schlecken* auf den akustischen Effekt in dem Gedicht ähnlich wie das polnischsprachige *chlipać* aus. Und zwar enthält die Form *schlecken* (so wie das im Original eingesetzte Verb) ebenso einen Frikativ [ʃ] sowie den Liquid [l], was dafür sorgt, dass die beiden Lexeme ähnliche akustischen Assoziationen hervorrufen.

4.3.2.3. Übersetzung der Alliteration

Die einzige in dem Original vorkommende Alliteration wurde ins Deutsche wie folgt übertragen:

Miałem ja <u>misczkę mleczka</u> Teraz pusta jest misczka,	Ich hatte voll Milch <i>ein Töpfchen</i> . Jetzt hab ich nicht mal <i>ein Tröpfchen</i> .
---	--

Der Wortkombination *misczkę mleczka* entspricht in der Übersetzung die Einheit *voll Milch ein Töpfchen* – es ist also sofort zu bemerken, dass die Alliteration ausgelassen wurde. Der Übersetzer hat sich bei der Übertragung dieser Textpassage der Inversion bedient, wobei das Lexem *misczka* (Diminutivform des Substantivs *miska*, dt. *Schüssel*) in dem Translat durch das Substantiv *Töpfchen* ersetzt wurde, welches sich auf der referentiellen Ebene [REF] von der im Original eingesetzten Form zwar gewissermaßen unterscheidet, ermöglichte jedoch gleichzeitig die Reim- und Wortspielbildung mit dem im nachfolgenden Vers vorkommenden Lexem *Tröpfchen*. Den erwünschten akustischen Effekt erzielt der Übersetzer in dem Translat mithilfe der Zusammenstellung an den Versenden von zwei semantisch unterschiedlichen, jedoch lautlich ähnlichen Lexemen (*Töpfchen* – *Tröpfchen*). Diese Vorgehensweise des Übersetzers lässt sich als eine Kompensationsmaßnahme einstufen.

Außer der in der obigen Beschreibung erwähnten Paronomasie *Töpfchen* – *Tröpfchen* sowie dem onomatopoetischen Verb *jammern*, welche von dem Übersetzer an den im Original klanglich neutralen Stellen angewendet wurden, wurde in dem Zieltext noch eine zusätzliche Alliteration eingeführt und zwar die Einheit *schleckt im Schlafe*, welche als eine genaue Entsprechung der im Original auftretenden Passage *we śnie mleczko chlipie* gilt. Es lässt sich jedoch nur schwer feststellen, ob dies aus der bewussten Entscheidung des Übersetzers resultiert oder eher ein Ergebnis der wörtlichen Übertragung der genannten Textstelle ist.

4.3.3. Zusammenfassung

In dem analysierten Gedicht wird dem Akustischen eine besondere Rolle zugeschrieben und zwar bereichern die eingesetzten Klangfiguren nicht nur die Sprache des Gedichtes, sondern sorgen auch dafür, dass in dem Text eine gewisse Wiederholbarkeit sowie Ordnung herrscht. Von daher ist das Gedicht einfacher zu rezipieren und zu merken, was für kindliche Rezipienten von besonderer Bedeutung ist.

Die Gruppe der in dem Gedicht vorkommenden Klangfiguren umfasst sechs Onomatopöien (drei Interjektionen sowie drei onomatopoetische Verben) und eine Alliteration. Schon bei der ersten Lektüre des Translats lässt sich schlussfolgern, dass sich der Übersetzer bei der Übertragung der genannten akustischen Elemente unterschiedlicher Methoden bedient hat. Eine Zusammenstellung sämtlicher Klangfiguren aus dem Text samt ihren Übersetzungen sowie der Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie wird in der folgenden Tabelle kurz erläutert:

Tab. 5. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Kotek“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie

Klangfigur (Lexem / Textstelle)	Übersetzung	Texttransformation/ Übersetzungsstrategie	REF	FOR
ONOMATOPÖIE				
miauczy	miaut	wörtliches Äquivalent	+	+
miau!	-----	Reduktion	-	-
o!	Mio!	Substitution	+/-	+
pisnął	mauzt	Substitution	+	+
pii...	-----	Reduktion	-	-
chlipie	schleckt	Substitution	+	+
ALLITERATION				
misczkę mleczka	Milch ein Töpfchen	Substitution, Inversion	+	- (Komp.)

Was auf den ersten Blick überraschend sein kann, ist die Übersetzung der lautmalerischen Interjektionen. Nur in einem Fall hat sich der Übersetzer nämlich dafür entschieden, die Interjektion in dem Translat zu berücksichtigen. Die beiden übrigen Interjektionen (*miau* und *pii*) kommen in der Übersetzung nicht vor, obwohl sich im Deutschen direkte Entsprechungen der genannten Einheiten finden lassen (*miau* und *piep*). Die Entscheidung des Übersetzers ist jedoch möglicherweise darauf zurückzuführen, dass er in dem Translat in erster Linie die

Reimstruktur des Ausgangstextes nachahmen wollte und aus dem Grund den Satzbau ein wenig modifiziert hat.

Eine andere Vorgehensweise ist bei den onomatopoetischen Verben zu beobachten – in einem Fall (*miauczeć*) wurde von dem Übersetzer ein wörtliches Äquivalent (*miauen*) gewählt, welches gleichzeitig dafür gesorgt hat, dass das Akustische berücksichtigt werden konnte. In zwei übrigen Fällen (*pisnął*, *chlipie*) wurden bedeutungsnahere Entsprechungen der ausgangssprachlichen Formen verwendet, welche auf der Klangebene die gleiche bzw. ähnliche Funktion erfüllt haben. Eine besondere Situation findet bei der Form *pisnął* statt, die ins Deutsche als *mauzt* übersetzt wurde – und zwar kann das zielsprachliche Äquivalent als eine Onomatopöie betrachtet werden (trägt also zur Bereicherung der Klangebene des Gedichtes bei), obwohl es andere Laute als die im Original vorkommende Form beinhaltet und demzufolge andere Assoziationen hervorruft.

Die einzige im Ausgangstext vorkommende Alliteration *miseczkę mleczka* wurde ins Deutsche als *Milch ein Töpfchen* übertragen, wobei sich der Übersetzer hier nicht nur der Inversion sondern auch einer partiellen Substitution bedient hat. Die Alliteration kommt in dem Translat zwar nicht vor, dank den genannten Mitteln war es dem Übersetzer jedoch möglich, eine Paronomasie zu bilden (*Töpfchen – Tröpfchen*), welche den Verlust der Alliteration teilweise kompensiert hat. Außerdem hat der Übersetzer eine zusätzliche Alliteration an einer im Original klangspielleeren Stelle eingeführt (*schleckt im Schlafe*).

Anhand der durchgeführten Analyse lässt sich in Bezug auf den Aspekt der Übersetzbarkeitsgrenzen bei Klangfiguren schlussfolgern, dass der Inhalt des Textes (d. h. die im Text dargestellte Geschichte) sowie die referentielle Ebene der bestimmten Klangfiguren [REF] in den meisten Fällen berücksichtigt und ins Deutsche treffend übertragen wurden, obwohl manche der von dem Übersetzer gewählten Äquivalente andere Konnotationen hervorrufen als die originalen. Von den sieben Klangfiguren wurden vier Formen ins Deutsche mithilfe von entsprechenden deutschsprachigen Klangfiguren übertragen. In zwei Fällen hat sich der Übersetzer für die Auslassung der Klangfiguren entschieden und an einer Stelle wurde der Text auf der Ebene des Klangs neutralisiert, wobei der Übersetzer den Verlust mithilfe von einer zusätzlichen Klangfigur kompensiert hat.

Gleichzeitig muss jedoch hervorgehoben werden, dass die Nichtberücksichtigung der im Original auftretenden Onomatopöien nicht daraus folgt, dass es im Deutschen keine Entsprechungen der betreffenden Formen gibt – vielmehr wurde die Entscheidung des Übersetzers mit Rücksicht auf die Reimstruktur des Gedichtes getroffen. Nur an einer Textstelle

war die formale, d. h. akustische Neutralisierung des Translats mit den systemorientierten Beschränkungen der Sprache verbunden – in Hinsicht auf den Inhalt des Textes musste der Übersetzer bei der Übertragung der Alliteration *miseczkę mleczka* das Substantiv *Milch* verwenden, was die Bildung der Alliteration erschwert hat. Nichtsdestotrotz scheint die von dem Übersetzer vorgeschlagene Lösung (die Einführung des Substantivs *Töpfchen* als eines Äquivalents der Form *miseczka*, was die Bildung einer Paronomasie ermöglicht hat) treffend zu sein.

4.4. „Mróz“ – „Durch den Frost“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>W ostry mróz chłopek wiózł Z lasu chrust na wozie, Skrzypi coś, oś nie oś, Trzaska chrust na mrozie.</p>	<p>Schnee sich türmt, Ostwind stürmt, stiebt von links und rechts. Fuhre knackt, voll bepackt, und die Achse ächzt.</p>
<p>Tężał mróz, wicher rósł, Pędząc jak w sto koni, Trzeszczy wóz, trzeszczy mróz, Chłop zębami dzwoni.</p>	<p>Kälte steigt, Ostwind geigt, beißt in Fleisch und Sehnen. Bäuerlein krümmt sich klein, klappert mit den Zähnen.</p>
<p>Szkapa: brr! Chłop jej: prrr! - A podwozie zgrzyta, Gwiżdże wiatr, śwista bat, Stukają kopyta.</p>	<p>Frost springt an Gaul und Mann, Karre knarrt und stöhnt. Peitsche knallt durch den Wald. Dumpf der Hufschlag tönt.</p>
<p>Chrzęst i brzęk, zgrzyt i stęk, Hałas jak w fabryce! Mniejszy mróz, lżejszy wóz Przy takiej muzyce.</p>	<p>Rüttelnd hart geht die Fahrt durch das Sturmgebräus. Hat der Frost ausgetost, pfeift er: Ab nach Haus!</p>

Das oben angeführte Gedicht beschreibt eine winterliche Szene: ein Bauer fährt mit einem Pferdewagen voll Reisig aus dem Wald nach Hause zurück. Dabei zittert er vor Kälte, weil das Wetter besonders misslich ist – der Frost wird immer empfindlicher und der kalte Wind lässt nicht nach. Der Inhalt des Gedichtes stellt jedoch keine Beschreibung der winterlichen Landschaft dar – vielmehr wird der Fokus auf die Geräusche gelegt, welche durch die Winternatur produziert werden oder bei einer Fahrt mit dem Pferdewagen zu hören sind. Neben den Geräuschen des klirrenden Frosts oder des wehenden Windes werden hier also auch u. a. das Klappern mit den Zähnen oder der Hufschlag erwähnt – dadurch wird das Akustische in den Vordergrund des gesamten Textes gestellt. Die letzte zentrale Strophe des Gedichtes enthält eine Pointe – die „Musik“ des Winters ist etwas so Angenehmes, dass man den Frost nicht mehr so intensiv empfindet und die zu leistenden Aufgaben leichter vorkommen.

4.4.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.4.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Das Gedicht hat eine regelmäßige Struktur: es beinhaltet vier Strophen, die jeweils aus vier sechssilbigen Versen bestehen. Charakteristisch ist hier auch die Betonung – in dem ersten und dritten Vers jeder Strophe lässt sich das kretische Metrum bemerken (*W ostry mróz chłopek wiózł*), welches jeweils zusätzlich durch einen männlichen Binnenreim hervorgehoben wird (*mróz – wiózł*). Der zweite und vierte Vers jeder einzelnen Strophe weisen dafür eine

trochäische Struktur auf – es wechseln sich da stets betonte und unbetonte Silben ab (*z lasu chrust na mrozie*). Für eine Gleichmäßigkeit sorgen in dem Original zusätzlich Kreuzreime mit einer weiblichen Kadenz (*wozie – mrozie, koni – dzwoni*).

4.4.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne

In der Originalversion des Gedichtes lassen sich Onomatopöien in Form von lautmalerischen Interjektionen sowie lautmalerischen Verben und Substantiven bemerken.

Was die erste Gruppe der Onomatopöien anbelangt, kommen in dem Ausgangstext zwei solche Formen vor:

Szkapa: brr! Chłop jej: prrr!

Die Interjektion *brr* wird in dem SJP als „ein Ausruf, welcher als Ausdruck der Kälte, des Ekels, der Abscheu, der Verachtung, der Angst etc. verwendet wird“⁴⁷ erläutert – in dem analysierten Gedicht wird sie vom Pferd hervorgebracht, welches vor Kälte zittert. Mit der erwähnten Onomatopöie reimt sich die in dem weiteren Teil des Verses vorkommende Interjektion *prrr*, welche im Polnischen als „ein Ausruf zum Anhalten eines Pferdes“⁴⁸ gilt (SJP). Im Hinblick auf die Klangebene spielt bei den genannten Formen der Vibrant [r] eine entscheidende Rolle.

Zur Bereicherung der Klangebene des Gedichtes tragen in dem Original jedoch vor allem Onomatopöien in Form von lautmalerischen Verben in der dritten Person Singular bei – insgesamt treten sie in dem Gedicht zehnmal auf. Darüber hinaus sind in der Originalversion des Gedichtes drei lautmalerische Substantive anzutreffen:

Skrzypi coś, oś nie oś,
Trzaska chrust na mrozie.
Trzeszczy wóz, trzeszczy mróz,
Chłop zębami dzwoni .
A podwozie zgrzyta ,
Gwiżdże wiatr, śwista bat,
Stukają kopyta.
Chrzęst i brzęk , zgrzyt i stęk,

Bei der Form *skrzypi* (dt. *quietscht, knirscht*) entsteht der lautmalerische Effekt durch die darin vorkommenden Frikative [s] und [ʃ], welche in einem bestimmten Kontext

⁴⁷ Im Original: „Okrzyk wydawany w chwilach doznawania uczucia zimna, wstrętu, odrazy, pogardy, strachu itp.“.

⁴⁸ Im Original: „zawołanie na konia używane wtedy, gdy powożący chce go zatrzymać“.

Knirschgeräusche in Erinnerung bringen können. Frikative [x], [s], [z], [ʃ] und [ʒ] sowie die Affrikate [tʃ] spielen auch bei Verbformen *trzaska* (dt. *knallt, knackt*), *trzeszczy* (dt. *knackt, knarrt*), *zgrzyta* (dt. *knirscht*) sowie bei Substantiven *chrzęst* (dt. *Knacken, Knirschen*), *zgrzyt* (dt. *Knirschen*) und *brzęk* (dt. *Klirren*) aus der Klangperspektive die entscheidende Rolle. Die Form *dzwoni* in dem Ausdruck *dzwonić zębami* (dt. *mit den Zähnen klappern*) beinhaltet die Affrikate [dʒ] sowie den Frikativ [v], welche das charakteristische klirrende Geräusch sprachlich imitieren. Bei der Verbform *gwizdże* (dt. *pfeift*) entsteht der akustische Effekt durch die Zusammenstellung der Frikative [v] und [ʒ] mit der Affrikate [dʒ]. Die Form *śwista* (dt. *pfeift*) beinhaltet Frikative [ɕ], [f] und [s], welche zur sprachlichen Nachahmung des pfeifenden Geräusches beitragen. Ein wenig anders wird die Verbform *stukają* (dt. *klopfen*) aufgebaut, bei welcher Plosive [t] und [k] aus der Klangperspektive im Vordergrund stehen.

4.4.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne

Der Klangeffekt sowie die gerade besprochenen rauschenden und pfeifenden Geräusche werden in dem Text zusätzlich durch die Anhäufung der Frikative [f], [v], [s], [z], [ʃ], [ʒ], [ɕ], [z], [x] und Affrikaten [ts], [dʒ], [tʃ] erzielt. Diese Erscheinung ist vor allem in den folgenden Textpassagen sichtbar:

<p>W ostry mróz chłopek wiózł Z lasu chrust na wozie, Skrzypi coś, oś nie oś, Trzaska chrust na mrozie.</p> <p>Tężał mróz, wicher róśł, Pędząc jak w sto koni, Trzeszczy wóz, trzeszczy mróz, Chłop zębami dzwoni.</p> <p>Chrzęst i brzęk, zgrzyt i stęk, Hałas jak w fabryce!</p>

Die Funktion der semantischen Signale erfüllen hier die lautmalerischen Verben *skrzypieć*, *trzaskać*, *trzeszczeć*, *dzwonić* sowie Substantive *chrzęst*, *brzęk* und *zgrzyt*. Weitere Lexeme, welche die Wahrnehmung des Klangeffektes an diesen Stellen vereinfachen, sind die Substantive *mróz* (dt. *Frost*) sowie *hałas* (dt. *Lärm*). Dank diesen können in dem Gedichtkontext die in den angeführten Versen auftretenden Frikative und Affrikaten die Geräusche des wehenden Windes oder des klirrenden Schnees in Erinnerung bringen. Die erwähnten Frikative und Affrikaten kommen in den folgenden Lexemen des Originals vor:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	w, w, fabryce, w, wiózł, wozie, wicher, wóz, dzwoni
prädorsal-alveolar [s] [z]	ostry, mróz, lasu, chrust, skrzypi, trzaska, chrust, mróz, rósł, sto, wóz, mróz, chrzęst, stęk, hałas, wiózł, z, zębami, zgrzyt
omnikoronal-alveolar [ʃ] [ʒ]	skrzypi, trzaska, trzeszczy, trzeszczy, chrzęst, tężał, trzeszczy, trzeszczy, brzęk, zgrzyt
prädorsal-mediopalatal [ɕ] [ʒ]	coś, oś, oś, wozie, mrozie
postdorsal-velar [x]	chłopek, chrust, chrust, wicher, chłop, chrzęst, hałas
Affrikaten	
prädorsal-alveolar [tʃ] [dʒ]	coś, pędząc, fabryce, pędząc, dzwoni
omnikoronal-alveolar [tʃ]	trzeszczy, trzeszczy

Insgesamt wiederholen sich die genannten Laute in den angeführten Textpassagen des Originals 57-mal – dabei muss angemerkt werden, dass die größte Rolle für die Erzeugung des akustischen Effektes das prädorsal-alveolare [s], das omnikoronal-alveolare [ʃ] sowie das postdorsal-velare [x] spielen (die genannten Konsonanten wiederholen sich in den angeführten Versen entsprechend 15, 5 und 7-mal).

4.4.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.4.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Die Reimstruktur sowie das Metrum der Übersetzung sehen ähnlich wie in der Originalversion aus. Auch in dem deutschsprachigen Text lassen sich vier Strophen mit jeweils vier Versen und einer vergleichbaren Betonung bemerken – in dem ersten und dritten Vers jeder Strophe herrscht das kretische Metrum, während in dem zweiten und vierten Vers jeweils ein Trochäus erscheint. Der einzige Unterschied im Vergleich zu dem Original ist die männliche Kadenz der trochäischen Verse (*stiebt von links und rechts*) – eine Ausnahme bildet ausschließlich die zweite Strophe, in der die weibliche Kadenz beibehalten wurde (*beißt in Fleisch und Sehnen*).

4.4.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne

Die Textstelle, welche in dem Ausgangstext zwei lautmalerische Interjektionen beinhaltet, wurde ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

Szkapa: brr! Chłop jej: prr!	Frost springt an Gaul und Mann
--	--------------------------------

Festzustellen ist, dass sich der Übersetzer an dieser Stelle für die Auslassung der Onomatopöien und demzufolge für die Neutralisierung der Klangebene entschieden hat, obwohl die

analysierten Interjektionen im Kontext des Gedichtes auch im Zieltext verstanden werden könnten – die von dem Übersetzer vorgeschlagene Lösung kann jedoch mit dem Streben nach Beibehaltung der gleichmäßigen rhythmischen Struktur des gesamten Textes zusammenhängen.

Unterschiedlicher Methoden hat sich der Übersetzer bei der Translation der onomatopoetischen Verben und Substantive bedient:

Skrzypi coś, oś nie oś,	und die Achse ächzt .
Trzaska chrust na mrozie.	Fuhre knackt , voll bepackt,
Trzeszczy wóz, trzeszczy mróz,	-----
Chłop zębami dzwoni .	klappert mit den Zähnen.
A podwozie zgrzyta ,	Karre knarrt und stöhnt .
Gwiżdże wiatr	-----
śwista bat	Peitsche knallt durch den Wald.
Stukają kopyta.	Dumpf der Hufschlag tönt .
Chrzęst i brzęk , zgrzyt i stęk,	Rüttelnd hart geht die Fahrt

Anhand der obigen Zusammenstellung ist sofort zu bemerken, dass nicht alle lautmalerischen Formen in die deutschsprachige Version des Gedichtes übertragen wurden – von den zwölf ursprünglichen Onomatopöien wurden nur fünf Formen mithilfe der lautmalerischen Ausdrücke übertragen.

Die Form *skrzypi* (dt. *quietschen*) wurde ins Deutsche mithilfe des Verbs *ächzen* übertragen, welches laut DUD als „vor Schmerzen oder bei einer körperlichen Anstrengung kurz und mit gepresst klingendem Laut ausatmen“ zu verstehen ist. Die referentielle Ebene [REF] wurde an dieser Stelle also einigermaßen modifiziert – diese Substitution hat jedoch die Beibehaltung der klanglichen Eigenschaften der analysierten Textstelle [FOR] ermöglicht. Die Onomatopöie *ächzen* beinhaltet (ähnlich wie das polnische Verb *skrzypieć*) zwei Zischlaute ([ç] und [ʦ]). Darüber hinaus bildet sie mit dem nachfolgenden Lexem *Achse* ein Wortspiel, welches als eine Kompensation der im Translat ausgelassenen Paronomasie *coś, oś nie oś* gelten kann.

Bei der Übertragung des Verbs *trzaskać* (SJP: „beim Zerspringen, Zerreißen, Zerschneiden oder Brennen einen charakteristischen, trockenen Laut von sich geben“⁴⁹) hat sich der Übersetzer für das Lexem *knacken* (DUD: „mit einem kurzen, harten, hellen Ton zerschneiden oder zerspringen“) entschlossen, welches auf der referentiellen Ebene [REF] als ein genaues

⁴⁹ Im Original: „wydać charakterystyczny suchy odgłos, pękając, rozrywając się, łamiąc się, płonąc“.

Äquivalent des im Original vorkommenden Verbs zu betrachten ist. Durch die Wahl dieser Form wurde die formale Ebene der Textpassage teilweise modifiziert – das Verb *knacken*, das zwar als eine Onomatopöie gilt, ist lautlich anders aufgebaut als das im Ausgangstext vorkommende *trzaskać*. Aus der Klangperspektive [FOR] spielt bei dem deutschsprachigen Äquivalent die Zusammenstellung des Plosivs [k] mit dem Nasalkonsonanten [n] eine entscheidende Rolle und zwar kann diese Konsonantenkombination in einem bestimmten Kontext ein Explosionsgeräusch in Erinnerung bringen.

Dem onomatopoetischen Verb *dzwoni* entspricht in der Übersetzung die Form *klappern* – der im Translat vorkommende Ausdruck *mit den Zähnen klappern* kann als ein funktionales Äquivalent des polnischen *chłop zębami dzwoni* betrachtet werden [REF]. Die klanglichen Eigenschaften der beiden Formen sind jedoch anders [FOR]: während bei dem polnischen Verb die Zusammenstellung der Frikative [dʐ] und [v] aus der Klangperspektive die größte Rolle spielt, stehen bei dem deutschen Äquivalent die Plosive [k] und [p] im Vordergrund.

Sehr ähnlich zu dem gerade besprochenen Beispiel sieht die Übersetzung des Verbs *zgrzytać* (SJP: „ein Knirschen von sich geben oder hervorrufen“⁵⁰) aus, welches mithilfe des bedeutungsnahen Lexems *knarren* (DUD: „ein ächzendes, mit Knacken verbundenes Geräusch ohne eigentlichen Klang von sich geben“) übertragen wurde. Obwohl das deutsche Äquivalent als eine Onomatopöie betrachtet werden kann, ist es lautlich anders aufgebaut als die in dem Original vorkommende Form – die für das polnische Verb charakteristischen Frikative [z] und [ʒ] tauchen im Translat nicht auf.

Dem polnischen Verb *świstać* (SJP: „einen Pfiff von sich geben“) entspricht in der Übersetzung die Form *knallen* (DUD: „einen Knall von sich geben“) – der Übersetzer hat sich an dieser Stelle also für eine Substitution in Form von einer Generalisierung entschieden [REF]. Auch der Klang von den zwei Sprachversionen ist unterschiedlich – das onomatopoetische Verb *knallen* beinhaltet im Gegensatz zu der polnischen Form *świstać* keine Frikative.

Die Form *stukają* (SJP: „beim Stoßen einen charakteristischen Ton von sich geben“), bei der aus der Klangperspektive die Plosive [t] und [k] von entscheidender Bedeutung sind, wurde mithilfe des Ausdrucks *Hufschlag tönt* übertragen. Zu bemerken ist an dieser Stelle vor allem die Wortartänderung – inhaltlich entspricht das Substantiv *Hufschlag* der ganzen Phrase *stukają kopyta* [REF]. Aus grammatischen Gründen hat man hier also das Verb *tönen* hinzugefügt. Die klangliche Ebene [FOR] wurde an dieser Stelle neutralisiert.

⁵⁰ Im Original: „wydać zgrzyt lub spowodować powstanie zgrzytu“.

Kompensation

In der deutschsprachigen Version des Textes ist zusätzlich ein onomatopoetisches Verb (*pfeifen*) an einer im Original aus der Klangperspektive neutralen Stelle anzutreffen.

4.4.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne

Die Textpassagen, in welchen die Anhäufung der Frikative und Affrikaten zur Entstehung der Onomatopöie im weiteren Sinne beiträgt, wurden ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

W ostry mróz chłopek wiózł [f] [s] [s] [x] [v] [z] Z lasu chrust na wozie, [z] [s] [x] [s] [v] [z] Skrzypi coś, oś nie oś, [s] [ʃ] [ts][e] [e] [e] Trzaska chrust na mrozie. [ʃ] [s] [x] [s] [z]	Schnee sich türmt, Ostwind stürmt, [ʃ] [z] [ç] [s] [v] [ʃ] stiebt von links und rechts. [ʃ] [f] [s] [ç] [s] Fuhre knackt, voll bepackt, [f] [f] und die Achse ächzt. [s] [ç] [ts]
Tężał mróz, wicher rósł, [ʒ] [s] [v] [x] [s] Pędząc jak w sto koni, [dʒ] [ts][f] [s] Trzeszczy wóz, trzeszczy mróz, [ʃ] [ʃ] [ʧ] [v] [s] [ʃ] [ʃ] [ʧ] [s] Chłop zębami dzwoni. [x] [z] [dʒ] [v]	Kälte steigt, Ostwind geigt, [ʃ] [s] [v] beißt in Fleisch und Sehnen. [s] [f] [ʃ] [z] Bäuerlein krümmt sich klein, [z] [ç] klappert mit den Zähnen. [ts]
Chrząst i brzęk, zgrzyt i stęk, [x] [ʃ] [s] [ʒ] [z] [ʒ] [s] Hałas jak w fabryce! [x] [s] [f] [f] [ts]	Rüttelnd hart geht die Fahrt [x] [f] durch das Sturmgebräus. [ç] [s] [ʃ] [s]

Anhand der obigen Zusammenstellung aller Laute, die in den analysierten Passagen die Klangebene bereichern, lässt sich eindeutig feststellen, dass der Klangeffekt in der Übersetzung wesentlich schwächer ist als in dem Original. Die Anzahl an Frikativen und Affrikaten ist im Translat niedriger (in der deutschsprachigen Version der Textpassagen kommen 32 solche Laute vor). Darüber hinaus hat sich auch die Frequenz der einzelnen Laute in der Übersetzung verändert:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	von, Fuhre, voll, Fleisch, Fahrt, Ostwind, Ostwind
präadorsal-alveolar [s] [z]	Ostwind, links, rechts, Achse, Ostwind, beißt, das, Sturmgebräus, sich, Sehnen, sich
omnikoronal-alveolar [ʃ]	Schnee, stürmt, stiebt, steigt, Fleisch, Sturmgebräus
präadorsal-präpalatal [ç]	sich, rechts, ächzt, sich, durch
postdorsal-velar [x]	hart
Affrikaten	
präadorsal-alveolar [ts]	ächzt, Zähnen

Im Gegensatz zu der Originalversion der analysierten Textpassagen treten in dem Translat keine Lexeme, welche den Frikativ [ʒ] oder die Affrikate [ʧ] beinhalten würden. Aufgrund der Spezifik des deutschen Lautsystems erscheint auch das [dʒ] und das [z] in der Übersetzung nicht.

Die Laute, die zur Entstehung des erwünschten Klangeffektes beitragen, sind in der deutschsprachigen Version, ähnlich wie im Original, das [s] sowie das [ʃ] – diese wiederholen sich in den analysierten Textpassagen entsprechend achtmal und sechsmal.

Die Lektüre der deutschsprachigen Version der Textpassagen lässt jedoch die Schlussfolgerung ziehen, dass der im Original vorkommende Klangeffekt in der Übersetzung nicht eindeutig zu erkennen ist. Nur beim Vorlesen der ersten zwei Verse ist das leise Rauschen der sich dort wiederholenden Frikative hörbar – in den übrigen Versen wurde der Klangeffekt neutralisiert.

4.4.3. Zusammenfassung

Es ist nicht zu leugnen, dass das analysierte Gedicht ein Paradebeispiel dafür ist, dass der Inhalt des Textes auf der Ebene der Sprache dargestellt werden kann – die Erzielung des erwähnten Effektes ermöglichen in dem Gedicht „Mróz“ mehrere Onomatopöien (vor allem in Form von lautmalerischen Verben in dritter Person Singular), welche die Klangebene des Gedichtes bereichern. Darüber hinaus werden die im Text beschriebenen Naturphänomene (z. B. der wehende Wind oder der klirrende Frost) zusätzlich durch die Anhäufung der Frikative und Affrikaten an manchen Stellen des Originals imitiert.

Die folgende Tabelle enthält sämtliche lautmalerischen Formen aus dem Gedicht samt ihrer Übersetzung ins Deutsche sowie der Bestimmung der jeweiligen Texttransformation:

Tab. 6. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Mróz“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie

Klangfigur (Lexem /Textstelle)	Übersetzung	Texttransformation / Übersetzungsstrategie	REF	FOR
ONOMATOPÖIE				
br	-----	Reduktion	-	-
pr	-----	Reduktion	-	-
skrzypi	ächzt	Substitution	+/-	+
trzaska	knackt	wörtliches Äquivalent	+	+
trzeszczy trzeszczy	-----	Reduktion Reduktion	- -	- -
zębami dzwoni	klappert mit den Zähnen	Substitution (funktionales Äquivalent)	+	+
zgrzyta	knarrt und stöhnt	Substitution	+/-	+
gwiżdże	-----	Reduktion	-	-
śwista	knallt	Substitution: Generalisierung	+/-	+

stukają kopyta	Hufschlag tönt	Substitution	+/-	-
chrzęst	-----	Reduktion	-	-
brzęk	-----	Reduktion	-	-
zgrzyt	-----	Reduktion	-	-
stęk	-----	Reduktion	-	-

Von den in dem Ausgangstext vorkommenden 15 lautmalerischen Formen wurden in dem Translat lediglich sechs berücksichtigt – für neun übrige Lexeme gibt es in der deutschsprachigen Version des Textes keine Entsprechungen.

Für einen onomatopoetischen Ausdruck wurde im Deutschen ein genaues Äquivalent gefunden – dieses entspricht der originalen Onomatopöie sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Klangebene. Fünf weitere lautmalerische Formen wurden mit bedeutungsnahen Ausdrücken ersetzt, wobei sich der Übersetzer in vier Fällen der deutschsprachigen Onomatopöien bedient hat. Nur eine von diesen Formen wurde infolge der Substitution auf der Klangebene neutralisiert.

Was in dem Translat nur in einem geringen Maße berücksichtigt wurde, ist die Onomatopöie im weiteren Sinne, d. h. die sprachliche Nachahmung der in dem Text beschriebenen Naturphänomene. Aufgrund dessen, dass sich das deutsche und das polnische Lautsystem voneinander unterscheiden, konnten in dem Translat nicht alle klangbereichernden Laute eingesetzt werden. Des Weiteren hat sich die Anzahl der aus der Klangperspektive entscheidenden Laute in der deutschsprachigen Version des Textes wesentlich verringert.

In Bezug auf die Übersetzbarkeitsfrage muss festgestellt werden, dass die Übertragung der lautmalerischen Elemente in dem Gedicht „Mróz“ als eine übersetzerische Herausforderung zu betrachten ist. Nicht nur wurden lediglich sechs von 15 Onomatopöien in den Zielttext übertragen, sondern unterscheiden sich die deutschsprachigen Äquivalente auch lautlich von den originalen Formen – sie beinhalten in den meisten Fällen keine Frikative und Affrikaten, was sich darauf auswirkt, dass der Klang des Gedichtes doch anders als der des Originals ist. Als eine weitere übersetzerische Schwierigkeit und eine mögliche Übersetzbarkeitsgrenze erwies sich bei der Translation des Gedichtes „Mróz“ darüber hinaus die Nachahmung der Naturgeräusche durch die Anhäufung der Frikative und Affrikaten – aufgrund des Nichtvorhandenseins in dem deutschen Lautsystem mancher Laute (wie etwa [ɕ] und [ʒ]) war es nicht möglich, den gleichen Klangeffekt in dem Translat wie in dem Original zu erzielen. Eine mögliche Lösung wäre in dieser Situation der Versuch, einen ähnlichen Effekt mithilfe anderer Laute zu erreichen – die durchgeführte Analyse zeigt jedoch deutlich, dass der Übersetzer darauf verzichtet hat, was die Neutralisierung der Klangebene zur Folge hatte.

4.5. „Kapuśniaczek“ – „Sprühregen“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Jak wesoły milion drobnych wilgnych muszek, Jakby z worków szarych mokry, mżący maczek, Sypie się i skacze dżdżu wodnisty puszek, Rośny pył jesienny, siwy kapuśniaczek.</p> <p>Słabe to, maleńkie, ledwo samo kropi, Nawet w blachy bębnić nie potrafi jeszcze, Ot, młodziutki deszczuik, fruważące kropki, Co by strasznie chciały być dorośłym deszczem.</p> <p>Chciałyby ulewą lunąć w gromkiej burzy, Miasto siec na ukos chlustającą chłostą, W rynnach się rozpluskać, rozlać się w kałuży, Szyby dziobać łzawą i zawiłą ospą...</p> <p>Tak to sobie marzy kapanina biedna, Sił ostatkiem pusząc się w ostatnim dreszczu... Lecz cóż? Spójrz: na drucie jeździ kropla jedna. Już ją wróbel strząsał. Już po całym deszczu.</p>	<p>Wie Millionen wasserfroher Mücken. wie aus Säcken Mohn ganz leise rieselt, sprühn vom Himmel kleine Tropfenküken, wenn im Herbst der graue Regen nieselt.</p> <p>Werden nicht als Tropfen ernst genommen, trommeln nicht auf Dächer oder Blech. <u>Flügge viel zu früh</u>, sind sie gekommen. Nie erwachsen werden, war ihr Pech.</p> <p>Würden gern den Donnerchor beginnen, peitschen gern in Städten Mensch und Haus. Nun zerfließen sie in Lachen oder Rinnen. Ihre kleinen Narben löscht die Pfütze aus.</p> <p><u>Träumen einen Traum die armen Tröpfchen:</u> Mit vereinter Kraft zur letzten Schlacht! Da, ein <u>Sperling schüttelt Schwanz</u> und Köpfchen. Plitsch! Der Tropfen fällt – und Sonne lacht.</p>

Das angeführte Gedicht beschreibt die Natur eines schwachen Regens, des sogenannten *kapuśniaczek*⁵¹ (dt. *Sprühregen*). Der erste Vers bildet einen ausgebauten Vergleich – der Sprühregen wird hier mit kleinen Fliegen sowie mit Mohnkörnern verglichen. Weiter nimmt man im Original einen milden, sanften Ton an und betrachtet den Regen als ein kleines Kind – man beschreibt ihn als ein schwaches und winziges Wesen, welches noch nicht gelernt hat, wie man richtig regnen und in Blechen trommeln sollte. Gleichzeitig werden auch die Träume des Sprühregens beschrieben. Wie jedes kleine Kind möchte auch der Sprühregen so schnell wie möglich erwachsen werden und träumt davon, große Leistungen zu vollbringen: die ganzen Städte zu peitschen, Pfützen zu bilden und auf Fenster zu trommeln. In dem letzten Vers wird der Regen mitleidig angeschaut, indem man ihn mit dem polnischen Lexem *kapanina*⁵² bezeichnet. Schließlich geht der Regen (und damit auch das Gedicht) zu Ende – der letzte Tropfen wird von einem Sperling abgeschüttelt.

⁵¹ Das Wort *kapuśniaczek* ist aufgrund seiner konnotativen Ebene nicht eins-zu-eins ins Deutsche zu übertragen. Etymologisch stammt das genannte Lexem vom polnischen *kapusta* (dt. *Kohl*). Früher pflanzte man Kohl im Vorfrühling, am besten bei einem leichten Regen, welcher das optimale Wachsen der Pflanze ermöglichte. Heutzutage bedient man sich des Wortes *kapuśniaczek* in einem breiteren Kontext und zwar benutzt man das Lexem als eine Bezeichnung für jeden leichten Regen (unabhängig von der Jahreszeit) (vgl. Kurczabowa 2003: 218; Boryś 2005: 222).

⁵² Auf einen spöttischen Ton weist hier das polnische Suffix *-ina* auf, welches die Bildung der Diminutivformen ermöglicht und den Lexemen dabei einen mitleidvollen Charakter verleiht (vgl. Szober 1968: 122).

4.5.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.5.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Das Gedicht hat einen regelmäßigen Aufbau – es besteht aus vier Strophen, die jeweils in vier Verse eingeteilt werden. In der Originalversion ist jeder Vers ein Zwölfsilber in Kreuzreimen mit jeweils weiblicher Kadenz verfasst. In Hinsicht auf das Metrum überwiegen hier Trochäen, eine Ausnahme bildet jedoch z. B. der vorletzte Vers, der mit einem Jambus beginnt. Die ständige regelmäßige Abwechslung von Hebungen und Senkungen sorgt dafür, dass der Rhythmus des Textes monoton wird und dadurch an den Rhythmus des fallenden Regens anknüpft.

4.5.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne

In der Originalversion des Gedichtes sind ein paar lautmalerische Formen (Verben und Partizipien) anzutreffen, welche sich aufgrund der Thematik des Textes auf die Beschreibung des Regens und der Regengeräusche beziehen. Insgesamt treten in dem Ausgangstext neun onomatopoetische Ausdrücke auf:

Jakby z worków szarych mokry, mżący maczek,
Sypie się i skacze dżdżu wodnisty puszek
Nawet w blachy bębnić nie potrafi jeszcze
Ot, młodziutki deszczyk, fruważące kropki
Miasto siec na ukos chłustającą chłostą
W rynnach się rozpluskać , rozlać się w kałuży
Tak to sobie marzy kapanina biedna

Das lautmalerische Partizip *mżący* (dt. *nieselnd*) beschreibt einen sanften leisen Regen. Zur Entstehung des lautmalerischen Effektes trägt bei dieser Form der Frikativ [ʒ] sowie die Affrikate [tʂ] bei.

Die Verbform *sypie się* (dt. *streut sich, fällt*) nimmt in dem analysierten Gedicht eine neue Bedeutung an, und zwar wird das Verb *sypać* normalerweise nicht in Bezug auf den Regen, sondern auf den Schnee verwendet. Da sich aber der Autor an dieser Stelle einer Metapher bedient und den Regen mit weichen Daunen (im Original: *puszek*) vergleicht, ist die Verwendung dieses Verbs an dieser Stelle begründet. Das Lautmalerische entsteht bei der genannten Form durch das Vorkommen des Frikativs [s] im Anlaut.

In dem gleichen Vers tritt die lautmalerische Form *dżdżu* auf, welche im Polnischen als

eine veraltete Bezeichnung (Genitivform) des Regens gilt (SJP). Der onomatopoetische Effekt entsteht bei dem genannten Substantiv durch die Wiederholung der Affrikate [dʒ], welche bei diesem Wort die rhythmischen Regengeräusche imitiert.

Das Verb *bębnić* (dt. *trommeln*) bezieht sich auf einen heftigen Regen. Aus der Klangperspektive spielt bei diesem Lexem vor allem der Plosiv [b] entscheidende Rolle – die Wiederholung dieses Lautes sorgt dafür, dass der Klang des Verbs *bębnić* an die rhythmischen und lauten Geräusche, welche bei einem starken Regen entstehen, erinnert.

Bei der Onomatopöie *fruważąca* (dt. *fliegende, flatternde*) ist aus der Klangperspektive wiederum der stimmlose Frikativ [f] im Anlaut sowie der Vibrant [r] von Bedeutung.

Die Verbform *siec* (dt. *peitschen*) bezieht sich auf einen starken, ununterbrochenen Regen – das Lautmalerische entsteht bei diesem Lexem vor allem durch den stimmlosen Frikativ [s] im dessen Anlaut.

Das Partizip *chłustająca* (dt. *spritzend*) sowie das Verb *rozpluskać* (dt. *platschen*) beziehen sich auf das beim Regen spritzende Wasser. Die beiden Formen sind lautlich ähnlich aufgebaut – sie beinhalten jeweils den Lateral [l], welcher bei Onomatopöien auf den Bezug zum Wasser hinweist sowie den Frikativ [s], welcher in diesem Kontext das Geräusch des spritzenden Wassers imitiert.

Das Lexem *kapanina* (eine spöttische Bezeichnung eines schwachen Regens) greift auf die Onomatopöie *kap* zurück, welche im Polnischen zur Nachahmung der Regengeräusche verwendet wird. Aus der Klangperspektive sind hier vor allem stimmlose Plosive [k] und [p] von Bedeutung, weil sie einen plötzlichen Anfang sowie ein konkretes Ende des Tropfens imitieren.

4.5.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne

Eine weitere Klangfigur, die das Akustische in dem Gedicht in den Vordergrund stellt, ist die Onomatopöie im weiteren Sinne. Durch die Anhäufung bestimmter Konsonanten werden an manchen Textstellen Regengeräusche sprachlich imitiert. In der Originalversion geschieht es mithilfe der meist stimmlosen Frikative [s], [ʃ], [ʒ], [ʂ] und [x] sowie der Affrikaten [ts], [tʂ], [dʒ], [tʃ] und [dʒ], bei deren Produktion, ähnlich wie beim Regen, leise rauschende Geräusche entstehen. Diese Erscheinung lässt sich in folgenden Versen des Originals am deutlichsten bemerken:

Jakby z worków szarych mokry, mżący maczek, Sypie się i skacze dżdżu wodnisty puszek, Rośny pył jesienny, siwy kapuśniaczek.
--

Miasto siec na ukos chlustającą chłostą W rynnach się rozpluskać, rozlać się w kałuży, Szyby dziobać łzawą i zawiłą ospą...

Was die Frequenz der bestimmten Laute anbelangt, lassen sich die Wortformen aus den angeführten Textpassagen folgendermaßen einteilen:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
prä dors al-alveolar [s] [z]	sypie, skacze, wodnisty, miasto, ukos, chlustającą, chłostą, rozpluskać, rozpluskać, ospą, z, rozlać, łzawą, zawiłą
omnikoron al-alveolar [ʃ] [ʒ]	szarych, puszek, szyby, mżący, kałuży
prä dors al-mediopalatal [ɕ] [ʑ]	się, rośny, jesienny, siwy, kapuśniaczek, siec, się, się
postdorsal-velar [x]	szarych, chlustającą, chłostą, rynnach
Affrikaten	
prä dors al-alveolar [ts]	mżący, siec, chlustającą
omnikoron al-alveolar [tʃ] [dʒ]	maczek, skacze, kapuśniaczek, dżdzu, dżdzu
prä dors al-mediopalatal [tɕ] [dʑ]	rozpluskać, rozlać, dziobać, dziobać

Insgesamt treten die analysierten Laute in den angeführten Versen des Originals 39-mal auf. Anhand der obigen Zusammenstellung lässt sich darüber hinaus feststellen, dass das prä dors al-alveolare [s] sowie das prä dors al-mediopalatale [ɕ] an den zitierten Stellen am häufigsten anzutreffen sind, tragen also am stärksten zur Entstehung des rauschenden Geräusches bei.

4.5.1.4. Alliteration

Einen wesentlichen Einfluss auf die Klangebene der Originalversion des Gedichtes haben auch Alliterationen, die im Originaltext sechsmal vorkommen:

Jakby z worków szarych <u>mokry, mżący maczek</u>
<u>Sypie się i skacze</u> dżdzu wodnisty puszek
Nawet w <u>blachy bębnić</u> nie potrafi jeszcze
Co by strasznie chciały być <u>dorosłym deszczem</u>
Miasto siec na ukos <u>chlustającą chłostą</u>
W <u>rynnach się rozpluskać, rozlać się</u> w kałuży

4.5.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.5.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Sowohl im Bereich des Metrums als auch der Reimstruktur wurde in der Übersetzung der originale Aufbau des Gedichtes berücksichtigt. Ähnlich wie das Original besteht die deutschsprachige Version aus vier Strophen und insgesamt 16 Versen, die konsequent in Kreuzreimen verfasst sind. Die zwei Sprachversionen des Gedichtes unterscheiden sich jedoch dadurch, dass in der Übersetzung neben weiblichen auch die männlichen Kadenzen auftreten (z. B. *Blech – Pech*). Das Metrum des gesamten Textes ist ähnlich wie in dem Original – die Hebungen und Senkungen wechseln sich ständig ab, was für eine gewisse Monotonie sorgt und dadurch die sprachliche Nachahmung der Regengeräusche erleichtert.

4.5.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne

Die originalen Textstellen, an denen lautmalerische Formen zum Vorschein kommen, wurden ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

Jakby z worków szarych mokry, mżący maczek	wie aus Säcken Mohn ganz leise rieselt
Sypie się i skacze dżdżu wodnisty puszek	sprühn vom Himmel kleine Tropfenküken
Nawet w blachy bębnić nie potrafi jeszcze	trommeln nicht auf Dächer oder Blech
Ot, młodziutki deszczyk, fruwające kropki	Flügge viel zu früh, sind sie gekommen.
Miasto siec na ukos chlustającą chłostą	peitschten gern in Städten Mensch und Haus
W rynnach się rozpluskać , rozlać się w kałuży	Nun zerfließen sie in Lachen oder Rinnen
Tak to sobie marzy kapanina biedna	Träumen einen Traum die armen Tröpfchen

Das lautmalerische Partizip *mżący* wurde mithilfe des onomatopoetischen Verbs *rieseln* (DUD: „mit feinem, hellem, gleichmäßigem Geräusch in vielen kleinen Teilchen leise, kaum hörbar nach unten fallen, gleiten, sinken“) übertragen. Aufgrund dessen, dass das polnische Verb *mżyć*, von dem das Partizip *mżący* abgeleitet wurde, ausschließlich in Bezug auf Regen verwendet wird, hat man es in diesem Fall mit einer Substitution in Form von einer Generalisierung und gleichzeitig einer Wortartänderung zu tun. Aus der Klangperspektive kann die Wahl dieser Form als eine treffende Entscheidung angesehen werden – und zwar weist das deutschsprachige Verb *rieseln* nicht nur einen lautmalerischen Charakter auf, sondern bildet vielmehr mit dem im weiteren Verlauf der Strophe auftretenden Lexem *nieseln* ein Wortspiel.

Die in der nächsten der angeführten Textpassagen auftretende Form *sypie się* wurde ins Deutsche mithilfe des ebenso lautmalerischen Verbs *sprühen* (DUD: „von kleinen Teilchen:

durch die Luft fliegen“) übertragen – aus der Inhaltsperspektive [REF] hat sich der Übersetzer an dieser Stelle also für ein wörtliches Äquivalent entschieden (das Verb *sypać się* bedeutet laut SJP: „über etwas Feines, Pulveriges: fallen, ausfallen“⁵³). Die Klangebene konnte hier auch berücksichtigt werden – aufgrund des im Anlaut vorkommenden [ʃ] lässt sich das deutschsprachige Äquivalent als eine Onomatopöie einstufen, welche ähnliche Eigenschaften wie das polnische Lexem *sypać* besitzt.

Die Einheit *dźdźu wodnisty puszek*, welche die lautmalerische Form *dźdźu* (Genitivform des Substantivs *deszcz*, dt. *Regen*) beinhaltet, wurde ins Deutsche als *kleine Tropfenküken* übersetzt. Die in dem Original vorkommende metaphorische Bezeichnung wurde also mit einer anderen Metapher ersetzt. Der Onomatopöie *dźdźu* entspricht auf der referentiellen Ebene das Substantiv *Tropfen*, welches jedoch keine lautmalerischen Eigenschaften besitzt.

Als ein Äquivalent des onomatopoetischen Verbs *bębnić* tritt in der deutschsprachigen Version des Gedichtes das Lexem *trommeln*. Sowohl die Inhalts- als auch die Klangebene [REF] [FOR] wurden an dieser Stelle also berücksichtigt. Die Onomatopöie *trommeln* ist als ein wörtliches Äquivalent des polnischen *bębnić* zu betrachten. Nichtsdestotrotz sind die zwei Formen lautlich anders aufgebaut – während sich bei dem polnischen Verb der Plosiv [b] zur Entstehung des lautmalerischen Effektes am stärksten beiträgt, steht bei dem deutschsprachigen *trommeln* das /r/ im Vordergrund.

Für das lautmalerische Partizip *fruwające* gibt es in der deutschsprachigen Version des Gedichtes kein direktes Äquivalent [REF] – an der entsprechenden Stelle des Translats hat der Übersetzer jedoch die alliterierende Einheit *Flügge viel zu früh* eingeführt, bei der sich das [f] dreimal wiederholt. Diese Lautrepetition sorgt dafür, dass an dieser Stelle ein interessanter, zischender Klangeffekt entsteht, welcher den Verlust der Onomatopöie teilweise kompensiert.

Der Einheit *siec na ukos chlustającą chłostą*, welche zwei Onomatopöien – die Verbform *siec* sowie das Partizip *chlustającą* – beinhaltet, entspricht in dem Translat der Vers *peitschen gern in Städten, Mensch und Haus*. Das in der Übersetzung vorkommende Verb *peitschen* entspricht auf der referentiellen Ebene [REF] dem polnischen Ausdruck *siec (chłosta)*. Festzustellen ist daher, dass an dieser Stelle nicht nur der Inhalt, sondern auch der Klang berücksichtigt wurde – die Form *peitschen* enthält die Affrikate [tʃ] und kann dadurch nicht nur den plötzlichen Peitschenknall, sondern im Kontext des Gedichtes auch die Geräusche eines heftigen Regens imitieren. Für das im Original auftretende Partizip *chlustającą* gibt es im Translat kein Äquivalent.

⁵³ Im Original: „o czymś drobnym lub sypkim: spaść, wypaść skądś“.

Auch das lautmalerische Verb *rozpluskać* (dt. *verspritzen*) wurde in der deutschsprachigen Version des Gedichtes nicht berücksichtigt. Die an dieser Stelle der Übersetzung auftretende Form *zerfließen* (DUD: „sich auf einem besonders saugfähigen Untergrund über die beabsichtigten Konturen hinaus ausbreiten; auseinanderfließen“) entspricht inhaltlich dem polnischen Verb *rozlać się* (welches ebenso im Original vorkommt). Die Klangebene [FOR] dieser Textstelle wurde jedoch modifiziert – obwohl das Verb *zerfließen* als eine Onomatopöie betrachtet werden kann, hat es einen sanfteren Klang als die im Original vorkommende Form *rozpluskać*, welche auf die lautmalerische Interjektion *plusk* zurückgeht und dadurch (vor allem durch den Plosiv [p]) einen dynamischen Charakter aufweist.

Da es im Deutschen keine genaue Entsprechung der spöttischen Bezeichnung *kapanina* gibt, hat sich der Übersetzer an dieser Stelle für eine Substitution [REF] entschieden und die Einheit *die armen Tröpfchen* eingesetzt. Die Klangebene dieser Textpassage wurde jedoch stark modifiziert – in der deutschsprachigen Version treten hier keine Onomatopöien auf. Dafür bilden die hier vorkommenden Formen *träumen*, *Traum* und *Tröpfchen* eine Alliteration.

Kompensation

In der deutschsprachigen Version des Gedichtes kommt an einer im Original lautlich neutralen Stelle eine zusätzliche Onomatopöie vor und zwar die lautmalerische Interjektion *Plitsch!*, welche sich auf das Geräusch des schnell fallenden Regentropfens bezieht.

4.5.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne

Die Textstellen, an denen die sprachliche Nachahmung der Regengeräusche im Original besonders erkennbar ist, wurden ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

<p>Jakby z worków szarych mokry, mżący maczek [z] [ʃ] [x] [ʒ] [ts] [tʃ] Sypie się i skacze dżdżu wodnisty puszek [s]-[e]-[s]-[tʃ]-[dʒ]-[dʒ]-[s]-[ʃ] Rośny pył jesienny, siwy kapuśniaczek [e]-[e]-[e]-[e]-[tʃ]</p>	<p>Wie aus Säcken Mohn ganz leise rieselt [s] [z] [ts] [z] [z] sprühn vom Himmel kleine Tropfenküken, [ʃ] [x] wenn im Herbst der graue Regen nieselt. [x] [s] [z]</p>
<p>Miasto siec na ukos chlustającą chłostą [s]-[e]-[ts]-[s]-[x]-[s]-[ts]-[x]-[s] W rynnach się rozpluskać, rozlać się w kałuży [x]-[e]-[s]-[s]-[ts]-[z]-[ts]-[e]-[ʒ] Szyby dziobać łzawą i zawiłą ospą... [ʃ]-[dʒ]-[ts]-[z]-[z]-[s]</p>	<p>peitschten gern in Städten Mensch und Haus. [tʃ]-[ʃ]-[ʃ]-[s] Nun zerfließen sie in Lachen oder Rinnen [ts]-[s]-[z]-[x] Ihre kleinen Narben löscht die Pfütze aus. [ʃ]-[ts]-[s]</p>

Anhand der obigen Übersicht und der Zusammenstellung aller aus der Klangperspektive relevanten Laute (dabei wurden Frikative [s], [z], [ʃ], [ʒ], [ç] und [x] sowie Affrikaten [ts], [tʃ], [dʒ], [tʃ] und [dʒ] berücksichtigt), ist festzustellen, dass der Klangeffekt im Translat schwächer als im Original ist. Die Anzahl der genannten Laute hat sich in der Übersetzung im Vergleich zur Originalversion verringert – in den zitierten deutschsprachigen Versen kommen sie lediglich 21-mal vor, während die originalen Textpassagen 43 solche Laute beinhalten. Darüber hinaus hat sich auch die Frequenz der einzelnen Laute verändert:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
prä dorsal-alveolar [s] [z]	aus, Herbst, Haus, zerfließen, aus, Säcken, leise, rieselt, nieselt, sie
omnikoronar-alveolar [ʃ]	sprühn, Städten, Mensch, löscht
postdorsal-velar [x]	Himmel, Herbst, Lachen
Affrikaten	
prä dorsal-alveolar [ts]	ganz, zerfließen, Pfütze
omnikoronar-alveolar [tʃ]	peitschen

Am häufigsten treten an den genannten Stellen Frikative [s], [z] und [ʃ] auf. Die Laute [ʒ], [ç], [tʃ], [dʒ], [tʃ] und [dʒ] kommen in der Übersetzung der analysierten Textpassagen (teilweise aufgrund der Spezifik des deutschen Lautsystems) gar nicht vor. Nicht zu leugnen ist daher, dass der Klangeffekt an diesen Stellen neutralisiert wurde. Der einzelne Vers der Übersetzung, in dem der rauschende Effekt zu hören ist, ist die Passage *peitschten gern in Städten Mensch und Haus*.

4.5.2.4. Übersetzung der Alliteration

Die in der Originalversion des Gedichtes vorkommenden Alliterationen wurden ins Deutsche folgendermaßen übersetzt:

Jakby z worków szarych <u>mokry, mżący maczek</u>	wie aus Säcken Mohn ganz leise rieselt,
<u>Sypie się i skacze</u> dżdżu wodnisty puszek	sprühn vom Himmel kleine Tropfenküken,
Nawet w <u>blachy bębnić</u> nie potrafi jeszcze	trommeln nicht auf Dächer oder Blech.
Co by strasznie chciały być <u>dorośłym deszczem</u>	<u>Flügge viel zu früh</u> , sind sie gekommen. Nie erwachsen werden, war ihr Pech.
Miasto siec na ukos <u>chlustającą chłostą</u>	peitschten gern in Städten Mensch und Haus.
W <u>rynnach się rozpluskać, rozlać się</u> w kałuży	Nun zerfließen sie in Lachen oder Rinnen.

Die Einheit *mokry mżący maczek* wurde als *Mohn ganz leise rieselt* übertragen. Es ist sofort zu bemerken, dass trotz mancher Modifikationen die formale Ebene [FOR] dieser Textstelle neutralisiert wurde – die in der Übersetzung vorkommenden Formen bilden keine Alliteration.

Die Bedeutung der Textpassage [REF] wurde jedoch zum großen Teil beibehalten. Das Attributpartizip *mzqcy* wurde durch die Einheit *leise rieselt* ersetzt, welche inhaltlich als eine genaue Entsprechung des im Original vorkommenden Partizips gelten kann. Dem Substantiv *maczek* (dt. *Möhnchen*) entspricht das Lexem *Mohn* – der Unterschied liegt hier darin, dass in der Originalversion die Diminutivform des genannten Substantivs auftritt. Für das Adjektiv *mokry* gibt es im Translat keine Entsprechung.

Die formale Ebene der Textstelle *sypie się i skacze*, welcher in der deutschsprachigen Version des Gedichtes die Einheit *sprühn vom Himmel* entspricht, wurde ebenso neutralisiert [FOR]. Auch hier ist im Translat keine Alliteration zu bemerken. Die referentielle Ebene unterlag ebenso mancher Modifikationen. Die Verbform *skacze* wurde ausgelassen – an ihrer Stelle kommt in der Übersetzung das Lokalobjekt *vom Himmel* vor, welches in dem Original nicht auftaucht.

Eine ähnliche Situation tritt bei der nächsten der angeführten Textpassagen auf. Die Einheit *w blachy bębnić* wurde mithilfe der Phrase *trommeln nicht auf Dächer oder Blech* übersetzt – in der deutschsprachigen Version hat man also auf die Verwendung der Alliteration verzichtet. Darüber hinaus wurde das Translat inhaltlich ausgebaut – neben dem Substantiv *blacha* (dt. *Blech*) kommt in der Übersetzung zusätzlich die Form *Dächer* vor. Diese Amplifikation hatte einen gewissen Einfluss auf den Klang der Textpassage – der sich bei dem Negationswort *nicht* sowie bei den Lexemen *Dächer* und *Blech* wiederholende Ich-Laut sorgt dafür, dass an dieser Stelle ein rauschendes Geräusch entsteht. In Bezug auf den Inhalt und Kontext des Gedichtes kann dies mit Regengeräuschen assoziiert werden.

Für die Einheit *doroshym deszczem* (dt. *erwachsener Regen*) gibt es in der deutschsprachigen Version des Gedichtes kein genaues Äquivalent. An dieser Stelle wurde im Translat der Satz *Nie erwachsen werden, / war ihr Pech* eingeführt. Festzustellen ist darüber hinaus, dass die Klangebene dieser Textpassage neutralisiert wurde.

Der Vers *Miasto siec na ukos chlustajacq chlostq* wurde als *peitschten gern in Städten Mensch und Haus* übertragen. Die referentielle Ebene [REF] der Übersetzung dieser Textpassage wurde bereits besprochen – in Bezug auf die darin auftretende Alliteration [FOR] muss festgestellt werden, dass diese im Translat nicht berücksichtigt wurde.

Dem Vers *W rynnach się rozpluskać, rozlać się w kалуży* entspricht in der Übersetzung die Einheit *Nun zerfließen sie in Lachen oder Rinnen*. Die im Original vorkommende Alliteration tritt im Translat nicht auf. Die referentielle Ebene des Verses wurde jedoch nur teilweise modifiziert. Die Substantive *Lachen* und *Rinnen* sind als genaue Äquivalente der polnischen Lexeme *kałuże* und *rynny* zu betrachten. Auch das im Original auftretende Verb

rozlać się wurde ins Deutsche mithilfe des bedeutungsnahen Lexems *zerfließen* übertragen. Als eine relevante Modifikation ist jedoch die Auslassung des Verbs *rozpluskać* zu betrachten.

Kompensation

Wie es gerade erläutert wurde, wurden die originalen Alliterationen in der deutschsprachigen Version des Gedichtes nicht berücksichtigt. Die Lektüre des gesamten Textes zeigt jedoch, dass der Übersetzer versucht hat, die Verluste im Bereich der Klangebene zu kompensieren, indem er an den im Original alliterationsfreien Stellen neue Alliterationen eingeführt hat. Diese Erscheinung ist anhand folgender Textpassagen zu bemerken:

Ot, młodziutki deszczyk, fruujące kropki,	<u>Flügge viel zu früh</u> , sind sie gekommen.
Tak to sobie marzy kapanina biedna,	<u>Träumen einen Traum</u> die armen <u>Tröpfchen</u>
Już ją wróbel strząsnął.	Da, ein <u>Sperling schüttelt Schwanz</u> und Köpfchen.

In dem ersten Beispiel entsteht eine Alliteration im Anlaut der Formen *flügge*, *viel* und *früh*. Die an dieser Stelle vorkommende Phrase *Flügge viel zu früh* gilt als ein Äquivalent des originalen Epitheton *młodziutki deszczyk* (dt. *junges Regenchen*).

Die nächste der angeführten Textpassagen *Träumen einen Traum die armen Tröpfchen* entspricht dem originalen Vers *tak to sobie marzy kapanina biedna*. Die Alliteration tritt hier im Anlaut der Formen *träumen*, *Traum* und *Tröpfchen*. Die referentielle Ebene wurde an dieser Stelle nur ein wenig modifiziert.

Das nächste Beispiel ist die Textpassage *już ją wróbel strząsnął*, welcher in der deutschsprachigen Version der Satz *Da, ein Sperling schüttelt Schwanz und Köpfchen* entspricht. Inhaltlich unterscheiden sich die zwei Sprachversionen – das Original informiert die Leser darüber, dass ein Sperling den letzten Regentropfen (im Polnischen mithilfe des Demonstrativpronomens *ją* ausgedrückt) abgeschüttelt hat. In der Übersetzung wird der Regentropfen nicht erwähnt, dafür wurde das Translat aber um zusätzliche Substantive (*Schwanz* und *Köpfchen*) ergänzt, was die Bildung der Alliteration ermöglichte.

4.5.3. Zusammenfassung

Das hier analysierte Gedicht „Kapuśniaczek“ ist ein Paradebeispiel eines Textes, in dem sich die Inhalts- und die Klangebene vollkommen ergänzen – und zwar wird das in dem Gedicht beschriebene Phänomen (milder Regen, welcher davon träumt, stärker zu werden) mithilfe von mehreren Klangfiguren sprachlich geschildert. Besonders auffallend sind in dem Original

lautmalerische Verben und Partizipien, welche sich auf den Regen sowie die Regengeräusche beziehen. Diese erfüllen an ausgewählten Stellen der Originalversion des Gedichtes auch die Funktion der semantischen Signale und tragen zur Entstehung der Onomatopöie im weiteren Sinne bei. Nicht zu übersehen sind in dem Text von Tuwim auch Alliterationen, welche in vielen Fällen mit Onomatopöien kombiniert werden und dadurch die übersetzerische Tätigkeit zusätzlich erschweren.

Eine Übersicht über die in dem Gedicht vorkommenden Klangfiguren samt ihrer Übersetzung ins Deutsche sowie der Bestimmung der jeweiligen Texttransformation ist in der folgenden Tabelle zu finden:

Tab. 7. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Kapuśniaczek“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie

Klangfigur (Lexem /Textstelle)	Übersetzung	Texttransformationen / Übersetzungsstrategie	REF	FOR
ONOMATOPÖIEN				
mżący	leise rieselt	Substitution (Wortartwechsel)	+	+
sypie się	sprühn	wörtliches Äquivalent	+	+
dżdżu	Tropfenküken	Substitution	-	-
bębnić	trommeln	wörtliches Äquivalent	+	+
fruważące	flügge viel zu früh	Substitution	-	- (Komp.)
siec	peitschen	wörtliches Äquivalent	+	+
chlustającą	-----	Reduktion	-	-
rozpluskać	-----	Reduktion	-	-
kapanina	die armen Tröpfchen	Substitution	+/-	- (Komp.)
ALLITERATIONEN				
mokry mżący maczek	Mohn ganz leise rieselt	Substitution, Inversion	+/-	-
sypie się i skacze	sprühn vom Himmel	Substitution	+/-	-
blachy bębnić	trommeln nicht auf Dächer oder Blech	Amplifikation	+	-
dorosłym deszczem	nie erwachsen werden	Substitution	+/-	-
chlustającą chłostą	peitschten	Substitution	+/-	-
w rynnach się rozpluskać, rozlać się w kałuży	nun zerfließen sie in Lachen oder Rinnen	Substitution	+/-	-

Was die Übertragung der lautmalerischen Ausdrücke anbelangt, lassen sich in Bezug auf das analysierte Gedicht folgende Tendenzen bemerken:

Für drei lautmalerische Formen (*spie się, bębnić, siec*) hat man im Deutschen wörtliche Äquivalente gefunden, welche gleichzeitig die Beibehaltung des Klangeffektes ermöglichten. In vier weiteren Fällen hat sich der Übersetzer für das Ersetzen der ausgangssprachlichen Onomatopöien durch andere Formen (*mżący – leise rieselt*) bzw. komplexe Ausdrücke (*fruwające – flügge viel zu früh*) entschieden, was sich jedoch nur einmal positiv auf die Klangebene der Übersetzung ausgewirkt hat (in zwei weiteren Fällen wurde zu Kompensationsmaßnahmen gegriffen). Zwei Onomatopöien wurden in der deutschsprachigen Version ausgelassen.

Eine andere Tendenz lässt sich in Bezug auf die Übertragung der alliterierenden Einheiten bemerken, und zwar wurden die originalen Alliterationen mithilfe von lautlich neutralen Ausdrücken bzw. Phrasen übertragen. Es ist daher zu schlussfolgern, dass sämtliche Modifikationen und Transformationen, die an diesen Stellen durchgeführt wurden, eher die Beibehaltung der Reimstruktur sowie des Rhythmus zum Ziel hatten.

Die Verluste auf der Klangebene wurden teilweise mithilfe von Kompensation ausgeglichen. So hat der Übersetzer zwei zusätzliche Onomatopöien (die Interjektion *Plitsch!* und das lautmalerische Verb *nieseln*) sowie drei neue Alliterationen eingesetzt.

Als besonders problematisch hat sich jedoch die Übertragung des lautmalerischen Effektes erwiesen, welcher im Original aufgrund der Anhäufung von bestimmten (meist stimmlosen) Frikativen und Affrikaten gebildet wurde. In Bezug darauf, dass in der Originalversion die Lautmalerei u. a. durch die Repetition der Laute [ɛ], [tɛ], [ɕ] und [dʒ] (z. B. *Rośny pył jesienny, siwy kapuśniaczek*) entsteht, konnte sie aufgrund des Nichtvorhandenseins dieser Laute im Deutschen in der gleichen Form nicht wiedergegeben werden. Die Onomatopöie wurde an diesen Stellen also meist neutralisiert. Zu bemerken ist jedoch gleichzeitig, dass in drei Versen der Übersetzung der lautmalerische Effekt durch die Anhäufung der Laute [ʃ] und [f] entstanden ist (*peitschten gern in Städten Mensch und Haus; Flügge viel zu früh, sind sie gekommen; Sperling schüttelt Schwanz und Köpfchen*).

In Bezug auf die Übersetzbarkeit von Klangfiguren in dem analysierten Gedicht muss anhand der durchgeführten Untersuchung festgestellt werden, dass die meisten mit der Übertragung von Klangfiguren verbundenen Schwierigkeiten von dem Übersetzer zumindest teilweise beseitigt wurden – für die in der Originalversion des Gedichtes auftretenden Onomatopöien wurden entweder wörtliche lautmalerische Äquivalente gefunden oder man hat

den Verlust der Onomatopöien durch die Einführung anderer Klangfiguren (Alliterationen, Onomatopöie im weiteren Sinne) kompensiert. Nur in zwei Fällen wurden die lautmalerischen Formen ausgelassen, was jedoch nicht daraus resultierte, dass sie im Deutschen keine Entsprechungen haben, sondern eher damit zusammenhing, dass der Übersetzer die originale Reimstruktur beibehalten wollte.

Auch die Neutralisierung der alliterierenden Ausdrücke ist in den meisten Fällen auf die Inhaltswiedergabe sowie die Beachtung der Reimstruktur zurückzuführen. Es lässt sich jedoch gleichzeitig bemerken, dass man den Ausfall der Alliterationen zumindest teilweise zu kompensieren versuchte.

Als eine richtige übersetzerische Herausforderung lassen sich jedoch solche Textstellen einstufen, an denen zwei Klangfiguren gleichzeitig auftreten (z. B. *w blachy bębnić*, wo neben der Alliteration auch die Onomatopöie in Form des lautmalerischen Verbs *bębnić* vorkommt).

Eine mögliche Übersetzbarkeitsgrenze bilden in dem analysierten Gedicht auch die Textstellen, an welchen die Lautmalerei durch die Anhäufung bestimmter meist rauschender Laute entsteht. Aufgrund dessen, dass sich das polnische und das deutsche Lautsystem voneinander unterscheiden und im Deutschen nicht alle polnischen Laute vorhanden sind, konnten manche onomatopoetischen Effekte ins Deutsche nicht eins-zu-eins übertragen werden. Eine mögliche Lösung wäre hier die Anhäufung in der deutschen Fassung anderer Laute (z. B. der im Deutschen vorhandenen Frikative), was die Bildung der Onomatopöie im weiteren Sinne zumindest teilweise ermöglichen würde.

4.6. „Mowa ptaków“ – „Die Sprache der Vögel“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Kto z was mowę ptaków zna? Nikt-i tylko jeden ja. Chrzęst i <u>szelest, szepty</u> cisz, W szmerach trzciny cicho śniesz, Ćwir-ćwir-ćwir i tiju-fit, A to znaczy: zaraz świt, Zaraz drgną różowe zorze, Bo i cóż to znaczyć może? <u>Cóż, cóż,</u> Jak nie świt wiosennych zórz? Ćwir-ćwir-ćwir i tiju-fit, Cyt...</p> <p>Jeszcze nic? A może już? Mokre listki polnych róż, Blade krople chłodnych roś, Wiew, westchnienie, jakiś glos: "Tiju-tiju-tiju-fit"... <u>Tak, tak, tak,</u> lecz ćicho, cyt, A to znaczy: Cóż, czy wiesz? Wiem, nie powiem... Ja wiem też. Tak, to to... Któż wytłumaczy, Że to coś innego znaczy? <u>Cóż, cóż?</u> Czy to, czy to, czy to już? Kuku, tiju, ćwir i fit, Cyt — a może to już świt?</p> <p>Ni to tan, ni nuty ton, Coś z dalekich, leśnych stron, <u>Szelest, cisza, szept i szmer?</u> Czyj to, czyj to, czyj to szmer? Liście? <u>Trzciny? Trawy? Cóż?</u> Szum śród ciszy suchych zbóż? Może tak, a może nie, Marzę, nucę, słodko śnię, Ćwir-ćwir-ćwir przez pola leci, A to znaczy: słońce świeci, Z gąszczy <u>ptaszek ptaszka</u> zwie, <u>Tak, to to...</u> A jeśli nie? Tak, to to... A jeśli tak, To zrozumie <u>ptaka ptak,</u> To zrozumiam także ja, Jaką piosnkę las mi gra: Że już tiju-tiju-fit, A to znaczy — że już świt.</p>	<p>Wer kennt Vogelsprachen hier? Sonst noch jemand außer mir? Flüstert, wispert, lispelt still, <u>wie wenn</u> Schilf sich <u>wiegen will:</u> Zwir-zwir-zwir und tiu-fit, vor die Welt der Nacht entglitt. Was verspricht die sanfte Flöte, eh entflammt die Morgenröte? Was nur, was nur, was denn nur teilt die dämmernde Natur, zwir-zwir-zwir und tiu-fit, uns da mit?</p> <p>Schon nicht mehr, noch nicht genau... Von den Blättern <u>tropft der Tau.</u> In das ahnende Beginnen seufzen, zirpen, hauchen Stimmen: Tiu-tiu-tiu-fit... <u>Ton um Ton</u> verweht das Lied. Warte ab, <u>gemach, gemacht...</u> Aber weißt du, wer das sprach? Weiß es, sag's nicht... Weiß es auch, doch wer dolmetscht den Gebrauch? Wer nur, wer nur, wer denn nur kennt die Sprache der Natur? Kuck-kuck, tiu, zwir und fit – welch Geheimnis teilt sich mit?</p> <p>Ruft kein Tanz noch Geigenton aus des Waldes Wipfeln schon. Flüstert, wispert, murmelt, rauscht, bis gebannt die Seele lauscht. Süßes Säuseln, das entsteht, wenn der Wind durch Blätter geht? Vielleicht ja, vielleicht auch nicht. Weht von dort in mein Gedicht. Zwir-zwir-zwir: Die Botschaft meint, dass bald hell die Sonne scheint. <u>Vögelchen zum Vogel</u> spricht: Ja, so ist es... Und wenn nicht? Doch, es ist so. Deshalb geht, dass einander man versteht. Da verstehe gleich auch ich, welches Liedchen spielt für mich: Tiu-tiu-tiu-fit sagt: Ich bring den Morgen mit!</p>

Das Thema des angeführten Gedichtes ist anhand seines Titels leicht zu erraten – beschrieben werden hier die von Vögeln produzierten Laute. Zu Beginn des Textes äußert der lyrische Sprecher die Vermutung, dass es außer ihm niemanden gibt, wer die Vogelgeräusche verstehen würde. Der Hauptteil des Gedichtes wird also der Beschreibung dessen gewidmet, wie die Sprache der Vögel für den lyrischen Sprecher klingt und was seiner Meinung nach die Vögel

den Menschen mitzuteilen haben. Dabei werden die Vogellaute u. a. mit dem Lispeln, Murmeln und Seufzen verglichen. Im Laufe des Textes wird schließlich angenommen, dass der Vogelgesang den Sonnenaufgang und den Tagesanbruch ankündigt.

4.6.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.6.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Das Gedicht besteht aus drei Strophen mit jeweils unterschiedlicher Versenanzahl. Ausgenommen die beiden zweisilbigen Verse *cóz, cóż* sowie ein paar weitere, die aus acht Silben bestehen, ist das Gedicht ein Siebensilber im trochäischen Versfuß. Für die Klangebene des Textes spielen darüber hinaus die regelmäßigen Paarreime eine entscheidende Rolle.

4.6.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne

Im Hinblick auf das im Text aufgegriffene Motiv der Vogelsprache stellen die dort eingesetzten Onomatopöien nicht nur ein relevantes klangbereicherndes Element dar, sondern konstituieren auch gewissermaßen das Thema des gesamten Gedichtes. Der beschreibende Charakter des Textes sorgt dafür, dass da nicht nur wörtliche „Zitate“ aus der Vogelsprache in Form von eigentlichen Onomatopöien im Sinne von Pszczołowska (1975: 94) (*ćwir-ćwir-ćwir, tiju-fit*), sondern auch lautmalerische Substantive (*chrzęst, szept*) vorkommen. Des Weiteren greift Tuwim in diesem Gedicht zu dem von ihm häufig eingesetzten Mittel und zwar imitiert den Vogelgesang mithilfe von kurzen Lexemen, die sich in einem Vers mehrmals wiederholen (*czy to, czy to, czy to już?*).

Die erwähnten eigentlichen Onomatopöien befinden sich in folgenden Versen des Originals:

ćwir-ćwir-ćwir i tiju-fit
cyt...
„Tiju-tiju-tiju-fit“...
kuku, tiju, ćwir i fit
Cyt — a może to już świt?
Że już tiju-tiju-fit

Es ist sofort zu bemerken, dass sich in den angeführten Textpassagen die gleichen vier Formen mehrmals wiederholen: *ćwir*, *tiju-fit*, *kuku* und *cyt*. Bei der Interjektion *ćwir* sowie ihrer repetierenden Variante *ćwir-ćwir-ćwir* wird das Lautmalerische durch die Zusammenstellung der Affrikate [tɕ] mit dem Frikativ [f] sowie dem Vibranten [r] zum Ausdruck gebracht. Die

Affrikate sowie der Frikativ bringen die pfeifenden Vogelgeräusche in Erinnerung, während das [r] die charakteristischen Vibrationen der Vögel nachahmt. Die Onomatopöie *tiju-fit* imitiert die lang gezogenen Klänge der Vogelstimme mithilfe der Zusammenstellung des hohen Vokals [i] mit dem Gleitlaut [j]. Die Interjektion *kuku*, bei der sich der mittlere Vokal [u] mit dem Plosiv [k] verflechtet wird im Polnischen zur Nachahmung des Gesangs des Kuckucks verwendet (die deutsche Entsprechung lautet *kuckuck*) (vgl. DUD). Die letzte der im Gedicht eingesetzten eigentlichen Onomatopöien – die Interjektion *cyt* – wird im Polnischen als eine milde Aufforderung zur Stille verwendet (vgl. SJP). Der lautmalerische Effekt wird bei dieser Form daher durch die Stimmlosigkeit der Affrikate [t͡s] sowie des Konsonanten [t] erzielt. Am Ende der ersten Strophe des Originals wird das Akustische noch graphisch hervorgehoben – der Interjektion *cyt* folgen Auslassungspunkte, welche an dieser Stelle möglicherweise das sichtbare Schweigen imitieren.

Die nächste Gruppe der eigentlichen Onomatopöien bilden die bereits angesprochenen lautmalerischen Substantive. In der Originalversion des Gedichtes treten sieben solche Formen auf (*chrzęst, szelest, szepty, szmerach, wiew, szum*), wobei manche von ihnen an mehreren Stellen des Originals vorkommen. Aus der Perspektive des Gedichtklangs sind bei diesen Formen vor allem die sich wiederholenden stimmlosen Frikative [x], [ʃ], [s], [f] sowie die stimmlose Affrikate [t͡s] von Bedeutung – bei deren Produktion entsteht nämlich ein leises Rauschen, welches die jeweilige Bedeutung der genannten Lexeme akustisch darstellt. Außerdem erfüllen die genannten Substantive bei der Bildung der Onomatopöie im weiteren Sinne die Funktion der semantischen Signale.

4.6.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne

Einen lautmalerischen Charakter haben in dem angeführten Gedicht des Weiteren folgende Verse:

Tak, tak, tak, lecz cicho, cyt Cóż, cóż? / Czy to, czy to, czy to już? Czyj to, czyj to, czyj to szmer?

Der akustische Effekt entsteht in diesen Fällen durch mehrmalige Wiederholung von einsilbigen Lexemen, was mit rhythmischen Repetitionen der Vogelklänge verglichen werden kann.

Die Wirkung der gerade besprochenen lautmalerischen Elemente wird in der Originalversion an manchen Stellen zusätzlich durch die Anhäufung der bestimmten Laute verdeutlicht. Diese Erscheinung ist in folgenden Versen des Originals zu bemerken:

Chrzęst i szelest, szepty cisz,
W szmerach trzciny cicho śniesz

Szelest, cisza, szept i szmer?
Czyj to, czyj to, czyj to szmer?
Liście? Trzciny? Trawy? Cóż?
Szum wśród cizy suchych zbóż?

Die Rolle der semantischen Signale, welche den Leser in den konkreten Kontext einführen und das Erkennen der Onomatopöie ermöglichen, erfüllen bei der ersten der angeführten Textpassagen die Wörter *chrzęst, szelest, szepty, szmerach, cicho* und bei der zweiten die Formen *szelest, szept, szmer, szum*. Das Auftreten der genannten Lexeme sorgt dafür, dass die sich bei weiteren Formen wiederholenden stimmlosen Frikative [x], [ʃ], [s], [f], [ɕ] sowie die Affrikaten [tʃ], [tɕ] und [tʃ] zur Bildung der ausgebauten Onomatopöie beitragen und das Rauschen der im Gedicht erwähnten Blätter, Gräser, Getreide sowie des Waldes in Erinnerung bringen. Die erwähnten Laute kommen in folgenden Formen vor:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	w (szmerach), trawy
prä dors al-alveolar [s] [z]	chrzęst, szelest, szelest, suchych, zbóż
omnikoron al-alveolar [ʃ]	chrzęst, szelest, szepty, szmerach, trzciny, śniesz, szelest, cisza, szept, szmer, szmer, trzciny, cóż, szum, cizy, zbóż
prä dors al-mediopalatal [ɕ]	śniesz, liście, wśród
postdorsal-velar [x]	chrzęst, szmerach, cicho, suchych
Affrikaten	
prä dors al-alveolar [tʃ]	cóż
omnikoron al-alveolar [tʃ]	czyj, czyj, czyj
prä dors al-mediopalatal [tɕ]	cisz, trzciny, cicho, cisza, liście, trzciny, cizy

Insgesamt wiederholen sich die genannten Laute in den zitierten Textpassagen 42-mal, wobei der Frikativ [ʃ] sowie die Affrikate [tɕ] die größte Rolle bei der Erzeugung des akustischen Effektes spielen – in den angeführten Versen treten die genannten Laute entsprechend 16- und 7-mal auf.

4.6.1.4. Alliteration

Die Klangebene der Originalversion des Textes bereichern des Weiteren folgende Alliterationen:

Chrzęst i <u>szelest</u> , <u>szepty</u> cisz
<u>Cóż, cóż,</u> Jak nie świt wiosennych zórz?
<u>Wiew, westchnienie</u> , jakiś głos
<u>Tak, tak, tak</u> , lecz <u>cicho, cyt</u>
<u>Szelest</u> , cisza, <u>szept</u> i <u>szmer?</u>
Liście? <u>Trzciny?</u> <u>Trawy?</u> Cóż?
Z gąszczy <u>ptaszek</u> <u>ptaszka</u> zwie
<u>Tak, to to...</u> A jeśli nie?
To zrozumie <u>ptaka</u> <u>ptak</u>

Insgesamt gibt es in dem Original also zehn alliterierende Einheiten, wobei in zwei Fällen die Alliteration aus der Wiederholung des gleichen Lexems folgt (*cóż, cóż / tak, tak, tak*). Eine gewisse Ausnahme bilden hier daneben die Alliterationen *ptaszek ptaszka* und *ptaka ptak*, welche sich gleichzeitig als Polypota einstufen lassen.

4.6.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.6.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Ähnlich wie in dem Original sind in der deutschsprachigen Übersetzung des Gedichtes auch drei getrennte Strophen abzugrenzen. Der Aufbau der einzelnen Strophen sowie das Metrum und die Reimstruktur des Gedichtes wurden im Translat treu widergespiegelt – die meisten Verse lassen sich als Siebensilber im trochäischen Metrum klassifizieren, in dem ganzen Gedicht herrscht das Reimschema AABB.

4.6.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne

Die in dem Gedicht auftauchenden lautmalerischen Interjektionen wurden ins Deutsche wie folgt übertragen:

Ćwir-ćwir-ćwir i tiju-fit	Zwir-zwir-zwir und tiu-fit
Cyt...	uns da mit?
„Tiju-tiju-tiju-fit“... Tak, tak, tak, lecz cicho, cyt	Tiu-tiu-tiu-fit... Ton um Ton verweht das Lied.
kuku, tiju, ćwir i fit	Kuck-kuck, tiu, zwir und fit
Cyt — a może to już świt?	welch Geheimnis teilt sich mit?
Że już tiju-tiju-fit	Tiu-tiu-tiu-fit
Ćwir-ćwir-ćwir przez pola leci,	Zwir-zwir-zwir: Die Botschaft meint

Die obige Zusammenstellung zeigt, dass sich der Übersetzer im Translationsprozess in den meisten Fällen für eine direkte Übernahme der im Original verwendeten Formen in die deutschsprachige Version des Textes entschieden hat. Dabei hat er die übernommenen Interjektionen jeweils an die Regeln und Möglichkeiten des deutschen Sprachsystems angepasst (so wurde die Interjektion *ćwir* bspw. als *zwir* übertragen). Eine ähnliche Lösung hat der Übersetzer bei der Translation der Formen *tiju-fit* und *kuck-kuck* vorgeschlagen – hier musste eine graphische Anpassung der reproduzierten Interjektionen erfolgen.

Die klangliche Ebene [FOR] wurde in den drei beschriebenen Fällen berücksichtigt. Die Bedeutung [REF] der Interjektionen hat sich in dem Translat auch nicht wesentlich geändert – herauszustellen ist jedoch, dass die übernommenen Formen *zwir* und *tiu-fit* im Deutschen als Vogellaute nicht funktionieren – man kann jedoch annehmen, dass sie im Kontext des Gedichtes einfach zu interpretieren sind. Als meistproblematisch erwies sich die Übertragung der Interjektion *cyt*, die in allen drei Fällen ausgelassen wurde.

Auf weitere Schwierigkeiten hat der Übersetzer bei der Translation der lautmalerischen Substantive gestoßen, für die im Endeffekt folgende Äquivalente gefunden wurden:

Chrzęst i szelest, szepty cisz, W szmerach trzciny cicho śniesz,	Flüstert, wispert, lispelt still, wie wenn Schilf sich wiegen will:
Wiew , westchnienie, jakiś głos:	seufzen, zirpen, hauchen Stimmen:
Szelest , cisza, szept i szmer? Czyj to, czyj to, czyj to szmer?	Flüstert, wispert, murmelt, rauscht , bis gebannt die Seele lauscht .
Liście? Trzciny? Trawy? Cóż? Szum śród ciszy suchych zbóż?	Süßes Säuseln , das entsteht, wenn der Wind durch Blätter geht?

Die in der ersten der zitierten Textpassagen vorkommenden lautmalerischen Substantive *chrzęst*, *szelest* und *szepty* wurden ins Deutsche als *flüstert*, *wispert* und *lispelt* übertragen. Festzustellen ist eindeutig, dass sich der Übersetzer an dieser Stelle nicht auf die Übertragung der einzelnen Substantive und deren Bedeutung konzentriert hat, sondern den angeführten Vers vielmehr als ein Ganzes betrachtete – charakteristisch ist hier auch der Wortartwechsel. Des Weiteren findet man im Translat keine genaue Entsprechung [REF] der Lexeme *chrzęst* (dt. *Knirschen*) und *szelest* (dt. *Rauschen*). Alle drei in der deutschsprachigen Version herangezogenen Formen (*flüstert*, *wispert* und *lispelt*) entsprechen auf der denotativen Ebene [REF] dem polnischen Verb *szeptać*. Was die Klangebene [FOR] dieser Passage anbelangt, ist zu bemerken, dass die im Translat auftretenden Formen zwar keine Onomatopöien sind, bilden jedoch als ein Ganzes eine ausgebaute Klangfigur. Das sich in den genannten Formen wiederholende [s] sowie das in den Konjugationsendungen vorkommende [t] tragen dazu bei, dass an dieser Stelle die sogenannten „versteckten Alliterationen“ (vgl. Kujawska-Lis 2007:

66) entstehen. Darüber hinaus bilden die Verbformen *wispert* und *lispelt* aufgrund ihrer Vokalübereinstimmung eine Assonanz. Das in dem nachfolgenden Vers vorkommende onomatopoetische Substantiv *szmery* wurde wiederum ausgelassen.

Ein Wortartwechsel ist auch in der Übersetzung der Textpassage *Wiew, westchnienie, jakiś glos* zu beobachten. Das lautmalerische Substantiv *wiew* (dt. *Hauch*), welches durch die dort vorkommenden Frikative [v] und [f] das Wehen des Windes akustisch imitieren sollte, wurde ins Deutsche als *hauchen* übertragen. Der Übersetzer hat sich an dieser Stelle also für ein wörtliches Äquivalent [REF] entschieden. Der Klangeffekt wurde auch nicht wesentlich geändert – das Verb *hauchen* beinhaltet den Hauchlaut [h] sowie den Frikativ [x], kann demzufolge Windgeräusche auch erfolgreich nachahmen.

Eine ähnliche Vorgehensweise des Übersetzers wie bei dem ersten der besprochenen Beispiele lässt sich auch bei der Translation der Textpassage *Szelest, cisza, szept i szmer* erkennen, welcher im Translat der Vers *Flüstert, wispert, murmelt, rauscht* entspricht. Diesmal findet man für die Substantive *szept* und *szmer* genaue Äquivalente [REF] in Form von konjugierten Verben *flüstern* und *rauschen*, wobei sich der Übersetzer hier der Inversion bediente. Die gewählte Form *rauscht* lässt sich darüber hinaus aus der Klangperspektive aufgrund des dort vorkommenden [ʃ] als ein treffendes Äquivalent des Substantivs *szum* klassifizieren. Die Lexeme *szelest* und *cisza* wurden durch die Formen *murmelt* und *wispert* ersetzt, was die Bedeutung der Textpassage ein wenig modifiziert hat. Das in dem nachfolgenden Vers des Originals wiederholte Substantiv *szmer* kommt im Translat zum zweiten Mal nicht vor – an seiner Stelle hat der Übersetzer aber die Verbform *lauscht* eingeführt, was die Bildung eines Wortspiels mit der Form *rauscht* ermöglichte.

Eine interessante Lösung lässt sich bei der Übertragung der letzten der angeführten Textpassagen beobachten – das Substantiv *szum* wurde hier wörtlich [REF] als *Säuseln* übertragen. Der Übersetzer hat die erwähnte Form zusätzlich mit dem Adjektiv *süß* zusammengestellt. Dieses Vorgehen hat dazu beigetragen, dass das Akustische [FOR] an dieser Stelle ein wenig modifiziert, aber gleichzeitig auch verstärkt wurde – einerseits tritt bei den im Translat vorkommenden Formen kein [ʃ], andererseits wiederholt sich da aber mehrmals der Frikativ [s], wodurch ein akustischer Bezug auf den Windgeräusch in der deutschsprachigen Version des Textes ebenso erkennbar ist.

4.6.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne

Für unterschiedliche Lösungen hat sich der Übersetzer auch bei der Translation der Textpassagen entschieden, in welchen der lautmalerische Effekt mithilfe der Wiederholung von kurzen Lexemen erzielt wurde:

Cóz, cóż Jak nie świt wiosennych zórz?	Was nur, was nur, was denn nur teilt die dämmernde Natur
Tak, tak, tak, lecz cicho, cyt	Ton um Ton verweht das Lied.
Cóz, cóż? Czy to, czy to, czy to już?	Wer nur, wer nur, wer denn nur kennt die Sprache der Natur?
Czyj to, czyj to, czyj to szmer?	Flüstert, wispert, murmelt, rauscht, bis gebannt die Seele lauscht.

Was sich der obigen Zusammenstellung sofort entnehmen lässt, ist die Tatsache, dass der Übersetzer nicht in allen Fällen zu dem in dem Original eingesetzten Mittel gegriffen hat. Die Klangebene wurde hier also nur in zwei Fällen berücksichtigt (Beispiel 1 und 3).

Die erste der angeführten Onomatopöien *cóz, cóż* wurde ins Deutsche treu [REF] als *was nur, was nur, was denn nur* übertragen – weder Bedeutung noch Klang haben sich hier im Vergleich zu der Originalversion geändert. Eine ähnliche, jedoch ein wenig modifizierte Lösung hat der Übersetzer bei der Translation des dritten der zitierten Abschnitte vorgeschlagen – anstatt von dem Fragewort *was* tritt an dieser Stelle jedoch *wer*, obwohl sich im Original auch hier das Wort *cóz* wiederholt. Die Modifikation der Bedeutung [REF] spielt jedoch keine große Rolle – auch im Original wurde der Schwerpunkt der ganzen Aussage an dieser Stelle auf das Akustische gelegt.

In allen übrigen Fällen wurden die Wortwiederholungen, welche die Bildung des lautmalerischen Klangeffektes ermöglichten, ausgelassen. Sowohl die Inhalts- als auch die Klangebene wurden an diesen Stellen also beeinträchtigt.

Die Übertragung der Textpassagen, für die eine Anhäufung der rauschenden Laute charakteristisch ist, wurde in dem vorherigen Teil der Analyse bereits teilweise besprochen. Im Folgenden wird man sich jedoch gezielt auf die Lautfolge im Translat konzentrieren. Berücksichtigt wurden dabei Frikative [f], [v], [s], [z], [ʃ], [ç], [ç] und [x] sowie Affrikaten [ts], [tʃ] und [tʃ].

Chrzęst i szelest, szepty cisz, [x]-[ʃ]-[s]-[ʃ]-[s]-[ʃ]-[tʃ]-[ʃ] W szmerach trzciny cicho śnisz, [f]-[ʃ]-[x]-[ʃ]-[tʃ]-[tʃ]-[x]-[ç]-[ʃ]	Flüstert, wispert, lispelt still, [f]-[s]-[v]-[s]-[s]-[ʃ] wie wenn Schilf sich wiegen will: [v]-[v]-[ʃ]-[f]-[z]-[ç]-[v]-[v]
Szelest, cisza, szept i szmer? [ʃ]-[s]-[tʃ]-[ʃ]-[ʃ]-[ʃ]	Flüstert, wispert, murmelt, rauscht, [f]-[s]-[v]-[s]-[ʃ]

Czyj to, czyj to, czyj to szmer? [tʃ]-[tʃ]-[tʃ]-[ʃ] Liście? Trzciny? Trawy? Cóż? [ɛ]-[tɕ]-[ʃ]-[tɕ]-[v]-[ʃ]-[tɕ] Szum śród ciszy suchych zbóż? [ʃ]-[ɛ]-[tɕ]-[ʃ]-[s]-[x]-[x]-[z]-[ʃ]	bis gebannt die Seele lauscht. [s]-[z]-[ʃ] Süßes Säuseln, das entsteht, [z]-[s]-[s]-[z]-[z]-[s]-[ʃ] wenn der Wind durch Blätter geht? [v]-[v]-[ç]
---	--

In der obigen Übersicht wurden die lautmalerischen Verse samt ihrer Übersetzung ins Deutsche dargestellt – die Tabelle enthält darüber hinaus die Zusammenstellung der Laute, welche jeweils zur Bildung des Klangeffektes beigetragen haben. Schon auf den ersten Blick lässt sich bemerken, dass sich die Anzahl der betreffenden Laute in der Übersetzung verringert hat (im Original gab es an den zitierten Stellen insgesamt 42 klangbereichernde Laute – im Translat sind es 31). Auch die Frequenz der einzelnen Laute hat sich infolge des Übersetzungsprozesses weitgehend verändert:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	flüstert, flüstert, Schilf, wispert, wie, wenn, wiegen, will, wispert, wenn, Wind
prä dorsal-alveolar [s] [z]	flüstert, wispert, lispelt, flüstert, wispert, bis, süßes, süßes, das, sich, Seele, süßes, Säuseln, Säuseln
omnikoronar-alveolar [ʃ]	still, Schilf, rauscht, lauscht, entsteht
prä dorsal-präpalatal [ç]	sich, durch

Der erste gravierende Unterschied im Vergleich zum Original besteht darin, dass in der deutschsprachigen Version der Textpassagen keine Affrikaten auftreten – auch der [x]-Laut kommt da nicht vor. Die sich am häufigsten wiederholenden Laute sind in der Übersetzung die Frikative [s] und [v].

Es lässt sich also eindeutig feststellen, dass sich der Klangeffekt in der deutschsprachigen Version des Textes im Vergleich zum Original wesentlich verändert hat – im Vordergrund stehen hier andere Lautkombinationen. Die durch Anhäufung der bestimmten rauschenden Laute entstandene Onomatopöie wird in dem Translat nicht eindeutig erkennbar. Die akustische Ebene wird hier vor allem durch die Alliterationen *wie wenn, wiegen will, süßes Säuseln, wenn der Wind* sowie die sogenannten „versteckten Alliterationen“ im Sinne von Kujawska-Lis (2007: 66) *flüstert, wispert, lispelt* bereichert.

Der einzige Vers der deutschsprachigen Version, in dem die Onomatopöie im weiteren Sinne auffällt ist die Textpassage *Süßes Säuseln, das entsteht* – die sich hier wiederholenden und teilweise auch alliterierenden Laute [s], [z] und [ʃ] sowie das Substantiv *Säuseln*, welches hier die Funktion des semantischen Signals erfüllt, sorgen dafür, dass der Klang des Verses tatsächlich ein leises Rauschen und Säuseln der Blätter in Erinnerung bringen kann.

4.6.2.4. Übersetzung der Alliteration

Für die in der Originalversion des Gedichtes vorkommenden Alliterationen wurden folgende Entsprechungen gewählt:

Chrzęst i <u>szelest</u> , <u>szepty</u> cisz,	Flüstert, wispert, lispelt still,
<u>cóż</u> , <u>cóż</u> ,	Was nur, was nur, was denn nur
<u>Wiew</u> , <u>westchnienie</u> , jakiś głos:	seufzen, zirpen, hauchen Stimmen:
<u>tak</u> , <u>tak</u> , <u>tak</u> , lecz <u>cicho</u> , <u>cyt</u>	<u>Ton um Ton</u> verweht das Lied Warte ab, gemacht, gemacht...
<u>Szelest</u> , cisza, <u>szept</u> i <u>szmer</u>	Flüstert, wispert, murmelt, rauscht,
Liście? <u>Trzciny?</u> <u>Trawy?</u> <u>Cóż?</u> Szum <u>śród</u> ciszy suchych <u>zbóz?</u>	<u>Stüßes Säusel</u> n, das entsteht, wenn der Wind durch Blätter geht?
Z <u>gąszczy</u> <u>ptaszek</u> <u>ptaszka</u> <u>zwie</u>	<u>Vögelchen</u> zum <u>Vogel</u> spricht
<u>tak</u> , to to... <u>tak</u> , to to... <u>tak</u> , to to...	Weiß es, sag's nicht... Weiß es auch ja, so ist es... Doch, es ist so.
To zrozumie <u>ptaka</u> <u>ptak</u> ,	dass einander man versteht

Die erste von den angeführten Alliterationen *szelest*, *szepty* wurde ins Deutsche als *wispert*, *lispelt* übertragen. Wie es bereits besprochen wurde, wurde die referentielle Ebene dieser Textpassage nur teilweise berücksichtigt – für das Substantiv *szelest* gibt es im Translat keine Entsprechung. Auch die Klangebene wurde an dieser Stelle modifiziert – es tritt hier keine klassische Alliteration auf. Der Übersetzer hat sich jedoch für die Einführung einer versteckten Alliteration *wispert lispelt* sowie einer Assonanz entschieden (die Formen *wispert* und *lispelt* beinhalten die gleiche Vokalkombination). Eine ähnliche Situation ist bei dem Vers *Szelest, cisza, szept i szmer* anzutreffen – auch hier kommt in dem Translat keine klassische Alliteration vor.

Der Wiederholung *cóż, což* entspricht in der deutschsprachigen Version des Textes der Vers *Was nur, was nur, was denn nur* – inhaltlich [REF] stimmen die zwei Sprachversionen also vollständig überein. Im Translat wurde jedoch das Fragewort *Was* um das Adverb *nur* ergänzt, was dafür gesorgt hat, dass der alliterierende Effekt [FOR] an dieser Stelle ein wenig beeinträchtigt wurde.

Noch anders sieht die Translation der Textstelle *Wiew, westchnienie, jakiś głos* aus. Wie es bereits festgestellt wurde, hat man die Bedeutung [REF] der dort vorkommenden Substantive in der Übersetzung berücksichtigt – den Lexemen *wiew* und *westchnienie* entsprechen die Verben *hauchen* und *seufzen*. Die Klangebene der Textpassage [FOR] wurde jedoch neutralisiert – es tritt hier keine Alliteration auf.

Der aus der Klangperspektive besonders interessante Vers *tak, tak, tak, lecz cicho, cyt*, der zwei Alliterationen beinhaltet, wurde im Translat durch die Verse *Ton um Ton verweht das Lied / Warte ab, gemacht, gemacht...* ersetzt. Für die im Original auftretende Wiederholung *tak, tak, tak* gibt es in der Übersetzung aus der Inhaltsperspektive keine direkte Entsprechung [REF] – an dieser Stelle hat sich der Übersetzer für die Einführung zusätzlicher Inhalte entschieden – der Satz *Ton um Ton verweht das Lied* bezieht sich inhaltlich auf den vorhergehenden Vers *Tiju-tiju-tiju-fit*. Gleichzeitig muss festgestellt werden, dass die Klangebene dieser Textstelle [FOR] treffend wiedergegeben wurde – die Einheit *Ton um Ton* beinhaltet eine Alliteration in Form von Wiederholung des Lexems *Ton*. Die zweite Alliteration *cicho, cyt* wurde in der deutschsprachigen Version des Textes durch die ebenso alliterierende Wiederholung *gemach, gemacht* ersetzt.

Weitgehende Inhaltsmodifikationen sind auch bei der Übersetzung des nächsten der angeführten Verse zu beobachten. Für die Alliteration *Trzciny? Trawy?* gibt es im Translat keine direkte Entsprechung – als Kompensation wurde an dieser Stelle jedoch eine andere Alliteration eingeführt. Das Substantiv *Säuseln*, welches dem im Original auftretenden Lexem *szum* entspricht, wurde um das Adjektiv *süß* ergänzt, was die Berücksichtigung der Klangebene [FOR] ermöglicht hat.

Der Vers *Z gąszczy ptaszek ptaszka zwie* wurde sowohl aus der Inhalts- als auch aus der Klangperspektive [REF] [FOR] treffend übertragen. Das alliterierende Polyptoton *ptaszek ptaszka* wurde mithilfe der Einheit *Vögelchen zum Vogel* wiedergegeben, was der Originalversion wörtlich entspricht. Auch die Alliteration konnte hier problemlos berücksichtigt werden.

Eine andere Situation kommt in der nächsten der zitierten Textpassagen vor. Die Einheit *tak, to to...* wurde ins Deutsche zweimal mithilfe des wörtlichen Äquivalentes [REF] *so ist es* übertragen – die Klangebene [REF] wurde jedoch neutralisiert. Bei dem ersten Auftritt wurde diese Einheit wiederum vollständig ausgelassen.

Für die Neutralisierung der akustischen Ebene hat sich der Übersetzer auch bei der Übertragung des Polyptotons *ptaka ptak* entschieden, welches durch die Präposition *einander* ersetzt wurde.

Kompensation

Wie es bereits erwähnt wurde, beinhaltet die deutschsprachige Version des Textes ein paar zusätzliche Alliterationen, welche sich auf die Klangebene des Translats vorteilhaft auswirken:

W szmerach trzciny cicho śnisz	<u>wie wenn</u> Schilf sich <u>wiegen will</u>
Mokre listki polnych róż	Von den Blättern <u>tropft der Tau</u>
Szum śród ciszy suchych zbóż	<u>Süßes Säuseln</u> , das entsteht

Zu bemerken ist, dass der Übersetzer an den genannten Stellen die inhaltliche Ebene des Textes modifiziert hat, was die Einführung der neuen Alliterationen ermöglichte. In dem ersten Beispiel wurde ein irrealer Komparativsatz gebildet, welcher die alliterierende Konstruktion *wie wenn* enthält. Zusätzlich wurde der Satz um das Modalverb *wollen* ergänzt, welches in dem genannten Beispiel mit dem Verb *wiegen* alliteriert.

Die zweite Textpassage wurde ebenso inhaltlich ausgebaut. Das originale Adjektiv *mokre* wurde mithilfe der alliterierenden Phrase *tropft der Tau* übertragen.

Mit einer Amplifikation hat man es auch in dem letzten der angeführten Verse zu tun. Das Substantiv *Säuseln* wurde mit dem Adjektiv *süß* zusammengestellt, was zur Entstehung der nächsten Alliteration beigetragen hat.

4.6.3. Zusammenfassung

Die Tatsache, dass das Akustische in dem analysierten Gedicht eine prägnante Rolle spielt, lässt sich schon anhand seines Titels ahnen. Und so ist es tatsächlich – den Kern des Gedichtes „Die Sprache der Vögel“ bilden nicht nur Onomatopöien, die Vogelgeräusche imitieren, sondern auch Alliterationen und weitere lautmalerische Effekte, welche durch die Häufung kurzer einsilbiger Lexeme bzw. bestimmter Laute und Lautkombinationen entstehen. Anzumerken ist ferner, dass die genannten Klangfiguren in dem Gedicht nicht separat auftreten, sondern dass sie sich vielmehr überlappen und zusätzlich mit dem festen und ganz ordentlichen Rhythmus sowie der Reimstruktur des Textes verbinden, was die Tätigkeit des Übersetzers zusätzlich erschwert.

Die folgende Tabelle beinhaltet eine Zusammenstellung sämtlicher in der Originalversion des Textes vorkommenden Onomatopöien und Alliterationen (eine Ausnahme bilden hier die Onomatopöien, die aufgrund der Anhäufung bestimmter Laute gebildet wurden – diese werden in der Tabelle nicht berücksichtigt) sowie deren Übersetzungen:

Tab. 8. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Mowa ptaków“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie

Klangfigur (Lexem /Textstelle)	Übersetzung	Texttransformation/ Übersetzungsstrategie	REF	FOR
ONOMATOPÖIEN				
ćwir-ćwir-ćwir	zwir-zwir-zwir	Reproduktion	+	+
tiju-fit	tiu-fit	Reproduktion	+	+
cyt...	-----	Reduktion	-	-
tiju-tiju-tiju-fit	tiu-tiu-tiu-fit	Reproduktion	+	+
kuku, tiju, ćwir i fit	kuck-kuck, tiu, zwir und fit	Reproduktion	+	+
chrzęst, szelest, szepty	flüstert, wispert, lispelt	Substitution	+/-	+
szmerach	-----	Reduktion	-	-
wiew, westchnienie,	seufzen, [...] hauchen	Substitution (Wortartwechsel)	+	+
szelest [...] szept i szmer?	flüstert, wispert, murmelt, rauscht	Substitution	+	+
szum	Säuseln	wörtliches Äquivalent	+	+
ALLITERATIONEN				
szelest, szepty	wispert, lispelt	Substitution	+/-	+/-
cóż, cóż,	was nur, was nur	wörtliches Äquivalent	+	-
wiew, westchnienie	seufzen, [...] hauchen	wörtliches Äquivalent	+	-
tak, tak, tak	-----	Reduktion	-	- (Komp.)
cicho, cyt	gemach, gemacht	Substitution	-	+
szelest [...] szept i szmer	flüstert, wispert, murmelt, rauscht	Substitution	+	+/-
Trzciny? Trawy?	-----	Reduktion	-	- (Komp.)
ptaszek ptaszka	Vögelchen zum Vogel	wörtliches Äquivalent	+	+
Tak, to to... Tak, to to...	Weiß es, sag's nicht... ja, so ist es...	Reduktion wörtliches Äquivalent	- +	- -
ptaka ptak	einander	Substitution	-	-

Anhand der obigen Zusammenstellung lassen sich in Bezug auf die Translation des analysierten Gedichtes bestimmte Tendenzen bemerken. Bei der Übertragung der im Original vorkommenden Interjektionen hat sich der Übersetzer im Prinzip nicht für die Wahl eines deutschsprachigen Äquivalentes entschieden (eine Entsprechung des polnischsprachigen *ćwir-ćwir* wäre etwa das deutsche *piep piep*), sondern für die direkte Übernahme der Interjektionen aus dem Polnischen mit Berücksichtigung der deutschen Schreibweise. Nur eine Interjektion wurde ausgelassen und nicht kompensiert.

Eine andere Vorgehensweise lässt sich bei der Übertragung der lautmalerischen Substantive beobachten – aufgrund dessen, dass sie in den meisten Fällen nicht vereinzelt auftreten, sondern aneinander gereiht werden, wurden die diese Formen beinhaltenden Verse jeweils als ein Ganzes betrachtet (aus diesem Grund wurden sie in der Tabelle zusammen bearbeitet). Daraus folgt, dass sich in der Übersetzung nicht für jedes einzelne lautmalerische Substantiv ein direktes Äquivalent finden lässt – vielmehr entspricht jeder solcher Gruppe von Substantiven ein deutschsprachiger Vers, der ebenso mehrere bedeutungsverwandte und die Klangebene des Textes bereichernde Lexeme beinhaltet. Zu bemerken ist darüber hinaus, dass die Substantive wahrscheinlich in Hinsicht auf die Reimstruktur und das Metrum des Textes in den meisten Fällen durch Verben ersetzt wurden. Die von dem Übersetzer vorgenommenen Modifikationen haben sich jedoch im Endeffekt positiv auf die Klangebene des Translats ausgewirkt – nur eine Form (*szmery*) wurde in der Übersetzung ausgelassen.

Was aber überraschen kann, ist die Reduktion der Onomatopöie in Form von sich wiederholenden kurzen Lexemen – nur an zwei Stellen wurde sie in der Übersetzung berücksichtigt.

Auf eine unterschiedliche Art und Weise wurden die einzelnen Alliterationen ins Deutsche übertragen. Als unproblematisch aus der Klangperspektive erwies sich die Translation des Polyptotons *ptaszek ptaszka*. In vier Fällen hat sich der Übersetzer der Substitution bedient – nur einmal hatte dies jedoch zur Folge, dass die originale Alliteration mit einer anderen kompensiert wurde (*cicho, cyt – gemach, gemach*). In zwei weiteren Fällen konnten in dem Translat versteckte Alliterationen eingeführt werden (*szelest, szepty – wispert, lispelt; szept i szmer – flüstert, wispert*). Eine Substitution (*ptaka ptak – einander*) hat zur Neutralisierung der akustischen Ebene beigetragen. Zwei Alliterationen wurden in der Übersetzung völlig ausgelassen.

Was die Übersetzbarkeit von Klangfiguren anbelangt, hat die vorgenommene Analyse aufgezeigt, dass die in dem Gedicht „Mowa ptaków“ eingesetzten Onomatopöien in den meisten Fällen im Translat berücksichtigt wurden. Unterschiedliche Texttransformationen sowie Übersetzungsstrategien (wie etwa Substitution oder direkte Übernahme mancher Onomatopöien) haben die Beibehaltung des originalen Klangs des Textes in überwiegendem Maße ermöglicht.

Als ein größtes Problem bei der Translation der analysierten Klangfiguren stellte sich jedoch die Berücksichtigung der Onomatopöie im weiteren Sinne heraus, welche im Original durch die Anhäufung ganz bestimmter Laute an manchen Textstellen entstanden ist. In der

deutschsprachigen Version des Textes hat der Übersetzer zu anderen Lautkombinationen gegriffen, was zur Folge hatte, dass sich der Klang des Translats von dem originalen Klang unterscheidet. Abgesehen davon sind die Klangfiguren in dem Gedicht „Mowa ptaków“ nicht als eine absolute Übersetzbarkeitsgrenze zu betrachten – die Reduktion mancher Figuren sowie die Neutralisierung der Klangebene sind in den meisten Fällen eher auf die subjektiven Entscheidungen des Übersetzers als auf die Unmöglichkeit deren Übertragung zurückzuführen.

4.7. „Dwa wiatry“ – „Die beiden Winde“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Jeden wiatr -- w polu wiał, Drugi wiatr -- w sadzie grał: Cichuteńko, leciuteńko, Liście pieścił i szeleścił, Mdlął...</p> <p>Jeden wiatr -- pędziwiatr! Fiknął kozła, plackiem spadł, Skoczył, zawiał, zaszybował, Świdrem w górę zakołował I przewrócił się, i wpadł Na szumiący senny sad, Gdzie cichutko i leciutko Liście pieścił i szeleścił Drugi wiatr...</p> <p>Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat, Parsknął śmiechem cały sad, <u>Wziął wiatr</u> brata za kamrata, Teraz z nim po polu lata, Gonia obaj chmury, ptaki, Mkną, <u>wplątują się</u> w wiatraki, Głupkowate mylą śmigi, W prawo, w lewo, świst, podrygi, Dmą płucami ile sił, Łobuzują, pal je lichy!...</p> <p>A w sadzie cicho, cicho...</p>	<p>Der eine Wind das Feld durchwühlt. Der andere im Garten spielt. Mal rauscht er, mal lauscht er. Ganz leicht Durch die Blätter er streicht.</p> <p>Der eine Wind ist ein wildes Kind, strolcht umher <u>kreuz und quer</u>. Schnaubt und springt, wirbelt flink, saust und braust unbehaust, hetzt sich ab, stürzt herab auf den lauschigen Garten, wo zärtlich und sacht seine Runde macht <u>leise und lind</u> der andere Wind.</p> <p>Jauchzend durch die Allee, Blüten wirbelnd wie Schnee, naht der ungestüme Wind, reißt geschwind <u>seinen sanften</u> Bruder mit fort ins Land zu tollem Ritt. Stiftet an zu wilden Taten Seinen milden Kameraden. Die auf eignen Wegen kamen, stürmen vorwärts nun zusammen. Hetzen Wolken über Felder, <u>jagen johlend</u> durch die Wälder, drehn <u>Kobolz im Kreisgewühle</u> auf den Flügeln einer Mühle, pfeifen wie die Straßensungen <u>Laut mit Lust</u> aus vollen <u>Lungen</u>. Nichts als stromern ist ihr Wille!</p> <p>Doch im Garten ist es stille...</p>

Ähnlich wie bei den vorherigen Beispielen bildet auch hier der Titel des Textes eine direkte Ankündigung dessen Inhalts – das Thema des Gedichtes sind zwei Winde, die in dem Text von Tuwim personifiziert und als zwei Brüder dargestellt werden. Aus diesem Grund werden ihnen menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen zugeschrieben (die Winde wehen nicht nur, sondern jagen auch die Wolken, springen und strolchen herum). Die zwei Brüder unterscheiden sich jedoch voneinander vollkommen – während der eine milde und ruhige Natur hat, ist der zweite aggressiver und stürmischer. Am Anfang des Textes weht der milde Wind in einem Obstgarten, wo er leise rauscht und der zweite tobt auf den Feldern – letztendlich treffen sie sich jedoch und fangen an, zusammen zu rasen. Dabei benehmen sie sich wie kleine Kinder, die Spaß haben wollen und dabei viel Lärm machen.

4.7.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.7.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

In dem angeführten Gedicht gibt es drei Strophen unterschiedlicher Länge – während die erste von ihnen nur aus fünf Versen besteht, beinhaltet die letzte zehn Verse. Was den Rhythmus des Textes anbelangt, muss festgestellt werden, dass die Silbenanzahl in den einzelnen Versen von sechs bis acht variiert (abgesehen von den ganz kurzen Anmerkungen, die die ersten zwei Verse abschließen). Nichtsdestotrotz lässt sich durch den konsequenten trochäischen Versfuß in dem Gedicht eine gewisse Regelmäßigkeit spüren. Dabei spielt auch die Reimstruktur des Textes eine gewisse Rolle – ausgenommen vier Verse (*Cichuteńko, leciuteńko, / Liście pieścił i szeleścił; Gdzie cichutko i leciutko / Liście pieścił i szeleścił*), die anstatt von Endreimen Binnenreime beinhalten und den reimlosen Vers *Dmą płucami ile sił*, ist in dem Text konsequente Paarreim-Struktur zu beobachten.

4.7.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne

Das Akustische wird in dem analysierten Text in erster Linie mithilfe von onomatopoetischen Substantiven und Verben zum Ausdruck gebracht. Die Originalversion des Gedichtes beinhaltet sechs lautmalerische Verbformen (*wiał, szeleścił, zawiał, sfrunął, parsknął*), zwei lautmalerische Substantive (*śmigi, świst*) sowie eine weitere Onomatopöie in Form von einem onomatopoetischen Partizip (*szumiący*).

Bei den Formen *wiał* und *zawiał* (imperfektive und perfektive Form des Verbs *wiać*, dt. *wehen*), welche sich auf die Windbewegungen beziehen, entsteht der akustische Effekt durch das Vorkommen des Frikativs [v], bei dessen Produktion ein Hauchen entsteht, was auf das Wehen bezogen werden kann.

Die Form *szeleścił* (imperfektive Form des Verbs *szeleścić*, dt. *rauschen*) beinhaltet zwei Frikative – das omnikoronal-alveolare [ʃ] und das prädorsal-mediopalatale [ɕ] sowie die Affrikate [tɕ], welche zur Entstehung der rauschenden und pfeifenden Geräusche beitragen.

Bei der Form *sfrunął* (perfektive Form des Verbs *fruwać*, dt. *fliegen, flattern*), welche inhaltlich auf eine schnelle Bewegung verweist, ist die Zusammenstellung des stimmlosen Frikativs [f] mit dem Vibranten [r] für die Entstehung des entsprechenden akustischen Effektes von entscheidender Bedeutung (so wie bei den Interjektionen *frr* und *fru*, welche sich im Polnischen auf schnelle Bewegungen z. B. eines Vogels beziehen).

Die letzte der zitierten Verbformen *parsknął* (perfektive Form des Verbs *parskać* [šmiechem], dt. *in Gelächter ausbrechen*) bezieht sich inhaltlich und akustisch (vor allem durch den Plosiv [p] im Anlaut sowie die Konsonanzzusammenstellung [rsk] im Inlaut) auf ein plötzliches und heftiges Geräusch, welches z. B. beim unerwarteten Lachen entsteht.

Die Form *śmigi* (Pluralform des Substantivs *śmig*, abgeleitet von dem Verb *śmigać*, dt. *sich sehr schnell bewegen, eilen*) imitiert im Kontext des Gedichtes mithilfe des Frikativs [ɕ] im Anlaut schnelle Bewegungen der beiden Winde.

Bei dem Substantiv *świst* (dt. *Pfiff, Pfeifen*) wird dessen Bedeutung wiederum mithilfe der Frikative [ɕ], [v] und [s] akustisch imitiert.

Die Form *szumiący* (von dem Verb *szumieć*, dt. *rauschen* abgeleitet) beinhaltet das omnikoronal-alveolare [ʃ] im Anlaut, bei dessen Produktion ein Rauschen zu hören ist.

4.7.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne

Anzumerken ist, dass manche von den gerade besprochenen lautmalerischen Formen in dem analysierten Gedicht zur Bildung der Onomatopöie im weiteren Sinne beitragen. Dieses Phänomen lässt sich in den folgenden Textpassagen deutlich bemerken:

Cichuteńko, leciuteńko,
Liście pieścił i szeleścił

Gdzie cichutko i leciutko
Liście pieścił i szeleścił

Skoczył, zawiał, zaszybował,
Świdrem w górę zakołował,
Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat

In zwei ersten Fällen erfüllt die Verbform *szeleścił* die Rolle des semantischen Signals – so können die sich in diesen Textpassagen wiederholenden Frikative [ʃ], [ɕ] und [x] sowie Affrikaten [tɕ] und [dʒ] mit dem Rauschen des Windes und der Blätter assoziiert werden. In dem ersten Fall wird der Effekt zusätzlich durch das Vorkommen des Nasalkonsonanten [ɲ] in den Diminutivformen *cichuteńko*, *leciuteńko* verstärkt. Die genannten rauschenden Laute treten in den folgenden Lexemen der Originalversion auf:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
omnikoronal-alveolar [ʃ]	szeleścił
präadorsal-mediopalatal [ɕ]	liście, pieścił, szeleścił
postdorsal-velar [x]	cichuteńko, cichutko

Affrikaten	
prädorsal-mediopalatal [tʃ] [dʒ]	cichuteńko, leciuteńko, liście, pieścił, szeleścił, cichutko, leciutko, gdzie

Insgesamt kommen die erwähnten Laute in den angeführten Textpassagen 21-mal vor – von größter Bedeutung für die Bildung der Onomatopöie im weiteren Sinne ist hier jedoch die Affrikate [tʃ], welche sich in jedem der beiden Abschnitte fünfmal wiederholt.

Bei den zwei nächsten Textpassagen (*Skoczył, zawiał, zaszybował / Świdrem w górę zakołował; Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat*) sind die Verbformen *zawiał, zaszybował* sowie die Form *sfrunął* als semantische Signale zu betrachten. Damit die Geräusche des wehenden Windes sowie der sich schnell im Wind bewegenden Kirschblüten noch deutlicher zu hören sind, wurden an den zitierten Stellen Frikative [f], [v], [s], [z], [ʃ] und [ʒ] sowie die Affrikate [tʃ] mehrmals eingesetzt:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	świdrem, sfrunął, kwiat, zawiał, zaszybował, w, zakołował, wiśni
prädorsal-alveolar [s] [z]	skoczył, sfrunął, zawiał, zaszybował, zakołował, z
omnikoronal-alveolar [ʃ]	zaszybował
prädorsal-mediopalatal [tʃ]	świdrem, śniegiem, wiśni
Affrikaten	
omnikoronal-alveolar [tʃ]	skoczył

Bei der Textpassage *Skoczył, zawiał, zaszybował / Świdrem w górę zakołował* wiederholen sich die genannten Laute 12-mal – wobei der meist frequente der Frikativ [v] ist. Der Vers *Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat* beinhaltet wiederum 7 Wiederholungen der genannten Laute.

4.7.1.4. Alliteration

Eine weitere Klangfigur, auf die man in dem Gedicht „Dwa wiatry“ mehrmals stößt, ist Alliteration – so lassen sich in dem analysierten Text fünf alliterierende Wortverbindungen finden:

Skoczył, <u>zawiał, zaszybował,</u>
Na szumiący <u>senny sad,</u>
<u>Wziął wiatr</u> brata za kamrata,
Mkną, <u>wplatają się</u> w wiatraki,
A w sadzie <u>cicho, cicho...</u>

4.7.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.7.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Schon der erste Blick auf das Gedicht und dessen Übersetzung lässt schlussfolgern, dass die Struktur des Textes einigermaßen modifiziert wurde – die deutschsprachige Version ist wesentlich länger als das Original. Ähnlich wie in der polnischen Version variiert auch in der Übersetzung die Silbenanzahl in den einzelnen Versen von drei bis acht – im Gegensatz zu dem Original lassen sich hier aber keine Regelmäßigkeiten feststellen. Auch das in dem Ausgangstext vorkommende trochäische Metrum wurde hier gestört. Was die Reimstruktur des Translats anbelangt, unterscheidet sie sich von dieser des Originals – in der deutschsprachigen Version des Textes gibt es mehr Binnenreime (wie etwa in den Versen *Schnaubt und springt, wirbelt flink, / saust und braust unbehaust, / hetzt sich ab, stürzt herab*).

4.7.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne

Die Textpassagen, welche in dem Original lautmalerische Verben, Substantive und das onomatopoetische Partizip beinhalten, wurden ist Deutsche folgendermaßen übertragen:

Jeden wiatr -- w polu wiał ,	Der eine Wind das Feld durchwühlt .
Cichuteńko, leciuteńko, Liście pieścił i szeleścił ,	Mal rauscht er, mal lauscht er. Ganz leicht Durch die Blätter er streicht.
Skoczył, zawiał , zaszybował,	Schnaubt und springt , wirbelt flink,
Na szumiący senny sad,	auf den lauschigen Garten,
Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat, Parsknął śmiechem cały sad,	Jauchzend durch die Allee, Blüten wirbelnd wie Schnee, naht der ungestüme Wind,
Głupkowate mylą śmigi , W prawo, w lewo, świst , podrygi,	-----

Die erste der angeführten Textstellen wurde als *Der eine Wind das Feld durchwühlt* übersetzt – das Verb *wiać* wurde hier durch die Form *durchwühlt* ersetzt. Sowohl die Bedeutungs- als auch die Klangebene [REF] [FOR] wurden an dieser Stelle also modifiziert. Die genannte Substitution ermöglichte jedoch gleichzeitig die Reimbildung mit der in dem nachfolgenden Vers vorkommenden Form *spielt*.

Für eine wörtliche Übertragung [REF] des Verbs *szeleścić* hat sich der Übersetzer bei der Translation des nächsten der angeführten Verse entschieden. Das deutschsprachige Lexem *rauschen* hat ähnlich wie die im Original vorkommende Form *szeleścił* einen lautmalerischen Charakter – der Unterschied besteht jedoch darin, dass die deutschsprachige Entsprechung nur

einen Frikativ beinhaltet, während bei dem Verb *szeleścić* drei klangbereichernde Laute ([ʃ], [ɛ], [tɕ]) vorkommen.

Anstelle der Verbform *zawiał* erscheint in der deutschsprachigen Version des Textes das Verb *schnauben*, welches laut DUD folgende Bedeutung trägt: „geräuschvoll durch die Nase atmen, besonders Luft heftig und Geräuschvoll aus der Nase blasen“. Der Übersetzer hat sich an dieser Stelle also für eine Substitution entschieden – das polnische Verb *wiać* (dt. *wehen*) und das hier eingesetzte *schnauben* sind zwar bedeutungsverwandt, rufen jedoch andere Konnotationen hervor. Was die Klangebene [FOR] anbelangt, wurde sie hier modifiziert – das Verb *schnauben* trägt in Zusammenstellung mit der nachfolgenden Form *springt* zur Entstehung eines rauschenden Effektes bei, was sich treffend an die Thematik des Textes anpasst.

Für die Auslassung der Onomatopöie hat sich der Übersetzer bei der Translation der Textstelle *na szumiący senny sad* entschieden – für die Form *szumiący* lässt sich im Translat keine Entsprechung finden. Es erscheint da nur die Bezeichnung *lauschig*, welche eine andere Bedeutung mit sich bringt und keinen lautmalerischen Charakter aufweist.

Eine Konkretisierung [REF] ist bei der Übertragung der nächsten der zitierten Textpassagen zu bemerken – dem onomatopoetischen Verb *sfrunął* entspricht in der Übersetzung das Partizip *wirbelnd*. Neben der Wortartänderung lässt sich hier auch eine Modifikation der Bedeutungsebene beobachten – und zwar handelt es sich bei der Form *wirbelnd* (abgeleitet von dem Verb *wirbeln*, DUD: „sich in Wirbeln bewegen; sich schnell, heftig bewegen“) um eine ganz konkrete Bewegungsform, während das im Original auftretende Verb *sfrunąć* (SJP: „sich im Wind bewegen“⁵⁴) eher eine allgemeine und neutrale Bedeutung trägt. Es ist gleichzeitig festzustellen, dass die Klangebene dieser Textstelle von dem Übersetzer berücksichtigt wurde – das Partizip *wirbelnd* mit dem Frikativ [v] im Anlaut sowie dem /r/ im Inlaut kann als eine Onomatopöie fungieren und kann dadurch Windgeräusche, welche bei schnellen, wirbelnden Bewegungen produziert werden, nachahmen – der lautmalerische Effekt hängt dabei teilweise von der Realisierung des /r/ ab (bei einer vokalisiert Aussprache [ɐ] wird die Wirkung der Onomatopöie viel schwächer als bei der Wahl einer konsonantischen Variante), worauf jedoch nur die einzelnen Leser des Textes Einfluss haben können.

Für eine weitere Substitution [REF] hat sich der Übersetzer bei der Translation der Einheit *parsknął śmiechem* entschieden – die gewählte Form *jauchzend* (abgeleitet von dem Verb *jauchzen*, DUD: „seiner Freude, Begeisterung durch Rufe, Schreie Ausdruck geben; laut

⁵⁴ Im Original: „poruszyć się na wietrze“.

jubeln“) ist hier als eine Generalisierung zu betrachten. Gleichzeitig wurde an dieser Stelle die Klangebene neutralisiert.

Für die im Original auftretenden onomatopoetischen Substantive *śmigi* und *świst* lassen sich im Translat keine Äquivalente finden – die zitierten Textpassagen kommen in der deutschsprachigen Version des Textes nicht vor.

Kompensation

In dem Translat treten drei lautmalerische Formen auf, welche nicht aus der Übersetzung der im Original vorkommenden Onomatopöien resultieren, sondern von dem Übersetzer an den im Ausgangstext formal neutralen Stellen eingeführt wurden. Diese sind: *sausen*, *brausen* und *pfeifen*.

Bei den Formen *saust* und *braust* spielen die dort vorkommenden Frikative [s] und [z] eine Schlüsselrolle für die Erzeugung des rauschenden Klangs – so passen sich die Lexeme genau in die Thematik des Gedichtes ein.

Auch das Verb *pfeifen*, welches zwei stimmlose Frikative beinhaltet, trägt erfolgreich dazu bei, den akustischen Effekt im Translat zu verstärken.

4.7.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne

Die Textpassagen, bei welchen im Original der lautmalerische Effekt durch die Häufung der bestimmten Laute entstanden ist, wurden ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

Cichuteńko, leciuteńko [t͡ɕ]-[x]-[t͡ɕ] Liście pieścił i szeleścił [ɛ]-[t͡ɕ]-[ɛ]-[t͡ɕ]-[ʃ]-[ɛ]-[t͡ɕ]	Mal rauscht er, mal lauscht er. [ʃ]-[ʃ] Ganz leicht [t͡ɕ]-[ç] Durch die Blätter er streicht. [ç]-[ʃ]-[ç]
Gdzie cichutko i leciutko [ɕ]-[t͡ɕ]-[x]-[t͡ɕ] Liście pieścił i szeleścił [ɛ]-[t͡ɕ]-[ɛ]-[t͡ɕ]-[ʃ]-[ɛ]-[t͡ɕ]	wo zärtlich und sacht [v]-[t͡ɕ]-[ç]-[z]-[x] seine Runde macht [z]-[x] leise und lind [z] der andere Wind. [v]
Skoczył, zawiał, zaszybował, [s]-[t͡ɕ]-[z]-[v]-[z]-[ʃ]-[v] Świdrem w górę zakołował [ɛ]-[f]-[v]-[z]-[v]	Schnaubt und springt, wirbelt flink, [ʃ]-[ʃ]-[v]-[f] saust und braust unbehaust [z]-[s]-[s]-[s]
Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat [s]-[f]-[ɛ]-[z]-[v]-[ɛ]-[f]	Jauchzend durch die Allee, [x]-[t͡ɕ]-[ç] Blüten wirbelnd wie Schnee [v]-[v]-[ʃ]

Anhand der obigen Übersicht lässt sich feststellen, dass im Translat nicht nur die Anzahl der erwähnten Laute verringert wurde (im Original traten in den zitierten Passagen 40 klangbereichernde Laute auf, im Translat sind es insgesamt 30), sondern dass sich in der deutschsprachigen Version des Textes auch andere Lautkombinationen wiederholen. In den ersten zwei Textpassagen waren in der Originalversion Frikative [ʃ], [ɛ] und [x] sowie

Affrikaten [tʃ] und [dʒ] für die Nachahmung der rauschenden Wind- und Naturgeräusche von größter Bedeutung – in der Übersetzung gestaltet sich die Klangebene folgendermaßen:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [v]	wo, Wind
präadorsal-alveolar [s] [z]	sacht, seine, leise
omnikoronal-alveolar [ʃ]	rauscht, lauscht, streicht
postdorsal-velar [x]	sacht, macht
präadorsal-präpalatal [ç]	leicht, durch, streicht, zärtlich
Affrikaten	
präadorsal-alveolar [tʃ]	ganz, zärtlich

Nicht zu leugnen ist, dass sich an den zitierten Stellen die Klangebene der Übersetzung von der des Originals weitgehend unterscheidet – aufgrund dessen, dass in der Originalversion die im Deutschen nicht existierenden Laute ([ɕ], [tʃ] und [dʒ]) im Vordergrund stehen, musste in dem Translat zu anderen Lautkombinationen gegriffen werden.

In der ersten der zitierten Passagen wurde der rauschende Effekt mithilfe der Frikative [ʃ] und [ç] erzielt. Als semantisches Signal ist hier das Verb *rauschen* zu betrachten – zur Verstärkung des Klangeffektes wurde dieses spielerisch mit der lautlich ähnlichen Form *lauschen* zusammengestellt (der Übersetzer hat sich an dieser Stelle für eine Amplifikation [REF] entschieden).

Viel schwächer ist der rauschende Effekt bei der zweiten der angeführten Textpassagen – der Übersetzer führt hier einen anderen Inhalt ein, obwohl sich diese Textstelle im Original nicht wesentlich von dem ersten der zitierten Abschnitte unterscheidet. Das Verb *rauschen* tritt hier nicht auf, es gibt auch keine weiteren semantischen Signale. Was zur Bereicherung der Klangebene an dieser Stelle beiträgt, ist lediglich die von dem Übersetzer herangezogene Alliteration *leise und lind*.

Weitere Unterschiede zwischen dem Original und der Übersetzung sind in den nächsten zwei Textpassagen zu bemerken (*Skoczył, zawiał, zaszybował / Świdrem w górę zakotował; Sfrunął śniegiem z wiśni kwiat*). Auch hier stehen in der deutschsprachigen Version teilweise andere Laute als im Original im Vordergrund:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	flink, wirbelt, wirbelt, wie
präadorsal-alveolar [s] [z]	saust, braust, unbehaust, saust
omnikoronal-alveolar [ʃ]	schnaubt, springt, Schnee

postdorsal-velar [x]	jauchzend
prä-dorsal-präpalatal [ç]	durch
Affrikaten	
prä-dorsal-alveolar [ts]	jauchzend

Der lautmalerische Effekt entsteht in der Übersetzung der ersten der analysierten Passagen (*Skoczył, zawiał, zaszybował / Świdrem w górę zakołował – Schnaubt und springt, wirbelt flink / saust und braust unbehaust*) vor allem durch die Wiederholung des [ʃ] im Anlaut der Verbformen *schnaubt* und *springt* sowie durch die Einsetzung der lautmalerischen Verben *sausen* und *brausen*, die hier die Funktion der semantischen Signale erfüllen. Darüber hinaus werden sie mit dem lautlich ähnlichen Adverb *unbehaust* zusammengestellt, was die Klangebene zusätzlich bereichert. Dank den genannten Inhaltsmodifikationen (in dem Vers *saust und braust unbehaust* werden ganz neue Informationen eingeführt) konnte an dieser Stelle also die Klangebene berücksichtigt werden.

Ein wenig anders wurde die akustische Ebene der letzten der angeführten Textpassagen gestaltet – im Gegensatz zu dem Original, in dem die Verbform *sfrunąć* als ein semantisches Signal zu betrachten ist und die sich wiederholenden Frikative den Klangeffekt verstärken, gibt es im Translat keine semantischen Signale, weswegen die Textstelle ganz neutral klingt.

4.7.2.4. Übersetzung der Alliteration

Für die Textstellen, welche im Original Alliterationen beinhalten, sind im Translat folgende Entsprechungen zu finden:

Skoczył, <u>zawiał, zaszybował</u> ,	<u>Schnaubt und springt</u> , wirbelt flink,
Na szumiący <u>senny sad</u> ,	auf den lauschigen Garten
<u>Wziął wiatr</u> brata za kamrata,	reißt geschwind <u>seinen sanften</u> Bruder mit fort ins Land zu tollem Ritt.
Mkną, <u>wplatają się w wiatraki</u> ,	<u>jagen johlend</u> durch die Wälder, <u>drehn Kobolz im Kreisgewühle</u> auf den Flügeln einer Mühle,
A w sadzie <u>cicho, cicho...</u>	Doch im Garten ist es stille...

Von den fünf angeführten Textpassagen wurden zwei auf der Klangebene neutralisiert, d. h. dass die dort auftretenden Alliterationen durch nicht alliterierende Formen ersetzt wurden. Ein solcher Fall ist bei der Alliteration *senny sad* zu bemerken, welche als [*auf den*] *lauschigen Garten* übertragen wurde. Eine weitere Neutralisierung lässt sich in dem letzten der zitierten

Verse feststellen – anstelle der im Original vorkommenden alliterierenden Wiederholung (*cicho, cicho*) kommt das Adverb *stille* im Translat nur einmal vor.

Eine erfolgreiche Wiedergabe der Klangebene ist jedoch bei der ersten der zitierten Textstellen zu beobachten, bei der sich der Übersetzer einer Inversion sowie einer Substitution [REF] bedient hat – der originalen Verbform *zawiał* entspricht in dem Translat das konjugierte Verb *schnaubt*, welches mit der nachfolgenden Form *springt* alliteriert.

Auf eine andere Art und Weise hat sich der Übersetzer mit der Alliteration *wziął wiatr* auseinandergesetzt, welche als *reißt [...]seinen sanften Bruder mit* übertragen wurde. Auf der Bedeutungsebene liegt an dieser Stelle eine Amplifikation, d. h. eine Erweiterung des Inhalts vor – in dem deutschsprachigen Text wurde durch das Hinzufügen des Adjektivs *sanft* eine zusätzliche Information eingeführt. Dies ermöglichte die Bildung einer Alliteration mit dem Possessivpronomen *seinen*. Zu bedenken ist jedoch, dass diese Klangfigur schwächer als die originale ist – dadurch, dass Pronomina im Prinzip nicht betont werden, fällt sie nicht sofort auf.

Eine ähnliche Vorgehensweise ist bei der Translation des Verses *mkną, wplątują się w wiatraki* zu bemerken – auch hier wurde die Alliteration verschoben. Dem im Original vorkommenden Substantiv *wiatraki* (dt. *Windmühle*) entspricht im Translat das Lexem *Mühle*, welches in dem deutschsprachigen Text jedoch nicht alliteriert. Wahrscheinlich als Kompensation führt der Übersetzer zwei neue Alliterationen ein. Die erste von ihnen – *jagen johlend* – folgt aus der Ergänzung des Translats um das Partizip *johlend* (das Verb *jagen* entspricht wörtlich der im Original auftretenden Form *mkną*). Die Figur *Kobolz im Kreisgewühle* bildet auf der Inhaltsebene wiederum eine metaphorische Darstellung des Spielens der Winde mit der Windmühle – auch hier hat die Amplifikation also zur Bildung einer neuen Alliteration beigetragen.

Kompensation

In der deutschsprachigen Version des Textes sind (neben den bereits besprochenen) noch zwei weitere Alliterationen festzustellen, welche wahrscheinlich als Kompensation der Verluste auf der Klangebene eingesetzt wurden:

Jeden wiatr -- pędziwiatr! Fiknął kozła, plackiem spadł	Der eine Wind ist ein wildes Kind, strolcht umher <u>kreuz und quer</u> .
Dmą płucami ile sił, Łobuzują, pal je lichy!...	pfeifen wie die Straßenjungen <u>Laut mit Lust aus vollen Lungen</u> .

Festzustellen ist, dass die Inhaltsebene des Textes in den beiden Fällen besonders locker behandelt wurde – ein Beispiel dafür sieht man gleich am Anfang des ersten der zitierten Verse, in dem der Wind mit einem *wilden Kind* verglichen wurde (ein Element, das in der Originalversion nicht vorkommt). Diese Modifikation ermöglichte die Einführung einer neuen Alliteration – das Kind stolcht in dem Zieltext *kreuz und quer*.

Die zweite Alliteration *Laut mit Lust aus vollen Lungen* entspricht dem originalen Vers *dmą płucami ile sił*. Auch hier ist also eine Amplifikation auf der Inhaltsebene zu bemerken – in der Übersetzung wird genauer bestimmt, wie die Winde pfeifen (in dem Original erscheint diesbezüglich nur die Bezeichnung *ile sił*, welche wörtlich als *so stark wie möglich* übersetzt werden könnte). Aus dem deutschsprachigen Text erfährt der Leser dagegen, dass die Winde sowohl *laut* als auch *mit Lust* pfeifen. Die beiden Ausdrücke alliterieren nicht nur miteinander, sondern auch mit dem nachfolgenden Substantiv *Lungen* (welches als eine wörtliche Entsprechung der im Original vorkommenden Form *pluca* zu betrachten ist).

4.7.3. Zusammenfassung

Das Akustische erfüllt in dem Gedicht „Dwa wiatry“ eine wichtige Funktion – dank den im Ausgangstext eingesetzten Klangfiguren kann der Inhalt des Gedichtes sprachlich imitiert werden. So werden Windgeräusche nicht nur mithilfe von lautmalerischen Substantiven und Verben, sondern auch durch Anhäufung der stimmlosen Frikative und Affrikaten nachgeahmt. Eine zusätzliche Ergänzung der Klangebene bilden in dem analysierten Text Alliterationen.

Tab. 9. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Dwa wiatry“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie

Klangfigur (Lexem /Textstelle)	Übersetzung	Texttransformation/ Übersetzungsstrategie	REF	FOR
ONOMATOPÖIEN				
wiał	durchwühlt	Substitution	-	-
szeleścił	rauscht	wörtliches Äquivalent	+	+
zawiał	schnaubt	Substitution	-	+
sfrunął	wirbelnd	Substitution (Wortartwechsel)	-	+
parsknął	jauchzend	Substitution (Wortartwechsel)	+/-	-
szumiący	-----	Reduktion	-	-
śmigi	-----	Reduktion	-	-
świst	-----	Reduktion	-	-

ALLITERATIONEN				
zawiał, zaszybował	schnaubt und springt	Substitution, Inversion	+/-	+
senny sad	lauschigen Garten	Substitution	+/-	-
wziął wiatr brata	reißt geschwind seinen sanften Bruder mit	Amplifikation	+/-	+
wplątują się w wiatraki	drehn Kobolz im Kreisgewühle auf den Flügeln einer Mühle,	Amplifikation	+	+
cicho, cicho	stille	wörtliches Äquivalent	+	-

Was die Übertragung der Onomatopöien anbelangt, kann anhand der obigen Übersicht festgestellt werden, dass sich der Übersetzer nur einmal für die Verwendung eines wörtlichen Äquivalentes entschieden hat (*szeleścił – rauscht*) – der Klang konnte dabei berücksichtigt werden. In vier Fällen wurden die lautmalerischen Lexeme durch bedeutungsnahe Äquivalente ersetzt – nur einmal hat dies jedoch zur Wiedergabe des Klangs beigetragen (*sfrunął – wirbelnd*). In allen übrigen Fällen wurde die formale Ebene des Zieltextes neutralisiert. Darüber hinaus lassen sich im Translat weder für das Partizip *szumiący* noch für die Substantive *świsł* und *śmigi* Äquivalente finden.

Bezüglich der Übertragung von Alliterationen ist eindeutig festzustellen, dass manche von den vorgenommenen Texttransformationen (Substitutionen, Amplifikationen) zum Ziel hatten, die Alliterationen im Translat zu berücksichtigen. Außerdem wurde auch zu Kompensationsmaßnahmen gegriffen, um die verlorenen Klangelemente zu ersetzen.

Trotz der Tatsache, dass die meisten Onomatopöien in der deutschsprachigen Version des Textes nicht berücksichtigt wurden, kann nicht eindeutig festgestellt werden, dass die Klangfiguren in dem analysierten Gedicht als eine absolute Übersetzbarkeitsgrenze zu betrachten sind und zwar aus dem Grund, dass die Reduktion der Onomatopöien vor allem mit Veränderungen im Bereich des Inhalts zusammenhing. Des Weiteren hat der Übersetzer zu unterschiedlichen Mitteln gegriffen, um den Klang des Translats zu bereichern (darunter lassen sich vor allem mehrere Kompensationsmaßnahmen nennen).

Eine richtige Herausforderung bei der Übertragung des analysierten Gedichtes bildete jedoch die Wiedergabe der Onomatopöie im weiteren Sinne – aufgrund dessen, dass in der Originalversion des Gedichtes manche in der deutschen Sprache nicht existierenden Laute wiederholt wurden, konnte der originale Klang nicht eins-zu-eins übertragen werden.

Nichtsdestotrotz ist dem Übersetzer an manchen Stellen gelungen, einen ähnlichen Effekt mithilfe von anderen Lautkombinationen zu erreichen.

4.8. „Idzie Grześ“ – „Hans im Glück“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Idzie Grześ Przez wieś, Worek piasku niesie, A przez dziurkę Piasek ciurkiem Sypie się za Grzesiem.</p> <p>„Piasku mniej - Nosić lżej!” Cieszy się głuptasek. Do dom wrócił, Worek zrzucił, Ale gdzie ten piasek?</p> <p>Wraca Grześ Przez wieś, Zbiera piasku ziarnka. Pomalušku, Powolušku, Zebrała się miarka.</p> <p>Idzie Grześ Przez wieś, Worek piasku niesie, A przez dziurkę Piasek ciurkiem Sypie się za Grzesiem.....</p> <p>I tak dalej..... i tak dalej...</p>	<p>Hans im Glück kam zurück, Sack voll Sand in der Hand. Doch verkroch durch ein Loch sich der Sand und verschwand unerkant. Ist ihm einfach weggerannt.</p> <p>„Hätt ich mehr, wär 's zu schwer“, freut sich sehr glücklich er. Kippt zu Haus Sandsack aus. Der ist leer. „Wo krieg neuen Sand ich her?“</p> <p>Hans im Glück läuft zurück. Was verlor, Stück um Stück, Korn für Korn, sammelt er noch mal von vorn.</p> <p>Und sein Blick strahlt vor Glück. Rennt zurück, in der Hand Sack mit Sand. Immer noch durch das Loch Rinnt der Sand unverwandt und entschwand unbekannt.</p> <p>Er verkrümelte sich leider. Und so geht es immer weiter...</p>

Das angeführte Gedicht zeichnet sich durch seine Einfachheit auf der Inhaltsebene aus. Dargestellt wird hier ein Junge – Grześ – der durch ein Dorf marschiert und einen Sack mit Sand auf seinen Schultern trägt. Dabei achtet er nicht darauf, dass der Sand durch ein kleines Loch langsam herausfällt und freut sich, dass der Beutel immer leichter wird. Zu Hause angekommen bemerkt er jedoch, dass ihm vom Sand nichts übrig geblieben ist und macht sich sofort auf den Rückweg, um die verlorenen Sandkörnchen zu sammeln. Wenn der Sack wieder voll ist, kehrt Grześ nach Hause zurück, verliert aber wieder Korn für Korn den ganzen Sand. Das Gedicht endet mit dem zweimal wiederholten Ausdruck „und so weiter“, welcher darauf hinweist, dass das Abenteuer der Titelfigur mehrmals passiert ist. Durch dieses Gedicht wird den kindlichen Rezipienten veranschaulicht, wie wichtig es ist, mit eigenen Fehlern umzugehen und aus Misserfolgen eine Lehre zu ziehen, damit diese in der Zukunft nicht mehr passieren.

4.8.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.8.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Die Originalversion des Gedichtes besteht aus 4 Strophen, die jeweils 6 Verse beinhalten sowie aus einem zusätzlichen getrennten Vers, der eine abschließende Aussage mit sich bringt – die Verseinteilung spielt in diesem Fall jedoch eine geringere Rolle. Viel wichtiger ist hier das reguläre, sich wiederholende Reimschema (AABCCB) sowie die Zusammenstellung der männlichen und weiblichen Reime, welche für eine Gleichmäßigkeit im Ablauf des Textes sorgen und eine relevante Funktion im Hinblick auf die Klangebene des Gedichtes erfüllen. Eine Schlüsselrolle für den Klang der Originalversion spielt auch das trochäische Metrum, d. h. das Abwechseln von betonten und unbetonten Silben. Dadurch entsteht im Gedicht ein monotoner Rhythmus, welcher die langsame faulige Wanderung der Titelgestalt sprachlich illustriert.

4.8.1.2. Onomatopöie im engeren und weiteren Sinne

Das angeführte Gedicht beinhaltet nur ein lautmalerisches Verb und zwar *sypać się* (dt. *sich streuen*), welches sich auf den aus dem Sack herausfallenden Sand bezieht. Der lautmalerische Effekt entsteht bei dem genannten Lexem durch den Frikativ [s] im Anlaut, welcher das zischende Geräusch imitiert.

Das Verb *sypać się* spielt für die Klanggestaltung des gesamten Textes eine entscheidende Rolle – es erfüllt die Funktion des semantischen Signals und ermöglicht dadurch die Bildung (und folglich auch Wahrnehmung) der Onomatopöie im weiteren Sinne. Und zwar wird in dem analysierten Gedicht sein Inhalt auf der Sprachebene illustriert – durch die Anhäufung der Zischlaute, d. h. der Frikative [f], [v], [s], [z], [ʃ], [ʒ], [ʃ], [ʒ], [ɛ] und der Affrikaten [tʃ] und [dʒ] wird das leise Geräusch des sich aus dem Sack streuenden Sandes sprachlich imitiert. Zusammen mit dem regulären Reimschema sowie dem monotonen Rhythmus wird durch die Verwendung der genannten Laute die Geschichte der Titelfigur auf der Sprachebene widergespiegelt. Das erwähnte Phänomen wird vor allem in der ersten Strophe des Gedichtes erkennbar (in dieser Strophe erscheint auch das lautmalerische Verb *sypać się*, welches das Erkennen der Onomatopöie im weiteren Sinne ermöglicht). Die gleiche Strophe wiederholt sich auch am Ende des Textes:

Idzie Grześ Przez wieś, Worek piasku niesie, A przez dziurkę Piasek ciurkiem Sypie się za Grzesiem.
--

In Bezug auf bestimmte klangbereichernde Laute sind die Wortformen aus dem Original folgendermaßen einzuteilen:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [v]	wieś, worek
präadorsal-alveolar [s] [z]	przez, piasku, przez, piasek, sypie, za
omnikoronal-alveolar [ʃ] [ʒ]	przez, przez, Grześ, Grzesiem
präadorsal-mediopalatal [ɕ]	Grześ, wieś, niesie, się, Grzesiem
Affrikaten	
präadorsal-mediopalatal [tɕ] [dʒ]	ciurkiem, idzie, dziurkę

Insgesamt wiederholen sich die analysierten Laute in der angeführten Strophe 20-mal, wobei anzumerken ist, dass die Frikative [ɕ] und [s] zur Entstehung des lautmalerischen rauschenden und zischenden Effektes am stärksten beitragen (sie wiederholen sich in den zitierten Versen jeweils fünfmal).

4.8.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.8.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Die Übersetzung des Gedichtes besteht (ähnlich wie das Original) aus vier Hauptstrophen und einer zusätzlichen kurzen Strophe, die eine Art Pointe beinhaltet. Das Reimschema unterscheidet sich je nach der Strophe – im Gegensatz zu der Originalversion, die sowohl Paarreime als auch umarmende Reime enthielt, kommen in der Übersetzung neben Paarreimen auch Binnenreime vor. Der Rhythmus ist hier nicht so konsequent wie in dem Original – in dem deutschsprachigen Text überwiegen dreisilbige Metren (Kretikus – *Hans im Glück* sowie Anapäst – *und verschwand*), manche Verse weisen jedoch (ähnlich wie in dem Original) eine trochäische Struktur auf (*ist ihm einfach weggerannt*). Trotz mancher Inkonsequenzen lässt sich bei der Lektüre der Übersetzung aber eine gewisse Monotonie spüren, welche dazu beiträgt, dass der Inhalt des Textes auf der Sprachebene widergespiegelt wird.

4.8.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren und weiteren Sinne

Die in der Originalversion des Gedichtes vorkommende onomatopoetische Verbform *sypie się* wurde ins Deutsche mithilfe des Verbs *sich verkriechen* übertragen, welches laut DUD als „sich möglichst unbemerkt an einen Ort begeben, wo man geschützt, verborgen ist, nicht gestört wird“ zu verstehen ist. Festzustellen ist daher, dass an dieser Stelle sowohl die referentielle [REF] als auch die klangliche Ebene [FOR] modifiziert wurde.

Die sich zweimal wiederholende Strophe, bei welcher der bereits besprochene lautmalerische zischende Effekt am deutlichsten erkennbar ist, wurde ins Deutsche folgendermaßen übertragen:

Idzie Grześ [ɟ] [ʒ] [ɛ] Przez wieś, [ʒ] [s] [ɛ]	Hans im Glück [x] [s] kam zurück [ts]
Worek piasku niesie [s] [ɛ]	Sack voll Sand [z] [f] [z] in der Hand [x]
A przez dziurkę [ʃ] [s] [ɟ] Piasek ciurkiem [s] [tɕ] Sypie się za Grzesiem [s] [ɛ] [z] [ʒ] [ɛ]	Doch verkroch durch ein Loch [x] [f] [x] [ç] [x] sich der Sand und verschwand [z] [ç] [z] [f] [ʃ] [f] unerkannt.
Idzie Grześ [ɟ] [ʒ] [ɛ] Przez wieś, [ʒ] [s] [ɛ]	Und sein Blick strahlt vor Glück. [z] [ʃ] [f] Rennt zurück, [ts]
Worek piasku niesie [s] [ɛ]	in der Hand Sack mit Sand. [x] [z] [z]
A przez dziurkę [ʃ] [s] [ɟ] Piasek ciurkiem [s] [tɕ] Sypie się za Grzesiem [s] [ɛ] [z] [ʒ] [ɛ]	Immer noch durch das Loch [x] [ç] [s] [x] Rinnt der Sand unverwandt [z] [f] [v] und entschwand unbekannt. [ʃ] [f]

Festzustellen ist in erster Linie, dass in der Übersetzung zwei unterschiedliche Versionen dieser Strophe auftreten – beim zweiten Mal bildet die Strophe inhaltlich die Fortsetzung des vorherigen Teils des Textes, worauf die ersten zwei Verse deutlich hinweisen.

Um den Inhalt [REF] sowie die Reimstruktur dieser Textpassagen wiederzugeben, hat sich der Übersetzer für unterschiedliche Textmodifikationen entschieden. Vor allem wurde in dem Translat der Vorname der Hauptfigur gewechselt – anstatt von *Grześ* (dt. *Gregor*) tritt in der deutschsprachigen Version *Hans*. Zusätzlich wurde in der Übersetzung der Ausdruck *im Glück* hinzugefügt, wodurch eine im Original nicht vorkommende Intertextualität entstanden ist. Und zwar kann den Rezipienten der Übersetzung das Grimmsche Märchen *Hans im Glück* in den Sinn kommen, welches (ähnlich wie das angeführte Gedicht) auf eine humoristische Art und Weise die Konsequenzen der Unbesonnenheit und des unlogischen Handelns thematisiert. Des Weiteren wurde in dem zweiten Vers die Phrase *przez wieś* (dt. *durch das Dorf*) mit dem Ausdruck *kam zurück* ersetzt, was dem Übersetzer die Reimbildung mit dem Substantiv *Glück* ermöglichte.

In dem nachfolgenden Vers wurde die Einheit *worek piasku* in der Übersetzung um das Adjektiv *voll* erweitert, das Verb *niesie* wurde elliptisch ausgelassen – seine inhaltliche Funktion erfüllt im Translat der Ausdruck *in der Hand*, welcher sich mit der Phrase *Sack mit Sand* reimt.

Die Einheit *a przez dziurkę* wurde ins Deutsche wörtlich übertragen – der einzige Unterschied besteht darin, dass in dem Original eine Diminutivform des Substantivs *dziura* (dt. *Loch*) auftritt, während im Translat einfach das Lexem *Loch* anzutreffen ist, welches mit der bereits besprochenen Verbform *verkroch* einen Binnenreim bildet. In dem weiteren Verlauf des Textes hat sich der Übersetzer für die Reduktion des Adverbs *ciurkem* (dt. *rieselnd*) sowie der Phrase *za Grzesiem* (dt. *Grześ folgend*) entschieden – an dieser Stelle wird eine zusätzliche Information (*und verschwand unerkannt*) eingeführt, welche sich auf den aus dem Sack rinnenden Sand bezieht und die Reimbildung ermöglicht.

Bei dem zweiten Vorkommen dieser Strophe wurde deren Anfang *Hans im Glück / kam zurück* durch die Verse *Und sein Blick strahlt vor Glück. / Rennt zurück* ersetzt. Darüber hinaus hat sich der Übersetzer bei dem nachfolgenden Vers für eine Inversion entschieden (*in der Hand Sack mit Sand*), was jedoch keinen größeren Einfluss auf die formale Ebene des Textes hatte. Modifiziert wurde auch das in dem weiteren Verlauf der Strophe auftretende Verb – anstatt von *verkroch (sich)* kommt hier die Form *rinnt* (DUD: „sich in vielen kleinen Teilchen stetig und nicht sehr schnell irgendwohin bewegen“) vor, welche als ein wörtliches Äquivalent des polnischen Verbs *sypać się* gelten kann. Damit die Reimstruktur nicht gestört wird, wurde die Form *verkroch sich* durch die Einheit *immer noch* ersetzt.

Was die Klangebene [FOR] dieser Textpassage anbelangt, muss festgestellt werden, dass sie in der Übersetzung ebenso modifiziert wurde. Zwar hat sich die Anzahl der zur Entstehung des lautmalerischen Effektes beitragenden Laute nicht wesentlich verringert (in der deutschsprachigen Übersetzung der Strophe treten diese Laute in der ersten Version 18-mal und in der zweiten Version 16-mal auf, wobei angemerkt werden sollte, dass diese Strophe in dem Translat länger ist als im Original – sie beinhaltet in der deutschsprachigen Version 27 Silben, während im Ausgangstext 24 Silben vorkommen) – die Frequenz der einzelnen klangbereichernden Laute ist in der Übersetzung jedoch anders als im Original, was anhand der folgenden Zusammenstellung zu bestätigen ist:

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	voll, verkroch, verschwand, verschwand
prärdorsal-alveolar [s] [z]	Hans, Sack, Sand, sich, Sand

omnikoronal-alveolar [ʃ]	verschwand
postdorsal-velar [x]	Hans, Hand, doch, verkroch, Loch
prä dors al-präpalatal [ç]	durch, sich
Affrikaten	
prä dors al-alveolar [tʃ]	zurück

Frikative	Wortformen aus dem Gedicht
labial-dental [f] [v]	vor, unverwandt, entschwand, unverwandt
prä dors al-alveolar [s] [z]	das, sein, Sack, Sand, Sand
omnikoronal-alveolar [ʃ]	strahlt, entschwand
postdorsal-velar [x]	Hand, noch, Loch
prä dors al-präpalatal [ç]	durch
Affrikaten	
prä dors al-alveolar [tʃ]	zurück

Während in der Originalversion des Textes die Frikative [f], [v], [s], [z], [ʃ], [ʒ], [ç] und die Affrikaten [tʃ] und [dʒ] zur Nachahmung des Geräusches des sich streuenden Sandes verwendet wurden, wiederholen sich in der Übersetzung die Frikative [f], [v], [s], [z], [ʃ], [ç], [x] sowie die Affrikate [tʃ]. Die Laute [ʒ], [tʃ] und [dʒ] kommen im Translat nicht vor.

Im Gegensatz zum Original wiederholen sich in der Übersetzung am häufigsten die Frikative [z] (viermal), [f] (vier- und dreimal) und [x] (vier- und dreimal) – dank der Repetition dieser Laute entsteht vor allem in den Versen *Doch verkroch durch ein Loch / sich der Sand und verschwand / unerkant* ein rauschendes Geräusch, welches die Klangebene der Übersetzung wesentlich bereichert.

4.8.3. Zusammenfassung

Das Gedicht „Grześ“ bildet ein prägnantes Beispiel dafür, dass der Inhalt eines Textes auf der Ebene der Sprache widergespiegelt werden kann, auch wenn da keine bzw. wenige onomatopoetische Lexeme vorkommen. In dem analysierten Text ist nämlich das Verb *sypać się* die einzige Onomatopöie (im engeren Sinne). Der lautmalerische Effekt entsteht in dem Original jedoch durch die Anhäufung der Frikative sowie der Affrikaten, bei deren Produktion zischende Geräusche hörbar sind – so wird in dem analysierten Text das Geräusch des sich streuenden Sandes sprachlich imitiert.

Zu vermuten ist, dass die Berücksichtigung der Klangebene in der Übersetzung in diesem Fall besonders kompliziert war. Die Analyse der ersten Strophe des Textes zeigt

deutlich, dass zahlreiche Texttransformationen (Substitutionen, Reduktionen, Amplifikationen) dem Übersetzer ermöglicht haben, den originalen Rhythmus (welcher in diesem Fall durch seine Monotonie die Klangebene des Textes beeinflusst) sowie die Reimstruktur in dem Translat zumindest teilweise zu berücksichtigen. Zwar ist die rhythmische Struktur sowie die Reimgestaltung der Übersetzung nicht identisch wie in dem Original, die allgemeine Tendenz (Gleichmäßigkeit und Monotonie im Ablauf des Textes) wurde jedoch beibehalten.

Was den lautmalerischen Effekt anbelangt, muss festgestellt werden, dass sich die Lautstruktur der deutschsprachigen Version des Gedichtes von der originalen einigermaßen unterscheidet. In dem Translat stehen andere Lautkombinationen im Vordergrund – eine wichtige Rolle wird bspw. dem Laut [x] zugeschrieben, welcher in der originalen Strophe gar nicht vorkommt. Anzumerken ist daher, dass der allgemeine lautmalerische Effekt in ausgewählten Versen der Übersetzung hörbar ist, wobei der Klang der betreffenden Textpassagen in dem Ausgangs- und dem Zieltext nicht identisch ist.

In Bezug auf das Problem der Übersetzbarkeit lässt sich anhand der durchgeführten Analyse feststellen, dass die Wiedergabe der Klangebene des Gedichtes „Grześ“ ins Deutsche eine richtige Herausforderung für diejenigen, die die Übersetzung des Textes wagen, bildet. Und zwar wird das Akustische sowohl in der Reimstruktur und dem Rhythmus des Gedichtes als auch in seiner lautmalerischen Gestaltung erkennbar. Alle diese Aspekte (von dem Inhalt des Textes ganz zu schweigen) gleichzeitig zu berücksichtigen scheint problematisch zu sein, was die vorgenommene Analyse veranschaulicht hat.

Eine besondere Schwierigkeit hängt in diesem Fall mit der Tatsache zusammen, dass im Original die in dem deutschen Lautsystem nicht vorkommenden Laute [ɛ], [tɕ] und [dʒ] zur Bildung des onomatopoetischen Effektes beitragen. Anhand der Analyse ist festzustellen, dass der Übersetzer bei der Translation der analysierten Textpassagen besonders häufig zu anderen Frikativen gegriffen hat (u. a. [f] und [x]), was die Entstehung eines rauschenden Effektes ermöglichte. Nun ist dabei kaum mit voller Überzeugung zu bewerten, inwieweit die Verwendung der genannten Laute eine bewusste translatorische Entscheidung war, welche mit Rücksicht auf die Klangebene des Textes getroffen wurde. Nichtsdestotrotz kann diese Vorgehensweise als eine gute translatorische Lösung betrachtet werden.

4.9. „Ptasie radio“ – „Vogelradio“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Halo, halo! Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju, Nadajemy audycję z ptasiego kraju. Proszę, niech każdy nastawi aparat, Bo sfrunęły się ptaszki dla odbycia narad: Po pierwsze - w sprawie, Co świtem piszczy w trawie? Po drugie - gdzie się Ukrywa echo w lesie? Po trzecie - kto się Ma pierwszy kąpać w rosie? Po czwarte - jak Poznać, kto ptak, A kto nie ptak? A po piąte przez dziesiątę Będą ćwierkać, świstać, kwilić, Pitpilitać i pimpilić Ptaszki następujące:</p> <p>Słowik, wróbel, kos, jaskółka, Kogut, dzięcioł, gil, kukułka, Szczygieł, sowa, kruk, czubatka, Drozd, sikora i dzierlatka, Kaczka, gąska, jasiołuszka, Dudek, trznadel, pośmieciuzska, Wilga, zięba, bocian, szpak Oraz każdy inny ptak.</p> <p>Pierwszy - słowik Zaczął tak: "Halo! O, halo lo lo lo lo! Tu tu tu tu tu tu Radio, radijo, dijo, ijo, ijo, Tijo, trijo, tru lu lu lu lu Pio pio pijo lo lo lo lo lo Plo plo plo plo halo!"</p> <p>Na to wróbel zaterlikał: "Cóż to znowu za muzyka? Muszę zajrzeć do słownika, By zrozumieć śpiew słowika. Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk! Tu nie teatr Ani cyrk!</p> <p>Patrzcie go! Nastroszył piórka! I wydziera się jak kurka! Dość tych arii, dość tych liryk! Ćwir ćwir czyrik, Czyr czyr ćwirk!"</p> <p>I tak zaczął ćwirzyć, ćwikać, Ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać,</p>	<p>Radio Vogelstimme im Birkenhain Lädt alle Hörer herzlich ein. Bleiben Sie am Apparat Zum <u>Rundfunk-Rundflug</u> mit Rat und Tat! Wir erkunden, wo man noch ungestört das Gras am Morgen wachsen hört. Im nächsten Beitrag wird aufgedeckt, wo sich das Echo im Wald versteckt. Wir diskutieren die Frage scharf, wer im Tau als erster sich baden darf. Es folgt ein Detektivbericht: Wer ist ein Vogel und wer nicht? Dann bei Programmpunkt fünf bis zehn Wird Ihnen Hören und Sehen vergehn. Es zwischern, pfeifen, tirilieren, Krähen, klappern, imitieren, Krächzen, zirpen und trompeten Wald- und Wieseninterpreten, Die ins Studio wir gebeten:</p> <p>Amsel, Drossel, Fink und Star, Kuckuck, Meise, Adebar, Nachtigall und Specht und Gans, Sperling, Eule, Seidenschwanz, Gimpel, Schwalbe, Ammer, Schwan, <u>Piepmatz, Pute, Pelikan,</u> <u>Hahn und Henne,</u> Papagei, auch ein Rabe ist dabei.</p> <p>Herr Kuckuck, bitte den Kammerton, Frau Nachtigall ölt die Stimme schon! „Hallo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-löchen! Du-du-du-du-du-du-du-du-po-pöchen! Radio-dio-dio-dio-dio-dio-dio-dio-di-rulla! Trio-tru-ti-tru-ti-tru-ti-tru-ti-tru-ti-trulla. Pio-piep-di-piep-di-piep-di-pup-di-piep-di-pio. Nun adieu, adieu, adieu, adieu, addio!"</p> <p>Gleich hört man den Sperling tschilpen: „Die verschluckt ja ganze Silben! So ein modischer Versuch <u>Verhunzt das Vogelwörterbuch.</u> Keinen Platz, nicht jetzt, nicht später, diesem Äther-Attentäter!</p> <p>Seht, wie sie die Federn sträubt Und mit Trillern uns betäubt! Schluss mit diesen Schnulzenarien Für gezüchtete Kanarien! Hat so je ein Spatz geflötet? Nein, er wär vor Scham errötet!"</p> <p>Und er tschilpte, schimpfte, schmährte, bis der Hahn dazwischenkrähte:</p>

<p>Że aż kogut na patyku Zapiał gniewnie: "Kukuryku!"</p> <p>Jak usłyszy to kukułka, Wrzaśnie: "A to co za spółka? Kuku-ryku? Kuku-ryku? Nie pozwalam, rozbójniku! Bierz, co chcesz, bo ja nie skąpię, Ale kuku nie ustąpię. Ryku - choć do jutra skrzecz! Ale kuku - moja rzecz!" Zakukała: kuku! kuku! Na to dzięcioł: stuku! puku!</p> <p>Czajka woła: czyjaś ty, czyjaś? Byłaś gdzie? Piłaś co? Piłaś, to wyłaź! Przepióreczka: chodź tu! Pójdź tu! Masz co? daj mi! rzuć tu! rzuć tu!</p> <p>I od razu wszystkie ptaki W szczebiot, w świegot, w zgiełk - o taki: "Daj tu! Rzuć tu! Co masz? Wiórek? Piórko? Ziarnko? Korek? Sznurek? Pójdź tu, rzuć tu! Ja ćwierć i ty ćwierć! Lepię gniazdko, <u>przylep to, przytwierdź!</u> Widzisz go! Nie dam ci! Moje! Czyje? Gniazdko ci <u>wije, wije, wije!</u> Nie dasz mi? Takiś ty? <u>Wstydz się, wstydz się!</u>" I wszystkie ptaki zaczęły bić się. Przyfrunęła ptasia milicja I tak się skończyła ta leśna audycja.</p>	<p>„Schnabel zu, ich warne Sie, Kukuriku, äh... Kikriki!"</p> <p>Kaum dass das der Kuckuck hört, meldet er sich tief empört: „Was klaust du Gauner mit mein Kuck? Gib es zurück, und zwar ruckzuck! Hol dir sonst wo, was du willst, bevor du meinen Ruf mir siehst! Schrei nur -riku bis zum Morgen, mein Kuck, das wird ich dir nicht borgen!“ Ruft mit Stolz sein „Kuckuck! Kuckuck!“ Und der Specht bekräftigt: „Tuck! Tuck!“</p> <p>Kiebitz fragt: „<u>Womit? Womit?</u> Fliegst du weg, dann flieh ich mit!“ Achtel gackert los aus Spaß: „Hast was, pass das? Besser lass das!“</p> <p>Und auf einmal ein Getümmel Wirrer Stimmen steigt zum Himmel: Piep! Du Dieb! Versteck den Speck! Pick ein Stück! Mein Ei ist weg! <u>Fort, nach vorn! Rück raus</u> das Korn! Ich bin vornehmer geboren! Diesen Wurm hast du gestohlen! Soll dich doch die Katze holen! Was begann mit viel Geschrei, endet nun als Prügelei. Polizei fliegt grad die Runde und löst auf die Radiostunde.</p>
--	--

Durch das Gedicht *Ptasie radio* kann der Leser in die phantastische Welt der Vögel eintauchen. Der Text beginnt mit einer Ankündigung des Radioprogramms im Vogelradio, dessen Hörer erfahren, welche Radiosendungen sie an diesem Tag erwarten und welche Vögel sich im Radio äußern werden. Als erste beginnt seine „Ausführung“ die Nachtigall – ihre Äußerung kritisiert jedoch stark der Spatz und gibt dabei laute und aggressive Geräusche von sich, worauf wieder der Hahn mit einem „Kukuryku“ reagiert. Den Ausruf des Hahns nimmt sofort der Kuckuck wahr und empört sich, dass er ihm seinen „Kuck“ geklaut hat. Als eine Reaktion auf diese Geschehnisse bricht ein allgemeiner Streit aus – alle Vögel fangen auf einmal an, herumzustreiten und dabei unterschiedlichste Geräusche zu produzieren. Schließlich, als der Streit aggressiver wird und die Vögel sich zu prügeln anfangen, kommt die Vögelpolizei und beendet die Radiosendung.

4.9.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.9.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Im Vergleich zu anderen im Rahmen dieser Studie analysierten Gedichten zeichnet sich dieses durch seinen ausgebauten Inhalt sowie seinen Umfang aus. Die Aufteilung des Textes in Strophen ist hier weniger wichtig – das Gedicht hat einen erzählerischen Charakter, was dafür sorgt, dass die einzelnen Strophen fließend ineinander übergehen. Im Ausgangstext lässt sich auch keine regelmäßige und konsequente metrische Struktur bestimmen – es überwiegen hier achtsilbige Verse mit einem trochäischen Metrum, es gibt jedoch auch solche Textstellen, die von diesem Schema abweichen (wie etwa der Anfang des Gedichtes: *Halo, halo! Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju, / Nadajemy audycję z ptasiego kraju*). Was die Reimstruktur angeht, lässt sich feststellen, dass in dem gesamten Text Paarreime vorkommen, wobei sich da weibliche und männliche Kadenz abwechseln.

4.9.1.2. Onomatopöie im engeren Sinne

In Hinsicht darauf, dass sich die im Ausgangstext vorgestellte Geschichte in der Welt der Vögel abspielt, wird den Onomatopöien in dem Gedicht eine besondere Rolle zugeschrieben. Und zwar sind hier neben Interjektionen, welche zur Nachahmung der Vogelstimmen dienen, auch andere lautmalerische Formen (Verben und Substantive) anzutreffen. Darüber hinaus werden hier, ähnlich wie in dem Gedicht „Mowa ptaków“, die für diese Thematik typischen Onomatopöien eingesetzt – und zwar versucht der Autor, die Vogelgeräusche durch die Anhäufung von kurzen, sich in vielen Fällen mehrmals wiederholenden Lexemen zu imitieren.

In dem Original lassen folgende lautmalerische Interjektionen erkennen:

Halo, halo!
Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk!
Ćwir ćwir czyrik, Czyr czyr ćwirk!
Kukuryku! Kuku-ryku? Kuku-ryku?
kuku
Zakukała: kuku! kuku! Na to dzięcioł: stuku! puku!

Die erste von den angeführten Onomatopöien *Halo, halo!* eröffnet den Text und versetzt den Leser sofort in den Kontext des Gedichtes (Radiosendung). Zusätzlich bildet sie eine Apostrophe und trägt dazu bei, dass die Aufmerksamkeit der Leser auf den Text gezogen wird.

Die zwei nachfolgenden Beispiele *Ćwir ćwir świrk! / Świr świr ćwirk!* und *Ćwir ćwir czyrik, / Czyr czyr ćwirk!* sollen die Stimme des Spatzen nachahmen. Besonders interessant ist, dass sich der Autor hier für eine spielerische Zusammenstellung mehrerer Interjektionen entschieden hat. Dabei ist auch anzumerken, dass sich an dieser Stelle übliche, im Polnischen häufig verwendete Formen (*ćwir, świr*) (vgl. SJP) mit den vom Autor spontan gebildeten Interjektionen (*czyr, czyrik*) abwechseln. Es wird mit den genannten Onomatopöien noch weiter gespielt, indem man ihnen wahrscheinlich zwecks Reimbildung Endungen hinzufügt (*świrk, ćwirk, czyrik, ćwirk*). Die Tatsache, dass nicht alle von den genannten Onomatopöien im Polnischen als üblich gelten, spielt für das Textverständnis keine größere Rolle. Was bei diesen Formen zur Entstehung des lautmalerischen Effektes beiträgt, sind die sich wiederholenden Frikative [f], [ɕ] sowie die Affrikate [tɕ].

Die nächste von den im Text vorkommenden Interjektionen ist das im Polnischen zur Nachahmung des Krährufs verwendete *kukuryku!* Ähnlich wie bei dem nächstzitierten *kuku* entsteht hier die Lautmalerei durch die Zusammenstellung des Vokals [u] mit dem Plosiv [k]. Wie es Bańko (2009: 53) herausstellt, sorgen die akustischen Eigenschaften dieses Lautes dafür, dass man ihn mit einem plötzlichen Anfang eines Geräusches assoziieren kann. Da sowohl der Kräh- als auch der Kuckuckruf mit ganz konkreten, bestimmten Lauten bzw. Tönen beginnen, kann der Plosiv [k] in Verbindung mit bestimmten Vokalen zur Nachahmung der genannten Stimmen verwendet werden.

Die letzte von den im Gedicht imitierten Vogelstimmen ist das Spechtklopfen *stuku! puku!* Den akustischen Effekt bildet bei dieser Interjektion das abwechselnde Vorkommen der Plosive [t], [k], [p] und des Vokals [u] – dank dessen entsteht bei der Aussprache der genannten Interjektion ein charakteristischer Rhythmus, welcher an das rhythmische Klopfen des Spechtes erinnern kann.

Die nächste Gruppe der Onomatopöien bilden lautmalerische Substantive und Verben, welche sich in den folgenden Versen des Originals erkennen lassen:

Co świtem piszczy w trawie?
Będą ćwierkać, świstać, kwilić, Pitpilitać i pimpilić
Na to wróbel zaterlikał
ćwirzyć, ćwikać, ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać
Zakukała: kuku! kuku!
W szczebiot , w świegot , w zgiełk - o taki

Die erste von den angeführten Formen, das Verb *piszczeć* (dt. *piepsen*) (abgeleitet von der lautmalerischen Interjektion *pi*) beschreibt und gleichzeitig imitiert (vor allem durch die Zusammenstellung des hohen Vokals [i] mit dem Plosiv [p]) hohe und leise Geräusche, welche u. a. von Vögeln produziert werden.

Besonders relevant aus der Perspektive des Gedichtklangs ist die nächstangeführte Textpassage *będq ćwierkać, świstać, kwilić, / Pitpilitać i pimpilić* – es treten an dieser Stelle fünf lautmalerische Verben auf, wobei anzumerken ist, dass die drei ersten als übliche, im Polnischen häufig verwendete Onomatopöien gelten, welche allgemeine von Vögeln produzierte Laute beschreiben (*ćwierkać*, dt. *zwitschern*; *świstać*, dt. *pfeifen*; *kwilić*, dt. *piepsen*). Für den Klangeffekt sind bei den genannten Formen vor allem Frikative [s], [ɕ] und [f] sowie die Affrikate [tɕ] von Bedeutung, weil sie akustisch den pfeifenden Stimmen der Vögel am ehesten ähneln. Die zwei üblichen Formen *pitpilitać* und *pimpilić* sind wiederum als Neologismen zu betrachten, welche von Tuwim zur Bereicherung der Klangebene dieses Gedichtes gebildet wurden. Als eine Grundlage der genannten Verben gelten onomatopoetische Interjektionen *pit-pi-lit* und *pim-pi-lim*, welche im Polnischen ebenso zur Nachahmung der allgemeinen Vogelgeräusche dienen können (vgl. SJP).

Die nächste von den angeführten Formen *zaterlikał* ist die perfektive Vergangenheitsform des Verbs *terlikać*, welches im Polnischen folgende Bedeutung trägt: „in Bezug auf manche Vögel: eine Stimme von sich geben, trällern; singen“⁵⁵ (SJP). Aus der Klangperspektive ist bei dem genannten Verb die Zusammenstellung des Plosivs [t] mit dem Vibranten [r] sowie dem Lateral [l] von größter Bedeutung – diese Lautkombination kann in bestimmten Kontexten an die vibrierende Stimme, die sogenannten Triller der Vögel erinnern.

Als interessant aus der Klangperspektive kommt auch die nächste von den angeführten Textpassagen vor: *ćwirzyć, ćwikać, / ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać* – die meisten von den an dieser Stelle auftretenden Formen lassen sich als Neologismen einstufen, welche von Tuwim speziell für dieses Gedicht gebildet wurden. Das zentrale Verb ist hier zweifellos die Form *ćwierkać* (dt. *zwitschern*) – die anderen haben die gleiche Bedeutung und werden ähnlich wie das Lexem *ćwierkać* auf der Grundlage der Interjektion *ćwir* bzw. *czyr* oder *czyrik* gebildet. Der Autor knüpft an dieser Stelle also eindeutig an die vorherigen Verse des Gedichtes an, welche die teilweise von ihm geschaffenen Interjektionen *Ćwir ćwir czyrik, / Czyr czyr ćwirik* beinhalten.

⁵⁵ Im Original: „o niektórych ptakach: wydawać głos, wywodzić trele; śpiewać“.

Als lautmalerisch gilt darüber hinaus die Verbform *zakukala* (perfektive Form des Verbs *kukać*, dt. *kuckuck rufen*), welche sich auf den im Original zitierten Kuckuckruf bezieht.

Die einzigen onomatopoetischen Substantive in der Originalversion des Gedichtes sind die Lexeme *szczebiot* (SJP: „dünne, sanfte Stimme mancher Vögel“⁵⁶) und *świegot* (SJP: „kurze, hohe Geräusche der kleinen Vögel“⁵⁷), welche ins Deutsche jeweils als *das Zwitschern* übertragen werden könnten. Ähnlich wie bei manchen der bereits besprochenen Onomatopöien spielen auch hier die Frikative [ɕ], [ʃ] und [f] sowie die Affrikate [tʃ] eine Schlüsselbedeutung für die Entstehung des gewünschten akustischen Effektes.

4.9.1.3. Onomatopöie im weiteren Sinne

Der lautmalerische Effekt wird im dem Gedicht zusätzlich durch mehrmalige Repetitionen derselben Silben, bzw. bestimmter (meist kürzer) Wörter erzielt. Diese Erscheinung ist an den folgenden Stellen zu bemerken:

Halo! O, halo lo lo lo lo! Tu tu tu tu tu tu tu Radio, radijo, dijo, ijo, ijo, Tijo, trijo, tru lu lu lu lu Pio pio pijo lo lo lo lo lo Plo plo plo plo plo halo!
Byłaś gdzie? Piłaś co? Piłaś, to wyłąż! Przepióreczka: chodź tu! Pójdź tu! Masz co? daj mi! rzuć tu! rzuć tu!
Daj tu! Rzuć tu! Co masz? Wiórek? Piórko? Ziarnko? Korek? Sznurek? Pójdź tu, rzuć tu! Ja ćwierć i ty ćwierć! Lepię gniazdko, przylep to, przytwierdź! Widzisz go! Nie dam ci! Moje! Czyje? Gniazdko ci wije, wije, wije! Nie dasz mi? Takiś ty? Wstydz się, wstydz się!

Die erste von den angeführten Textpassagen stellt die die Radiosendung eröffnende Ansage der Nachtigall dar – durch mehrmalige Wiederholung bestimmter Silben wird hier die rhythmische Stimme des Vogels imitiert. Die repetierten Silben sind jedoch nicht zufällig – es lassen sich an dieser Stelle solche Wörter wie *halo* und *radio* bemerken, welche den Lesern dabei helfen, den Kontext des Gedichtes nicht zu verlieren. Zusätzlich werden die wiederholten Silben hier entsprechend modifiziert – die Einheiten *dio* sowie *pjo* gehen fließend in *dijo* und *pijo* über, was dafür sorgt, dass sie mehr an die lang gezogenen Vogellaute erinnern.

⁵⁶ Im Original: „cienki, delikatny głos wydawany przez niektóre ptaki“.

⁵⁷ Im Original: „krótkie, wysokie dźwięki wydawane przez małe ptaki“.

Auf einem ähnlichen Prinzip beruhen die zwei übrigen Textstellen, die aus kurzen, in vielen Fällen einsilbigen Lexemen bestehen (z. B. *chodź tu! Pójdź tu!*). Auch hier spielen die Wiederholungen eine gewisse Rolle – manche Formen werden mehrmals in der Reihe wiederholt (wie etwa *wiję, więc, więc*) und andere kommen in den angeführten Textpassagen einfach besonders häufig vor (wie z. B. das Demonstrativpronomen *tu* in der Textpassage *chodź tu! Pójdź tu! [...] rzuć tu! rzuć tu!*). Zur Entstehung des entsprechenden klanglichen Effektes tragen daneben die von dem Autor eingesetzten Interpunktionszeichen bei – die Ausrufe- sowie Fragezeichen sorgen dafür, dass der Text mit einer bestimmten Intonation sowie konkreter und deutlicher Akzentuierung gelesen wird. Der Effekt wird zusätzlich durch das vorwiegend trochäische Metrum hervorgehoben – das abwechselnde Vorkommen von betonten und unbetonten Silben in Verbindung mit der sich wiederholenden Intonation sorgen dafür, dass die zitierten Verse beim Vorlesen an die rhythmischen, dynamischen und teilweise auch chaotischen Vogelgeräusche erinnern. Dem Inhalt dieser Textpassagen wird eine geringere Rolle zugeschrieben – von Bedeutung ist hier vor allem die Tatsache, dass sich die Vögel streiten. Was sie aber genauer sagen, scheint weniger relevant zu sein. Es handelt sich dabei sowieso eher um kleine Vorwürfe und Provokationen (wie etwa *Masz co? Daj mi?*, dt. *Hast du etwas? Gib mir!*, übers. M.M.) als um konkrete Streitargumente.

4.9.1.4. Alliteration

In der Originalversion des Gedichtes treten außer Onomatopöien auch ein paar alliterierende Einheiten auf:

Będą ćwierkać, świstać, kwilić, <u>Pitpilitać i pimpilić</u>
I tak zaczął <u>ćwirzyć, ćwikać</u>
Ćwierkać, <u>czyrkać, czykczyrikać,</u>
Lepię gniazdko, <u>przylep to, przytwierdź!</u>
Gniazdko ci <u>wiję, więc, więc!</u>
Nie dasz mi? Takis ty? <u>Wstydz się, wstydz się!"</u>

Die meisten von ihnen sind durch die Wiederholung der einzelnen Wörter entstanden (wie etwa *wiję, więc, więc!*, *wstydz się, wstydz się!*). Nur vier von den in der obigen Zusammenstellung angeführten Alliterationen bestehen aus zwei (bzw. drei) unterschiedlichen Lexemen mit gleichem Anlaut (*pitpilitać i pimpilić, ćwirzyć, ćwikać, / ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać, przylep to, przytwierdź!*).

4.9.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.9.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

In Bezug auf den Aufbau sowie die rhythmische Gestaltung unterscheidet sich die deutschsprachige Version des Textes nicht weitgehend von dem Original. Auch hier ist kein konsequentes Metrum zu bestimmen, wobei sich in dem Translat noch weniger Textstellen aussondern lassen, an welchen ein bestimmtes Schema überwiegen würde (in dem Original zeichnen sich die meisten Verse durch den trochäischen Versfuß aus). Die originale Reimstruktur wurde in der Übersetzung beibehalten – in dem gesamten Text kommen Paarreime mit weiblicher und männlicher Kadenz vor.

4.9.2.2. Übersetzung der Onomatopöie im engeren Sinne

Die in der Originalversion des Gedichtes vorkommenden onomatopoetischen Interjektionen wurden ins Deutsche folgendermaßen übersetzt:

Halo, halo!	-----
Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk!	-----
Ćwir ćwir czyrik, Czyr czyr ćwirk!	-----
Kukuryku! Kuku-ryku? Kuku-ryku?	Kukuriku, äh... Kikriki! -----
Kuku	mein Kuck
Zakukała: kuku! kuku! Na to dzieciół: stuku! puku!	Ruft mit Stolz sein „ Kuckuck! Kuckuck! “ Und der Specht bekräftigt: „ Tuck! Tuck! “

Es fällt sofort auf, dass der Übersetzer nur die Hälfte der lautmalerischen Interjektionen in dem Translat berücksichtigt hat – für die ersten drei von den im Obigen angeführten Onomatopöien sowie für das spielerisch verwendete *Kuku-ryku* gibt es in der deutschsprachigen Version des Textes keine Äquivalente.

Während die Auslassung der das Original eröffnenden Interjektion *halo, halo!* als eine vollkommen subjektive Entscheidung des Übersetzers einzustufen ist (das deutschsprachige *hallo* könnte an dieser Stelle die Rolle des wörtlichen Äquivalentes erfüllen – die Einführung des vorgeschlagenen Ausdrucks würde weder den Rhythmus noch die Reimstruktur der Übersetzung beeinträchtigen), hängt die Nichtbeachtung der zwei weiteren Interjektionen eher mit den Möglichkeiten der deutschen Sprache zusammen. Und zwar verfügt das Deutsche über keine genaue Entsprechung des polnischsprachigen *ćwir* – ein mögliches Äquivalent wäre hier das deutschsprachige *piep*, welches sich jedoch von der im Original vorkommenden Form

lautlich unterscheidet und kein so breites Feld für die Bildung der Neologismen und Wortspiele eröffnet.

Für eine interessante Lösung hat sich der Übersetzer bei der Translation der nächsten Interjektion (*kukuryku!*) entschieden. Und zwar gilt im Deutschen das *kikeriki* als ein wörtliches Äquivalent der genannten Onomatopöie – in Hinsicht auf den Inhalt des Textes (der Kuckuck wirft dem Hahn vor, dass er ihm seinen „Kuck“ gestohlen hat) wurde hier jedoch die polnische Form *kukuryku* entlehnt, an die deutsche Schreibweise angepasst und ins Translat eingefügt (*Kukuriku!*). Dank dessen war es möglich, in dem Zieltext ein ähnliches Wortspiel wie in dem Original zu bilden, indem man das *Kukuriku* mit dem *Kuck* zusammengestellt hat (in dem Ausgangstext wird das *kukuryku* delexikalisiert – das *kuku-* sowie das *-ryku* werden als getrennte Lexeme behandelt). Um das Translat an die Kultur der Zieltextempfänger anzupassen wird an dieser Stelle jedoch ein zusätzliches inhaltliches Element eingeführt – das *Kukuriku* gilt in der Übersetzung als ein Versprecher, der vom Hahn schnell korrigiert wird, indem er gleich das richtige *Kikriki* ausruft.

Als ziemlich unproblematisch erwies sich die Übertragung von zwei weiteren lautmalerischen Interjektionen (*kuku* und *kuku! kuku! [...] stuku! puku!*). Bei der Form *kuku* hat der Übersetzer ein wörtliches Äquivalent gewählt, was dafür gesorgt hat, dass sowohl der Inhalt [REF] als auch der Klang [FOR] dieser Figur berücksichtigt werden konnten. Die Interjektion *stuku! puku!* wurde wiederum als *Tuck! Tuck!* übertragen, wobei anzumerken ist, dass die ausgewählte Onomatopöie im Deutschen eher zur Nachahmung des „Lockrufs für Hühner“ (DUD) gilt. Nichtsdestotrotz ist die Wahl dieser Form als eine treffende Entscheidung des Übersetzers zu betrachten – die darin auftretenden Plosive [t] und [k] bringen einen bestimmten Rhythmus ein und tragen demzufolge dazu bei, dass die Klangebene [FOR] dieser Textstelle in dem Translat beibehalten wird.

Für unterschiedliche Lösungen hat sich der Übersetzer bei der Translation der lautmalerischen Verben und Substantive entschlossen:

Po pierwsze - w sprawie Co świtem piszczy w trawie?	Wir erkunden, wo man noch ungestört das Gras am Morgen wachsen hört.
Będą ćwierkać, świstać, kwilić, Pitpilitać i pimpilić	Es zwitschern, pfeifen, tirilieren, Krähen, klappern, imitieren, Krächzen, zirpen und trompeten Wald- und Wieseninterpreten
Na to wróbel zaterlikal	Gleich hört man den Sperling tschilpen:
ćwirzyć, ćwikać, ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać	und er tschilpte, schimpfte, schmährte
Zakukala: kuku! kuku!	Ruft mit Stolz sein „Kuckuck! Kuckuck!“

Bei der Übersetzung der ersten der angeführten Textpassagen wurde der Inhalt [REF] in den Vordergrund gestellt – der idiomatische Ausdruck [*wiedzieć*], *co w trawie piszczy*, welcher im Polnischen so viel wie „gut orientiert sein; etwas ahnen; wissen, was los ist“⁵⁸ (Kłosińska 2005: 491) bedeutet, wurde mithilfe der deutschen Entsprechung dieses Idioms übertragen und zwar *das Gras wachsen hören*. Sowohl in der originalen als auch in der deutschsprachigen Version gewinnen die herangezogenen Idiome im Kontext des Gedichtes neben der übertragenen noch eine weitere, wörtliche Bedeutung – die Empfänger des Originals können sich leicht vorstellen, dass die Vögel gerne wissen möchten, wer bei Morgengrauen im Gras pfeift und die Zieldtextempfänger können bei der Lektüre des Textes annehmen, dass das Hören des wachsenden Grases als eine beliebte Freizeitaktivität in der Vogelwelt gelten kann. Im Vergleich zu dem Original wird in dem Translat jedoch die Klangebene dieses Verses [FOR] neutralisiert.

Eine andere Methode wurde bei der Translation der nächstangeführten Textpassage gewählt. Ähnlich wie in der Originalversion ist auch in der Übersetzung an dieser Stelle eine Zusammenstellung der Verben anzutreffen, welche die von Vögeln produzierten Geräusche charakterisieren. Im Gegensatz zu dem Ausgangstext, in dem die Verben eine allgemeine Bedeutung haben und keine konkreten Geräusche beschreiben, treten in der Übersetzung neben allgemeinen Lexemen (*zwitschern*, *pfeifen*, *tirilieren*) auch solche auf, die sich auf ganz bestimmte Vogelarten beziehen (wie etwa das Verb *krähen*, welches man eindeutig mit dem Hahn assoziiert). Festzustellen ist daher, dass die Textpassage nicht nur ausgebaut, sondern auch einigermaßen konkretisiert wurde. Was ihren Klang anbelangt [FOR], muss hervorgehoben werden, dass der allgemeine lautmalerische Effekt in dem Translat beibehalten wurde. Die zwei Sprachversionen unterscheiden sich jedoch darin, dass in den beiden andere Laute zur Entstehung des akustischen Eindrucks beitragen (in dem Original standen vor allem die Laute [f], [ɛ] und [t͡ɕ] im Vordergrund).

Die nächste Textpassage, welche die onomatopoetische Verbform *zaterlikał* beinhaltet, wurde ins Deutsche als [*Gleich hört man den Sperling*] *tschilpen* übersetzt. Die Bedeutung [REF] wurde an dieser Stelle nur ein wenig modifiziert – und zwar wird die im Original vorkommende Form im SJP folgendermaßen erläutert: „von manchen Vögeln: eine Stimme von sich geben; trällern; singen“⁵⁹, während man im Deutschen das Verb *tschilpen* als „(vom

⁵⁸ Im Original: „orientować się w danej sytuacji, domyślać się czegoś, wiedzieć, co się dzieje“.

⁵⁹ Im Original: „o niektórych ptakach: wydawać głos, wywodzić trele; śpiewać“.

Sperling) kurze, helle Laute von sich geben“ (DUD) versteht. Der Übersetzer hat sich bei der Übertragung dieser Textpassage also für die Konkretisierung des Inhalts entschieden. Da es sich bei beiden Verben um Lautmalereien handelt, ist festzustellen, dass die Klangebene [FOR] dieser Stelle berücksichtigt wurde – ähnlich wie bei dem vorherigen Beispiel unterscheiden sich die zwei Onomatopöien voneinander jedoch dadurch, dass sie lautlich anders aufgebaut sind. Während bei der im Original vorkommenden Form die Zusammenstellung des Laterals [l] mit dem Vibranten [r] im Vordergrund steht, ist bei dem Verb *tschilpen* die Affrikate [tʃ] am deutlichsten hörbar, was dafür sorgt, dass die beiden Verben andere Assoziationen hervorrufen können.

Eine interessante Lösung wurde bei der Übertragung der Verbkette *ćwirzyć, ćwikać, / ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać* gefunden. Da es sich bei den originalen Formen teilweise um Neologismen handelt, hat es sich als problematisch erwiesen, eine ähnliche Reihe der Neuwörter im Translat einzusetzen. Aus diesem Grund hat sich der Übersetzer für eine Substitution entschieden und hat die in der Originalversion vorkommenden Lexeme durch die Verbformen *tschilpte, schimpfte, schmächte* ersetzt. Die deutschsprachige Version dieser Textstelle ist also nicht nur kürzer, sondern sie unterscheidet sich auch inhaltlich [REF] von dem Original. Während das Verb *tschilpen* als ein wörtliches Äquivalent des polnischen *ćwierkać* gelten kann, bringen die Lexeme *schimpfen* und *schmähen* einen neuen Inhalt mit sich. Die Klangebene dieser Textpassage [FOR] wurde modifiziert – im Vergleich zum Original, in dem fünf lautmalerische Verben vorkommen, ist im Translat an dieser Stelle nur eine Onomatopöie anzutreffen. Dieser Verlust wird jedoch dadurch kompensiert, dass die Lexeme *schimpfen* und *schmähen* alliterieren, was in Verbindung mit dem Verb *tschilpen* einen interessanten akustischen Effekt auslöst.

Der Klang der zwei übrigen von den angeführten Textstellen wurde neutralisiert [FOR]. Die onomatopoetische Verbform *zakukala* wurde ins Deutsche mithilfe des Lexems *rufen* übertragen und die Zusammenstellung der lautmalerischen Verben *szczebiot* und *świegot* durch das deutschsprachige Substantiv *Getümmel* ersetzt.

4.9.2.3. Übersetzung der Onomatopöie im weiteren Sinne

Ein Blick in die nachfolgende Zusammenstellung lässt schlussfolgern, dass sich die Übertragung des letzten in dem Gedicht „Ptasie Radio“ vorkommenden Typs der Onomatopöie als wenig problematisch erwiesen hat:

Halo! O, halo lo lo lo lo! Tu tu tu tu tu tu tu Radio, radijo, dijo, ijo, ijo, Tijo, trijo, tru lu lu lu lu Pio pio pijo lo lo lo lo lo Plo plo plo plo halo!	Hallo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-löchen! Du-du-du-du-du-du-du-du-du-po-pöchen! Radio-dio-dio-dio-dio-dio-dio-dio-di-rulla! Trio-tru-ti-tru-ti-tru-ti-tru-ti-tru-ti-trulla. Pio-piep-di-piep-di-piep-di-pup-di-piep-di-pio. Nun adieu, adieu, adieu, adieu, addio!
Czajka woła: czyjaś ty, czyjaś? Byłaś gdzie? Piłaś co? Piłaś, to wyłaź! Przepióreczka: chodź tu! Pójdź tu! Masz co? daj mi! rzuć tu! rzuć tu!	Kiebitz fragt: „Womit? Womit? Fliegst du weg, dann flieh ich mit!“ Achtel gackert los aus Spaß: „Hast was, pass das? Besser lass das!“
Daj tu! Rzuć tu! Co masz? Wiórek? Piórko? Ziarnko? Korek? Sznurek? Pójdź tu, rzuć tu! Ja ćwierć i ty ćwierć! Lepię gniazdko, przylep to, przytwierdź! Widzisz go! Nie dam ci! Moje! Czyje? Gniazdko ci wiję, wiję, wiję! Nie dasz mi? Takiś ty? Wstydz się, wstydz się!	Piep! Du Dieb! Versteck den Speck! Pick ein Stück! Mein Ei ist weg! Fort, nach vorn! Rück raus das Korn! Ich bin vornehmer geboren! Diesen Wurm hast du gestohlen! Soll dich doch die Katze holen!

Was die erste der angeführten Textpassagen anbelangt, welche in der Originalversion die charakteristische Silbenrepetition zwecks Nachahmung der Geräusche von Vögeln beinhaltet, ist zu bemerken, dass der Übersetzer die Idee von Tuwim ins Translat ohne größere Modifikationen übernommen hat. Es wiederholen sich im deutschsprachigen Text ähnliche Silben wie in dem Original – nur einige von ihnen wurden geändert. Die Silbe *tu* wurde bspw. durch die stimmhafte Variante *du* ersetzt, die Schreibweise der Silben *dijo* und *trijo* hat man wiederum an das deutsche System angepasst (*dio* und *trio*). Darüber hinaus hat der Übersetzer ins Translat die onomatopoetische Interjektion *piep* eingefügt, welche den lautmalerischen Charakter der Textpassage zusätzlich hervorhebt. Was den Zieltext von dem Original noch unterscheidet, sind die Versabschlüsse *löchen*, *pöchen*, *rulla*, *trulla*, *pio* und *addio*, welche den Text gewissermaßen ordnen und zur Beibehaltung der Reimstruktur beitragen.

Auch im Fall von den zwei übrigen Textpassagen, bei welchen das Lautmalerische auf der Repetition der kurzen Lexeme beruht, wurde die Klangebene in der Übersetzung berücksichtigt. Ähnlich wie Tuwim bedient sich auch der Übersetzer an diesen Stellen der Anhäufung von kurzen, meist einsilbigen Lexemen, welche beim Vorlesen der „Vogelsprache“ ähneln. Der Effekt wird zusätzlich durch entsprechende Interpunktion verstärkt (im Translat wiederholen sich Ausrufezeichen), welche den Leser dazu motiviert, den Text auf eine spezielle Art und Weise vorzulesen. Analog zu der Originalversion spielt man auch im Zieltext mit Wortwiederholungen (*Womit? Womit?*) und Wiederaufnahmen (*Hast was, pass **das**? Besser lass **das**!*). Festzustellen ist jedoch, dass die deutschsprachige Version der letzten der angeführten Passagen kürzer ist als die originale – es wurde auch die charakteristische

Wiederholung *wije, wije, wije* nicht berücksichtigt. Der Klangeffekt ist also ähnlich, jedoch ein wenig schwächer als der im Originaltext.

4.9.2.4. Übersetzung der Alliteration

Die Übertragung der in dem Ausgangstext alliterierenden Ausdrücke gestaltet sich folgendermaßen:

Będą ćwierkać, świstać, kwilić, Pitpilitać i pimpilić	Es zwischern, pfeifen, tirilieren, Krähen, klappern, imitieren,
I tak zaczął ćwirzyć, ćwikać	Und er tschilpte, schimpfte, schmähte,
Ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać,	bis der Hahn dazwischenkrähte:
Lepię gniazdko, przylep to, przytwierdź!	Fort, nach vorn! Rück raus das Korn!
Gniazdko ci wije, wije, wije!	-----
Nie dasz mi? Takiś ty? Wstydz się, wstydz się!"	-----

In Bezug darauf, dass manche Textpassagen in der deutschsprachigen Version des Textes ausgelassen bzw. gekürzt wurden, gibt es im Translat für drei der im Obigen angeführten Alliterationen gar keine Äquivalente. Die Klangebene dieser Textpassagen wurde also neutralisiert.

Drei weitere alliterierende Einheiten wurden durch deutschsprachige Alliterationen ersetzt, wobei es herauszustellen ist, dass sich die zielsprachlichen Ausdrücke von den originalen auf der Inhaltsebene [REF] weitgehend unterscheiden – der Übersetzer hat sich an diesen Stellen für komplexe Substitutionen entschieden. Diese Inhaltsmodifikationen haben ihm aber gleichzeitig ermöglicht, deutschsprachige Alliterationen in dem Text einzusetzen.

Kompensation

Außer den gerade besprochenen Alliterationen kommen in der deutschsprachigen Übersetzung des Gedichtes noch sechs weitere alliterierende Einheiten vor, welche den Text auf der Klangebene zusätzlich bereichern:

Bleiben Sie am Apparat Zum <u>Rundfunk-Rundflug</u> mit Rat und Tat!
Krächzen, zirpen und trompeten <u>Wald- und Wieseninterpreten,</u>
<u>Piepmatz, Pute, Pelikan,</u> <u>Hahn und Henne, Papagei,</u>
So ein modischer Versuch <u>Verhunzt das Vogelwörterbuch.</u>

Schon am Anfang des Gedichtes kombiniert der Übersetzer das Lexem *Rundfunk* (welches die Rolle eines Äquivalentes für das im Original vorkommende Wort *aparát* erfüllt) mit dem Substantiv *Rundflug*, wodurch er nicht nur eine zusätzliche Alliteration, sondern auch ein Wortspiel bildet.

Eine weitere Alliteration entsteht durch die Zusammenstellung der Lexeme *Wald* und *Wiese* bei dem Ausdruck *Wald- und Wieseninterpreten*, welcher als eine metaphorische Bezeichnung der Vögel und gleichzeitig ein Äquivalent für das im Original vorkommende Lexem *ptaszki* vorkommt.

Die Alliterationen *Piepmatz*, *Pute*, *Pelikan* sowie *Hahn* und *Henne* treten bei der Aufzählung der Vögel auf, welche an der Radiosendung teilnehmen. So hat der Übersetzer an dieser Stelle zur Substitution und Inversion gegriffen, welche ihm die Bildung der Alliterationen ermöglicht haben.

Die letzte von den angeführten alliterierenden Einheiten folgt (ähnlich wie die zwei ersten Beispiele) aus der Erweiterung des Inhalts des Gedichtes und der Einführung der neuen Informationen – zwar erscheint in dem Original das Wort *słownik* (dt. *Wörterbuch*), es wird jedoch nicht gesagt, dass dieses von dem Sperling *verhunzt* wird. Diese Modifikation sowie die Konkretisierung bei der Übertragung des Lexems *słownik* (im Translat: *Vogelwörterbuch*) haben dafür gesorgt, dass an dieser Stelle eine neue Alliteration (*verhunzt das Vogelwörterbuch*) entstanden ist.

4.9.3. Zusammenfassung

In Bezug auf die in dem Gedicht aufgegriffene Thematik ist es offensichtlich, dass Klangfiguren in dem analysierten Text eine wichtige Funktion erfüllen. Zahlreiche und unterschiedliche Onomatopöien ermöglichen dem Leser, in die Welt der Vögel richtig einzutauchen. Als eine zusätzliche Bereicherung der Klangebene gelten hier zweifelsohne die in dem Text vorkommenden Alliterationen.

Die folgende Tabelle beinhaltet eine Zusammenstellung der originalen Klangfiguren mit ihrer Übersetzung ins Deutsche sowie der Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie:

Tab. 10. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Ptasie radio“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie

Klangfigur (Lexem /Textstelle)	Übersetzung	Texttransformation / Übersetzungsstrategie	REF	FOR
ONOMATOPÖIE				
Halo, halo!	-----	Reduktion	-	-
Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk!	-----	Reduktion	-	-
Ćwir ćwir czyrik, Czyr czyr ćwirk!	-----	Reduktion	-	-
Kukuryku!	Kukuriku, äh... Kikriki!	Reproduktion / wörtliches Äquivalent	+	+
Kuku-ryku? Kuku-ryku?	-----	Reduktion	-	-
kuku	mein Kuck	wörtliches Äquivalent	+	+
kuku! kuku! stuku! puku!	Kuckuck! Kuckuck! Tuck! Tuck!	wörtliches Äquivalent Substitution	+/-	+
co [...] piszczy w trawie	wo man [...] das Gras am Morgen wachsen hört	Substitution (funktionales Äquivalent)	+	-
ćwierkać, świstać, kwilić, pitpilitać i pimpilić	zwitschern, pfeifen, tirilieren, krähen, klappern, imitieren, krächzen, zirpen und trompeten	Substitution	+/-	+
zaterlikał	tschilpen	Substitution	+/-	+
ćwirzyć, ćwikać, ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać	tschilpte, schimpfte, schmähte	Substitution	+/-	+
zakukała	ruft	Substitution	-	-
szczebiot, świegot	Getümmel	Substitution	-	-
ALLITERATION				
pitpilitać i pimpilić	krähen, klappern	Substitution	-	+
ćwirzyć, ćwikać, / ćwierkać	schimpfte, schmähete	Substitution	-	+
czyrkać, czykczyrikać	-----	Reduktion	-	-
przylep to, przytwierdź!	Fort, nach vorn! Rück raus das Korn!	Substitution	-	+
wiję, wiję, wiję!	-----	Reduktion	-	-
wstydz się, wstydz się!	-----	Reduktion	-	-

Anhand der obigen Tabelle lassen sich folgende Tendenzen feststellen:

Was die Übertragung der lautmalerischen Interjektionen anbelangt, beobachtet man im Fall von diesem Gedicht zwei entgegengesetzte Vorgehensweisen des Übersetzers. Die onomatopoetischen Interjektionen, welche direkte Entsprechungen in der deutschen Sprache haben, wurden im Prinzip wörtlich übersetzt, was die Berücksichtigung der Inhalts- sowie der

Klangebene ermöglicht hat. Nichtsdestotrotz hat sich der Übersetzer für die Auslassung der texteröffnenden Onomatopöie *Halo, halo!* entschieden, was auf eine gewisse Inkonsequenz seinerseits hinweist. Eine weitere Form (*stuku! puku!*) wurde durch eine andere, jedoch bedeutungsähnliche Onomatopöie ersetzt (*Tuck! Tuck!*). Die übrigen onomatopoetischen Interjektionen, welche entweder Neologismen beinhalten oder spielerisch angewendet werden (*Kuku-ryku*) wurden in dem Translat ausgelassen.

Ein wenig anders gestaltet sich die Übertragung der lautmalerischen Verben und Substantive. In den meisten Fällen hat sich der Übersetzer bei der Translation dieser Formen der Substitution bedient. Nur zwei Verben wurden ins Deutsche wörtlich übertragen (*ćwierkać* – *zwitschern* und *świstać* – *pfeifen*) – die übrigen lautmalerischen Verben wurden durch andere Onomatopöien ersetzt, was darauf hinweist, dass an diesen Stellen für den Übersetzer die Klangebene wichtiger als der Inhalt des Textes war. Eine Ausnahme bildet hier nur das Verb *piszczeć*, welches in einem idiomatischen Ausdruck verwendet wurde und die Form *zakukala*, die mithilfe eines klanglich neutralen Lexems übertragen wurde. Die beiden lautmalerischen Substantive wurden mit dem neutralen Lexem *Getümmel* ersetzt. Die Verluste auf der Klangebene wurden teilweise durch die Ergänzung der deutschsprachigen Version des Gedichtes um zwei zusätzliche Onomatopöien (*Trillern, dazwischenkrächte*) kompensiert.

Auch bei der Übertragung der Alliterationen ist die Substitution als eine Haupttransformation zu betrachten. In drei Fällen wurden die Alliterationen durch andere alliterierende Ausdrücke ersetzt, was die Berücksichtigung der Klangebene ermöglicht hat. Drei weitere Alliterationen wurden in dem Translat ausgelassen. Der Übersetzer hat sich jedoch für die Einführung neuer Alliterationen entschieden – so kommen in dem Translat fünf zusätzliche alliterierende Ausdrücke vor, was sich als eine Kompensationsmaßnahme betrachten lässt.

Was in der obigen Tabelle nicht berücksichtigt wurde, ist die Translation des dritten Typs der Onomatopöie. Es hat sich herausgestellt, dass die Übertragung der Lautmalerei, welche durch die Silbenrepetition oder durch die Anhäufung von kurzen Lexemen entsteht, ziemlich unproblematisch war. Der Übersetzer hat sich an diesen Stellen für die gleiche Lösung wie der Autor des Originals entschieden, was ihm ermöglicht hat, einen ähnlichen Klangeffekt zu erzielen. Gleichzeitig muss jedoch angemerkt werden, dass eine der lautmalerischen Textpassagen in der Übersetzung kürzer als in dem Original ist, was den Endeffekt gewissermaßen beeinträchtigt.

Aus der durchgeführten Analyse folgt, dass im Fall von diesem Gedicht die von dem Autor verwendeten Klangfiguren zumindest teilweise als eine Übersetzbarkeitsgrenze zu betrachten sind. Diese Erscheinung lässt sich vor allem anhand der onomatopoetischen Interjektionen und Verben beobachten – die Formen, die Neologismen beinhalten, wurden in dem Translat ausgelassen. Dies kann damit zusammenhängen, dass das Polnische andere Wortbildungsmöglichkeiten bietet als die deutsche Sprache.

Darüber hinaus unterscheiden sich die in dem Translat herangezogenen Onomatopöien lautlich von dem Original. Aufgrund des Nichtvorhandenseins im Deutschen mancher Laute – bei diesem Gedicht handelt es sich vor allem um [ɛ] und [tɕ], die im Polnischen häufig zur Nachahmung der Vogelstimmen verwendet werden – konnte der ursprüngliche Klang mancher Textstellen nicht beibehalten werden.

Die nächste Schwierigkeit folgt daraus, dass viele von den polnischen Lautmalereien das gleiche deutsche Äquivalent besitzen (wie etwa Lexeme *ćwierkać*, *świegotać* und *kwilić*, welche jeweils als *zwitschern* übersetzt werden könnten) – aus diesem Grund musste der Text an manchen Stellen konkretisiert werden. In Hinsicht darauf, dass der Übersetzer eine Lösung des bestehenden Problems gefunden hat, kann man es nur als eine partielle Übersetzbarkeitsgrenze betrachten.

Einen anderen Status haben Alliterationen, welche mithilfe der Substitution übertragen bzw. durch die Einführung der weiteren alliterierenden Einheiten kompensiert wurden.

4.10. „Figielek“ – „Firlefanż“

Originalversion	Deutsche Übersetzung
<p>Raz się <i>komar</i> z <i>komarem</i> <i>przekomarzać</i> zaczął, Mówiąc, że widział <i>raki</i>, co się <i>winkiem</i> <i>raczą</i>. <i>Cietrzew</i> się <i>zacietrzewił</i>, <u>słyszac takie słowa</u>, <i>Sęp</i> <i>zasepił</i> się strasznie, <i>osowiata</i> <i>sowa</i>, <i>Kura</i> <u>dała drapaką</u>, że aż się <i>kurzyło</i>, <i>Zając</i> <u>zajęczał</u> smętnie, <i>kurczę</i> się <i>skurczyło</i>, <i>Koziol</i> <i>fiknął</i> <i>koziółka</i>, <i>słoń</i> się <i>cały</i> <i>slaniał</i>, <i>Baran</i> się <i>rozindyczył</i>, a <i>indyk</i> <i>zbaraniał</i>.</p>	<p>Auch <u>mickrige Mücken</u> <u>möglicherweise</u> <u>pieken</u>. <u>Kriechende Krebse im Kreis</u> <u>sich krabbelnd</u> rückwärts <u>verdrücken</u>. Dem <i>Perlhuhn</i> <i>perlte</i> der <i>Schweiß</i>: Es war heiß. Die <i>Runkel</i> <i>runzelt</i> die <i>Stirn</i>, ihr <i>Hirn</i> nie was weiß: Trübe <i>Rübe</i>. Die <i>Färse</i> gab <i>Fersengeld</i>, ein <u>fertiger Vers</u> <u>versehentlich</u> <u>führte sie auf die</u> <u>Fährte</u>. Der <i>Ziegenbock</i> <i>zwickte</i> die <i>Ziege</i>, die <i>zickig</i> bockend sich <u>wehrte</u>: Keinen <u>Bock auf dich, Bock!</u> Nur das <u>Schaf schaffte</u> brav. Gar nicht <u>schlaff, sondern straff</u> <u>es im Schlaf seinen</u> <u>Schäfer</u> <u>belehrte</u>. (Der war baff.)</p>

Das kurze Gedicht stellt eine einfache Szene dar – die „Hauptprotagonisten“ sind hier zwei Mücken, von denen eine behauptet, zwei Krebse gesehen zu haben, welche gerade dabei waren, Wein zu genießen. Die zweite Mücke kann es nicht glauben, was zu einer Streiterei zwischen den beiden führt. Die ganze Geschichte wird in den zwei ersten Versen des Originals erzählt – in den nachfolgenden Versen wird die Reaktion anderer Tiere auf die erwähnte Information über die den Wein trinkenden Krebse beschrieben. So erfährt der Leser u. a., dass sich der Geier verdüstert, die Eule trübsinnig wird, das Hahn Fersengeld gibt und die Hase stöhnt.

Anzumerken ist dabei, dass sich der Inhalt der deutschsprachigen Version des Textes gar nicht mit dem des Originals deckt. In dem Translat wird keine konkrete Geschichte beschrieben – vielmehr werden hier kurze Kuriositäten über die Tiere und verschiedene Gemüsesorten auf eine spielerische Art und Weise vorgestellt. Aus der Übersetzung kann der Leser daher bspw. erfahren, dass auch mickrige Mücken pieken können. Was das Translat mit der Originalversion jedoch verbindet, ist neben der Thematik (Tierwelt) das Spielen mit der Sprache, welches in den beiden Texten im Vordergrund steht.

4.10.1. Klangphänomene in der Originalversion des Gedichtes

4.10.1.1. Reimstruktur und Rhythmus

Der Ausgangstext hat eine regelmäßige Struktur – es handelt sich dabei um einen Dreizehnsilber mit einer sich konsequent wiederholenden metrischen Struktur. Und zwar wird hier jeweils der trochäische Versfuß mit einem Daktylus in der Mitte des Verses zusammengestellt, was dafür sorgt, dass das Metrum jedes einzelnen Verses folgendermaßen

aussieht: ◡—◡— ◡—◡—◡—◡—◡—. Die regelmäßige Struktur des Textes wird zusätzlich durch konsequente weibliche Paarreime hervorgehoben.

4.10.1.2. Paronomasie

Auf die Tatsache, dass es sich bei dem Gedicht um einen ausgebauten sprachlichen Witz handelt, verweist schon der Titel des Textes. Unter dem polnischen Lexem *figielek* versteht man nämlich einen kleinen unschuldigen Scherz, einen gerade gespielten Streich (vgl. SJP). Der Titel beschreibt also auf eine treffende Art und Weise das gesamte Konzept des analysierten Gedichtes. Der Schwerpunkt wird hier nicht auf den Inhalt (der im Original jedoch ebenso scherzhaft ist), sondern auf die sprachliche Gestaltung der poetischen Information gelegt.

Die sprachliche Grundlage des Gedichtes bilden im Original zwölf Paronomasien, die jeweils aus einer Tierbezeichnung und einem damit lautlich verwandten Verb bestehen (z. B. *komar – przekomarzać się*). Anzumerken ist dabei, dass die im Gedicht auftretenden Verben dem Prozess der Lexikalisierung unterzogen wurden, weswegen sie heutzutage eine ganz andere, mit den Tieren nicht verbundene Bedeutung tragen. Die enge Zusammenstellung deren mit den erwähnten Tierbezeichnungen sorgt jedoch dafür, dass dem Leser bei der Lektüre des Textes neben der konventionalisierten Bedeutung dieser Lexeme auch wörtliche, strukturelle Bedeutungen einfallen, was den humoristischen Effekt auslöst. Das Komische wird in dem Ausgangstext zusätzlich dadurch verstärkt, dass sich dort etymologische mit pseudoetymologischen Figuren abwechseln (vgl. Sokólska 2017: 145 f.). Die folgende Übersicht beinhaltet eine Zusammenstellung der im Original vorkommenden Paronomasien mit der Bedeutung deren Bestandteile. Zusätzlich wird jeweils angegeben, ob bei den bestimmten Figuren eine etymologische oder eine pseudoetymologische Relation besteht⁶⁰:

Paronomasie	Bedeutung der Tierbezeichnung	Bedeutung des Verbs ⁶¹	Relation
komar – przekomarzać się	Mücke	sich mit jmdm. scherzhaft necken ⁶²	etymologisch
rak – raczyć się	Krebs	etw. mit Genuss essen oder trinken ⁶³	pseudoetymologisch
cietrzew – zacietrzewić się	Birkhahn	zornig werden und seine Meinungen dabei hartnäckig verteidigen ⁶⁴	etymologisch

⁶⁰ Dazu vgl. Sokólska 2017: 145–147; Seniów 2016. Eine detaillierte Untersuchung der Herkunft von den hier erwähnten etymologischen Figuren ist bei Seniów (2016: 104–109) zu finden.

⁶¹ Alle Erklärungen wurden der Online-Version des Wörterbuchs Słownik Języka Polskiego (SJP) entnommen.

⁶² Im Original: „żartując, drażnić się z kimś“.

⁶³ Im Original: „jeść lub pić coś ze smakiem“.

⁶⁴ Im Original: „wpaść w gniew i uparcie bronić swoich racji“.

sowa – osowieć	Eule	betrübt, apathisch werden ⁶⁵	etymologisch
sęp – zasępić się	Geier	düster oder mürrisch werden ⁶⁶	etymologisch
kura – kurzyć się	Huhn	über den Staub: aufsteigen, sich erheben ⁶⁷	pseudoetymologisch
zając – zajęczeć	Hase	einen Jammerton von sich geben ⁶⁸	pseudoetymologisch
kurczę – kurczyć się	Hähnchen	seinen Umfang, seine Größe reduzieren ⁶⁹	pseudoetymologisch
koziół – fiknąć koziółka	Ziegenbock	umfallen ⁷⁰	etymologisch
słoń – słaniać się	Elefant	schwankend gehen ⁷¹	pseudoetymologisch
baran – zbaranieć	Schafbock	<i>ugs.</i> : überrascht werden und nicht wissen, wie man sich verhalten sollte ⁷²	etymologisch
indyk – rozindyczyć się	Truthahn	wütend werden ⁷³	etymologisch

Der komische Effekt des Originals wird zusätzlich durch seine humoristische Pointe verstärkt. Und zwar wird dort das von dem Autor ausgearbeitete Schema, nach dem das Verhalten der Tiere von deren Namen abhängt, gestört. Der letzte Vers *baran się rozindyczył, a indyk zbaraniał* überrascht den Leser und sorgt dafür, dass das Gedicht noch länger in Erinnerung bleibt.

4.10.1.3. Alliteration

Hinzuzufügen ist darüber hinaus, dass in dem Original neben Paronomasien vier alliterierende Figuren auftreten, und zwar:

Raz się <u>komar z komarem</u> przekomarzać zaczął
Cietrzew się zaci <trzewił, <u="">słysząc takie słowa,</trzewił,>
Kura <u>dała drapaka</u> , że aż się kurzyło
<u>Zając zajęczał</u> smętnie, kurczę się skurczyło

⁶⁵ Im Original: „stać się smutnym lub apatycznym“.

⁶⁶ Im Original: „stać się posepnym lub ponurym“.

⁶⁷ Im Original: „o kurzu, o pyle: podnosić się, wznosić się“.

⁶⁸ Im Original: „wydać jęk“.

⁶⁹ Im Original: „zmniejszać swoją objętość, swoje rozmiary“.

⁷⁰ Im Original: „przewrócić się, upaść“.

⁷¹ Im Original: „iść chwiejnym krokiem“.

⁷² Im Original: „zostać zaskoczonym i nie wiedzieć, jak się zachować“.

⁷³ Im Original: „wpaść w złość“.

4.10.2. Übersetzung der Klangphänomene

4.10.2.1. Reimstruktur und Rhythmus der deutschsprachigen Version des Gedichtes

Bei der Lektüre der Übersetzung lässt sich schon auf den ersten Blick feststellen, dass die regelmäßige Struktur des Originals in der deutschsprachigen Version nicht beibehalten wurde. Das Translat besteht aus zehn Versen unterschiedlicher Länge – es lassen sich hier auch keine metrischen Regelmäßigkeiten bemerken. Die Reimstruktur konnte auch nur teilweise berücksichtigt werden, und zwar treten hier neben Paarreimen (*pieken – verdrücken; heiß – weiß*) auch Binnenreime auf (*Trübe – Rübe; Stirn – Hirn*).

4.10.2.2. Übersetzung der Paronomasie

Aufgrund der hohen Sprachspezifik des analysierten Gedichtes, wurde keine von den im Original vorkommenden Paronomasien ins Deutsche übertragen. Festzustellen ist daher, dass in dem gesamten Text sowohl die referentielle [REF] als auch die formale Ebene [FOR] gestört wurde.

Da es sich jedoch bei dem Gedicht um einen ausgebauten sprachlichen Witz handelt, wurde der Text von dem Übersetzer als ein Ganzes wahrgenommen und auch so, als ein komplexes Gebilde, ins Deutsche übertragen. Eine wichtige Rolle wurde in dem Translationsprozess daher der Kompensation zugeschrieben.

Anhand der Lektüre der deutschsprachigen Version des Textes lässt sich feststellen, dass der Übersetzer danach gestrebt hat, im Deutschen ähnliche Paronomasien wie in dem Original zu finden. So wurden in der Übersetzung fünf paronomastische Wortverbindungen eingesetzt: *Perlhuhn – perlen, Runkel – runzeln, Bock – bockend, Schlaf – schlaff, Schaf – schaffen*, wobei angemerkt werden muss, dass man nicht nur zu Lexemen aus der Tierwelt, sondern auch zum Substantiv *Runkel* gegriffen hat (es liegt hier also eine thematische Erweiterung des Textes vor). Ähnlich wie bei der Originalversion handelt es sich bei den genannten Paronomasien um eine Zusammenstellung der etymologischen und pseudoetymologischen Figuren.

Die gleiche Herkunft haben nach dem DWDS die Lexeme *Perlhuhn* und *perlen* und zwar sind sie jeweils etymologisch mit dem Substantiv *Perle* verbunden. Das Verb *perlen* wurde schon im Mittelhochdeutschen als „tropfenweise gießen, mit Perlen schmücken, zieren“ (DWDS⁷⁴) definiert – die Bezeichnung *Perlhuhn* bildet wiederum ein Kompositum aus den

⁷⁴ <https://www.dwds.de/wb/etymwb/perlen> (Zugriff am 15.10.2022).

Lexemen *Perle* und *Huhn* und bezieht sich auf die „perlige Zeichnung auf blaugrauem Gefieder“ des Tieres (DUD).

Eine etymologische Figur bildet auch die Zusammenstellung der Lexeme *Bock* und *bockend*. Das genannte Partizip entstammt dem Verb *bocken*, welches schon im 16. Jahrhundert als „steifbeinig, widerspenstig sein, nicht gehorchen“ erläutert wurde, was laut DWDS⁷⁵ auf eine eindeutige Verwandtschaft mit dem *Bock* hinweist, dessen charakteristische Eigenschaft die erwähnte Widerspenstigkeit ist.

Um eine etymologische und dazu auch homophonische Beziehung handelt es sich darüber hinaus bei den im Translat verwendeten Formen *schlaff* und *Schlaf*. Das hier angeführte Adjektiv *schlaff* wird in DWDS als „locker, lose herabhängend, träge, kraftlos, schwach“ erläutert, wobei angemerkt wird, dass das Adjektiv eine Verwandtschaft mit dem Verb *schlafen* aufweist.

Eine pseudoetymologische Relation besteht dafür zwischen den Lexemen *Schaf* und *schaffen* und zwar ist das genannte Substantiv etymologisch nicht mit dem Verb *schaffen*, sondern mit *schaben* verwandt (DWDS⁷⁶).

Neben den im Obigen besprochenen fünf Paronomasien in Form von etymologischen und pseudoetymologischen Figuren, welche in die deutschsprachige Version des Textes als Kompensation eingeführt wurden, sind in dem Translat noch sechs weitere Paronomasien anzutreffen, die jedoch nicht auf dem Prinzip der etymologischen bzw. pseudoetymologischen Relation basieren, sondern einfach eine Ähnlichkeit des Klangs ihrer Bestandteile in Anspruch nehmen. Diese sind: *Stirn – Hirn*, *Trübe – Rübe*, *Färse – Fersengeld*, *führen – Fährte*, *Ziege – zickig*, *schlaff – straff – baff*.

Eine weitere Ergänzung der Klangebene bildet der von dem Übersetzer eingesetzte homonymische Vers *keinen Bock auf dich Bock* – und zwar bezieht sich das Lexem *Bock* hier zuerst auf den umgangssprachlichen Ausdruck *Bock auf etw. haben* (d. h. *Lust auf etw. haben*), während sich bei dem zweiten Vorkommen dieses Lexems um einen *Bock* im Sinne „männliches Tier“ handelt (vgl. DUD).

⁷⁵ <https://www.dwds.de/wb/etymwb/bocken> (Zugriff am 15.10.2022).

⁷⁶ <https://www.dwds.de/wb/etymwb/schaf> (Zugriff am 15.10.2022).

4.10.2.3. Übersetzung der Alliteration

Die Klangfigur, die in dem Zieltext in den Vordergrund geschoben wurde, ist zweifellos Alliteration – es lassen sich in der deutschsprachigen Version des Textes insgesamt neun alliterierende Textstellen nennen. Diese sind:

<u>mickrige Mücken möglicherweise pieken</u>
<u>Kriechende Krebse im Kreis sich krabbelnd rückwärts verdrücken.</u>
Dem <u>Perlhuhn perlte</u> der Schweiß
Die <u>Runkel runzelt</u> die Stirn
ein <u>fertiger</u> Vers versehentlich führte sie auf die <u>Fährte</u> .
Der <u>Ziegenbock zwickte</u> die <u>Ziege</u> , die <u>zickig</u> bockend sich wehrte
Keinen <u>Bock</u> auf dich, <u>Bock!</u>
<u>Schaf schaffte</u> brav.
Gar nicht <u>schlaff</u> , sondern straff es im Schlaf seinen <u>Schäfer</u> belehrte

Anzumerken ist, dass die hier aufgelisteten Alliterationen in dem Text sofort auffallen, und zwar aus dem Grund, dass sie in vielen Fällen aus mehreren Wörtern bestehen. Es lässt sich auch bemerken, dass sich die angeführten Alliterationen häufig mit anderen, bereits analysierten Klangfiguren decken (z. B. *Perlhuhn perlte*, *Runkel runzelt*, *führte [sie auf die] Fährte*, *Schaf schaffte* usw.).

4.10.3. Zusammenfassung

Es unterliegt keinem Zweifel, dass das hier angeführte Gedicht als ein absolutes Meisterstück unter Kindergedichten gelten kann – sein Inhalt, seine Form, sein Klang, seine Sprache und sogar sein Titel sind so eng miteinander verbunden, dass es als unmöglich vorkommt, die einzelnen Elemente dieses Gedichtes voneinander zu trennen. Vielmehr ist der Text als ein holistisches Ganzes zu rezipieren und demzufolge auch zu untersuchen.

Was den Klang des zitierten Gedichtes anbelangt, treten in der Originalversion zwölf tierbezogene Paronomasien auf, unter denen sich sowohl etymologische als auch pseudetymologische Figuren unterscheiden lassen. In Bezug darauf, dass die herangezogenen Verben in dem polnischen Wortschatz schon längst lexikalisiert sind, sorgt deren Zusammenstellung mit den lautlich verwandten Tiernamen für einen humoristischen Effekt, welcher durch die in dem letzten Vers vorkommende Pointe verstärkt wird. Außer den Paronomasien lassen sich in dem Original auch vier alliterierende Ausdrücke finden.

In der deutschsprachigen Version des Textes gibt es keine direkten Entsprechungen für die im Original auftauchenden Paronomasien und Alliterationen – auch im Bereich des Inhalts sowie der Form unterscheidet sich das Translat weitgehend von dem Ausgangstext. Die Äquivalenzrelation erfolgt hier auf der Ebene des gesamten Textes – in Anbetracht dessen lässt sich also feststellen, dass sich der Übersetzer hier einer komplexen Substitution bedient hat, d. h. dass er im Prinzip einen neuen Text in Anlehnung auf die Motive aus „Figielek“ geschaffen hat.

Was sich hier jedoch als ein invariantes Element einstufen lässt, ist das Konzept des Gedichtes, d. h. die Idee davon, die spielerischen Möglichkeiten der Sprache zu zeigen. In der deutschsprachigen Version des Textes erfolgt dies mithilfe der Paronomasien (insgesamt zehn unterschiedliche Beispiele) sowie der Homonymie (ein Beispiel) und der Alliteration (neun alliterierende Formen).

Das analysierte Gedicht ist ein Paradebeispiel dafür, inwieweit die Klangfiguren (in Verbindung mit der Form und dem Inhalt des Textes) die übersetzerische Tätigkeit erschweren können. Obwohl der Übersetzer im Deutschen auf ähnliche Beispiele der Paronomasien gestoßen ist, hat es sich für ihn als unmöglich erwiesen, diese in gleicher Form in dem deutschsprachigen Text zu verwenden. Aus diesem Grund wurden im Translat weitere Klangelemente als Kompensation eingeführt, was dafür gesorgt hat, dass das Hauptkonzept des Gedichtes auch in dem Zieltext berücksichtigt wurde.

Nicht zu leugnen ist jedoch, dass sich in dem deutschsprachigen Text die für das Original charakteristische Leichtigkeit nicht spüren lässt – der Zieltext ist viel länger, es gibt da auch keinen regelmäßigen Rhythmus. Im Sinne von Balcerzan (2009: 88) ist daher zu behaupten, dass man es hier mit der Unübersetzbarkeit der Textstruktur sowie des Sprachgriffs zu tun hat. Man könnte sich daher an dieser Stelle überlegen, ob es sich bei dem angeführten deutschsprachigen Text tatsächlich um eine Übersetzung oder doch um eine Adaptation, eine Reproduktion bzw. eine Umarbeitung des Gedichtes von Tuwim handelt.

5. Schlussfolgerungen

Das Ziel der vorliegenden Studie war es, ausgewählte Kindergedichte von Julian Tuwim aus translatorischer und, präziser gesagt, deutsch-polnischer Perspektive zu untersuchen. Der Schwerpunkt der Forschung wurde dabei auf Klangfiguren gelegt, welche hier als eine mögliche Übersetzbarkeitsgrenze behandelt wurden. Darüber hinaus hat man sich im Rahmen der Studie auf die Frage konzentriert, ob Klangfiguren in der deutschsprachigen Übersetzung der Gedichte von Tuwim berücksichtigt wurden und welche Modifikationen der Übersetzer vorgenommen hat, um diese ins Deutsche zu übertragen.

Bei der Auseinandersetzung mit den gerade angeführten Forschungszielen wurde auf vier Forschungsfragen zurückgegriffen:

1. Wurde die Reimstruktur und der Rhythmus der Originalversion der Kindergedichte von Tuwim in den Übersetzungen beibehalten?
2. Inwieweit wurden Klangfiguren (d. h. Alliterationen, Onomatopöien und Paronomasien) in der deutschsprachigen Version der zur Analyse gewählten Texte berücksichtigt?
3. Welche Texttransformationen waren bei der Übertragung der analysierten Gedichte notwendig? Haben die Modifikationen dazu beigetragen, den originalen Klang der einzelnen Textstellen beizubehalten?
4. Was sind mögliche Quellen der Unübersetzbarkeit von analysierten Klangfiguren?

Zwecks besserer Veranschaulichung der im Laufe der vorgenommenen Analyse festgelegten Tendenzen werden die oben genannten Fragen im Folgenden einzeln behandelt und in einer prägnanten Form beantwortet.

5.1. Berücksichtigung des originalen Rhythmus sowie der Reimstruktur in der deutschsprachigen Version der Texte

Die durchgeführte Analyse der in das Untersuchungskorpus der vorliegenden Studie aufgenommen neun Kindergedichte von Julian Tuwim hat aufgezeigt, dass das in den analysierten Originaltexten vorkommende Metrum sowie die Reimstruktur in manchen Fällen zur sprachlichen Widerspiegelung des Inhalts bzw. der Thematik der Gedichte beigetragen

haben. Diese Erscheinung ist u. a. in den Gedichten „Grześ“ und „Kapuśniaczek“ deutlich zu bemerken – die dort auftretende regelmäßige Abwechslung von Hebungen und Senkungen sowie die regelmäßige Reimstruktur sorgen dafür, dass bei der Lektüre der genannten Texte eine gewisse Monotonie zu spüren ist, was bei „Grześ“ an den langsamen Gang des Titelhelden erinnert und bei „Kapuśniaczek“ die ebenso monotonen Regengeräusche in Erinnerung bringt. Aufgrund dessen, dass die rhythmische Struktur der Gedichte sowie deren Klangebene nicht eindeutig voneinander zu trennen sind, wurde untersucht, ob die genannten Aspekte in den Zieltexten wiedergegeben wurden.

Die vorgenommene Analyse ergab, dass man in den meisten Fällen die originale Reimstruktur in den Zieltexten nachgeahmt hat, obwohl an manchen Stellen die weiblichen Kadenz durch männliche ersetzt wurden (was jedoch keinen wesentlichen Einfluss auf den gesamten Klangeffekt hatte). Daneben wurden in manchen Übersetzungen zusätzliche Binnenreime eingeführt, was die Klangebene der Zieltexte bereichert hat – einige Beispiele dieses Phänomens sind in dem Gedicht „Dwa wiatry“ („Die beiden Winde“) festzustellen: *Skoczył, zawiał, zaszybował – Schnaubt und springt, wirbelt flink.*

Nicht so konsequent wurde dafür die Wiedergabe der metrischen Struktur der analysierten Gedichte behandelt. In manchen Fällen wurde sie ohne größere Modifikationen berücksichtigt (wie etwa in den Gedichten „Mróz“, dt. „Durch den Frost“ oder „Mowa ptaków“, dt. „Die Sprache der Vögel“). Andere Beispiele zeigen jedoch, dass eine konsequente Beibehaltung der metrischen Struktur in dem ganzen Text nicht immer möglich war bzw. dem Übersetzer nicht immer gelungen ist – an dieser Stelle kann etwa die Übersetzung des Gedichtes „Pstryk“ („Der Schalter“) genannt werden, in dem die metrische Struktur der Übersetzung lockerer ist als diese des Originals. Einen Extremfall bildet „Figielek“ („Firlelfanz“), bei welchem das Metrum der Übersetzung von der originalen metrischen Struktur vollständig abweicht.

Gleichzeitig ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die Gedichte, in denen der Rhythmus durch seine Monotonie die Inhaltsebene widerspiegelte, den gleichen bzw. ähnlichen Eindruck in ihrer deutschsprachigen Version hinterlassen. Zwar wurde dies nicht immer mit den gleichen Mitteln wie in dem Original erzielt (bei der Übertragung des Gedichtes „Grześ“ bedient sich der Übersetzer vorwiegend des Kretikus, während das Original im trochäischen Metrum verfasst wird), die Gleichmäßigkeit des Metrums sorgt jedoch dafür, dass der monotone Klangeffekt ähnlich wie in der Originalversion ist.

Anhand des Gesagten kann man schlussfolgern, dass der Übersetzer im allgemeinen großen Wert auf die Beibehaltung der Reimstruktur (und teilweise auch des Metrums) der

analysierten Gedichte gelegt hat. Eine Ausnahme bildet jedoch das Gedicht „Figielek“ („Firlifanz“), bei welchem die Wiedergabe der Hauptidee des Autors eine vorrangige Rolle im Vergleich zur Berücksichtigung der rhythmischen Struktur spielte.

5.2. Wiedergabe der Klangfiguren in der deutschsprachigen Version der Kindergedichte von Tuwim

Im Laufe der in dem vorherigen Teil der Dissertation durchgeführten Analyse wurden folgende Klangfiguren aus dem translatorischen Blickwinkel untersucht:

- onomatopoetische Interjektionen,
- weitere onomatopoetische Lexeme (Substantive, Verben, Adjektive, Adverbien und Partizipien),
- Onomatopöie, welche durch eine spezifische Rhythmisierung des Textes entsteht (z. B. durch die Verwendung von kurzen, sich wiederholenden Lexemen),
- Onomatopöie, die durch Anhäufung bestimmter Laute zwecks Erzeugung eines konkreten akustischen Effektes entsteht,
- Alliterationen,
- Paronomasien.

Die vorgenommene Analyse hat aufgezeigt, dass die genannten Klangfiguren in dem Zieltext nur in manchen Fällen berücksichtigt wurden. In Bezug auf die Übertragung der bestimmten Gruppen von Klangfiguren lassen sich einige Tendenzen beobachten.

Von den 18 in den analysierten Gedichten vorkommenden lautmalerischen Interjektionen wurde nur die Hälfte in der deutschsprachigen Version der Texte berücksichtigt, wobei an dieser Stelle zu unterstreichen ist, dass die Klangebene der genannten Formen jeweils berücksichtigt wurde. Neun weitere Beispiele wurden ausgelassen.

Was die Übertragung der weiteren lautmalerischen Lexeme anbelangt, wurden von den 54 analysierten Textpassagen, welche die lautmalerischen Formen beinhalteten, 38 ins Deutsche übersetzt – dabei wurde in 26 Fällen die Klangebene berücksichtigt. Für zwölf Beispiele lassen sich in der deutschsprachigen Version der Gedichte zwar Entsprechungen finden, diese sind jedoch aus der Klangperspektive als neutral zu betrachten. 16 Einheiten wurden im Translationsprozess ausgelassen. Eine gewisse Rolle spielte dabei jedoch Kompensation – in die Zieltexte wurden insgesamt 7 zusätzliche lautmalerische Lexeme eingeführt.

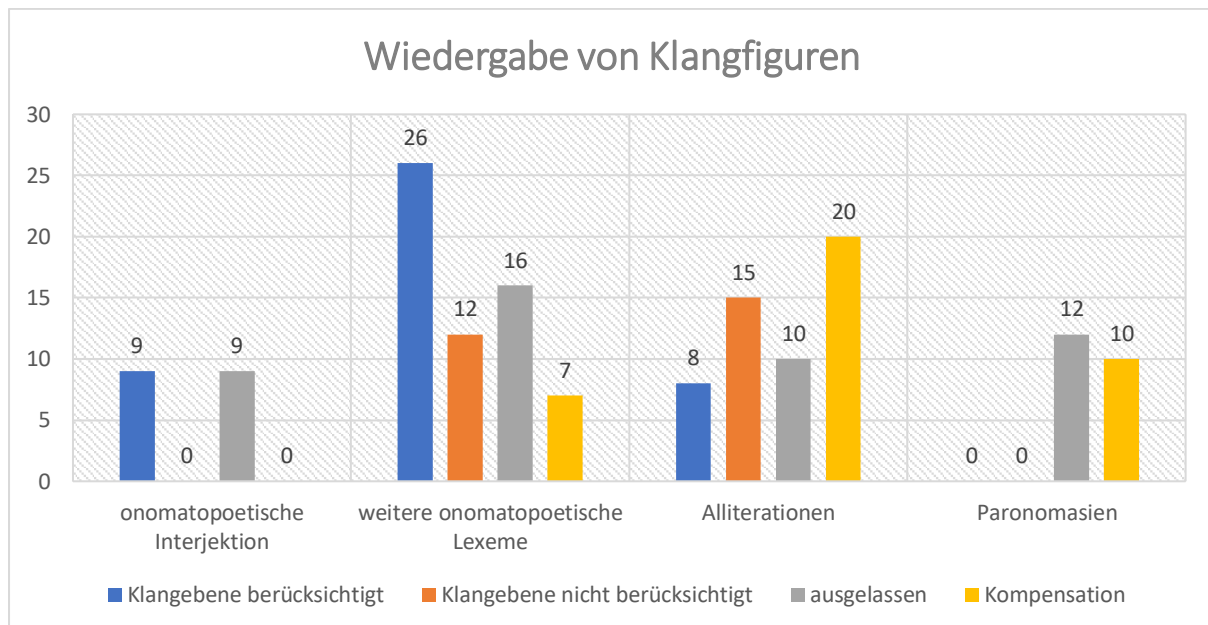
Aus der durchgeführten Analyse ergibt sich ferner, dass die Übertragung der spezifisch rhythmisierten Textpassagen, welche in den analysierten Kindergedichten vorwiegend zur Nachahmung der Vogelgeräusche verwendet wurden, keine größeren translatorischen Schwierigkeiten gebracht hat. In den meisten Fällen wurde in den Textpassagen, in welchen das genannte Phänomen vorkam, der originale Klang berücksichtigt. Nur drei kurze auf diese Art und Weise konstruierte Textstellen aus dem Gedicht „Mowa ptaków“ wurden in dem Zieltext nicht wiedergegeben.

Als eine unumstrittene Übersetzungsschwierigkeit hat sich im Fall von Kindergedichten Tuwims die Wiedergabe dieses Typs der Onomatopöie erwiesen, welcher durch Repetition bestimmter Laute (meist Frikative und Affrikaten) entstanden ist und zur Erzeugung eines konkreten (bspw. rauschenden oder pfeifenden) Klangeffektes verwendet wurde. Das genannte sprachliche Phänomen war in sechs von den neun analysierten Gedichten anzutreffen – in den meisten Fällen wurde der akustische Effekt in der deutschsprachigen Version der Texte neutralisiert bzw. in seiner Wirkung wesentlich herabgesetzt.

Eine andere Tendenz ist in Bezug auf die Übertragung von Alliterationen zu bemerken. Für die meisten von ihnen (15 von 33 untersuchten Alliterationen) lassen sich in den Zieltexten Entsprechungen finden, diese sind jedoch aus der Klangperspektive neutral – die in der deutschsprachigen Version der Texte verwendeten Formen bilden keine Alliterationen. Nur in 8 Fällen wurden die Alliterationen mithilfe von alliterierenden Ausdrücken übertragen (wobei an diesen Stellen zu Texttransformationen gegriffen werden musste). Zehn Alliterationen wurden nicht übertragen. Einen relevanten Aspekt bei der translatorischen Auseinandersetzung mit Alliterationen bildete Kompensation, d. h. die Einführung neuer alliterierenden Ausdrücke an solchen Stellen, die in dem Original keine Alliterationen beinhalteten – zu dieser Maßnahme wurde in den analysierten Texten 20-mal gegriffen.

In Bezug auf die Translation der Paronomasien lassen sich nach der durchgeführten Analyse keine ausschlaggebenden Schlussfolgerungen ziehen, und zwar aus dem Grund, dass dieses Phänomen nur am Beispiel eines Gedichtes („Figielek“ – „Firlefanż“) untersucht wurde. Nichtsdestotrotz hat die Analyse ergeben, dass die Übertragung von Paronomasien in dem Gedicht „Figielek“ eine richtige Herausforderung für den Übersetzer bildete. Aufgrund der hohen Sprachspezifik des analysierten Textes wurde das Gedicht im Deutschen neukonstruiert – sowohl der Inhalt als auch die Klangfiguren wurden an die Spezifik der deutschen Sprache angepasst. In dem deutschsprachigen Text wurde keine von den originalen Paronomasien berücksichtigt – dafür wurden jedoch zehn deutschsprachige Paronomasien eingeführt.

In dem folgenden Diagramm wurden die gerade besprochenen Daten in einer tabellarischen Form zwecks besserer Veranschaulichung des analysierten Phänomens zusammengestellt⁷⁷:



Da es nicht das eigentliche Ziel dieser Arbeit war, die genauen Gründe für die Auslassung der bestimmten Klangfiguren in der Übersetzung zu untersuchen, kann dieser Aspekt im Rahmen der vorliegenden Schlussfolgerungen nur am Rande besprochen werden. Zu unterstreichen ist in dieser Hinsicht zweifellos, dass der Übersetzer bei der Translation der analysierten Klangfiguren unterschiedliche translatorische Hindernisse zu bewältigen hatte. Nicht zu leugnen ist sicherlich, dass manche Onomatopöien (sowohl Interjektionen als auch andere lautmalerischen Einheiten) nicht berücksichtigt wurden, obwohl sie im Deutschen Äquivalente haben, welche einen ähnlichen Klangeffekt hervorrufen würden wie die im Original eingesetzten Formen (wie etwa Interjektionen *miau*, *brr*, *halo* oder Lexeme *chrzęst*, *szmer*, *świst*) – in solchen Fällen ist die Reduktion der Klangfiguren als eine subjektive Entscheidung des Übersetzers zu betrachten, welche möglicherweise mit Blick auf die Reimstruktur getroffen wurde.

Als eine weitere Herausforderung hat sich die Translation solcher Onomatopöien erwiesen, welche im Original als (zumindest partielle) Neologismen zu betrachten sind (z. B.

⁷⁷ Berücksichtigt wurden in dem Diagramm nur diejenigen Klangfiguren, welche in Zahlangaben aufzufassen sind. Abgesehen wurde hier also von der Onomatopöie im weiteren Sinne.

Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk!). Auch in solchen Fällen hat sich der Übersetzer vorwiegend für die Auslassung der genannten Formen entschlossen.

Die Neutralisierung des Klangeffektes an den Stellen, welche die Anhäufung der bestimmten Laute zwecks Nachahmung eines außersprachlichen Geräusches beinhalten, ist wiederum auf mehrere problematische Aspekte zurückzuführen. In erster Linie ist zu unterstreichen, dass das Erkennen des genannten Typs der Onomatopöie subjektiver zu sein scheint als das Erkennen von anderen Klangfiguren – nicht auszuschließen ist demzufolge, dass manche von den ausgelassenen Onomatopöien im weiteren Sinne von dem Übersetzer nicht als solche interpretiert wurden. Als ein meist problematischer Aspekt ist bei der Translation dieses Typs der Onomatopöie jedoch die Tatsache, dass sich der deutsche von dem polnischen Lautsystem unterscheidet – aus diesem Grund konnten manche Laute in der deutschsprachigen Version der Gedichte nicht angewendet werden, obwohl sie in dem Original zur Erzeugung des speziellen akustischen Effektes größtenteils beigetragen haben. Dieses Problem wird ausführlicher in dem Unterkapitel 5.5. besprochen.

Was die Auslassung bzw. Neutralisierung der Alliterationen anbelangt, ist dies im Rahmen der Übersetzungswissenschaft als eine geläufige Herangehensweise anzusehen (vgl. Kujawska-Lis 2007: 79) – dabei ist gleichzeitig zu unterstreichen, dass im Fall von Kindergedichten Tuwims die Mehrheit der verlorenen Alliterationen in den Zieltexten kompensiert wurde.

5.3. Texttransformationen und Übersetzungsstrategien im Prozess der Translation von Kindergedichten Tuwims

Die dritte formulierte Forschungsfrage bezog sich auf den Aspekt der Texttransformationen und Übersetzungsstrategien, welche von dem Übersetzer bei der Übertragung von Kindergedichten Tuwims vorgenommen und angewendet wurden.

Die im Rahmen der vorliegenden Dissertation durchgeführte Analyse bestätigt die These von Lipiński (2004a) – ohne Texttransformationen und einer gewissen translatorischen Bewegungsfreiheit wären literarische Texte (vor allem solche sprachspezifischen, wie die von Lipiński analysierte „Lokomotywa“ oder auch andere Kindergedichte von Tuwim) gar nicht zu übertragen. Auch die im Rahmen der vorliegenden Studie durchgeführte Untersuchung hat aufgezeigt, dass der Übersetzer unterschiedliche Textmodifikationen vorgenommen hat, um die Klangfiguren zumindest teilweise in die deutsche Sprache übertragen zu können, ohne dabei (in den meisten Fällen) auf andere formbezogene Elemente der Gedichte (wie etwa die Reimstruktur) zu verzichten. Andererseits gab es jedoch auch solche Klangfiguren, die mithilfe

der wörtlichen Äquivalente übertragen wurden – auch diese Herangehensweise hat in manchen Fällen die Berücksichtigung der Klangebene ermöglicht.

Aufgrund dessen, dass sich die von dem Übersetzer eingeführten Texttransformationen bei manchen von den analysierten Beispielen überlappen, sind die quantitativen Angaben an dieser Stelle nur schwer einzuschätzen. Allerdings konnten nach der Bewertung der analysierten Daten einige klare Tendenzen in Bezug auf die Übertragung der einzelnen Gruppen von Klangfiguren erkannt werden.

Anzufangen ist mit den lautmalerischen Interjektionen, bei deren Übertragung der Übersetzer am häufigsten (5 Beispiele) zur Reproduktion, d. h. zu der direkten Entlehnung der einzelnen Interjektionen aus dem Polnischen gegriffen hat (abgesehen wird an dieser Stelle natürlich von denjenigen Interjektionen, die in der deutschsprachigen Version der Texte ausgelassen wurden). Anzumerken ist, dass sich diese Vorgehensweise als eine treffende Entscheidung des Übersetzers einstufen lässt, und zwar aus dem Grund, dass sie ihm jeweils die Berücksichtigung der Klangebene ermöglicht hat, was anderenfalls nur kaum möglich wäre, da manche von den von Tuwim eingesetzten Interjektionen keine Entsprechungen im Deutschen haben (wie etwa *tju-fit*).

Eine andere Tendenz zeichnet sich bei der Translation der weiteren lautmalerischen Lexeme ab – am häufigsten, d. h. in 24 Fällen, wurde dabei zur Substitution gegriffen. Die zu übersetzenden Formen wurden dabei meistens mit anderen (in ihrer Bedeutung von dem Original manchmal weit entfernten) deutschsprachigen Lexemen ersetzt, was jedoch nicht in allen Fällen die Berücksichtigung der Klangebene gesichert hat (dies war in 15 von den 24 analysierten Beispielen der Fall). Anzumerken ist gleichzeitig, dass die Ersetzung der originalen Formen durch andere deutschsprachige Ausdrücke in manchen Fällen die Einführung weiterer Klangfiguren als Kompensation ermöglichte (z. B. die Übertragung der Einheit *tak to sobie marzy kapanina biedna* als *träumen einen Traum die armen Tröpfchen* hat für die Entstehung einer zusätzlichen Alliteration gesorgt). Die durchgeführte Analyse veranschaulicht jedoch gleichzeitig, dass auch die wörtliche Übersetzung der im Original vorkommenden Onomatopöien als eine nützliche Übersetzungsstrategie zu betrachten ist – in den meisten Fällen hatten die wörtlichen Äquivalente, ähnlich wie die originalen Formen, einen lautmalerischen Charakter (wie etwa bei den Formen *miauczy*, dt. *miaut*; *pstryk*, dt. *Knips*; *trzaska*, dt. *knackt*; *bębnić*, dt. *trommeln*).

Was die Translation der lautmalerischen Textabschnitte anbelangt, bei welchen der onomatopoetische Effekt durch spezifische Rhythmisierung des Textes entstanden ist, wurden sie im Prinzip mithilfe einer ausgebauten Substitution übertragen – in den Zieltexten wurde zu

anderen kurzen Lexemen gegriffen, was die Erzeugung des spezifischen akustischen Effektes ermöglichte. Diese Herangehensweise war in den analysierten Gedichten jedoch deswegen möglich, weil der Inhalt der Texte an solchen Stellen eine zweitrangige Rolle spielte, was dem Übersetzer ein breites Feld für inhaltliche Modifikationen eröffnete.

Besonders schwierig zu klassifizieren ist die Wiedergabe des akustischen Effektes, welcher im Original durch die Anhäufung von rauschenden, zischenden bzw. anderen ganz konkreten Lauten entstanden ist. In Bezug darauf, dass die Klangebene der Zieldtexte an solchen Stellen meistens neutralisiert wurde, lässt sich hier keine klare translatorische Tendenz erkennen. Eine mögliche Herangehensweise (welcher sich der Übersetzer jedoch nur bei einem Gedicht bediente) ist bei der Wiedergabe des beschriebenen Klangphänomens die Verwendung anderer (in der Zielsprache vorhandener) Laute zur Erzeugung eines ähnlichen Klangeffektes (in der deutschsprachigen Version des Gedichtes „Grześ“ tragen bspw. die Frikative [f] und [x] dazu bei, den Geräusch des sich streuenden Sandes sprachlich zu imitieren, was in dem Original u. a. mithilfe der im Deutschen nicht vorhandenen Laute [ɛ], [t͡ɕ] und [d͡z] geschah).

Wie es bereits angesprochen wurde, hatten die von dem Übersetzer bei der Translation von Alliterationen verwendeten Übersetzungsstrategien sowie die eingeführten Texttransformationen in den meisten Fällen keinen positiven Einfluss auf die Klangebene der analysierten Textstellen – die meisten Alliterationen wurden in der deutschsprachigen Version der Gedichte neutralisiert. In diesen Fällen, bei denen der Klang doch berücksichtigt wurde (es gab insgesamt 8 solche Beispiele) hat sich der Übersetzer größtenteils der Substitution bedient – die ausgangssprachlichen Alliterationen wurden durch bedeutungsverwandte Formen ersetzt (wie etwa die Alliteration *pitpilitać i pimpilić*, die mithilfe der Einheit *krähen, klappern* übertragen wurde). Eine Schlüsselrolle im Prozess der Wiedergabe von Alliterationen spielte jedoch Kompensation – insgesamt wurden in den analysierten Übersetzungen 20 neue Alliterationen eingeführt.

Aufgrund dessen, dass die Translation der Paronomasien anhand von nur einem sehr spezifisch aufgebauten Gedicht untersucht wurde, können hier keine repräsentativen Schlussfolgerungen in Bezug auf die Übersetzungsstrategien im Prozess der Übertragung von Paronomasien abgeleitet werden. Nicht zu leugnen ist sicherlich, dass auch in diesem Fall der Kompensation eine große Bedeutung zuzuschreiben ist.

5.4. Unübersetzbarkeitsquellen im Prozess der Translation von Kindergedichten Tuwims

Bevor man sich der letzten der im Rahmen der vorliegenden Dissertation gestellten Fragen näher zuwendet, d. h. der Frage nach den Quellen der Unübersetzbarkeit bzw. nach den Übersetzbarkeitsgrenzen im Prozess der Übertragung der analysierten Kindergedichte, muss hervorgehoben werden, dass das Nichtvorhandensein von anderen deutschsprachigen Übersetzungen der analysierten Texte eine volle und unbestrittene Antwort auf die erwähnte Frage beeinträchtigt. Nichtsdestotrotz sind in dieser Hinsicht ein paar Behauptungen zu formulieren.

Die durchgeführte Analyse hat veranschaulicht, dass die Unterschiede zwischen dem polnischen und dem deutschen Lautsystem als eine mögliche Unübersetzbarkeitsquelle im Prozess der Übertragung von Kindergedichten Tuwims anzusehen sind. Das Nichtvorhandensein von manchen Lauten in der deutschen Sprache erschwert an manchen Stellen die Wiedergabe der Onomatopöie im weiteren Sinne. Zur Nachahmung der Naturgeräusche werden in der Originalversion der Gedichte von Tuwim in vielen Fällen Frikative [ɛ] und [z] sowie Affrikaten [tɕ] und [dʑ] verwendet, welche in dem deutschen Lautsystem nicht vorkommen. Die Erzeugung des gleichen akustischen Effektes in der Zielsprache-Version der analysierten Gedichte scheint daher unmöglich zu sein. Die unvermeidbaren Verluste könnten eventuell durch die Anhäufung anderer Frikative und Affrikaten kompensiert werden, was jedoch sowieso nicht den gleichen Klangeffekt auslösen würde.

Im Laufe der Analyse konnte darüber hinaus aufgezeigt werden, dass die Übertragung der Ausdrücke, welche mehrere Klangfiguren einbezogen haben, besonders problematisch war (wie etwa die Einheiten *chlustającą chłostą, sypie się i skacze*, welche sowohl Alliterationen als auch Onomatopöien beinhalten). In solchen Fällen hat sich der Übersetzer im Prinzip für Berücksichtigung nur einer Klangfigur entschieden. Auf dieser Grundlage ist daher anzunehmen, dass das Überlappen von mehreren Klangfiguren als eine weitere Übersetzbarkeitsgrenze im Prozess der Übertragung von Kindergedichten Tuwims zu betrachten ist.

Nicht zu vergessen ist in diesem Kontext schließlich auch das Gedicht „Figielek“ („Firlfanz“), dessen Übertragung dem Übersetzer die größten Schwierigkeiten bereitet hat. Das gleichzeitige Spielen mit dem Klang und der Bedeutung der Wörter sowie die Zusammenstellung von etymologischen und pseudoetymologischen Figuren sorgen dafür, dass sich das Gedicht in seiner originalen Form nicht übertragen lässt. Die durchgeführte Analyse

hat erwiesen, dass der Übersetzer im Prozess der Translation dieses Textes sowohl die Inhalts- als auch die Klangebene modifiziert hat – das Einzige, was wiedergegeben wurde, war die Idee des Autors – die Idee zu zeigen, dass die Sprache zu einem Spielwerkzeug werden kann. Zu bedenken ist in diesem Kontext jedoch, ob die von Wolfgang von Polentz vorgeschlagene deutschsprachige Version dieses Gedichtes tatsächlich als eine Übersetzung zu betrachten ist oder ob sie eher mit dem Terminus *Adaptation* bezeichnet werden sollte, welcher laut Oittinen jedoch (1993: 85) als eine Nebenversion, Bearbeitung bzw. als eine weniger wertvolle Kurzfassung des Originals zu verstehen ist.

5.5. Anwendung der Schlussfolgerungen und Perspektiven der weiteren Forschung

Anhand der in der vorliegenden Studie durchgeführten Analyse gewählter Kindergedichte von Julian Tuwim sowie deren Übersetzung ins Deutsche konnten mehrere relevante Schlussfolgerungen in Bezug auf die Translation von Klangfiguren in den genannten Texten sowie auf deren (Un)Übersetzbarkeit gezogen werden. In Bezug darauf ist hervorzuheben, dass die vorliegende Dissertation ein bisher nur am Rande thematisiertes Problem diskutiert, was eine neue und bisher in dem sprach- sowie translationswissenschaftlichen Diskurs um die Frage der (Un)Übersetzbarkeit noch nicht einbezogene Perspektive eröffnet. Des Weiteren konnten anhand der vorgenommenen Untersuchung wichtige Tendenzen in Bezug auf die Übertragung von Klangfiguren (vor allem im Kontext der Kinderliteratur) festgestellt werden, wodurch die vorliegende Dissertation zweifelsohne eine Forschungslücke im Bereich der Translationswissenschaft schließt.

Die Untersuchung hat veranschaulicht, welche Schwierigkeiten der Übersetzer von Kindergedichten Tuwims in Bezug auf die dort auftretenden Klangfiguren zu bewältigen hatte. Auch wenn es für ihn nicht immer möglich war, eine Lösung der besprochenen translatorischen Schwierigkeiten zu finden, was nicht selten zur Neutralisierung der Klangebene in den deutschsprachigen Übersetzungen führte, können die in der vorliegenden Studie dargestellten Erwägungen für andere Übersetzer als eine Stütze gelten. Wie in der Einleitung erwähnt wurde, gibt es kaum deutschsprachige Übersetzungen von Kindergedichten Tuwims – die vorliegende Studie könnte daher die Entstehung weiterer deutschsprachigen Versionen dieser Gedichte insofern positiv beeinflussen, als sie auf manche nicht immer offensichtlichen Schwierigkeiten im Prozess der Translation der analysierten Texte aufmerksam macht. Des Weiteren können die in dem analytischen Teil der Arbeit besprochenen Herangehensweisen des Übersetzers als eine allgemeine Inspirationsquelle für Literaturübersetzer betrachtet werden.

Die im Obigen vorgestellten Schlussfolgerungen können darüber hinaus in der Übersetzungsdidaktik angewendet werden – nicht nur werden hier mögliche Methoden der Auseinandersetzung mit Klangfiguren besprochen, sondern können die dargestellten Erwägungen als eine Basis für die Diskussion über das Phänomen der (Un)Übersetzbarkeit in der Translation von literarischen Texten verwendet werden.

In Bezug auf weitere Untersuchungsperspektiven auf diesem Gebiet ist darauf hinzuweisen, dass die im Rahmen der vorliegenden Dissertation vorgestellte Analyse auf weitere Kindergedichte Tuwims ausgeweitet werden könnte, was möglicherweise weitere aussagekräftige Schlussfolgerungen mit sich bringen würde. Des Weiteren wäre sicherlich eine translationsorientierte Analyse weiterer Klangfiguren, welche in Kindergedichten Tuwims vorkommen (wie etwa Assonanz oder Paronymie), wünschenswert. Solch eine umfangreiche Untersuchung könnte die hier vorgestellten Schlussfolgerungen vervollständigen.

Quelle

Tuwim, Julian (2014): *Firlefanz / Figielek. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder.* Übers. Wolfgang von Polentz. Berlin: Amalienpresse.

Literaturverzeichnis

Abel, Julia (2014): *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik. „Die Aufgabe des Übersetzers“ im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit.* Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Adamczyk-Garbowska, Monika (1988): *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu.* Wrocław: Ossolineum.

Adamczykowa, Zofia (2010): *Język dziecka jako kod poetycki wierszy dziecięcych.* In: Niesporek-Szamburska, Bernadeta; Wójcik-Dudek, Małgorzata (Hg.) (2010): *Dziecko, język, tekst.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, S. 41–55.

Adelung, Johann Christoph (1789): *Über den deutschen Styl. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.* Leipzig: Voß.

Albrecht, Jörn (2005): *Übersetzung und Linguistik.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Anz, Thomas (Hg.) (2007): *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe.* Stuttgart: J. B. Metzler.

Aschenberg, Heidi (1991): *Eigennamen im Kinderbuch: eine textlinguistische Studie.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Balcerzan, Edward (2009): *Tłumaczenie jako „wojna światów”.* W kręgu translatologii i komparatystyki. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Baluch, Jacek (2006): *Jedzie po czesku Lokomotywa.* In: *Przekładaniec 16 (1/2006): Przekład literatury dziecięcej,* S. 41–56.

Bańko, Mirosław (2009): *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Barańczak, Stanisław (1973): *Język dziecięcy a poezja dla dzieci.* In: *Poezja i dziecko. Materiały sesji literacko-naukowej.* Poznań: Pospress, S. 40–62.

Barańczak, Stanisław (1975): *"Rice pudding" i kaszka manna: (o tłumaczeniu poezji dla dzieci).* In: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (24),* S. 72–86.

Barchudarov, Leonid (1979): *Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie.* Moskau: Progreß.

Baumgarten, Hans (2007): *Compendium Rhetoricum – Die wichtigsten Stilmittel. Eine Auswahl.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Becker, Maria (2019): «So was kurzes...!?» – Poesie und Einfachheit in der Kinderlyrik. Online-Plattform für Literalität – Schweiz: <https://www.leseforum.ch/> (Zugriff am 15.11.2021).

Bell, Anthea (1998): Translating verse for children. In: *Signal* 85, S. 3–14.

Benjamin, Walter (1923): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin, Walter (1972): *Gesammelte Schriften B. IV/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 9–21.

Berman, Antoine (1985): Translation and the trails of the foreign. In: Baker, Mona; Venuti, Lawrence (Hg.) (2000): *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge, S. 284–297.

Berman, Antoine (2009): Przekład jako doświadczenie obcego. In: Bukowski, Piotr; Heydel, Magda (2009): *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak, S. 247–264.

Best, Otto F. (1994): *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Biela, Emil; Michalski, Tadeusz; Berowska, Marta (2003): Dlaczego piszę dla dzieci. In: *Poezja i Dziecko* nr 1(1), S. 22–25.

Börsenblatt. Fachmagazin der Buchbranche. <https://www.boersenblatt.net/home/die-offiziellen-zahlen-fuer-den-buchmarkt-2021-sind-da-245433> (Zugriff am 21.02.2023).

Borodo, Michał. (2006): Children's literature translation studies? Zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie. In: *Przekładaniec* 16 (1/2006): Przekład literatury dziecięcej, S. 12–23.

Borowy, Waclaw (1922): Boy jako tłumacz. In: Borowy, Waclaw (1952): *Studia i rozprawy. Ze studiów nad przekładem. Tom 2*. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich, S. 73–178.

Boryś, Wiesław (2005): *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bravo-Villasante, Carmen (1978): Translation Problems in My Experience as a Translator. In: Klingberg, Göte; Ørvig, Mary; Amor, Stuart (Hg.) (1978): *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems. Proceedings of the Third Symposium of the International Research Society for Children's Literature*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, S. 46–50.

Breitinger, Johann Jakob (1740): *Critische Dichtkunst*. Zürich: Orell und Comp.

Bremner, Andrew J.; Caparos, Serge; Davidoff, Jules; de Fockert, Jan; Linnell, Karina J.; Spence, Charles (2013): “Bouba” and “kiki” in Namibia? A remote culture make similar

shape-sound matches, but different shape-taste matches to Westerners. In: *Cognition* 126, S. 165–172.

Brüggemann, Theodor; Ewers, Hans-Heino (1982): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Bußmann, Hadumod (1990): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.

Bußmann, Hadumod (2002): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Carroll, John B. (1955): *Wprowadzenie*. In: Whorf, Benjamin Lee (2002): *Język, myśl i rzeczywistość*. Warszawa: Wydawnictwo KR.

Catford, John C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.

Cercel, Larisa (2009): *Übersetzen als hermeneutischer Prozess. Fritz Paepcke und die Grundlagen der Übersetzungswissenschaft*. In: Cercel, Larisa (Hg.) (2009): *Übersetzung und Hermeneutik – Traduction et herméneutique*. Bucarest: Zeta Books, S. 331–357.

Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Chomsky, Noam (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.

Chomsky, Noam (1966): *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*. New York, London: Harper & Row.

Chomsky, Noam (1971): *Cartesianische Linguistik. Ein Kapitel in der Geschichte des Rationalismus*. Berlin, Boston: De Gruyter.

Chrzanowicz, Agnieszka (2006): *Literatura niderlandzka dla dzieci w przekładzie na język polski*. In: *Przekładaniec* 16 (1/2006), S. 109–117.

Chrzanowska-Kluczewska, Elżbieta (2002): *Gry językowe tłumaczy*. In: Chłopicki, Władysław (Hg.): *Język trzeciego tysiąclecia II: Przekład i dydaktyka*, t. 2. Kraków: Tertium, S. 33–39.

Conrad, Rudi (Hg.) (1975): *Kleines Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.

Ćwiek, Aleksandra; Fuchs, Susanne; Draxler, Christoph u. a. (2021): *The bouba/kiki effect is robust across cultures and writing systems*. In: *Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences* 377(1841).

Cyzio, Marta (2020): Tłumaczenie literatury dziecięcej czy tłumaczenie dla dzieci? Problematyka translatoryki literatury dziecięcej na przykładzie dwóch polskich tłumaczeń Piotrusia Pana Jamesa M. Barriego. In: *Filoteknos*, vol. 10, S. 438–452.

Czachur, Waldemar (2011): *Diskursive Weltbilder im Kontrast. Linguistische Konzeption und Methode der kontrastiven Diskursanalyse deutscher und polnischer Medien*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.

Dahrendorf, Malte (1974): *Das Mädchenbuch*. In: Hass, Gerhard (Hg.) (1974): *Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung*. Stuttgart: Reclam.

De Saussure, Ferdinand (1961): *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache – Onlineversion: www.dwds.de (Zugriff am 04.12.2022).

Długosz, Kurczabowa, Krystyna (2003): *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Doderer, Klaus (1977): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Basel: Beltz.

Drzewicka, Anna (1971): *Z zagadnień techniki tłumaczenia poezji*. Kraków: Wydawnictwo UJ.

Duden Deutsches Universalwörterbuch (2001). Mannheim u. a.: Dudenverlag.

Duden Universalwörterbuch (Onlineversion) – Duden online: <https://www.duden.de> (Zugriff am 04.12.2022).

Dymel-Trzebiatowska, Hanna (2013): *Translatoryka literatury dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Dymel-Trzebiatowska, Hanna (2019): *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Dziuban, Anna (2009): *Nazwy własne w przekładach literatury dziecięcej na przykładzie "Opowieści z Narnii" Clive'a Staplesa Levisa*. In: *Prace Językoznawcze* 11, S. 31–52.

Eckhardt, Juliane (1978): *Kinder- und Jugendliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Elsen, Hilke (2014): *Lautsymbolik – ein vernachlässigter Forschungsgegenstand der Sprachwissenschaft*. In: *Glottology* 2014, 5(2), S. 185–218.

Even-Zohar, Itamar (1979): Polysystem Theory. In: *Poetics Today* 1:1–2, S. 287–310. Online unter: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf> (Zugriff am 15.05.2022).

Ewers, Hans-Heino (1995): ‘Kinder- und Jugendliteratur’ – Entwurf eines Lexikonartikels. In: Ewers, Hans-Heino; Nassen, Ulrich; Richter, Karin; Steinlein, Rüdiger (Hg.) (1995): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1994/95*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Ewers, Hans-Heino (2005): Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung. In: Lange, Günter (Hg.) (2005): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen – Gattungen*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 2–16.

Ewers, Hans-Heino (2012): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

Ewers, Hans-Heino (2012a): Mehrfachadressierung. Ein Beitrag auf dem Wissenschaftlichen Portal für Kindermedien und Jugendmedien: <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-undtermini/412mehrfachadressierung> (Zugriff am 15.05.2022).

Felsner, Kristin; Helbig, Holger; Manz, Therese (2012): *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin, Boston: Akademie Verlag De Gruyter.

Feuer, Lewis (1953): Sociological Aspects of the Relation between Language and Philosophy. In: *Philosophy of Science* 20.2, S. 85–100.

Fimiak-Chwiłkowska, Anna (2017): O dwóch niemieckich przekładach powieści Janusza Korczaka *Król Maciuś Pierwszy*. In: Pieciul-Karmińska, Eliza; Sommerfeld, Beate; Fimiak-Chwiłkowska, Anna (2017): *Między manipulacją a autonomicznością estetyczną – przekład literatury dla dzieci*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Flotzinger, Rudolf (2003): Österreichisches Musiklexikon online. Stichwort: „Klang“. Online unter: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d478> (Zugriff am 12.07.2022).

Frank, Armin Paul (2015): *Auch eine kopernikanische Wende? Übersetzungsbegriffe französisch, englisch, deutsch – 1740er bis 1830er Jahre*. Göttingen: V&R unipress.

Franz, Kurt (1979): *Kinderlyrik. Struktur, Rezeption, Didaktik*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Gabelentz, Georg von der (2016): *Die Sprachwissenschaft. Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*. Hg. von Manfred Ringmacher und James McElvenny Berlin: Language Science Press.

Gadamer, Hans G. (1973): *Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*. In: Störig, Hans Joachim (Hg.) (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 402–409.

Gaier, Ulrich (1971): *Form und Information. Funktionen sprachlicher Klangmittel*. Konstanz: Universitätsverlag.

Gfrereis, Heike (1999): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Glück, Helmut; Rödel Michael (Hg.) (2016): *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Głowiński, Michał; Kostkiewiczowa, Teresa; Okopień-Sławińska, Aleksandra; Sławiński, Janusz (1988): *Słownik terminów literackich*. Pod red. Janusza Sławińskiego. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Głowiński, Michał; Okopień-Sławińska, Aleksandra; Sławiński, Janusz (1991): *Zarys teorii literatury*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Golden, Sean (1997): "Whose Morsel of Lips Will you Bite?" Some Reflections on the Role of Prosody and Gender as Non-verbal Elements in the Translations of Poetry. In: *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 217–245.

Göttert, Karl-Heinz (1998): *Einführung in die Rhetorik: Grundbegriffe - Geschichte – Rezeption*. München: Fink-Verlag.

Göttert, Karl-Heinz; Jungen, Oliver (2004): *Einführung in die Stilistik*. München: Fink-Verlag.

Greenberg, Joseph Harold (1966): *Language universals. With special reference to feature hierarchies*. The Hague: M.I.T. Press.

Grenz, Dagmar (1981): *Mädchenliteratur. Von den moralisch belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert*. (Germanistische Abhandlungen 52). Stuttgart: J. B. Metzler.

Hartung, Thomas (2012): *Die Paronomasie als werbestilistisches Element – Zur gefühlten Inflation einer rhetorischen Figur*. In: *Linguistik online* 55, 5/12, S. 21–40.

Hejwowski, Krzysztof (2004): *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN.

Hejwowski, Krzysztof (2005): O nieprzekładalności absolutnej i względnej. In: Hejwowski, Krzysztof (Hg.) (2005): Kulturowe i językowe źródła nieprzetłumaczalności. Olecko: Wszechnica Mazurska, S. 349–360.

Hejwowski, Krzysztof (2006): Przekład: Mity i rzeczywistość. Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu. Warszawa: PWN.

Hoijer, Harry (1953): An introduction to anthropology. New York: Macmillan Company.

Hopkins, Gerard Manley (1865): Poetic Diction. In: House, Humphrey; Storey, Graham (Hg.) (1965): The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins. London: Oxford University Press.

House, Juliane (2005): Offene und verdeckte Übersetzung: Zwei Arten, in einer anderen Sprache ›das Gleiche‹ zu sagen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 35. 3 (2005), S. 76–101.

Humboldt, Wilhelm von (1816): Einleitung zu „Agamemnon“. In: Störig, Hans Joachim (Hg.) (1963): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Jäger, Gert (1975): Translation und Translationslinguistik. Halle: Niemeyer.

Jäger, Gert (1986): Die sprachlichen Bedeutungen – das zentrale Problem bei der Translation und ihrer wissenschaftlichen Beschreibung. In: Jäger, Gert; Neubert, Albrecht (Hg.) (1986): Bedeutung und Translation. Leipzig: Verlag Enzyklopädie, S. 5–66.

Jakobson, Roman (1966): Grammatical Parallelism and Its Russian Facet. In: „Language“ Vol. 42, No. 2, S. 399–429.

Jespersen, Otto (1921): Symbolic value of the vowel I. In: Jespersen, Otto (2010): Selected writings. New York: Routledge, S. 287–301.

Jespersen, Otto (2010): Selected writings. New York: Routledge.

Jugendschutzgesetz (JuSchG) vom 23. Juli 2002, BGBl. I, S. 2730.

Kade, Otto (1968): Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

Kade, Otto (1971): Das Problem der Übersetzbarkeit aus der Sicht der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie. In: Linguistische Arbeitsberichte 4/1971, S. 13–28.

Kade, Otto (1980): Sprachmitteilung als gesellschaftliche Erscheinung und Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

Kiklewicz, Aleksander (2006): Język, komunikacja, wiedza, Mińsk: Pravo i ekonomika.

Kita, Małgorzata; Polański, Edward (2004): Słownik paronimów, czyli wyrazów mylonych. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Klausnitzer, Ralf (2004): *Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken*. Berlin: Walter de Gruyter.

Klingberg, Göte (1973): *Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung*. Wien, Köln, Graz: Böhlau.

Klingberg, Göte (1986): *Children's Fiction in the Hands of Translators*. Lund: CWK Gleerup.

Klingberg, Göte; Ørvig, Mary; Amor, Stuart (Hg.) (1978): *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems. Proceedings of the Third Symposium of the International Research Society for Children's Literature*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Kluckhohn, Clyde; Leighton Dorothea (1946): *The Navaho*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kluge, Friedrich (2002): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seebold. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Kłosińska, Anna (2005): *Słownik frazeologiczny PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Köhler, Wolfgang (1929): *Gestalt Psychology*. New York: Liveright.

Kolberová, Urszula (2021): *Dźwięk i znaczenie słowa w poezji Juliana Tuwima dla dzieci*. In: *Studia Slavica XXV/1*, S. 111–119.

Koller, Werner (2011): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 8. Auflage. Tübingen: A. Francke.

Kolmer, Lothar; Rob-Santer, Carmen (2002): *Studienbuch Rhetorik*. Wien, Berlin: UTB.

Koschmieder, Erwin (1953): *Das Gemeinte*. In: Koschmieder, Erwin (1965): *Beiträge zur allgemeinen Syntax*. Heidelberg: Winter.

Köhler, Wolfgang (1929): *Gestalt Psychology*. New York: Liveright.

Krysztofiak, Maria (1999): *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Kujawska-Lis, Ewa (2007): *Aliteracje zagubione w tłumaczeniu. Analiza porównawcza trzech tłumaczeń opowiadania G. K. Chestertona The Strange Crime of ohn Boulnois*. In: *Prace Językoznawcze*, z. IX, S. 65–80.

Kulawik, Adam (1997): *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków: Wydawnictwo ANTYKWA.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003): *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012): *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG.

Lampariello, Sandro (2017): *Literarisches Übersetzen in der Kinder- und Jugendliteratur im 20. Jahrhundert am Beispiel von Lewis Carrolls 'Alice's Adventures in Wonderland'*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lamping, Dieter (Hg.) (2011): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Lange, Günter (Hg.) (2005): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen – Gattungen*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Lathey, Gillian (2016): *Translating Children's Literature*. New York: Routledge.

Lausberg, Heinrich (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München: Max Hueber Verlag.

Lebiedziński, Henryk (1989): *Przekładoznawstwo ogólne wobec teorii enorii*. Warszawa: PWN.

Lenneberg, Eric H. (1953): *Cognition in Ethnolinguistics*. In: *Language* 29, S. 463–471.

Lesiak, Katarzyna (2007): *Estetyka dźwięku, czyli instrumentacja dźwiękowa oraz jej praktyczna realizacja w poezji epickiej mistrzów łacińskiego heksametru: Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza*. Praca doktorska, Katowice. Online unter: <http://www.sbc.org.pl/Content/11935/doktorat2819.pdf> (Zugriff am 13.02.2023).

Lesner, Emil (2014): *Polska wieża Babel. O poezji w tłumaczeniu. Studium kontrastywne*. Szczecin: Zapol.

Lesner, Emil (2015): *But w butonierce. O przekładzie dźwięków poezji. Studium kontrastywne*. Szczecin: Zapol.

Lesner, Emil; Sulikowski, Piotr (2013): *Träger der (Un-)übersetzbarkeit in der künstlerischen Übersetzung. Eine kontrastive Analyse*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Levý, Jiří (1969): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag.

Lindgren, Astrid (1969): *Traduire les livres d'enfant – est-ce possible?* In: *Babel* 15:2 (1969), S. 98–100.

Lipiński, Krzysztof (2003): *Sieben Mythen der Übersetzungswissenschaft*. In: *Studia Germanica Posnaniensia XXIX. Probleme der literarischen Übersetzung*, S. 39–58.

Lipiński, Krzysztof (2004a): *Mity przekładoznawstwa*. Kraków: Wydawnictwo EGIS.

Lipiński, Krzysztof (2004b): *Vademecum tłumacza*. Kraków: Idea.

Ludwig, Hans-Werner (2005): *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. Tübingen: Narr.

Lynch-Brown, Carol; Tomlinson, Carl M. (1999): *Essentials of Children's Literature*. Boston: Allyn & Bacon.

Lypp, Maria (1984): *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt am Main: dipa.

Łukaszewicz, Barbara (2018): *Mylące podobieństwo. O paronimach na lektoracie języka polskiego*. In: „Kwartalnik POLONICUM“ 30/2018, S. 18–26.

Maier, Karl Ernst (1973): *Jugendschrifttum: Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt.

Maier, Karl Ernst (1980): *Kind und Jugendlicher als Leser. Beiträge zur Jungleserforschung*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt.

Manasterska-Wiącek, Edyta (2009): *Polska poezja dla dzieci w przekładach na język rosyjski*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Manasterska-Wiącek, Edyta (2015): *Dyfuzja i paradyfuzja w przekładach literatury dla dzieci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Mannová, Elena (2007): *Stereotypen auf dem Teller. Eine Analyse der Speisennamen in slowakischen Kochbüchern im 20. Jahrhundert*. In: Hahn, Hans-Henning; Mannová, Elena (Hg.) (2007): *Nationale Wahrnehmung und ihre Stereotypisierung. Beiträge zur Historischen Stereotypenforschung*. Frankfurt am Main u. a., S. 39–58.

Masson, David I. (1975): *Sound in Poetry*. In: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, hg. von Alex Preminger u. a. London: MacMillan.

Matywiecki, Piotr (2008): *Twarz Tuwima*. Warszawa: W.A.B.

Matywiecki, Piotr (2013): *Myśli do słów. Szkice o poezji*. Wrocław: Biuro Literackie.

Meyer, Urs (2007): *Stilistische Textmerkmale*. In: Anz, Thomas (Hg.) (2007): *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 81–110.

Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden (1992): Band 11: Jan-Klee. Mannheim u. a.: B.I.-Taschenbuchverlag.

Morciniec, Norbert (1990): *Das Lautsystem des Deutschen und des Polnischen*. Heidelberg: Groos.

Mounin, Georges (1967): *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Neubert, Albrecht (1973): *Invarianz und Pragmatik*. In: *Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, t. 5/6. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, S. 13–26.

Neubert, Albrecht (2007): *Das unendliche Geschäft des Übersetzens*. Stuttgart, Leipzig: Hirzel.

Neubert, Albrecht; Shreve, Gregory (1992): *Translation as Text*. Kent: Kent State Univ. Press.

Nida, Eugene (1964): *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Nida, Eugene; Taber, Charles (1969): *Theorie und Praxis des Übersetzens unter Berücksichtigung der Bibelübersetzung*. Stuttgart: Weltbund der Bibelgesellschaften.

Niesporek-Szamburska, Bernadeta (2010): Dziecięce zabawy językiem a gry językowe w poezji dla dzieci. In: Niesporek-Szamburska, Bernadeta; Wójcik-Dudek, Małgorzata (Hg.) (2010): *Dziecko, język, tekst*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, S. 230–244.

Nikolajeva, Maria; Scott, Carole (2001): *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.

Nosek, Anna (2015): *W przestrzeniach *universum* i *regio*. Wiersze dla dzieci współczesnych pisarzy regionu podlaskiego – interpretacje*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Nosek, Anna (2017): „Pan Maluśkiewicz i wieloryb” Juliana Tuwima jako utwór paidialny. In: Gorlewska, Ewa; Jurkowska, Monika; Korotkich, Krzysztof (Hg.) (2017): *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok: Wydawnictwo Prymat, S. 351–364.

Nowak, Marta (2018): Funkcje antroponimów w oryginale i przekładzie literatury dziecięcej. In: *Prace Językoznawcze XX/2*, S. 127–140.

O’Sullivan, Emer (2000): *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Winter.

O’Sullivan, Emer (2005): *Comparative Children’s Literature*. London, New York: Routledge.

Oittinen, Riitta (1993): *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere.

Oittinen, Riitta (2000): *Translating for Children*. London, New York: Garland Publishing.

Oittinen, Riitta (2006): *Kinderliteratur*. In: Snell-Hornby, Mary; Hönic, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. (Hg.) (2006): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Oittinen, Riitta; Ketola, Anne; Garavini, Melissa (2018): *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*. New York, London: Routledge.

Online unter: <https://www.gesetze-im-internet.de/juschg/BJNR273000002.html> (Zugriff am 15.05.2022).

O'Sullivan, Emer (1999): *Translating Pictures*. In: *Signal* (90), S. 167–175.

Ottmers, Clemens (1996): *Rhetorik*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Paepcke, Fritz (1980): *Textverstehen und Übersetzen*. In: *Babel. Revue internationale de la traduction* no. 4, S. 199–204.

Paepcke, Fritz (1986a): *Die Illusion der Äquivalenz. Die Übersetzung zwischen Unschärfe und Komplementarität*. In: Grötzinger, Elvira; Lawaty, Andreas (Hg.) (1986): *Suche die Meinung. Festschrift für Karl Dedecius zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 116–151.

Paepcke, Fritz (1986b): *Im Übersetzen Leben: Übersetzen und Textvergleich*. Hg. von Klaus Berger und Hans-Michael Speier. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Pieciul-Karmińska, Eliza (2010): *Polskie dzieje baśni braci Grimm*. In: *Przekładaniec* 22/23 (2010), S. 80–96.

Pieciul-Karmińska, Eliza; Sommerfeld, Beate; Fimiak-Chwiłkowska, Anna (2017): *Między manipulacją a autonomicznością estetyczną – przekład literatury dla dzieci*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Pietrzak-Porwisz, Grażyna (2006): *Historia miłości nieodwzajemnionej, czyli o recepcji szwedzkiej literatury dla dzieci w Polsce i polskiej w Szwecji*. In: *Przekładaniec* 16 (1/2006): *Przekład literatury dziecięcej*, S. 211–218.

Pinker, Steven (1996): *Der Sprachinstinkt. Wie der Geist die Sprache bildet*. München: Kindler.

Porzig, Walter (1950): *Das Wunder der Sprache: Probleme, Methoden und Ergebnisse der modernen Sprachwissenschaft*. Bern.

Prunč, Erich (2002): *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: Selbstverlag, Institut für Translationswissenschaft.

Pszczołowska, Lucylla (1975): *Jak się przekłada onomatopeje*. In: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (24), S. 87–98.

Pszczołowska, Lucylla (1977): *Instrumentacja głoskowa*. Wrocław u. a.: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Quintilian, Marcus Fabius (1924): *Institutiones oratoriae liber VIII*. Hg. von Francis Henry Colson. London: Cambridge University Press.

Ramachandran, Vilayanur S.; Hubbard, Edward M. (2001): *Synaesthesia. A window into perception, thought and language*. In: *Journal of Consciousness Studies*, 8, 12 (2001), S. 3–34.

Reiß, Katharina (1982): *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern: Theorie und Praxis*. In: *Lebendige Sprachen* 17, S. 7–13.

Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J. (1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. 2. Auflage. Tübingen: Niemeyer.

Rosenblatt, Louise (1978): *The Reader, the Text, the Poem: The transactional theory of the literary work*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Rudek, Christof (2011): *Rhetorische Lyrikanalyse: Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren*. In: Lamping, Dieter (Hg.) (2011): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 45–55.

Sapir, Edward (1921): *A study in phonetic symbolism*. In: Mandelbaum, David G. (1949): *Selected writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. New York: UC Press, S. 61–72.

Sapir, Edward (1978): *Kultura, język, osobowość: wybrane eseje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Sapir, Edward (1985): *Culture, Language and Personality: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.

Sawicka, Irena (1995): *Fonologia*. In: Wróbel, Henryk (Hg.) (1995): *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Fonetyka i fonologia*. Kraków: Instytut języka polskiego PAN.

Scharinger, Mathias (2019): *Melodie*. In: Nicklas, Pascal (Hg.) (2019): *Literatur und Musik im Künstevergleich. Empirische und hermeneutische Methoden*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, S. 35–57.

Schiavi, Giuliana (1996): *There is Always a Teller in a Tale*. In: *Target* 8, 1, S. 1–21.

Schlegel, August Wilhelm (1826): *Über die Bhagavad-Gita*. In: Störig, Hans Joachim (Hg.) (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 97–100.

Schleiermacher, Friedrich (1838): *Methoden des Übersetzens*. In: Störig, Hans Joachim (Hg.) (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 38–70.

- Schülerduden (1989): Literatur. Berlin: Dudenverlag.
- Schweikle, Günther; Schweikle Irmgard (1990): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Searle, John Rogers (1971): Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Seeger, Horst (1966): Musiklexikon in zwei Bänden. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Seibert, Ernst (2008): Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas.
- Seniów, Adrianna (2016): Czasownikowe derywaty „odzwierzęce” w polszczyźnie historycznej i ich funkcja w wierszu Juliana Tuwima *Figielek*. In: *Studia Językoznawcze* 15, S. 103–113.
- Shavit, Zohar (1986): *Poetics of Children's Literature*. London: The University of Georgia Press.
- Shulevitz, Uri (1985): *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*. New York: Watson-Guption Publications.
- Siever, Holger (2010). *Übersetzung und Interpretation: Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Sinner, Carsten; Wieland, Katharina (2013): Eine translationswissenschaftliche Sicht auf Sprachmittlung im Fremdsprachenunterricht. In: Reimann, Daniel; Rössler, Andrea (Hg.) (2013): *Sprachmittlung im Fremdsprachenunterricht*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 93–113.
- Słownik Języka Polskiego PWN (Onlineversion): <https://sjp.pwn.pl/> (Zugriff am 04.12.2022).
- Sokólska, Urszula (2017): *O mowu polska, ty ziele rodzime... Wokół refleksji nad kształtem polszczyzny*. Białystok: Wydawnictwo Prymat.
- Sokólska, Urszula (2019): Autotautogram, czyli raz jeszcze w sprawie zabaw Juliana Tuwima brzmieniową warstwą leksyki. In: „*Studia Językoznawcze*“ 2019/18, S. 229–239.
- Spörl, Uwe (2004): *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Stangl, Werner (2014): Stichwort: „Kindheit“. *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*. <https://lexikon.stangl.eu/11307/kindheit/> (Zugriff am 24.10.2021).

Steiner, George (2014): *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Deutsch von Monika Plessner unter Mitwirkung von Henriette Beese. Berlin: Suhrkamp.

Stolt, Birgit (1978): *How Emil Becomes Michel – On the Translation of Children's Books*. In: Klingberg, Göte; Ørving, Mary; Amor, Stuart (Hg.) (1978): *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems*. Proceedings of the Third Symposium of the International Research Society for Children's Literature. Stockholm: Almqvist & Wiksell, S. 130–146.

Stolze, Radegundis (1992): *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Tübinger Beiträge zur Linguistik. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Stolze, Radegundis (2003): *Hermeneutik und Translation*. Tübinger Beiträge zur Linguistik. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Stolze, Radegundis (2005): *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke.

Störig, Hans Joachim (Hg.) (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Strehle, Hermann (1956): *Vom Geheimnis der Sprache. Sprachliche Ausdruckslehre – Sprachpsychologie*. München, Basel: Ernst Reinhard.

Strobel, Jochen (2015): *Gedichtanalyse. Eine Einführung*. Berlin: ESV (Erich Schmidt Verlag).

Studniarz, Sławomir (2011): *Brzmienie i sens w wierszach Edgara Allana Poe'go*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Sulikowski, Piotr (2008): *Strategie und Technik der literarischen Übersetzung an ausgewählten Beispielen aus Bertolt Brechts Hauspostille im Polnischen und Englischen*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Szczęk, Joanna; Kałasznik, Marcelina (2014): *Das Auge isst mit – Zu Schwierigkeiten im Bereich der deutsch-polnischen Übersetzung von kulinarischen Realien*. In: Weigt, Zenon; Kaczmarek, Dorota; Makowski, Jacek; Michoń, Marcin (Hg.) (2014): *Felder der Sprache – Felder der Forschung. Didaktische und Linguistische Implikationen der Interkulturellen Kommunikation*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, S. 147–163.

Szober, Stanisław (1968): *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa: PWN.

Szóstak Anna (1998): *Dydaktyzm inaczej, czyli o proveniencji oraz dydaktycznych i ludycznych walorach nonsensu w poezji Juliana Tuwima i Jana Brzechwy dla dzieci*. In: „Edukacja Humanistyczna“ 1998, nr 4, S. 41–54.

Thompson, Laura (1950): *Culture in Crisis: A Study of the Hopi Indians*. New York: Harper & Brothers.

Thomson-Wohlgemuth, Gabriele (2003): *Children's Literature and Translation Under the East German Regime*. In: *Meta*, 48(1–2), S. 241–249.

Thomson-Wohlgemuth, Gabriele (2004): *Children's Literature in Translation from East to West*. In: Chapleau, Sebastien (Hg.) (2004): *New Voices in Children's Literature Criticism*. Lichfield: Pied Piper Publishing, S. 119–128.

Toury, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Trabant, Jürgen (2014): *Globalesisch oder was? Ein Plädoyer für Europas Sprachen*. München: C. H. Beck.

Tuwim, Irena (1952): *Sprawa adaptacji*. In: *Nowa Kultura*, nr 26, S. 10.

Tuwim, Julian (1964): *W oparach absurdu*. In: Tuwim, Julian (1964): *Pisma prozą*. Warszawa: Czytelnik.

Tuwim, Julian (2005): *Nojpiykniyjsze wierszowanki dlo dzieci*. Übers. Marek Szołtysek. Gdańsk: Wydawnictwo Oskar.

Tuwim, Julian (2010): *Herr Klitzewinzig und der Wal*. Übers. Joanna Manc. Wien: Die Buchpiloten.

Tuwim, Julian (2014): *Nôsnôźniészé wierzté dlô dzecy*. Übers. Tomasz Fopke. Gdańsk: Wydawnictwo Oskar.

Tuwim, Julian (2018): *Poems for children. Wiersze dla dzieci*. Übers. Marek Kazmierski. Warszawa: Blue Bird.

Tworek, Artur (2006): *Konsonantensysteme des Polnischen und des Deutschen. Fehleranalyse im Bereich der Perzeption und der Artikulation der deutschen Konsonanten bei Deutsch lernenden Polen*. Wrocław, Dresden: Neisse Verlag.

Tworek, Artur (2012): *Einführung in die deutsch-polnische vergleichende Phonetik*. Wrocław, Dresden: Neisse Verlag.

Tworek, Artur (2018): *Artikulatorische Vielfalt des /r/-Phonems im heutigen Standarddeutschen*. In: *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 42(1), S. 124–137.

Ueding, Gert; Steinbrink, Bernd (1994): *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Van Coillie, Jan (2006): *Charakter Names in Translation: A Functional Approach*. In: Van Coillie, Jan; Verschueren, Walter P. (2006): *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester – Kinderhook: St. Jerome Publishing.

Venuti, Lawrence (2003): *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London u.a.: Routledge.

Venuti, Lawrence (2008): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London u. a.: Routledge.

Weber, Christine; Kilian, Ulrich (Hg.) (1998): *Lexikon der Physik* (in sechs Bänden). Stichwort: „Klang“. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. Online unter: <https://www.spektrum.de/lexikon/physik/klang/8051> (Zugriff am 19.07.2022).

Weimar, Klaus (Hg.) (1997): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: Walter de Gruyter.

Weisgerber, Leo (1971): *Gründzüge der inhaltsbezogenen Grammatik*, Bd. I. Von den Kräften der deutschen Sprache. Düsseldorf: Schwann.

Weissmann, Dirk (2014): *Erfahrung des Fremden oder Einübung des Eigenen? Antoine Berman als Leser Schleiermachers: Ein rezeptionsgeschichtlicher Problemaufriss*. In: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Vol. 60, N^o. 1, 2014, S. 82–98.

Werlen, Iwar (2002): *Sprachliche Relativität*. Tübingen, Basel: Francke.

Whorf, Benjamin Lee (2003): *Sprache – Denken – Wirklichkeit*. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie. Hrsg. v. Peter Krausser. Hamburg: Rowohlt.

Whorf, Benjamin Lee (2002): *Język, myśl i rzeczywistość*. Warszawa: Wydawnictwo KR.

Wierzbicka, Anna (1978): *Słowo wstępne*. In: Sapir, Edward (1978): *Kultura, język, osobowość: wybrane eseje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Wilpert, Gero von (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Wilss, Wolfram (1982): *The Science of Translation. Problems and Methods*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Wittgenstein, Ludwig (1999): *Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig (2001): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wojtasiewicz, Olgierd (1957): *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Wrocław, Warszawa: Ossolineum.

Wotjak, Gerd (2002): *Die Leipziger Übersetzungswissenschaftliche Schule. Anmerkungen eines Zeitzeugen*. In: Zybatov, Lew N. (Hg.) (2002): *Translation zwischen*

Theorie und Praxis, Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft I. Frankfurt am Main u. a.: Lang, S. 87–119. Online unter: <http://www.unileipzig.de/~ialt/cms/uploads/leipzigerschule.pdf> (Zugriff am 21.03.2022).

Wóycicki, Kazimierz (1912): *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa: Skład Główny w Księgarni E. Wendego i Spółki.

Yamazaki, Akiko (2002): *Why Change Names? On the Translation of Children's Books*. In: *Children's Literature in Education*, Vol. 33, No. 1, S. 53–62.

Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Tab. 1. Zusammenstellung von Klangfiguren	96
Tab. 2. Deutsches und polnisches Lautsystem.....	108
Tab. 3. Frequenz der einzelnen Lautgruppen im Deutschen und im Polnischen.....	112
Tab. 4. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Pstryk“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie.....	128
Tab. 5. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Kotek“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie.....	135
Tab. 6. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Mróz“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie.....	145
Tab. 7. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Kapuśniaczek“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie.....	157
Tab. 8. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Mowa ptaków“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie.....	172
Tab. 9. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Dwa wiatry“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie.....	185
Tab. 10. Zusammenstellung der Klangfiguren aus dem Gedicht „Ptasie radio“ sowie ihrer Entsprechungen aus der deutschsprachigen Version des Gedichtes. Bestimmung der jeweiligen Texttransformation bzw. Übersetzungsstrategie.....	209
Abb. 1. Kommunikationsorientiertes Translationsmodell (nach Reiß 1982: 8).....	76
Abb. 2. Bouba/Kiki-Effekt (nach Ćwiek u. a. 2021: 2).....	104
Abb. 3. Analyseschritte (am Beispiel des Gedichtes „Mróz“).....	120

ZUSAMMENFASSUNG DER DISSERTATION

Das Problem der (Un)Übersetzbarkeit ins Deutsche von Klangfiguren in Kindergedichten von Julian Tuwim

Kinderliteraturübersetzung bildet zweifellos ein außerordentliches und zur dessen Erforschung anregendes Gebiet der Translationswissenschaft. Das Aufgreifen dieser Thematik in der Wissenschaft kann jedoch als eine Art kulturelle Wende angesehen werden – lange Zeit wurde Kinderliteratur nämlich als minderwertig betrachtet, die Übersetzungen in diesem Bereich hatten daher oftmals einen zufälligen Charakter, weswegen ihre Qualität viel zu wünschen übrigließ. Nicht zu vergessen ist jedoch, dass die Untersuchungen zur Kinder- und Jugendliteratur sowie zu deren Übersetzung breite Auswirkungen haben – nicht ohne Grund wurde Kinderliteratur als „eine Glaskugel“ bezeichnet, „in der sich auf eine märchenhafte Weise dieselben Probleme widerspiegeln, welche in der Erwachsenenliteratur anzutreffen sind“⁷⁸. Ähnlich wie bei Märchen, in denen alles übertrieben dargestellt wird, stößt man auch bei der Kinder- und Jugendliteratur auf eine Anhäufung von Elementen, welche die inhaltliche und sprachliche Ebene dieser Texte bereichern. Dieses Phänomen ist einer der Gründe, warum Kinderliteraturübersetzung einerseits als eine kulturelle und sprachliche Herausforderung und andererseits als ein faszinierendes Forschungsobjekt angesehen wird.

Das Ziel der Dissertation ist die Auseinandersetzung mit der (Un)übersetzbarkeit in Kindergedichten von Julian Tuwim mit besonderer Berücksichtigung der translationsorientierten Analyse von darin vorkommenden Klangfiguren. Trotz der Tatsache, dass man in bisherigen translationswissenschaftlichen Forschungen unterschiedliche Übersetzungen der Kindergedichte Tuwims analysierte, ist bis dato noch keine umfangreiche Abhandlung entstanden, welche den Fokus auf die Möglichkeit der Berücksichtigung deren Klangebene in der Übersetzung stellen würde. In der vorliegenden Dissertation wird daher der Versuch unternommen, die bestehende Forschungslücke zu schließen.

Der theoretische Teil der Arbeit besteht aus drei Kapiteln. In dem ersten werden die wichtigsten Theorien zur Übersetzbarkeit dargestellt – berücksichtigt wird dabei die skeptische, realistische und idealistische Sichtweise. Das zweite Kapitel wird den theoretischen Erwägungen zur Kinder- und Jugendliteratur gewidmet – neben dem Definitionsversuch wird da auch der bisherige Forschungsstand zur Translation von Kinder- und Jugendliteratur

⁷⁸ Wyka, Kazimierz (1948): Pan Pickwick na łyżwach. In: „Odrodzenie“ 1948, Nr. 3, S. 7.

erläutert. In dem letzten Kapitel wird der Terminus Klangfigur sowie deren Haupttypen definiert. Im empirischen Teil wird eine kontrastive Analyse von neun Kindergedichten Tuwims und deren Übersetzungen ins Deutsche durchgeführt.

Das Erreichen der gesetzten Ziele ermöglichte die Beantwortung der folgenden Forschungsfragen:

1. Wurde die Reimstruktur und der Rhythmus der Originalversion der Kindergedichte von Tuwim in den Übersetzungen beibehalten?
2. Inwieweit wurden Klangfiguren (d. h. Alliterationen, Onomatopöien und Paronomasien) in der deutschsprachigen Version der zur Analyse gewählten Texte berücksichtigt?
3. Welche Texttransformationen waren bei der Übertragung der analysierten Gedichte notwendig? Haben die Modifikationen dazu beigetragen, den originalen Klang der einzelnen Textstellen beizubehalten?
4. Welche Faktoren erschweren die Übertragung der analysierten Klangfiguren? Was sind mögliche Quellen der Unübersetzbarkeit von Klangfiguren?

Die im empirischen Teil der Dissertation dargestellte Analyse von neun Gedichten Tuwims („Pstryk“ – „Der Schalter“, „Kotek“ – „Das Kätzchen“, „Mróz“ – „Durch den Frost“, „Kapuśniaczek“ – „Sprühregen“, „Mowa ptaków“ – „Die Sprache der Vögel“, „Dwa wiatry“ – „Die beiden Winde“, „Idzie Grześ“ – „Hans im Glück“, „Ptasie radio“ – „Vogelradio“, „Figielek“ – „Firlefanż“) verlief in mehreren Schritten. In dem ersten Schritt wurde jeweils die Reimstruktur und der Rhythmus (auf den sich in analysierten Gedichten vor allem das sich wiederholende regelmäßige Metrum auswirkte) der Originalversion des Gedichtes analysiert. Anschließend wurden die in dem Ausgangstext vorkommenden Klangfiguren (Onomatopöien, Alliterationen und Paronomasien) ausführlich besprochen – dabei wurde auch die Charakterisierung der Laute berücksichtigt, welche bei den jeweiligen Onomatopöien zur Entstehung des konkreten akustischen Effektes beigetragen haben. In dem nächsten Schritt hat man sich mit der deutschsprachigen Version des Textes auseinandergesetzt – überprüft wurde, ob der Übersetzer die originale Reimstruktur, den originalen Rhythmus sowie die Onomatopöien, Alliterationen und Paronomasien in der Übersetzung berücksichtigt hat. Zu diesem Zweck wurde die Übereinstimmung von den einzelnen Klangfiguren und deren von dem Übersetzer gewählten Entsprechungen auf der referentiellen und formalen Ebene

kontrolliert. Zusätzlich wurde in Anlehnung an Barchudarov⁷⁹ jeweils untersucht, zu welchen Texttransformationen der Übersetzer bei der Übertragung des analysierten Gedichtes gegriffen hat, d. h. ob er sich der Inversion, Substitution, Amplifikation und Reduktion bediente. Jede Gedichtanalyse rundeten Erwägungen zur (Un)übersetzbarkeitsfrage in Bezug auf den konkreten Text ab – anhand der vorgenommenen Beschreibung wurde jeweils festgestellt, ob Klangfiguren in dem bestimmten Gedicht als dessen Übersetzbarkeitsgrenze erörtert werden können.

Aufgrund der durchgeführten Untersuchung wurde nachgewiesen, dass der Schwierigkeitsgrad der Translation von bestimmten Textstellen je nach der Klangfigur variiert – während die Übertragung von onomatopoetischen Interjektionen dem Übersetzer keine größeren Schwierigkeiten bereitete, erwies sich bspw. die Wiedergabe des charakteristischen Klangs, welcher in den Originaltexten durch die Anhäufung von konkreten Lauten erzielt wurde, in den meisten Fällen als unmöglich. Um die mit der Translation der Klangfiguren verbundenen Schwierigkeiten zu bewältigen, hat der Übersetzer zu unterschiedlichen Texttransformationen, vor allem jedoch zu verschiedenen Typen von Substitution, gegriffen. Eine Schlüsselrolle spielte im Prozess der Übertragung von analysierten Klangelementen des Weiteren Kompensation. Infolge der vorgenommenen Analyse konnte auch eindeutig festgestellt werden, dass die Klangfiguren in Kindergedichten Tuwims keine absolute Übersetzbarkeitsgrenze bilden – in den meisten Fällen war der Übersetzer im Stande, die in den Originaltexten vorkommenden Klangphänomene in der deutschsprachigen Version der Gedichte wiederzugeben. Eine Ausnahme bildet die bereits erwähnte Onomatopöie im weiteren Sinne, welche in den Übersetzungen nicht berücksichtigt wurde.

Darüber hinaus konnte anhand der durchgeführten Analyse die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Unterschiede zwischen dem polnischen und dem deutschen Lautsystem als ein wesentlicher Faktor, welcher die Übertragung von Klangfiguren erschwert, anzusehen sind – so hat das Nichtvorhandensein in dem deutschen Lautsystem von manchen Lauten (z. B. [ɛ], [z], [tɕ] und [ɟ]) das Erzielen des gleichen Klangeffektes, welcher sich im Original erkennen lässt, verhindert.

Die in dem abschließenden Teil der Dissertation besprochenen Schlussfolgerungen können als eine Quelle von Hinweisen für Übersetzer, die sich mit der Übertragung von Kindergedichten beschäftigen, dienen. Darüber hinaus können die Ergebnisse der Analyse in

⁷⁹ Barchudarov, Leonid (1979): Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie. Moskau: Progreß.

Didaktik angewendet werden, und zwar als eine Inspirationsquelle bei Diskussionen über die weit gefasste Unübersetzbarkeit.

Schlüsselwörter: *Unübersetzbarkeit, literarische Übersetzung, Klangfiguren, Onomatopöie, Alliteration, Paronomasie*

STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

Problem (nie)przetłumaczalności na język niemiecki figur brzmieniowych w wierszach Juliana Tuwima dla dzieci

Przekład literatury dla dzieci stanowi bezsprzecznie wyjątkowy i zachęcający do jego eksplorowania obszar badań z zakresu translatoryki. Zainteresowanie badaczy oraz badaczek literaturą dla dzieci w aspekcie przekładoznawczym należy uznać za swego rodzaju zwrot kulturowy – przez lata literaturę należącą do tego gatunku postrzegano bowiem jako mniej wartościową, zaś jej przekłady często były dziełem przypadku, przez co ich jakość pozostawiała wiele do życzenia. Niemniej jednak, zajmowanie się literaturą dla dzieci oraz jej przekładem ma szerokie oddziaływanie – nie bez przyczyny literatura dla dzieci nazwana została „szklaną kulą, w której w sposób baśniowy odbijają się te same problemy, jakie spotykamy w piśmiennictwie dla dorosłych”⁸⁰. Podobnie jak w przypadku baśni, w których na ogół wszystko przedstawione jest w sposób przerysowany, w literaturze dla dzieci również mamy do czynienia z kondensacją elementów wzbogacających warstwę treściową oraz językową tekstów. To właśnie m. in. ten aspekt sprawia, że przekład literatury dziecięcej postrzegany jest często w kategoriach kulturowego oraz językowego wyzwania, zaś jego analizowanie stanowi fascynujący obszar badawczy.

Celem rozprawy doktorskiej jest omówienie kwestii (nie)przetłumaczalności wierszy Juliana Tuwima dla dzieci ze szczególnym uwzględnieniem analizy tłumaczenia występujących w nich figur brzmieniowych. Pomimo iż w dotychczasowych badaniach przekładoznawczych dokonywano analizy przekładów wierszy Tuwima dla dzieci, to dotychczas nie powstało żadne opracowanie skupiające się w tak szerokim ujęciu na możliwości uwzględnienia ich warstwy brzmieniowej w przekładzie. Niniejsza dysertacja jest zatem próbą wypełnienia istniejącej luki badawczej.

Na część teoretyczną rozprawy składają się jej trzy pierwsze rozdziały. W pierwszym z nich przedstawiono główne teorie dotyczące przetłumaczalności z uwzględnieniem podejścia sceptycznego, realistycznego oraz idealistycznego. Drugi rozdział poświęcony został teoretycznym rozważaniom dotyczącym literatury dla dzieci – oprócz próby zdefiniowania tego zjawiska przedstawiono w nim dotychczasowy stan badań przekładoznawczych z tego obszaru. W ostatnim z rozdziałów teoretycznych zdefiniowano pojęcie figury brzmieniowej oraz

⁸⁰ Wyka, Kazimierz (1948): Pan Pickwick na łyżwach, [w]: „Odrodzenie“ 1948, nr. 3, s. 7.

przedstawiono jej główne typy. Część empiryczna zawiera analizę porównawczą dziewięciu wierszy Tuwima dla dzieci oraz ich tłumaczenia na język niemiecki.

Realizację postawionych celów badawczych umożliwiło udzielenie odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

1. Czy w przekładach zachowano układ rymów oraz strukturę rytmiczną oryginalnej wersji analizowanych wierszy?
2. W jakim stopniu w procesie przekładu uwzględniono figury brzmieniowe (onomatopeje, aliteracje oraz paronomazje) występujące w oryginalnej wersji wierszy Tuwima?
3. Jakich transformacji dokonywał tłumacz w procesie przekładu? Czy wprowadzone modyfikacje pozwoliły na zachowanie warstwy brzmieniowej tekstów?
4. Jakie czynniki utrudniają przekład analizowanych figur brzmieniowych? Jakie są ewentualne przyczyny ich nieprzetłumaczalności?

Przedstawiona w części empirycznej analiza każdego z wybranych dziewięciu wierszy Tuwima („Pstryk”, „Kotek”, „Mróz”, „Kapuśniaczek”, „Mowa ptaków”, „Dwa wiatry”, „Idzie Grześ”, „Ptasie radio” oraz „Figielek“) przebiegała w kilku etapach. W pierwszym kroku wersja oryginalna każdego z wierszy była analizowana pod względem występującego w niej układu rymów oraz struktury rytmicznej (na którą w analizowanych tekstach w głównej mierze wpływało powtarzające się, regularne metrum). Następnie omawiane były szczegółowo pojawiające się w tekście oryginalnym figury brzmieniowe (onomatopeje, aliteracje oraz paronomazje) z uwzględnieniem opisu głosek, które w przypadku onomatopei przyczyniły się do powstania konkretnego efektu brzmieniowego. W kolejnym kroku analizowany był zaś przekład danego wiersza – na tym etapie sprawdzano, czy tłumacz zachował oryginalny układ rymów oraz strukturę rytmiczną, a także czy uwzględnił w przekładzie występujące w oryginale onomatopeje, aliteracje oraz paronomazje. W tym celu analizowano zgodność oryginalnych figur brzmieniowych z ich odpowiednikami w tekście niemieckojęzycznym na płaszczyźnie referencyjnej oraz formalnej. Dodatkowo, w oparciu o klasyfikację Barchudarowa⁸¹, sprawdzano, jakich transformacji tekstu dokonywał tłumacz przy przekładzie analizowanych figur brzmieniowych, a zatem czy posługiwał się inwersją, substytucją, amplifikacją oraz redukcją. Analizę każdego wiersza podsumowywały rozważania dotyczące kwestii (nie)przetłumaczalności figur brzmieniowych w danym tekście – na podstawie dokonanego

⁸¹ Barchudarow, Leonid (1979): Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie. Moskau: Progreß.

opisu stwierdzano, czy figury brzmieniowe mogą w danym wierszu być postrzegane w kategoriach granicy jego przetłumaczalności.

Na podstawie przeprowadzonego badania wykazano m.in., iż przekład poszczególnych figur brzmieniowych występujących w wierszach Tuwima dla dzieci charakteryzował się różnym stopniem skomplikowania – o ile tłumaczenie wykrzykników onomatopeicznych nie przysparzało tłumaczowi większych trudności, o tyle np. oddanie w tłumaczeniu charakterystycznego brzmienia osiąganego w oryginałach poprzez nagromadzenie konkretnych głosek okazało się niemożliwe. W celu pokonania trudności związanych z przekładem figur brzmieniowych tłumacz dokonywał wielu transformacji, najczęściej sięgając do różnego rodzaju substytucji. Kluczową rolę w procesie przekładu analizowanych elementów odegrała również kompensacja. W wyniku przeprowadzonego badania stwierdzono jednocześnie, że figury brzmieniowe nie mogą być postrzegane jako absolutna granica przetłumaczalności wierszy Tuwima dla dzieci – w większości przypadków tłumaczowi udawało się chociażby częściowo oddać występujące w oryginale efekty brzmieniowe. Wyjątek stanowi wspomniana instrumentacja głoskowa, której tłumacz w żadnym przypadku nie uwzględnił w przekładzie.

Podjęta analiza pozwoliła ponadto wysnuć wniosek, iż jednym z czynników utrudniających przekład figur brzmieniowych są różnice w systemach głoskowych języka polskiego oraz niemieckiego – brak niektórych głosek w systemie dźwiękowym języka niemieckiego (np. [ɛ], [z], [tɛ] oraz [ɟ]) uniemożliwił osiągnięcie takiego samego efektu brzmieniowego, jaki zastosowano w oryginale.

Omówione w końcowej części pracy wnioski z podjętej analizy mogą stanowić źródło wiedzy teoretycznej oraz wskazówek dla tłumaczy podejmujących się przekładu wierszy dla dzieci. Ponadto wyniki badania mogą zostać wykorzystane w procesie dydaktycznym jako źródło inspiracji do podjęcia refleksji na temat szeroko pojętej nieprzetłumaczalności.

Słowa kluczowe: *nieprzetłumaczalność, tłumaczenie literatury dla dzieci, figury brzmieniowe, onomatopeja, aliteracja, paronomazja*

SUMMARY OF DOCTORAL THESIS

The problem of (un)translatability of sound figures in Julian Tuwim's poems for children into the German language

Children's literature translations are undoubtedly a unique area and this encourages many to explore them as the research area within the translation scope. Scientists' interest in children's literature within translation should be considered a cultural turn – for many years this type of literature has been considered less valuable and its translations were rather a work of chance. Due to that, their quality left much to be desired. Nonetheless, handling children's literature and its translation has a wide impact – not without a reason children's literature has been named “a snowball, in which the same problems which we face in literature for adults are seen, but they are presented in a fabulous way”.⁸² Just like in the case of fairy tales, in which everything is usually cartoonish, in children literature we also meet an abundance of elements that enrich content and linguistic layers of the texts. Among others, this aspect makes children's literature translation be considered in categories of cultural and linguistic challenge. However, the analysis of it makes a fascinating research area.

The aim of this doctoral thesis is the discussion of Julian Tuwim's poems for children (un)translatability with a special emphasis put on the analysis of the sound figures translations present therein. Although, in past translation research the analysis of Julian Tuwim's poems for children was included, thus no work that focuses so widely on the possibility of sound figures in the translation has been completed so far. This dissertation is then an attempt to fill in the research gap.

The theoretical part consists of three first chapters. In the first one there are general theories on translatability together with skeptical, realistic, and idealistic approaches presented. The second chapter is devoted to theoretical divagations of children's literature – apart from an attempt to define this phenomenon, the past status of translation research within this area has been presented. The last chapter from the theoretical part defines the sound figure and describes its main types. The empirical part contains a comparative analysis of nine of Julian Tuwim's poems for children together with their translation into the German language.

⁸² Wyka, Kazimierz (1948): Pan Pickwick na łyżwach, [in]: „Odrodzenie“ 1948, no. 3, p. 7.

The realization of the set research aim enables us to answer the following research questions:

1. Do translations follow the rhyme and rhythmic structures of the original versions of the analyzed poems?
2. To which extent does the translation include sound figures (onomatopoeias, alliterations, and paronomasias) that are present in the original versions of Tuwim's poems?
3. What transformations did the translation make during the translation process? Did the introduced modification allow to maintain of the sound layer of the texts?
4. What factors make the translation of the analyzed sound figures more difficult? What are the potential causes of their intranslatability?

The analysis of each of the nine chosen Tuwim's poems ("Pstryk", "Kotek", "Mróz", "Kapuśniaczek", "Mowa ptaków", "Dwa wiatry", "Idzie Grześ", "Ptasie radio" and "Figielek") depicted in the empirical section was performed in a few stages. In the first step, the original version of the poem was analyzed in terms of rhymes and rhythmic structures (a regular, repetitive meter was a distinctive feature in the analyzed texts). Then the sound figures (onomatopoeias, alliterations, and paronomasias) were discussed in detail with the description of sounds, which in the case of onomatopoeia resulted in a specific sound effect. In the next step, the translation of a given poem was analyzed – at this stage, it was checked if a translation maintained the original rhyme and rhythmic structure and if they included in the translation onomatopoeias, alliterations, and paronomasias from the original versions. The compliance of the original sound figures and their equivalents in German texts were analyzed in terms of reference and formal layers. Additionally, based on the Barchudarov classification⁸³, it was examined which transformations were made by a translation in the translation of the investigated sound figures and if the translator used inversions, substitutions, amplifications, and reductions. The analysis of each poem was summarized by a discussion on (un)translatability issues of sound figures in a given text – based on the description it was considered if the sound figures in a given poem can be perceived within the limits of their translatability.

Based on the performed study it was demonstrated that the translation of the given sound figures present in Tuwim's poems for children was characterized by a different level of complexity. The translation of onomatopoeic exclamations did not cause any problems, but the

⁸³ Barchudarov, Leonid (1979): *Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie*. Moskau: Progreß.

reflection of characteristic sound effects achieved in the original versions due to specific sound clusters was impossible in the translations. In order to overcome the difficulty connected with the sound figures translations, the translation made many transformations – in most cases they used different types of substitutions. Compensation played a key role in the translation process of the given elements as well. As a result of the performed study, it was stated that sound figures cannot be perceived as the absolute border of translatability of Tuwim's poems for children. In most cases, the translator was able, even partially, to reflect the original sound effects. The exception was the above-mentioned sound instrumentation which was not included in the translation of any case.

The performed analysis allowed us to conclude that one of the factors that impede the translation of sound figures is the differences in sound systems of Polish and German languages. The lack of certain sounds in the German sound system (e.g. [ɛ], [z], [tɛ] and [dʒ]) made it impossible to achieve the same sound effect which was present in the original text.

As discussed in the final part of the thesis conclusions derived from the performed analysis may become a source of theoretical knowledge and hints for translators who attempt to translate poems for children. Moreover, the study results may be used in a didactic process as a source of inspiration to take up a discussion on untranslatability in a broad sense.

Keywords: untranslatability, children's literature translation, sound figures, onomatopoeia, alliteration, paronomasia