

**DAS KONZEPT DER ÄQUIVALENZ UND SEINE RELEVANZ  
BEI DER ÜBERSETZUNG VON NGŪGĪ WA THIONG'OS UND  
NGŪGĪ WA MĪRIĪS „I WILL MARRY WHEN I WANT“ INS  
DEUTSCHE.**

**ALEXANDER MUTHANGA MURIGI**

**C50 / 80928 / 2012**

**BETREUER: DR. SHABAN MAYANJA**

**BETREUERIN: DR. ALICE WACHIRA**

**Eine Projektarbeit als Teil des Masterstudiums M.A. German Studies der  
Universität Nairobi**

---

**UNIVERSITY OF NAIROBI**

**FACULTY OF ARTS**

**DEPARTMENT OF LINGUISTICS AND AFRICAN LANGUAGES**

## **Erklärung**

Ich versichere hiermit, dass die vorliegende Projektarbeit meine eigene Arbeit ist und nicht an einer anderen Universität als Teil eines Masterstudiums vorgelegt wurde. Alle Stellen die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten Schriften entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht.

**Student:** \_\_\_\_\_

**Datum:** \_\_\_\_\_

**ALEXANDER MUTHANGA MURIGI**

**C50 / 80928 / 2012**

Diese Projektarbeit wurde als Teil des Masterstudiums in German Studies an der University of Nairobi mit unserer Billigung als wissenschaftliche BetreuerInnen der Universität vorgelegt.

**1. Betreuer:** \_\_\_\_\_

**Datum:** \_\_\_\_\_

**DR. SHABAN MAYANJA**

**2. Betreuerin:** \_\_\_\_\_

**Datum:** \_\_\_\_\_

**DR. ALICE WACHIRA**

## ABSTRACT

African literature has in the course of time carved its niche in several European countries including Germany. Translation has played a key role in this process, and thus the need to increase awareness on the necessity of translating African literature into other languages. As a contribution to this, the following study seeks to investigate the translational problems that arise in the process of translating Ngũgĩ wa Thiong'o's and Ngũgĩ wa Mĩriĩ's play entitled "I will marry when I want" into German. In order to achieve this, a portion of the play was translated into German based on the concept of equivalence as propagated by Nida (1964) and Koller (2011). Eugene Nida differentiates between two major types of equivalence namely formal and dynamic equivalence. Werner Koller on the other hand highlights the necessity of definition of context when handling the issue of translational equivalence, and differentiates between several types of equivalence including denotative, pragmatic and formal-aesthetic equivalence among others. The translation was then followed by an analysis where the challenges encountered are mentioned and possible solutions suggested, with focus on the translation of proverbs. This play was first written in Gikuyu language under the title "Ngaahika Ndeenda" and was later translated into English by the authors and the study also critically analyses the authors' own translation of the play. Subsequently, the proverbs analyzed in this study are those that have their roots in the Gikuyu language, were then translated into English by the authors, and were further rendered into German for purposes of this study. The original proverbs contained in the Gikuyu version of the play are therefore reflected on in the process of analysis. Two main challenges were identified by the study pertaining to the translation of proverbs as follows: (1) 'Gaps' of understanding as Waltraud Kolb (2011) calls them. (2) Translation of culture specific elements. Several solutions were suggested for these problems including the use of equivalent proverbs in the target language, literal translation of proverbs aided by footnotes to eliminate misunderstandings among others. A general conclusion was also drawn that neither strict formal equivalence nor complete dynamic equivalence would be best suited for the translation of African literature into German, but rather a blending of the two, whereby the translator considers both orientations in the process of translation and applies them accordingly corresponding to his / her goals.

## VORWORT

Oft habe ich im Laufe meines Deutschlernens spontane und ungesteuerte Übersetzungsversuche ausgeführt. Einmal war ich erstaunt, dass es mir gelungen war, ein kurzes Lied aus dem Englischen ins Deutsche zu übersetzen, und vor einem Publikum zu präsentieren. Aus diesem Interesse gekoppelt mit dem Interesse an Theaterstücken habe ich mich mit der vorliegenden Studie befasst.

Diese Arbeit wäre ohne die Hilfe und Unterstützung von verschiedenen Seiten nicht entstanden. Gott bin ich vor allem Dank geschuldet, für seine Hilfe und Gnade bei der Arbeit. Dem DAAD bin ich zu Dank verpflichtet, dass er mir ein zwei jähriges Masterstudium an der University of Nairobi und einen drei monatigen Aufenthalt in Deutschland ermöglicht hat. In diesem Zusammenhang danke ich auch herzlichst Dr. Shaban Mayanja und Dr. Alice Wachira meinen BetreuerInnen für ihre Mühe, Geduld, Ideen und für die Materialien, die sie mir zur Verfügung gestellt haben. Dr. Tilo Weber und Prof. Dr. Walter Schmitz bin ich auch dankbar dafür, dass sie mich bei der Kurzzeitforschung in Deutschland betreut haben. Aufrichtiger Dank an Thekla Busse für ihre Hilfsbereitschaft und für das Korrekturlesen.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie: Meinem Vater Nahashon Ngure und meiner Mutter Susan Ngure für ihre Ratschläge und Unterstützung, meiner Frau Susan Muthanga und meinem Sohn Jeremy Murigi für ihre Geduld und Beistand während der Arbeit, und meinen Geschwistern: Allen Ngure, Anthony Ndung'u und Daniel Maina.

Diese Arbeit ist meiner lieben Frau, Susan Muthanga und meinem lieben Sohn, Jeremy Murigi gewidmet.

*Eine Übersetzung, die sich mit dem  
Original zu identifizieren strebt, nähert  
sich zuletzt der Interlinärversion und  
erleichtert höchlich das Verständnis des  
Originals.*

**Johann Wolfgang von Goethe**

## **Inhaltsverzeichnis**

1.0	Einleitung.....	1
1.1	Hintergrund .....	1
1.2	Problemstellung.....	2
1.3	Forschungsfragen .....	2
1.4	Forschungsstand.....	2
1.5	Methodologie .....	7
1.6	Einschränkungen .....	7
1.7	Forschungsziele.....	8
1.8	Arbeitshypothesen.....	8
2.0	Theoretische Grundlagen.....	9
2.1	Der Übersetzungsbegriff und seine Mehrdeutigkeit .....	9
2.2	Das Konzept der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft .....	13
EMPIRISCHER TEIL .....		18
3.0	Die Übersetzung.....	18
4.0	Die Analyse der deutschen Übersetzung unter Berücksichtigung der Kikuyu Version ..	55
4.1	Allgemeine Kommentare zur englischen Übersetzung aus dem Kikuyu.....	55
4.2	Zum Übersetzungsziel und zur Vorgehensweise .....	57
4.3	Die Übersetzung von Sprichwörtern.....	60
4.4	Fazit.....	68
5.0	Schlussbemerkung .....	71
Literaturverzeichnis .....		72

## 1.0 Einleitung

### 1.1 Hintergrund

Ngũgĩ wa Thiong’os und Ngũgĩ wa Miriĩs Theaterstück „*Ngaahika Ndeenda*“ wurde ursprünglich auf Gikuyu verfasst und anschließend von den Autoren selbst mittels der Autostranlation ins Englische unter dem Titel „*I Will Marry When I Want*“ übersetzt. Es ist ein politisches Stück, in dem Imperialismus bzw. Neo-Kolonialismus in der Regierung stark kritisiert werden. Es wurde zum ersten Mal im Jahr 1977 in Kamirithu aufgeführt. Ngũgĩ wa Thiong’o versteht sich als antikolonialer Schriftsteller und vor diesem Hintergrund publiziert er seit 1978 in seiner Muttersprache, dem Kikuyu (auch Gikuyu genannt). Er vertritt die These, dass afrikanische Literatur nur die Literatur sei, die für Afrikaner und in den afrikanischen Sprachen geschrieben wird. (Vgl. Ngũgĩ 1997, Dijk 2011)

Die Hauptmotivation dieser Studie ist der im Stück enthaltene Fundus an Oralliteratur gekoppelt mit meinem Interesse an der Übersetzungswissenschaft. Ngũgĩ wa Thiongos Werke sind weltweit bekannt und mehrere davon liegen schon als deutsche Übersetzungen vor. Sein Theaterstück „*I Will Marry When I Want*“ wurde bislang nicht ins Deutsche übersetzt. Demzufolge stelle ich mich der Herausforderung, einen Übersetzungsversuch des Stücks vorzunehmen. Meine Masterarbeit befasst sich dementsprechend mit den Übersetzungsproblemen bei der Übertragung von Ngũgĩs Theaterstück „*I Will Marry When I Want*“ ins Deutsche, und legt ihren Schwerpunkt auf die Übersetzung von Sprichwörtern unter Berücksichtigung der Kikuyu Version. Wegen der Kulturdifferenz stellen die kulturspezifischen Elemente oft bei der Übersetzung viele Probleme dar, und diese Studie analysiert die damiteinhergehenden Herausforderungen und schlägt mögliche Lösungen vor. Dabei hoffe ich einen Beitrag zur Entwicklung der Übersetzungsgermanistik in Afrika zu leisten.

## 1.2 Problemstellung

Trotz der wichtigen Rolle, die die Übersetzung bei der Verbreitung der afrikanischen Literatur in europäischen Ländern gespielt hat und noch immer spielt, gibt es mangelndes Bewusstsein in Kenia bezüglich des Stellenwerts der Literaturübersetzung in europäischen Sprachen. Diese Arbeit zielt darauf ab, ein derartiges Bewusstsein zu ermöglichen.

Es gibt zwar einige Studien zur Übersetzung afrikanischer Literatur ins Deutsche, allerdings hat sich keine bisher mit den spezifischen Problemen befasst, die sich zum einen mit der Autotranslation befassen (Ngũgĩs eigene Übersetzung aus Gikuyu ins Englische) und zum anderen mit den neuen Möglichkeiten eines interkulturellen Dialogs, die sich bei der Übersetzung afrikanischer Literatur in europäische Sprachen ergeben.

## 1.3 Forschungsfragen

Diese Studie versucht demzufolge die folgenden Fragen zu beantworten:

- ❑ Welche Übersetzungsangelegenheiten präsentieren sich, wenn man Ngũgĩs eigene Übersetzung aus dem Kikuyu ins Englische analysiert?
- ❑ Welche Probleme ergeben sich bei der Übertragung von den Sprichwörtern in Ngũgĩs Stück „*I Will Marry When I Want*“ ins Deutsche?
- ❑ Wie können diese Probleme überwunden werden?

## 1.4 Forschungsstand

Dijk (2011) befasst sich in ihrer Masterarbeit mit dem Titel „*The Translation Problems of African Literature and their Corresponding Strategies*“ mit den spezifischen Übersetzungsproblemen eines afrikanischen Textes, mit denen die Übersetzer der afrikanischen Literatur sich auseinandersetzen müssen und mit den Strategien, die dabei angewendet werden



können. In ihrer Arbeit thematisiert sie die Definition von *afrikanischer Literatur*, die sie als problematisch bezeichnet. Sie präsentiert einige grundsätzliche Übersetzungstheorien, die in der Übersetzung afrikanischer Literatur angewendet werden können sowie die spezifischen Eigenschaften des afrikanischen Textes, die in europäischen Romanen nicht zu finden sind, nämlich der Einfluss von afrikanischen Sprachen in der Verwendung der Kolonialsprachen, die im afrikanischen Text enthaltenen kulturspezifischen Elemente so wie die Verwendung von Oralliteratur in afrikanischen Texten. Zudem reißt sie das Thema der Übersetzung von Afrikaans ins Holländische an. Marthe Dijk führt aber keinen Übersetzungsversuch an, und dies ist einer der Unterschiede zwischen ihrer und meiner Arbeit. Dennoch ist sie sehr relevant für meine Arbeit, da sie sich mit den Übersetzungsproblemen afrikanischer Literatur und den entsprechenden Übersetzungsstrategien befasst.

Desweiteren beschäftigt sich Kessel (2010) in seiner Studie mit der Vermittlung und Rezeption deutscher Übersetzungen literarischer Werke aus Afrika südlich der Sahara, sowie mit der im Nischenbereich des deutschsprachigen Literaturbetriebs entstandenen und wohletablierten Praxis. (Vgl. Kessel 2010) In seiner Einleitung schildert er die Schwierigkeiten und Hürden jenes Aufbruchs in den 1970er Jahren, die von Bessie Head, einer afrikanischen Autorin, und dem Bayreuther Romanisten János Riesz in ihren jeweiligen Brief und ZEIT-Artikel thematisiert werden. Kessel konstatiert, dass obschon es ganz schwierig am Anfang des Versuchs deutscher Übersetzungen literarischer Werke aus Afrika zu fördern war, ist János Riesz` Frage, ob die damals initiierten Bemühungen gescheitert seien, nicht mit einem eindeutigen Ja zu beantworten. Kessel schreibt dazu:

Einerseits stimmt es zwar, dass die Rezeption deutscher Übersetzungen literarischer Werke aus Afrika südlich der Sahara im quantitativen Sinne noch keinen wirklichen Durchbruch erlebt hat. Andererseits hat sich ihre Vermittlung jedoch verstetigt und weist inzwischen eine beachtliche Kontinuität auf. (Kessel 2010: 12)

Kessel bietet auch in seinem dritten Kapitel einen umfassenden Überblick über die vorliegenden Forschungsbeiträge zum Thema Vermittlung und Rezeption afrikanischer Literaturen im deutschsprachigen Raum an. Darüber hinaus versucht er eine alternative Perspektive zur bislang

vorherrschenden normativen Tendenz zu entfalten. (Vgl. Kessel 2010: 13) Zu den Studien zählen Albert Gouaffos Dissertation: *Fremdheitserfahrung und literarischer Rezeptionsprozeß* (Gouaffo 2008) und Tomi Adeagas Dissertation: *Translating and Publishing African Language(s) and Literature(s)* (Adeaga 2010).

Albert Gouaffo untersucht die verlegerische Vermittlung und literaturkritische Rezeption der zwischen 1949 und 1990 in deutscher Übersetzung erschienenen Romane aus dem frankophonen Afrika und vergleicht ihre Präsenz in den Literaturbetrieben der BRD und der DDR. Einerseits geht es in seiner Arbeit um die institutionelle Verankerung der frankophonen afrikanischen Literatur und andererseits geht es um die Formen der Fremdwahrnehmung, die sich mit dem Rezeptionsprozess einher gehen. (Vgl. Kessel 2010: 55)

Hingegen befasst sich Tomi Adeaga mit der Rezeption anglophoner Literatur aus Afrika südlich der Sahara in deutscher Übersetzung. In ihrer Untersuchung versucht die Autorin die Aspekte der Übersetzung, der Verlagspolitik, der Literaturkritik und der Rezeption durch das Lesepublikum abzudecken. Obwohl Kessel den Ansatz von Adeaga umfassender als den von Gouaffo bezeichnet, kritisiert er ihre Herangehensweise. Er ist der Meinung, dass sie ähnlich wie Gouaffo, gleich in der Einleitung eine Defizitperspektive einnimmt. Darüber hinaus kritisiert er die Tatsache, dass sie an einer Stelle ihrer Arbeit die zentrale Fragestellung „why have sub-Saharan African literatures in particular been unsuccessful in Germany?“ ohne jeden Hinweis auf die eigenen Analyseergebnisse beantwortet. (Vgl. Kessel 2010:57-58)

Da meine Arbeit einen Übersetzungsversuch beinhaltet, ist Kessels Studie wichtig für meine Arbeit insofern, als dass sie sich kritisch und umfassend mit der Vermittlung und Rezeption von Übersetzungen auseinandersetzt.

In ihrer Habilitationsschrift „*Ousmane Sembènes Roman „Les bouts de bois de Dieu“: Ungeschriebener Wolof-Text, französische Fassung, deutsche Übersetzung: Eine Untersuchung zu Problemen einer literarischen Kommunikation zwischen Schwarz-Afrika und dem deutschen Sprachraum*“ geht Fall (1996) von der Überlegung aus, dass die als Original geltende moderne afrikanische Literatur zwar überwiegend in den Sprachen der ehemaligen Kolonialherren geschrieben wird, es aber viel mehr um „innerliche Übersetzungen“ geht. Demzufolge heißt es,

dass die Versionen afrikanischer Literatur deutscher Übersetzung, die die deutschen LeserInnen erreichen, in Wirklichkeit Übersetzungen von Übersetzungen sind. Khadi Fall schreibt:

Der wichtige Unterschied zwischen der Übersetzung aus zweiter Hand und der Übersetzung von afrikanischen Werken, die in einer europäischen Sprache geschrieben sind, besteht darin, dass die Übersetzer von Texten afrikanischer Autoren keine Möglichkeit haben, sich an das Original zu halten, da es in solch einem Fall kein geschriebenes Original gibt, weil der Autor eine „innerliche Übersetzung“ aus seiner Muttersprache, in der er denkt, in die von ihm benutzte europäische Sprache vorgenommen hat. (Fall 1996: 3-4)

Solche Herausforderungen und Verlusten, die sich aus dieser komplexen Situation ergeben könnten, untersucht Khadi Fall anhand des 1960 erschienenen Romans *„Les bouts de bois de Dieu“* ihres Landmannes Ousmane Sembène, der seit 1988 auch in deutscher Übersetzung unter dem Titel *„Gottes Holzstücke“* vorliegt.

Auf der einen Seite ist diese Studie für meine Arbeit relevant, weil ich gemäß der oben beschriebenen Situation, eine deutsche Übersetzung eines auf Englisch geschriebenen afrikanischen Theaterstücks analysiere. Auf der anderen Seite ist meine Situation ein wenig anders, auf Grund der Tatsache, dass mein Übersetzungsgegenstand ursprünglich in der Muttersprache des Autors verfasst wurde, d.h., was Khadi Fall als „innerliche Übersetzung“ bezeichnet ist in meinem konkreten Fall keine „innerliche Übersetzung“ mehr, sondern vielmehr eine Autotranslation.

Mayanja (1999) gibt in seiner Dissertation mit dem Titel *„Pthwoh! Geschichte bleibe ein Zwerg während ich wachse: Untersuchungen zum Problem der Übersetzung Afrikanischer Literatur ins Deutsche“* einen Einblick in die Übersetzungsprobleme anglophoner afrikanischer Literaturen ins Deutsche. Seine Dissertation plädiert für einen Wandel in der herkömmlichen Übersetzungspraxis, da er behauptet, dass:

Die Art, in der afrikanische literarische Texte bisher übersetzt wurden und immer noch übersetzt werden, eine ernsthafte Debatte erfordert, da orthodoxe Übersetzungsverfahren dazu neigen, die afrikanischen Realitäten „einzudeutschen“, zu verschleiern und in diesem Prozess zu verfälschen. (Mayanja 1999: 12)

Überdies ist Shaban Mayanja der Ansicht, dass kulturelle Kompetenz viel wichtiger als linguistische Kompetenz beim Übersetzen ist. Exemplarisch werden deutsche Übersetzungen ausgewählter Texte afrikanischer Autoren wie Chinua Achebe, Ngũgĩ wa Thiong'o, Aniceti Kitereza und Timothy Wangusa analysiert und erläutert. (Vgl. Mayanja 1999: 12) Diese Dissertation finde ich sehr relevant für meine Arbeit, weil sie die Übersetzungsprobleme anglophoner afrikanischer Literaturen kritisch und ausführlich thematisiert, was meine Arbeit sehr betrifft. Der Unterschied zwischen meiner Arbeit und Mayanjas Dissertation liegt darin, dass in meiner Arbeit ein Übersetzungsversuch durchgeführt und analysiert wird und dies nicht der Fall bei seiner Arbeit ist.

In der Publikation *„Übersetzungsgermanistik aus einer afrikanischen Perspektive“* (Mayanja 2011) wird ein Überblick des Stands der Übersetzungswissenschaft in der afrikanischen Germanistik gegeben, neun vom Shaban Mayanja ausgearbeiteten Perspektiven einer afrikanischen Übersetzungsgermanistik vorgeschlagen und insgesamt acht Aufsätze von unterschiedlichen Autoren angeboten, von denen fünf sich mit dem Thema Übersetzungswissenschaft und drei sich mit Sprachwissenschaft befassen. Dieses Werk ist insofern für meine Studie relevant, als es (wie meine) zur Debatte in Bezug auf neue Konzepte in der afrikanischen Germanistik mit dem Schwerpunkt Übersetzungswissenschaft beitragen soll.

Abschließend lohnt es sich Lawrence Venuti's *„Resistance Strategy in Translation“* (Venuti 2012), die heutzutage zunehmend in der Übersetzung afrikanischer Literatur verwendet wird, anzureißen. Bei dieser Strategie soll die Kulturdifferenz im Vordergrund stehen. Sie erfindet Sprachkompetenz neu u.a. durch die Infragestellung der Sprachkompetenz in der Zielsprache. Die „dominanten“ Zielkulturen, die Hegemonie der „dominanten“ Zielsprache, Rassismus und Machtverhältnisse werden ebenfalls hier in Frage gestellt, indem Venuti die traditionelle Domestizierung bei der Übersetzung stark kritisiert und konstatiert, dass sie eine Art ethnozentrische Gewalt und kultureller Imperialismus sei. Gemäß dieser Strategie werden die Übersetzer wegen ihrer wichtigen Rolle im Prozess der Übersetzung erst sichtbar gemacht. (Venuti 2012)

## 1.5 Methodologie

Ausgehend von der These der Notwendigkeit der literarischen Übersetzung als Möglichkeit eines interkulturellen Dialogs werde ich das Theaterstück „*I Will Marry When I Want*“ anhand der Äquivalenztheorie (Nida 1964, Koller 2011) ins Deutsche übertragen. Basierend auf der Äquivalenztheorie unterscheidet Nida zwischen zwei Arten der Äquivalenz und zwar: formaler und dynamischer Äquivalenz. Formale Äquivalenz liegt vor, wenn sich eine Übersetzung möglichst an den Ausgangssprachlichen Text (AS-Text) anlehnt und danach strebt, seine Form und Inhalt in der Zielsprache wiederzugeben. Die AS-Text Elemente werden mit formal korrespondierenden Mitteln in der Zielsprache wiedergegeben. Auf der anderen Seite orientiert sich dynamische Äquivalenz am Empfänger, wobei der Zielsprachliche Text (ZS-Text) an die Zielsprachen-Normen und an die zielkulturellen Gegebenheiten so angepasst wird, dass die Botschaft des Ausgangstextes erhalten, und in der Zielkultur eine identische Wirkung erzielt wird. (Vgl. Nida 1964: 159, Koller 2011: 194-195)

Beim Übersetzungsversuch werde ich je nach Bedarf und Zweck, die passende Art der Äquivalenztheorie anwenden. Die Verwendung von entsprechenden einsprachigen bzw. zweisprachigen Wörterbüchern wie Langenscheidt ist dabei unabdingbar. Im Anschluss daran erfolgt eine Analyse, in der ich Ngũgĩs Übersetzung kommentiere, die Anwendung der Äquivalenztheorie bei meiner Übersetzung darstelle und die Probleme zu erläutern gedenke. Es handelt sich hier um Probleme, die bei der Übersetzung von Sprichwörtern entstehen, und anschließend werde ich mögliche Lösungen anregen. Bei der Evaluation werde ich zusätzlich die Arbeit von Barra (1960) zurate ziehen, die sich mit Kikuyu Sprichwörtern, ihren englischen Übersetzungen und Bedeutungen befasst.

## 1.6 Einschränkungen

Die durchgeführte deutsche Übersetzung des Theaterstücks umfasst nur ein Teil des Stücks und nicht das Ganze. Sie basiert sich vorwiegend auf Eugene Nidas (1964) Konzept der formalen und dynamischen Äquivalenz mit Einbeziehung von Werner Kollers (2011) neuere und verbesserte Differenzierung des Äquivalenzbegriffs. Die Perspektiven und Herangehensweisen anderer

WissenschaftlerInnen zu diesem Thema werden nicht in Betracht gezogen. Die angeschlossene Analyse konzentriert sich ausschließlich auf die Übersetzung von Sprichwörtern bei der Übertragung von Ngũgĩs englischer Version des Theaterstücks ins Deutsche. Die Kikuyu Fassung wird dabei berücksichtigt. Es werden also nicht Probleme untersucht, die bei der Übersetzung anderer Aspekte der Oralliteratur entstehen, sondern nur nach den Übersetzungsproblemen bei der Übertragung von (aus dem Kikuyu ins Englische übersetzten) Sprichwörtern ins Deutsche.

### **1.7 Forschungsziele**

In dieser Studie werden die folgenden Ziele angestrebt:

- ⇒ Ngũgĩs eigene Übersetzung zu analysieren und zu kommentieren;
- ⇒ Ein Teil des Theaterstücks „*I Will Marry When I Want*“ ins Deutsche zu übersetzen und die Übersetzung anhand von wissenschaftlichen Kriterien zu analysieren;
- ⇒ Lösungsvorschläge für verbesserte Übersetzungen afrikanischer literarischer Texte ins Deutsche anzuregen;
- ⇒ zur Debatte in Bezug auf neue Konzepte in der afrikanischen Germanistik beizutragen.

### **1.8 Arbeitshypothesen**

- ⇒ Die allgemeine Wirkung auf die Leser von Ngũgĩs ursprünglichen Kikuyu Version des Theaterstücks ist nicht gleich der allgemeinen Wirkung auf die Leser seiner eigenen Übersetzung ins Englische.
- ⇒ Es ist praktisch unmöglich, alle Aspekte von Ngũgĩs stark an seiner Kultur (Kikuyu) gebundener Oralliteratur ins Deutsche zu übertragen.
- ⇒ Die vorgeschlagenen Lösungsmöglichkeiten der Übersetzungsprobleme afrikanischer Literatur ins Deutsche werden einen großen Beitrag in der afrikanischen Germanistik leisten.

## 2.0 Theoretische Grundlagen

### 2.1 Der Übersetzungsbegriff und seine Mehrdeutigkeit

Um Unstimmigkeiten zu beseitigen, ist es nach meinem Dafürhalten wichtig zu erklären, was hier mit dem Begriff ‚Übersetzen‘ gemeint ist, da er sehr vielschichtig in seiner Bedeutung sein kann. Werner Koller (2011:76) erläutert treffende Beispiele der Mehrdeutigkeit des Übersetzungsbegriffs und einige davon sind: In Mathematik sagt man, dass eine mathematische Formel in alltagsprachliche Ausdrücke zu übersetzen sei. Das Sprechen wird als Übersetzen des Gedachten in Sprache bezeichnet. Transkriptions- (Verschriftlichung von lautsprachlichen Äußerungen) und Transliterationsvorgängen (Umsetzung von Buchstaben bzw. Silben in stenographische Schrift, Braille-Schrift oder Morsezeichen; von griechischen Buchstaben in lateinische usw.) werden auch als Übersetzungen betrachtet. In der Psychoanalyse wird Unbewusstes in Bewusstes übersetzt. Man spricht auch von Übersetzung wenn Ausgangs- und Zielsprache historische Sprachstufen derselben Sprache sind also z. B. Mittelhochdeutsch/ Althochdeutsch und Neuhochdeutsch. Als letztes Beispiel erklärt er, wie beim Umformulieren oder Paraphrasieren innerhalb derselben Sprachstufen, die Rede vom Übersetzen ist, indem beispielweise ein Text aus dem Amtdeutschen in die Sprache des „*man in the street*“ übersetzt wird. (Vgl. Koller 2011:76)

Auf der anderen Seite weist er darauf hin, dass man bei der Analyse von diesen unterschiedlichen Verwendungsweisen des Übersetzungsbegriffs feststellen würde, dass ihre damit bezeichneten Umsetzungsvorgänge Gemeinsamkeiten mit dem Übersetzen in der deutschen Standardsprache (nach dem Duden „Universalwörterbuch“) aufweisen. In diesem Wörterbuch wird ‚Übersetzen‘ als „(schriftlich oder mündlich) in einer anderen Sprache [wortgetreu] wiedergeben“ verstanden.

Es wird auch zwischen Übersetzen und anderen textverarbeitenden Aktivitäten z. B. referieren, zusammenfassen, kommentieren usw. -die auch oft ein Teil der Aufgaben der Übersetzer in ihrer Berufspraxis sind- unterschieden, insofern dass Übersetzungen eine andere Funktion als die erwähnte Beispiele von textverarbeitenden Aktivitäten erfüllen, bzw. in anderen Situationen funktionieren. (Vgl. Koller 2011:77-79)

In dieser Arbeit werden die Begriffe Übersetzen und Übersetzung in einem übersetzungswissenschaftlichen Sinn verwendet, wobei es noch viele unterschiedliche Definitionen und Erklärungen dieser Begriffe gibt, die verschiedene Aspekte des Übersetzens hervorheben und manchmal einige Aspekte vernachlässigen. Beispiele davon sind:

Oettinger (1960:110) beschreibt Übersetzen als: „Interlingual translation [...] the replacement of elements of one language, the domain of translation, by equivalent elements of another language, the range.“

Catford (1965:20): „Translation maybe defined as follows: *the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL).*“ [SL= Source Language; TL= Target Language]

E.A. Nida / C.R. Taber (1974:12): „Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style.“

Nach A.G. Oettingers Definition geht es um die Ersetzung von Zeichen (Elemente) in einer Sprache durch Zeichen einer anderen Sprache, wobei zwischen AS- und ZS-Elementen Äquivalenz bestehen soll. Auf der anderen Seite stellt J.C. Catfords Definition den Begriff des Textes ins Zentrum, wobei ein AS-Text bei der Übersetzung durch einen ZS-Text substituiert wird, und das Substitutionskriterium in der Äquivalenz besteht. E.A. Nidas / C.R.Tabers Definition legt das Hauptgewicht auf die doppelte Gerichtetheit der Übersetzung. Einerseits soll das Übersetzen sich an der „*source language message*“ orientieren, indem der Übersetzer sich die „*closest equivalent*“ aussuchen soll und dabei in erster Linie dem Inhalt, und in zweiter Linie dem Stil der AS-Mitteilung berücksichtigen soll. Andererseits hat das Übersetzen die Verantwortung, sich auf die Sprache der Empfänger auszurichten, so dass die gewählten Entsprechungen in der ZS so natürlich wie möglich sein sollen. (Vgl. Koller 2011: 87-89)

Bei diesen drei Definitionen sind einige wichtige textinterne bzw. –externe Faktoren und Bedingungen des Übersetzens thematisiert worden und zwar: Ausgangssprache, Zielsprache, das Konzept der Äquivalenz, AS-Text, ZS-Text und bei der letzten Definition den Aspekt des Textstils. Sie fokussieren sich aber nur auf die Tätigkeit des Übersetzens und die Faktoren



Übersetzer und Empfänger werden vernachlässigt. Eine ziemlich ausführlichere Definition des Übersetzungsprozesses stammt von Wolfram Wilss (1977:72):

Übersetzen ist ein Textverarbeitungs- und Textverbalisierungsprozess, der von einem Ausgangssprachlichen Text zu einem möglichst äquivalenten Zielsprachlichen Text hinüberführt und das inhaltliche und stilistische Verständnis der Textvorlage voraussetzt. Übersetzen ist demnach ein in sich gegliederter Vorgang, der zwei Hauptphasen umfasst, eine Verstehensphase, in der der Übersetzer den Ausgangssprachlichen Text auf seine Sinn- und Stilintention hin analysiert, und eine sprachliche Rekonstruktionsphase, in der der Übersetzer den inhaltlich und stilistisch analysierten Ausgangssprachlichen Text unter optimaler Berücksichtigung kommunikativer Äquivalenzgesichtspunkte reproduziert.

Wilss gliedert den Übersetzungsprozess in zwei Hauptphasen und zwar eine Verstehensphase und eine Rekonstruktionsphase, und erklärt genau, was in jeder Phase geschieht. Diese Gliederung verdeutlicht die Vorgänge des Übersetzens, indem seine zwei Phasen geteilt und als einzelne erklärt werden. In den oben ausgewählten Definitionen von A.G Oettinger(1960), J.C. Catford (1965) und E.A Nida/C.R. Taber (1974) ist die Verstehensphase nicht erwähnt worden und wird nur impliziert. Diese Beschreibung des Übersetzungsprozesses von Wilss beinhaltet meines Erachtens die wichtigsten textinterne so wie –externe Faktoren und Bedingungen des Übersetzens.

Da stellt sich dann die Frage: Was genau ist eine Übersetzung? Ist jeder ZS-Text, der in einer Beziehung zu einem AS-Text steht, tatsächlich als Übersetzung -wie Koller (2011:202) es ausgedrückt hat- als „eigentliche“ Übersetzung zu betrachten? Koller ist selbst der Meinung, dass als Übersetzung im eigentlichen Sinne nur das zu bezeichnen ist, was bestimmten *Äquivalenzforderungen normativer Art* genügt. Seiner Ansicht nach können Bearbeitungen, Paraphrasen und kommentierende Inhaltserläuterungen nicht als Übersetzungen im eigentlichen Sinne gelten und gehören daher nicht zum (primären) Gegenstand der Übersetzungswissenschaft. Einerseits meint er aber, dass sie als „*Sonderformen der Übersetzung*, die in der Geschichte der Übersetzung und im Rahmen bestimmter Textgattungen –etwa Übersetzungen von Kinderbüchern bzw. Übersetzungen für Kinder – eine Rolle spielen können und sollen.“ (Koller 2011:203) Andererseits weist er darauf hin, dass es theoretisch schwierig ist, die Grenzen zwischen Übersetzung im eigentlichen Sinn und Bearbeitung scharf zu ziehen, denn es gibt Übergangszonen zwischen den beiden z. B. die beide sind irreversibel (Bei der

Rückübersetzung in die AS entsteht in keinem Fall der AS-Text, von dem bei der ZS-Textherstellung ausgegangen wurde). Dennoch postuliert er, dass diese Unterscheidung unabdingbar ist, wenn es um die Beschreibung von potentiellen Äquivalenten und den Bedingungen ihrer Aktualisierung geht. (Vgl. Koller 2011:204-206) Dazu stellt er auch die Frage: „Welche *Qualitätsforderungen* müssen an eine Übersetzung gestellt werden, damit sie als eigentliche Übersetzung gelten kann?“ O. Kade (1964) zitiert nach W. Koller (2011) erörtert drei qualitativ-steigernde Arten bzw. Bearbeitungsstufen der Übersetzung:

1. *Rohübersetzung*: „kurzlebige“ Übersetzung; beschränkter, dem Übersetzer oft bekannter Empfängerkreis; Arbeitsweise und –hilfsmittel des Übersetzers: Stegreifübersetzen, kein Entwurf, Benutzung von Hilfsmittel nur in Ausnahmefällen; Qualitätsforderung: *Genauigkeit*, die auf die *Identität des Inhalts* zielt; sprachlich-stilistische Ansprüche: Verstöße gegen Morphologie, Syntax, Phraseologie, Stil, Angemessenheit der Lexik sind zugelassen, soweit dadurch die Genauigkeit der inhaltlichen Wiedergabe nicht beeinträchtigt wird.
2. *Arbeitsübersetzung*: Mittelstellung zwischen Rohübersetzung und druckreifer Übersetzung; „mittelfristige“ Übersetzung; größerer und anspruchsvollerer Empfängerkreis als bei der Rohübersetzung; Arbeitsweise und –hilfsmittel des Übersetzers: intensivere Benutzung der Hilfsmittel; Qualitätsforderungen: *Genauigkeit* und *Richtigkeit*, d.h. Die Übersetzung verstößt nicht gegen die grammatischen und lexikalischen Normen der ZS, sie ist stilistisch akzeptabel.
3. *Druckreife Übersetzung*: „langlebige“ Übersetzung; uneingeschränkter Empfängerkreis; Arbeitsweise und –hilfsmittel des Übersetzers: Studium des Originals vor der Übersetzung, Herstellung eines Entwurfs, Benutzung aller Hilfsmittel (Wörterbücher, enzyklopädische Hilfsmittel, Handbücher und Fachliteratur zum betreffenden Fachgebiet, ggf. Rückfragen beim Verfasser des Originals oder bei Fachleuten), nochmaliger Vergleich der endgültigen Fassung mit dem Original; Qualitätsforderungen: *Genauigkeit*, *Richtigkeit*, und *Adäquatheit*: die Übersetzung ist stilistisch nicht nur akzeptabel, sondern angemessen, d.h. die ZS-Entsprechungen sind optimal gewählt; berücksichtigte Gesichtspunkte bei der Wahl der ZS-Entsprechungen: a) Sprachform der Übersetzung entspricht den für die betreffende Textgattung in der ZS gültigen Normen, b) Sprachform ist dem Empfängerkreis angemessen, d.h. sie erreicht die intendierten Empfänger optimal, c) Sprachform ist dem Übersetzungszweck angemessen (Beispiel: der ZS-Text soll nicht nur lesbar; sondern auch sprechbar sein, wenn es um die Übersetzung von Vortragstexten oder von Predigten geht).

Otto Kades Erörterung dieser drei Arten bzw. Bearbeitungsstufen der Übersetzung ist sehr umfangreich und ausführlich besonders die Beschreibung der druckreifen Übersetzung, die qualitativ angesehen das höchste Niveau der Übersetzung hier vertritt. Die wichtigsten Faktoren

und Bedingungen der Übersetzung finden meines Erachtens hier auf einem gewissen höheren Grad Berücksichtigung.

Die Roh- und Arbeitsübersetzungen gelten seiner Auffassung nach auch als Übersetzungen, denn sie erfüllen das Kriterium der kommunikativen Äquivalenz. Ihre Unterschiede liegen nur in der Qualität. Die Rohübersetzung könnte durch Bearbeitung (Qualitätssteigerung) zur Arbeitsübersetzung führen und gleichermaßen könnte die Arbeitsübersetzung bearbeitet werden, um eine druckreife Übersetzung herzustellen. (Vgl. Koller 2011: 206)

## **2.2 Das Konzept der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft**

Nida (1964: 159-160) schlägt zwei grundlegende Orientierungen beim Übersetzen vor, indem er zwischen zwei Arten der Äquivalenz unterscheidet und zwar der formalen und dynamischen Äquivalenz. Er geht davon aus, dass es keine identische Äquivalenten sich ergeben können und deshalb muss der Übersetzer danach streben, „the closest possible equivalent“ beim Übersetzen zu finden. Formale Äquivalenz liegt vor -so Nida- wenn eine Übersetzung ihren größten Wert auf die Botschaft des AS-Textes sowohl in der Form als auch im Inhalt legt. Er schreibt dazu:

In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language. This means, for example, that the message in the receptor culture is constantly compared with the message in the source culture to determine standards of accuracy and correctness. (Nida 1964: 159)

Nida nennt die Art der Übersetzung, die diese strukturierte Äquivalenz völlig verkörpert, „gloss translation“ „in which the translator attempts to reproduce as literally and meaningfully as possible the form and content of the original.“ Als Beispiel erwähnt er eine Situation, in der eine Übersetzung aus mittelalterlichem Französisch ins Englische für Studenten geführt wird, die einige Aspekte der früheren, französischen Literatur studieren sollen aber die originale Sprache nicht beanspruchen können. Bei einer derartigen Übersetzung wäre ein relativ hoher Grad von Annäherung zwischen dem AS-Text und dem ZS-Text erforderlich, sowohl in der Form als auch

im Inhalt. Diese Übersetzung würde aber die Verwendung von mehreren Fußnoten benötigen –so Nida- damit sie völlig verständlich ist. In diesem Zusammenhang schreibt er weiter:

A gloss translation of this type is designed to permit the reader to identify himself as fully as possible with a person in the source language context, and to understand as much as he can of the customs, manner of thought, and means of expression. (Nida 1964: 159)

Hier weist Nida darauf hin, dass die Lektüre und das Verständnis solcher Übersetzungen, gewisse Kenntnisse der Ausgangskultur voraussetzen und die Lücken durch Fußnoten überwunden werden können, sollte dieses Wissen nicht vorhanden sein. Anhand solcher Übersetzungen nähert man sich der Person der Ausgangskultur und gewinnt Kenntnisse über seine Kultur, sprachliche Darstellung und sein Weltbild.

Nach Nida sind die folgenden strukturellen Elemente, diejenigen die eine auf formale Äquivalenz basierende (oder F-Ä) Übersetzung wiederzugeben anstrebt: (1) grammatikalische Einheiten, (2) Einheitlichkeit in der Verwendung von Wörtern und (3) die Bedeutungen nach dem AS-Text orientiert. Der Übersetzer könnte die grammatikalischen Einheiten dadurch wiedergeben, dass er beim Übersetzen Nomen durch Nomen, Verben durch Verben usw. ersetzt; die Sätze und Phrasen intakt beibehält d.h. ohne sie zu teilen und ihre Einheiten neu einzustellen; und alle formalen Indikatoren beibehält z.B. die Satzzeichen, Absatzmarkierungen usw. (Vgl. Nida 1964: 165)

Gleichzeitig fokussiert eine auf dynamische Äquivalenz basierende (oder D-Ä) Übersetzung auf die Erzeugung der gleichen Wirkung im ZS-Text, die der AS-Text in der Ausgangskultur erzeugt hat. Nida äußert sich dazu:

In such a translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with the dynamic relationship [...], that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message. (Nida 1964: 159)

Hier legt Nida den größten Wert auf die Beziehung zwischen dem AS-Text und seinen Empfängern in der Ausgangskultur sowie die Beziehung zwischen dem ZS-Text und seinen Empfängern in der Zielkultur, und diese zwei Beziehungen sollen so ähnlich wie möglich sein. Des weiteren meint er, dass eine auf dynamische Äquivalenz basierte Übersetzung auf „complete naturalness of expression“ abzielt und „tries to relate the receptor to modes of behaviour relevant within the context of his own culture.“ (Nida 1964: 159) Der Leser muss keine Vorkenntnisse über die Ausgangskultur besitzen, um die Übersetzung völlig zu verstehen, sondern die ausgangskulturellen Aspekte werden der Zielkultur nach Bedarf angepasst. Exemplarisch dafür greift Nida auf eine biblische Übersetzung zurück, in der „greet one another with a holy kiss“ als „give one another a hearty handshake all around“ übersetzt wird. In diesem Beispiel hat der Übersetzer (J. B. Phillips) Änderungen in seiner Übersetzung vorgenommen wegen Kulturunterschiede zwischen der Ausgangs- und der Zielkultur mit dem Ziel eine gleiche Wirkung in der Zielkultur zu erzeugen. Eine F-Ä Übersetzung würde dagegen in einem solchen Fall den Ausdruck so übersetzen wie sie in der AS-Text erscheint und dann eventuell mithilfe einer Fußnote erklären, dass man sich in dieser Kultur wie beschrieben begrüßt.

Eine D-Ä Übersetzung beschreibt Nida (1964: 166) als „one concerning which a bilingual and bicultural person can justifiably say, „*That is just the way we would say it.*” ” Er betont aber hierbei die Tatsache, dass eine D-Ä Übersetzung nicht einfach ein anderer Text ist, der quasi die gleiche Botschaft vermittelt wie der AS-Text, sondern es ist eine Übersetzung und deshalb „must clearly reflect the meaning and intent of the source.“

Die D-Ä Übersetzung beschreibt er auch als „the closest natural equivalent to the source-language message.“ (Nida 1964: 166) Diese Beschreibung enthält –so Nida- drei wichtige Begriffe nämlich: (1) *equivalent*, der sich auf die Botschaft des AS-Textes bezieht, (2) *natural*, der sich auf die Zielsprache bezieht, und (3) *closest*, der die zwei Orientierungen auf der Basis des höchsten Niveaus der Annäherung zusammenbindet. Er äußert sich weiter zum Begriff *natural* und erklärt, dass dieser Begriff in drei Bereichen des Kommunikationsprozesses anwendbar ist; denn eine natürliche Übertragung muss zu der Zielsprache und –kultur im Ganzen passen, eine natürliche Übertragung muss zum Kontext der Botschaft passen und sie muss auch zu den ZS-Empfängern passen. (Vgl. Nida 1964: 167)

Später haben J. de Waard/E. A. Nida (1986:36)<sup>1</sup> den Begriff *dynamic equivalence* durch *functional equivalence* ersetzt, um falsche Interpretationen zu beseitigen, denn sie meinten, dass es um ein Missverständnis handelt, wenn „dynamic“ verstanden wird „merely in terms of something which has impact and appeal“. Koller (2011: 195) ist aber der Meinung, dass diese Missverständnisse dadurch zustande kommen, dass Nida (1964) „missverständliche[...] Formulierungen“ enthält. Ausgehend von *formal equivalence* und in Bezug auf die Übersetzung von Ausdrücken, die mit übertragener Bedeutung verwendet werden, geben J. de Waard/E. A. Nida (1986: 37 ff.)<sup>2</sup> die Bedingungen an, unter denen *functional equivalence* hergestellt werden kann. Es geht hierbei darum, Änderungen beim Übersetzen nach Bedarf vorzunehmen. Funktionelle Äquivalente verwendet man z. B. „when a formal correspondence involves a serious obscurity in meaning“, oder „when a formal correspondence would result in an ambiguity evidently not intended by the original author“. (J. de Waard/E. A. Nida (1986:37ff.) zitiert nach Koller (2011: 195))

Koller (2011: 218) auf der anderen Seite setzt sich mit der Differenzierung des Äquivalenzbegriffs auseinander, indem er veranschaulicht, dass der Äquivalenzbegriff vielfältig ist und in den meisten Definitionen und Beschreibungen des Übersetzungsprozesses unterschiedlich aufgefasst wird. Dazu schreibt er:

Noch vielfältiger und verwirrender wird das Bild, wenn man sich die verschiedenen näheren Bestimmungen zu Äquivalenz vor Augen hält: inhaltliche, textuelle, stilistische, expressive, formale, dynamische, funktionelle, kommunikative, pragmatische, wirkungsmäßige Äquivalenz. (Koller 2011: 218)

Davon ausgehend schlägt er drei prinzipielle Vorüberlegungen vor, von denen die Klärung des Äquivalenzbegriffs ausgehen muss. Sie lauten wie folgt:

1. (Übersetzungs-)Äquivalenz bedeutet zunächst nur, dass zwischen zwei Texten eine Übersetzungsbeziehung vorliegt; man würde deshalb besser von *Äquivalenzrelation* statt nur von Äquivalenz sprechen.
2. Die Verwendung des Äquivalenzbegriffs setzt die Angabe von *Bezugsrahmen* voraus.
3. Als ZS-Äquivalente werden sprachliche/textuelle Einheiten verschiedener Art und unterschiedlichen Ranges und Umfangs bezeichnet, die

---

<sup>1</sup> J. de Waard/E. A. Nida (1986:36) zitiert nach Koller (2011: 195)

<sup>2</sup> Ebd

zu AS-Elementen in einer durch Angabe des/der Bezugsrahmen(s) spezifizierten Äquivalenzrelation stehen. (Ebd)

Wenn ich seine zweite prinzipielle Vorüberlegung näher betrachte, ist die Rede hier von Bezugsrahmen, die bei der Bestimmung der Art der Übersetzungsäquivalenz von Bedeutung sind. Er bietet fünf Bezugsrahmen an und erläutert sie folgendermaßen:

1. der *außersprachliche Sachverhalt*, der in einem Text vermittelt wird; den Äquivalenzbegriff, der sich am außersprachlichen Sachverhalt orientiert, nenne ich *denotative Äquivalenz*;
2. die im Text durch die Art der *Verbalisierung* (insbesondere: durch spezifische Auswahl unter synonymischen oder quasi-synonymischen Ausdrucksmöglichkeiten) vermittelten *Konnotationen* bezüglich Stilschicht, soziolektale und geographische Dimension, Frequenz etc.; den Äquivalenzbegriff, der sich an diesen Kategorien orientiert, nenne ich *konnotative Äquivalenz*;
3. die *Text- und Sprachnormen* (Gebrauchsnormen), die für bestimmte Texte gelten; den Äquivalenzbegriff, der sich auf solche textgattungsspezifische Merkmale bezieht, nenne ich *textnormative Äquivalenz*;
4. *der Empfänger* (Leser), an den sich die Übersetzung richtet und der den Text auf der Basis seiner Verstehensvoraussetzungen rezipieren können soll, bzw. auf den die Übersetzung „eingestellt“ wird, damit sie ihre kommunikative Funktion erfüllen kann; die empfängerbezogene Äquivalenz nenne ich *pragmatische Äquivalenz*;
5. bestimmte *ästhetische*, formale und individualstilistische Eigenschaften des AS-Textes; den Äquivalenzbegriff, der sich auf solche Eigenschaften des Textes bezieht, nenne ich *formal-ästhetische Äquivalenz*. (Koller 2011: 219)

Meine Übersetzung des Theaterstücks und deren Analyse basieren auf Eugene Nidas oben erläuterte zwei Orientierungen der Übersetzung mit Einbeziehung von Werner Kollers neuere und verfeinerte Differenzierung des Äquivalenzbegriffs vor allem denotative Äquivalenz, pragmatische Äquivalenz und formal-ästhetische Äquivalenz.

## **EMPIRISCHER TEIL**

Wie schon in der Einleitung erwähnt, hat niemand bisher das Theaterstück „*I Will Marry When I Want*“ ins Deutsche übersetzt. Die folgende Übersetzung habe ich anhand von wissenschaftlichen Kriterien selbst durchgeführt, um die damit einhergehenden Übersetzungsprobleme zu veranschaulichen. Anschließend erfolgt eine Analyse, die sich hauptsächlich mit der Übersetzung von Sprichwörtern aus dem Text befasst.

### **3.0 Die Übersetzung**

#### **Ich Werde Heiraten Wann Ich Will**

##### **Die Charaktere**

KĪGŪŪNDA WA MŪRĪMA: Landarbeiter bei Kioi

WANGECI WA KIGŪŪNDA: Kigūūndas Frau, arme Bäuerin

GATHONI WA KIGŪŪNDA: Ihre Tochter

GĪCAAMBA WA KIHOOOTO: Kigūūndas Nachbar, ein Fabrikarbeiter in einer Schuhfabrik

NJOOKI WA GĪCAAMBA: Gīcaambas Frau, arme Bäuerin

AHAB KIOI WA KANORU: Reicher Bauer und Geschäftsmann. Er ist Christ

JEZEBEL WA KIOI: Kiois Frau. Sie ist Christin

SAMUEL NDUGĪRE: Neureicher Bauer und Ladenbesitzer. Kiois Freund und Christ

HELEN NDUGĪRE: Ndugīres Frau. Sie ist Christin

IKUUA WA NDIKA: Kiois Geschäftspartner. Er ist kein Christ

BETRUNKENER

KELLNER



## SECURICOR WÄCHTER

SÄNGER, TÄNZER, MUSIKER, KINDER, ARBEITER, MAUMAU GUERILLAS,  
BRITISCHE SOLDATEN, AFRIKANISCHES BÜRGERWEHR

### ERSTER AKT

*Kĩgũũndas Heim. Ein viereckiges, Einzimmerhaus mit Lehmwänden, das in einem weißen Ocker gestrichen wurde. Das weiße Ocker verblasst. An einer Ecke sieht man das Bett von Kĩgũũnda und Wangeci. In einer anderen Ecke sieht man auf dem Boden einen Haufen von Lumpen liegen. Der Boden ist Gathonis Bett und die Lumpen ihr Bettzeug. Obwohl schlechtgekleidet, ist GATHONI sehr schön. Im gleichen Zimmer sieht man einen Topf auf drei Steinen. An einer der Wände hängt eine eingerahmte Eigentumsurkunde für eineinhalb Acres Land. In der Nähe des Kopfendes des Bettes an der Wand hängt ein abgestütztes Schwert. Auf einer Seite der Wand hängt Kĩgũũndas Mantel und auf der Gegenseite, an der gleichen Wand hängt Wangecis Mantel. Die Mäntel sind zerrissen und geflickt. Auf dem Boden sieht man ein Paar Sandalen aus Reifen und ein Waschschüssel.*

*Das Theaterstück beginnt damit, dass WANGECI fast fertig ist mit Kartoffeln schälen. Danach beginnt sie den Reis auf einem Tablett zu sortieren und engagiert sich weiter in vielen anderen Tätigkeiten, die mit dem Kochen zu tun haben.*

*KĨGŨŨNDA repariert das gebrochene Bein eines Klappstuhls. GATHONI beschäftigt sich mit ihren Haaren. Die Stimmung zeigt, dass sie auf Gäste warten. Während KĨGŨŨNDA den Stuhl repariert, verursacht er versehentlich, dass die Eigentumsurkunde auf den Boden fällt. Er hebt sie auf, und guckt sie an als ob er die einzigen Buchstaben liest.*

WANGECI:

Was willst du mit der Eigentumsurkunde machen?

Warum starrst du sie immer an

Als ob sie eine Eigentumsurkunde für eintausend Acres wäre?

KĪGŪŪNDA:

Diese eineinhalb Acres?  
Diese sind mir mehr Wert  
Als alle die Tausende, die Ahab Kioi wa Kanoru gehören.  
Diese sind meine eigenen,  
Nicht geborgte Gewänder  
Worüber es gesagt wird, dass sie den Träger ermüden.  
Ein Mann prahlt über seinen Penis,  
Egal wie klein er ist.

WANGECI:

Und wirst du es schaffen den Stuhl rechtzeitig zu reparieren  
Oder werden unsere Gäste sich auf dem Boden hocken müssen?

KĪGŪŪNDA: [*ein bisschen Lachend*]

Ahab Kioi Sohn von Kanoru!  
Und seine Frau Jezebel!  
Auf dem Boden hocken!

WANGECI:

Mach weiter dann und  
Vergeude die ganze Zeit der Welt  
Auf die Eigentumsurkunde starrend!

*WANGECI macht mit dem Kochen weiter. KĪGŪŪNDA hängt die Eigentumsurkunde an die Wand zurück und repariert den Stuhl weiter. Plötzlich kommt ein Betrunkener singend am Hof vorbei.*

BETRUNKENER: [*singend*]

*Ich werde heiraten wann ich will,  
Weil alle Priester noch am Leben sind.  
Ich werde heiraten wann ich will,  
Weil alle Nonnen noch am Leben sind.*

*[Er stoppt in der Nähe der Tür und ruft]*

KĪgũũnda wa Gathoni!

Sohn von Mũrĩma!

Warum bist du nicht rausgekommen Alkohol zu trinken?

Bist du an den Unterrock deiner Frau gebunden?

Wirst du von ihr gestillt?

Komm, lass uns gehen!

WANGECI: *[läuft schnell zur Tür und schreit wütend]*

Geh weg und trink jenen giftigen Stoff in der Kneipe!

Du Wicht!

Ist Alkohol Milch geworden?

Auuu-u!

Hast Du keine Scham wenn Du dort urinierst?

*[Sie sucht nach einem Stein oder irgendeinem Wurfgeschoss. Aber als sie noch einmal hinausguckt, sieht sie ihn in die Ferne verschwinden. Sie kehrt auf ihren Stuhl bei der Feuerstelle zurück.]*

Er ist weggegangen, mit seinen Beinen rittlings auf der Straße,

Und mit seinen Armen macht er ich weiß nicht was.

Ist das Trinken Arbeit geworden?

Oder sind Trinkhallen Kirchen geworden?

KĪGŪŪNDA:

War das nicht Kamande wa Mũnyui?

Lass ihn in Ruhe

Und schau auf ihn nicht herab!

Er war ein guter Mann;

Er ist so geworden wie er heute ist, nachdem er seine Stelle verloren hatte.

Er arbeitete bei der Securicor Firma.

Er war Kiois Nachtwächter

Aber einen Tag findet Kioi ihn tief und fest schlafend um Mitternacht.

Seitdem hat Kamande seine Stelle nicht mehr.

Bevor er bei Securicor gearbeitet hatte, war er Polizist.  
Darum schwingt er seine Arme als ob er ein Gewehr trägt,  
Wenn er Einen-zu-viel getrunken hat.

WANGECI:

Alkohol wird ihn jetzt anstellen!

KĪGŪŪNDA:

In der Armut gibt es keine Helden,  
Wer über Andere richtet weiß nicht wie selbst über einen gerichtet wird!

*Plötzlich bricht eine Hymne auf dem Hof aus. KĪGŪŪNDA hört mit der Arbeit auf und hört zu. WANGECI hört eine kurze Weile zu und setzt mit ihren Aktivitäten fort. GATHONI geht nach draußen auf den Hof, wo die Sänger sind.*

SOLIST(IN):

*Der Teufel der Armut  
Muss zerschmettert werden!*

REFRAIN:

*Halleluja er muss zerschmettert werden,  
Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Er zerstört unsere Familien,  
Lass uns ihn zerschmettern.*

REFRAIN:

*Halleluja lass uns ihn zerschmettern und zerstoßen,  
Weil die Parusie bald kommt*

SOLIST(IN):

*Der Teufel des Diebstahls  
Muss zerschmettert werden!*

REFRAIN:

*Halleluja er muss zerschmettert werden,*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Zerschmettert und zementiert ihn auf den Boden!*

*Zerschmettert ihn!*

REFRAIN:

*Halleluja zerschmettert und zementiert ihn auf den Boden!*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Er unterdrückt die ganze Nation,*

*Lass uns ihn zerschmettern!*

REFRAIN:

*Halleluja lass uns ihn zerschmettern und zerstoßen,*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Der Teufel des Raubens*

*Muss zerschmettert werden!*

REFRAIN:

*Halleluja, er muss zerschmettert werden,*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST (IN):

*Begrabt ihn und pflanzt dornenreiche Bäume auf das Grab!*

REFRAIN:

*Begrabt ihn und pflanzt dornenreiche Bäume auf das Grab,*

*Weil die Parusie bald kommt!*

SOLIST(IN):

*Er bringt unseren Kindern die Hungersnot,*

*Lass uns ihn zerschmettern!*

REFRAIN:

*Halleluja lass uns ihn zerschmettern und zerstoßen,*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Der Teufel der Unterdrückung*

*Muss zerschmettert werden!*

REFRAIN:

*Halleluja, er muss zerschmettert werden,*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Zerschmettert und zementiert ihn auf den Boden!*

*Zerschmettert ihn!*

REFRAIN:

*Halleluja zerschmettert und zementiert ihn auf den Boden!*

*Zerschmettert ihn!*

SOLIST(IN):

*Er hindert unser wachsendes Bewusstsein,*

*Lass uns ihn zerschmettern!*

REFRAIN:

*Halleluja, lass uns ihn zerschmettern und zerstoßen,*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Unsere Gefährten lasst uns gemeinsam singen*

*Und ihn zerschmettern!*

REFRAIN:

*Halleluja, lass uns ihn zerschmettern und zerstoßen,*

*Weil die Parusie bald kommt.*

SOLIST(IN):

*Ich kann Euch nicht hören,*

*Lass uns ihn zerschmettern!*

REFRAIN:

*Halleluja, lass uns ihn zerschmettern und zerstoßen,*

*Weil die Parusie bald kommt....*

*Der GRUPPENLEITER geht jetzt in KĪGŪŪNDAS Haus hinein, steht an der Tür und hält einen Behälter für Spenden in seiner Hand. GATHONI kehrt ebenfalls ins Haus zurück und steht, wo sie vorher gesessen hatte.*

DER LEITER:

Lobe den Herrn!

KĪGŪŪNDA & WANGECI: [*sich gegenseitig anschauend als ob sie nicht wissen was sie sagen könnten*]

Es geht uns gut,

Und hoffentlich Ihnen auch.

DER LEITER:

Wir gehören zur Sekte der Armen,

Die kein Land haben,

Die keine Grundstücke besitzen,

Die keine Kleider haben.

Wir möchten unsere eigene Kirche bauen.

Wir haben eine Haraambe<sup>3</sup>.

Geben Sie dem Gott der Armen großzügig,

Was Sie zur Seite gelegt haben,

Um das Schicksal Ananias und seiner Frau abzuwehren!

KĪGŪŪNDA: [*Er macht ein oder zwei bedrohliche Schritte in die Richtung des Leiters*]

Wir können uns kaum genug zu essen leisten.

Denkst Du dann, dass wir irgendetwas für die Haraambe über haben?

*Der Leiter geht schnell nach draußen. Die Gruppe nimmt ihr Lied wieder auf.*

SOLIST(IN):

*Der Teufel des Geizes*

*Muss zerschmettert werden!*

---

<sup>3</sup> **Haraambe:** eine Versammlung von Menschen mit dem Ziel Geld zu sammeln, also eine öffentliche Geldbeschaffung.

REFRAIN:

*Halleluja, lass uns ihn zerschmettern  
Und ihn auf dem Boden drücken,  
Weil die Parusie bald kommt!*

SOLIST(IN):

*Er macht es schwierig für uns Kirchen zu bauen,  
Lass uns ihn zerschmettern!*

REFRAIN:

*Der Teufel der Finsternis  
Muss zerschmettert werden ...*

KĪGŪŪNDA: [*Er eilt zur Tür*]

Verlassen Sie mit Ihrer Hymne mein Grundstück!  
Bringen Sie sie in den Busch!

*Sie gehen weg, ihre Stimmen in der Ferne verschwindend. GATHONI setzt sich und macht ihre Haare weiter.*

KĪGŪŪNDA:

Dass wir eine Kirche zu Ehren der Armut bauen!  
Armut!  
Auch wenn die Armut mit fünf Cent zu kaufen wäre,  
Würde ich sie nie kaufen!  
Die Religionen in diesem Dorf werden uns alle verrückt machen!  
Nacht und Tag!  
Wird man zu einer Geldbeschaffungsharaambe für die Kirche eingeladen.  
Welche Kirche?  
Des weißen Priesters und der Jungfrau Maria.  
Man wird zu einer Haraambe für die Kirche eingeladen.  
Welche Kirche?



Der P.C.E.A<sup>4</sup> Die Schotten.  
Haraambe für die Kirche.  
Welche Kirche?  
Der Anglikaner,  
Der Griechisch-Orthodoxen,  
Der Kikuyu Unabhängig,  
Der Heilsarmee,  
Der Sekte der tiefen Wasser.  
Sind wir der Abfallhaufen von Religionen?  
Sodass egal wo der Glaube her kommt,  
Sie werden auf unserem Hof geworfen?  
Und jetzt die Sekte der Armen?  
Religion, Religion, Religion!  
Haraambe, Haraambe, Haraambe!  
Und diese Kirchen werden nur einmal in der Woche gebraucht!  
Oder ist das ein anderes gewinnbringendes Geschäft?

WANGECI:

Weißt du, dass sie hier vor einigen Tagen waren?  
Sie wollten mich bekehren!

KĪGŪŪNDA:

Wer? Die gleichen Leute?

WANGECI:

Wie nennen sie sich?  
Diejenigen, die neulich aus Amerika gekommen sind,  
Diejenigen: ihre Haraambe ist nicht lokal.  
Sie sagen, dass man ihnen ein Zehntel geben soll,  
Von dem was man verdient hat oder geerntet hat.  
Sei es auch ein Zehntel vom Mais oder von Bohnen,  
Die man in seiner kleinen Shamba<sup>5</sup> gezüchtet hat ...

---

<sup>4</sup> P.C.E.A: Presbyterian Church of East Africa (Presbyterianische Kirche von Ost Afrika)

KĪGŪŪNDA:

All das Haraambe,  
Nach Amerika.

WANGECI:

Wie heißen sie jetzt?

KĪGŪŪNDA: [*Er tut, als ob er böse mit ihr ist* ]

Und warum folgst du ihnen nicht  
Nach Rom, Griechenland oder jenes Amerika?  
Singend [*er singt nachahmend*]  
*Der Teufel muss zerschmettert werden,  
Zerschmettert ihn!  
Weil es dunkel wird ...*

[*WANGECI und GATHONI lachen*]

WANGECI:

Wenn deine Stimme fremde Lieder zu singen versucht,  
Würde sie ein Baby zum Weinen bringen:

KĪGŪŪNDA: [*Plötzlich wird er von einer unbekümmerten Stimmung ergriffen*]

Diese Stimme, die KĪgŪŪnda wa Gathoni gehört?  
Erinnerst du dich nicht an die Zeit des Notstands<sup>6</sup> in Kenia?  
Wie ich den Mŭcŭng'wa Tanz sang und tanzte?  
War es nicht zu dieser Zeit, dass du dich in diese wohlgeformten Beine verliebt hast?

WANGECI:

Du, kannst den Mŭcŭng'wa tanzen?

KĪGŪŪNDA:

Gathoni,  
Bring mir das Schwert an der Wand!

[*GATHONI bringt das Schwert*]

---

<sup>5</sup> **Shamba:** das Land

<sup>6</sup> **Die Zeit des Notstands in Kenia:** Kenia war zwischen 1952 und 1962 in einem von den Briten aufgezwungenen Notstand.

Ich möchte dieser Frau zeigen,  
Wie ich es damals gemacht habe!

*GATHONI gibt KĪGŪŪNDA das Schwert. KĪGŪŪNDA bindet das Schwert um seine Taille. Er fängt den Mūcūng'wa an. In seinem Kopf taucht die Vision auf, wie sie damals den Mūcūng'wa getanzt haben. Echte Tänzer erscheinen jetzt auf der Bühne geführt von KĪGŪŪNDA und seiner Frau.*

KĪGŪŪNDA: [Solist]

*Ich bin derjenige, auf den es geregnet hat,  
Als ich nach oben und unten ging  
Den Mūitīrīri Berg.*

DIE TÄNZER(INNEN):

*Ich bin derjenige, auf den es geregnet hat,  
Als ich nach oben und unten ging  
Den Mūitīrīri Berg.*

KĪGŪŪNDA:

*Ich habe mich verspätet und ich war weit von Zuhause entfernt.  
Ich verbrachte die Nacht im Bett eines Mädchens.  
Meine Mutter sagte, dass sie zurückkehren sollten mich abzuholen.  
Mein Vater sagte, dass sie nicht zurückkehren sollten mich abzuholen.*

DIE TÄNZER(INNEN):

*Ich habe mich verspätet und ich war weit von Zuhause entfernt.  
Ich verbrachte die Nacht im Bett eines Mädchens.  
Meine Mutter sagte, dass sie zurückkehren sollten mich abzuholen.  
Mein Vater sagte, dass sie nicht zurückkehren sollten mich abzuholen.*

KĪGŪŪNDA:

*Mädchen leihe mir deine kostbaren Schätze!  
Und ich werde dir meine kostbaren Schätze leihen.  
Mädchen, die Schätze, die ich dir leihen werde,*

*Werden dazu führen, dass du deinen Kopf verlieren wirst,  
Und wenn du deinen Kopf verlierst, wirst du ihn nie mehr wieder finden.*

DIE TÄNZER(INNEN):

*Mädchen leihe mir deine kostbaren Schätze!  
Und ich werde dir meine kostbaren Schätze leihen.  
Mädchen, die Schätze, die ich dir leihen werde,  
Werden dazu führen, dass du deinen Kopf verlieren wirst,  
Und wenn du deinen Kopf verlierst, wirst du ihn nie mehr wieder finden.*

KĪGŪŪNDA:

*Wessen Heimstätte ist dies,  
Wo meine Stimme jetzt singend erhoben ist,  
Wo meine Mutter einmal einen Heiratsantrag abgelehnt hat  
Und ich das Bett nass gemacht habe?*

DIE TÄNZER(INNEN):

*Wessen Heimstätte ist dies,  
Wo meine Stimme jetzt singend erhoben ist,  
Wo meine Mutter einmal einen Heiratsantrag abgelehnt hat  
Und ich das Bett nass gemacht habe?*

KĪGŪŪNDA:

*Der Brautpreis meiner Mutter war ein im Krieg erbeutetes Kalb.  
Das Kalb wurde von jungen Kriegern gehütet.  
Viele Hände erleichtern die Arbeit.*

DIE TÄNZER(INNEN):

*Der Brautpreis meiner Mutter war ein im Krieg erbeutetes Kalb.  
Das Kalb wurde von jungen Kriegern gehütet.  
Viele Hände erleichtern die Arbeit.*

KĪGŪŪNDA:

*Mutter klage für mich,  
Denn wenn ich nicht jung sterbe, werde ich eines Tages Siegeslieder singen.  
Oh, ja, komme, was kommen mag,*

*Wenn ich nicht jung sterbe, werde ich eines Tages Siegeslieder singen.*

DIE TÄNZER(INNEN):

*Mutter klage für mich,*

*Denn wenn ich nicht jung sterbe, werde ich eines Tages Siegeslieder singen.*

*Oh, ja, komme, was kommen mag,*

*Wenn ich nicht jung sterbe, werde ich eines Tages Siegeslieder singen.*

KĪGŪŪNDA:

*Die Krone des Sieges sollte den Verrätern weggenommen werden*

*Und den Patrioten gereicht werden,*

*Wie Kimaathis<sup>7</sup> patriotische Helden.*

DIE TÄNZER(INNEN):

*Die Krone des Sieges sollte den Verrätern weggenommen werden*

*Und den Patrioten gereicht werden,*

*Wie Kimaathis patriotische Helden.*

*Alle TänzerInnen verlassen die Arena. KĪGŪŪNDA singt weiter allein und er wiederholt die letzte Strophe.*

KĪGŪŪNDA:

*Die Krone des Sieges sollte den Verrätern weggenommen werden*

*Und den Patrioten gereicht werden,*

*Wie KĪgŭũnda wa Gathoni...*

WANGECI: [Sie unterbricht ihn]

Setzt dich!

Ein alternder Held hat keine Verehrer!

[KĪgŭũnda bindet das Schwert ab und hängt es an die Wand zurück]

Wer hat dich daran gehindert Verrat zu begehen?

Heute würden wir dich sehen

In verschiedenen Modellen von Mercedes Benz,

---

<sup>7</sup> Dedan Kimaathi: Mau Mau Guerilla Anführer

Mit gestohlenen Kuh- und Schafherden,  
Mit großen Plantagen,  
Mit Dienern, die dein enormes Eigentum versorgen  
Ja, wie alle anderen Männer hier,  
Sie sind diejenigen, die dich jetzt beschäftigen,  
Arbeit ohne Lohn!  
Beeile dich und repariere jenen Stuhl!  
Kioi und seine Familie kommen bald an.  
Ist dieser Stuhl seit langem nicht in diesem Zustand gewesen,  
Ohne dass du irgendetwas dagegen gemacht hast?  
Falls sie jene Minute ankommen,  
Wo werden sie sich setzen?

*KĪGŪŪNDA: [Er beeilt sich bei der Arbeit. Nachdem er ihn fertig repariert hat, setzt er sich darauf um auszutesten, ob er fest ist.]*

Was würden sie mir antun, selbst wenn sie gleich reinkämen?  
Lass sie mit ihren eigenen Stühlen kommen!  
Jene aus Sprungfeder und Schwamm, die wie Fürze klingen  
Wenn man in sie niedersinkt.

*[Er singt als ob er WANGECI eine Frage stellt]*

*Wessen Heimstätte ist dies?  
Wessen Heimstätte ist dies?  
Wessen Heimstätte ist dies?  
Sodass ich auf den Staub rollen kann  
Wie das Kalb eines Büffels!*

*KĪGŪŪNDA wartet auf eine Antwort. WANGECI wirft bloß einen kurzen Blick auf ihn für ungefähr eine Sekunde und macht mit ihrer Arbeit weiter. KĪGŪŪNDA singt jetzt als ob er sich selbst antwortet. Noch singend, steht er und geht bis zur Eigentumsurkunde, nimmt sie von der Wand herunter und guckt sie an.*

*Dies ist meine eigene Heimstätte!  
Dies ist meine eigene Heimstätte!*

*Dies ist meine eigene Heimstätte!  
Wenn ich auf den Staub rollen will,  
Bin ich frei es so zu tun.*

WANGECI:

Ich wüsste gern, was Herr Kioi  
Und Jezebel, seine Frau  
Im Heim eines armen Mannes möchten?  
Warum haben sie sich bemüht uns im Voraus in Kenntnis zu setzen,  
Dass sie heute hierher kommen werden?

KĪGŪŪNDA:

Du, du Frau,  
Auch wenn du mich in diesen Fetzen siehst,  
Bin ich nicht arm.

*[Er zeigt ihr die Eigentumsurkunde mit dem Finger darauf zeigend. Danach hängt er sie zurück  
an die Wand]*

Du solltest wissen,  
Dass ein Mann ohne Schulden überhaupt nicht arm ist.  
Sind wir nicht diejenigen, die die Reiche reich machen?  
Kommt es nicht von meinem Blut und meinem Schweiß  
Und das Blut und den Schweiß der anderen Arbeiter,  
Wo würden Leute wie Kioi und seine Frau jetzt sein?  
Erzähl mal!  
Wo würden sie heute sein?

WANGECI:

Lass mich in Ruhe!  
Du wirst immer das gleiche Lied singen  
Bis zu dem Tag, an dem ihr aufstehen werdet.  
Der Spazierstock des Dummen unterstützt den Klugen.  
Aber warum sitzt du hier so ruhig  
Während dieses Bettgestell

Auch eine Nagel oder zwei bräuchte?

*KĪGŪŨNDA nimmt den Hammer und geht das Bett reparieren. WANGECI dreht ihr Gesicht und sieht GATHONIS Bettzeug auf dem Boden liegen.*

Gathoni, Gathoni!

GATHONI:

Ja!

WANGECI:

Gathoni!

GATHONI:

Jaaaa!

WANGECI:

Kannst du mir nicht helfen  
Die Kartoffeln zu schälen,  
Den Reis zu sortieren,  
Oder das Feuer zu versorgen?  
Anstatt da zu sitzen,  
Die Beine ausgestreckt,  
Deine Haare flechtend?

GATHONI:

Mutter du liebst es dich zu beklagen  
Hatte ich nicht den Boden gerade gefegt?

WANGECI:

Und was macht das Bettzeug dort?  
Kannst du es nicht irgendwo in einer Ecke legen,  
Oder es nach draußen bringen in die Sonne,  
Damit die Flöhe rausfliegen?

GATHONI:

Diese Fetzen!  
Ist es das, was du Bettzeug nennst?  
Und dieser Boden,



Ist es das, was du Bett nennst?

WANGECI:

Warum suchst du dir nicht einen Ehemann,  
Der dir Betten mit Federung kaufen wird?

GATHONI:

Mutter, warum beleidigst du mich?  
Ist das der Grund, warum ihr mich nie in die Schule geschickt habt,  
Damit ich hier als eure Sklavin bleiben kann,  
Und ich mich ewig für euch abmühe?  
Tee und Kaffee pflücke nur damit ihr den Lohn einstecken könnt?  
Und all das, damit ihr Geld bekommt,  
um die Schulgebühren für euren Sohn zu bezahlen!  
Möchtet ihr, dass ich unter dieser Asche begraben bleibe?  
Und, um alles noch schlimmer zu machen,  
Beschimpfst du mich Nacht und Tag?  
Denkst du, dass ich mir keinen Ehemann suchen kann?  
Ich werde mich sehr freuen, auf den Tag, an dem ich dieses Heim verlassen werde!

WANGECI: *[mit Sarkasmus]*

Geh auf die Walz!  
Es gibt keine Dame, der Bezeichnung würdig,  
Die damit zufrieden ist,  
Eine alte Frau im Haus ihrer Mutter zu werden.

GATHONI:

Verzeihung!  
Ich werde heiraten, wann ich will.  
Niemand wird mich dazu zwingen!

WANGECI:

Was? Was hast du gesagt?

GATHONI:

Ich werde heiraten, wann ich will.

WANGECI:

Wie kannst du es wagen so mit mir zu reden?

Oh, meine Clanmitglieder, kommt!

In deinem Alter beginnst du mich zu beschimpfen?

Warum wartest du nicht bis dir zumindest einige Zähne gewachsen sind!

*[Mit Sarkasmus]*

Du! Lass mich dich warnen.

Wenn wir keine Gäste erwarten würden,

Würde ich dich belehren, deine Mutter niemals zu beschimpfen.

Nimm diese Kartoffelschalen und wirf sie draußen auf dem Hof!

*[GATHONI nimmt die Schalen. Als sie fast nach draußen geht, brüllt ihr Vater]*

KĪGŪŪNDA:

Gathoni!

*[GATHONI schaut ihren Vater ängstlich an]*

Komm her!

*[GATHONI macht nur einen Schritt nach vorne, immer noch ängstlich]*

Sollte ich das nochmals sehen oder hören ...!

*Utaona cha mtema kuni.*<sup>8</sup>

Denkst du, dass wir Gold abbauen,

Sodass wir auch noch die Mädchen ausbilden können?

Geh weg!

*Na uchunge mdomo wako.*<sup>9</sup>

*[GATHONI bringt die Schalen nach draußen]*

---

<sup>8</sup> Eine Art Bedrohung auf Swahili.

<sup>9</sup> Eine Warnung, auf ihren Mund aufzupassen, also ihre Wörter.

WANGECI:

Was ist los mit dem Kind?  
Sie war zuvor doch nicht so!

KĪGŪŪNDA:

So sind alle modernen Kinder.  
Sie haben überhaupt keine Manieren.  
Zu meiner Zeit  
Durften wir nicht mal niesen in der Anwesenheit unserer Eltern.  
Was sie brauchen, ist eine Peitsche,  
Damit sie sich aufrichten können!

WANGECI:

Nein!  
Wenn die Kinder in dieses Alter kommen,  
Können wir sie nur ansehen und auf das Beste hoffen.  
Wenn Äxte in einen Korb gelegt werden, dann stoßen sie unweigerlich aneinander.  
Sie wird bald heiraten und von hier weggehen.  
Es gibt keine Dame, die ihr eigenes Heim im Hinterhof ihres Vaters baut.  
Und es gibt keine Dame, der Bezeichnung würdig, die im Haus ihrer Eltern bleibt bis ihr graue Haare wachsen.

KĪGŪŪNDA:

Heiraten moderne Frauen,  
Oder gehen sie bloß in die Kneipen  
Begleitet von Männern, die alt genug sind, ihre Väter zu werden,  
Und die Damen nach ihnen hinterher pfeifen Sugardaddy, Sugardaddy!  
Sogar diejenigen, die die Schule bis zur Sekundarstufe besucht haben  
Oder bis zum *Makerere grade of Cambridge*,  
Das Lied ist immer das Gleiche!  
Sugardaddy, Sugardaddy!

*GATHONI kommt herein und kehrt auf ihren alten Platz zurück. Sie macht ihre Haare weiter, als ob sie sich darauf vorbereitet, auszugehen.*

WANGECI:

Machst du dir schon wieder deine Haare?

Was ist los mit diesem Kind!

Bring mir das Salz!

*[Anstatt des Salzes bringt GATHONI kaustisches Soda ]*

Oh, Clanmitglieder, habe ich dich um kaustisches Soda gebeten?

GATHONI:

Ich habe kein Salz gefunden.

WANGECI:

Also, schlägst du vor, dass wir kaustisches Soda in den Eintopf tun?

Suche das Salz!

GATHONI:

Es gibt kein Salz.

Ist es nicht gestern Abend alle geworden?

WANGECI:

Wer hilft mir jetzt?

Gib mir etwas Geld, sodass Gathoni schnell laufen kann, um Salz zu kaufen!

KĪGŪŪNDA:

Ich habe kein Geld. Ich habe dir alles gegeben.

Hattest du nicht Öl, Reis und Salz gekauft?

WANGECI:

Öl für dreißig Cent

Und ein halbes Kilo Zucker!

Ist das alles, was deine Taschen hergeben?

KĪGŪŪNDA:

Der Empfänger weiß nicht, wann die Kornkammer leer ist.

Weißt du nicht, dass sparen schwieriger ist als ausgeben?

WANGECI:

Wer die Pracht zum Tanzen anzieht, weiß wie er in der Arena tanzen wird!

Du bist derjenige, der gesagt hat, dass wir für die Gäste kochen sollten, oder nicht?

KĪGŪŪNDA: [*Das Thema gefällt ihm nicht. Er versucht es zu ändern*]

Weißt du, dass damals,

Hätte das Geld, das ich dir gegeben hatte,

Für mehr als drei Kilo Zucker gereicht hat?

Erwartet man heute, dass ich mich in Stücken schneide

Oder, dass ich meinen Lohn gewaltsam erhöhe,

Damit ich mit den sich täglich steigenden Preisen auf dem Laufenden bleiben kann?

War es nicht erst gestern gewesen, dass sie den Preis für Mehl erhöht haben?

WANGECI: [*Sarkastisch*]

Der Unterschied zwischen damals und heute ist dieser!

Wir haben jetzt unsere Unabhängigkeit!

KĪGŪŪNDA:

Ich bin aus der Kälte geflohen, nur um mich im Frost wiederzufinden!

WANGECI:

Aber auch wenn die Preise steigen,

Ohne dass die Löhne sich erhöhen,

Oder auch wenn es keine Arbeit gibt,

Sollen wir deswegen unser Essen ohne Salz essen?

Oder will man, dass wir die Asche verwenden?

Gathoni!

GATHONI:

Jaaa.

WANGECI:

Kannst du schnell zu Gicaambas Haus laufen

Und sie um Salz bitten!

Ihnen fehlt kaum etwas,

wegen ihres Gehaltes, das sie alle vierzehn Tage erhalten.

[GATHONI beginnt zu gehen]

Und Gathoni!

GATHONI:

Jaaa!

WANGECI:

Und ...ähm ...und ...ähm,

Sag ihnen nicht, dass wir Gäste haben.

Dieses Essen kann nicht die Gäste verpflegen

Und noch auch das ganze Dorf.

[GATHONI geht nach draußen]

KĪGŪŪNDA: [*Als ob seine Gedanken noch bei den Löhnen und der Erhöhung der Preisen sind*]

Du sprichst von den Preisen,

Aber erzähl mir von einer einzelnen Sache, dessen Preis nicht gestiegen ist?

Mit bloß dreißig Schilling damals,

Konnte ich mir Kleider und Schuhe kaufen,

Und genug Mehl für meinen Bauch.

Heute verdiene ich zweihundert Schilling im Monat,

Und das ist nicht mal genug für Insektengift, um eine einzelne Wanze zu töten.

Afrikanische Arbeitgeber unterscheiden sich nicht

Von den indischen Arbeitgeber

Oder von den burischen, weißen Grundbesitzer.

Sie kennen das Sprichwort nicht,

Dass die Hand eines Arbeiters nicht geschwächt werden darf.

Sie haben keine Ahnung von der Phrase „erhöhte Löhne“!

WANGECI:

Sind wir den Topf, der kocht ohne selbst zu essen?

*GATHONI tritt im Haus ein nach Atem schnappend. Es scheint als ob sie etwas in Gedanken hat.*

GATHONI:

Wir haben viel Salz bekommen!

*Bevor GATHONI sich setzt, hupt ein Auto von der Straße. GATHONI weiß nicht, ob sie sich setzen soll oder nach draußen laufen soll. Sie bewegt sich unsicher herum.*

WANGECI:

Was für eine Person ist das?

Er kommt nie ins Haus uns zu begrüßen!

*[Das Auto hupt noch einmal dieses mal lauter und ungeduldiger]*

WANGECI:

Geh, du bist es, nach dem John Mũhũũni ruft.

Warum gehst du nicht raus bevor wir von seinem Hupen taub werden?

*[GATHONI geht nach draußen]*

Weißt du, dass Gathoni schwierig zu werden begann,

Als dieser Junge von Kioi angefangen hat zu hupen?

*[KĪGŪŪNDA setzt mit seiner Arbeit fort als ob er nichts gehört hätte]*

Der Sohn von Kioi!

Was will er von Gathoni?

Gathoni ist noch ein Kind,

Ist ihr überhaupt bewusst, dass Männer stachlige Nadeln haben?

KĪGŪŪNDA:

Du hättest sagen sollen es sind die modernen Männer,

Die stachlige Nadeln haben.

Gib mir Wasser, damit ich meine Füße waschen kann.

*WANGECI bringt ihm Wasser in einer Schüssel. KĪGŪŪNDA geht und nimmt seine Reifensandalen vom Boden. Unterwegs zur Schüssel imitiert er den Gang der jungen Männer die ganze Zeit sprechend.*

Moderne, junge Männer?

Man kann nie wissen!

Frage sie ausgestellte Hosen anzuziehen,  
Und Plateauschuhe zu tragen,  
Und dann heuchlerische Pfiffe zu pfeifen,  
Das ist alles, was sie können.

Aber man hat es schon gut gesagt, dass  
Der Vater und die Mutter der Schönen keine Ohren haben.

WANGECI: [*Sie beginnt, als ob ihr plötzlich eine Idee gekommen ist*]

Könnte das vielleicht der Grund sein ...?

KĪGŪŪNDA:

Warum was?

WANGECI:

Warum Mūhū̄nis Vater und Mutter, Kioi und Jezebel uns heute besuchen?  
Zuvor wollten sie uns nie besuchen!

KĪGŪŪNDA:

Uns besuchen, ja- um was zu sagen?

WANGECI:

Es könnte sein, dass ...

KĪGŪŪNDA:

Ihr Frauen!  
Ihr denkt ständig ans Heiraten!

WANGECI:

Warum nicht?  
Diese sind andere Zeiten als unsere.  
Heutzutage singen sie, dass die Liebe keine Ängste kennt.  
Auf jeden Fall, siehst du denn nicht,  
Dass deine Tochter sehr schön ist?  
Sie sieht genauso aus wie ich ausgesehen habe – eine perfekte Schönheit!

KĪGŪŪNDA: [*Er stoppt und staubt die Reifensandalen ab*]

Du? Eine perfekte Schönheit?



WANGECI:

Ja. Ich.

KĪGŪŪNDA:

Weißt du denn nicht, dass ich lediglich  
Mitleid für dich empfunden habe?

WANGECI:

Du, der mich überall nachgestellt hat?  
Am Morgen,  
Am Abend,  
Wenn ich vom Fluss nach Hause kam,  
Wenn ich vom Markt nach Hause kam,  
Oder wenn ich von der Arbeit auf den Äckern der Siedler zurück nach Hause kehrte?  
Erinnerst du nicht daran, wie du mich umworben hast,  
Und sagtest, dass du niemals eine solche Schönheit wie mich gesehen hast.

KĪGŪŪNDA: [*In Gedanken in die Vergangenheit zurückkehrend*]

Das war lange vor der Zeit des Notstands.  
Deine Fersen glänzten hell,  
Dein Gesicht leuchtete wie der helle Mond in der Nacht,  
Deine Augen wie die Sterne am Himmel.  
Deine Zähne schienen als ob sie immer mit Milch geputzt wurden.  
Deine Stimme klang wie ein wertvolles Instrument.  
Deine Brüste waren voll und spitz wie die Spitze des schärfsten Dorns.  
Wenn du dich bewegtest, schien es als ob sie schöne Melodien pfliffen.

WANGECI: [*Auch fasziniert von den Erinnerungen ihrer vergangenen Jugend*]

In jenen Tagen  
Tanzten wir im *Kĩneeniĩ* Wald.

KĪGŪŪNDA:

Ein Tanz kostete nur fünfundzwanzig Cent.

WANGECI:

In jenen Tagen gab es kein einziges Mädchen von Ndeiya bis Gĩthĩĩga,

Das nicht darauf brannte, mit dir zu tanzen.

KĪGŪŪNDA:

Auch du hast deinen Rock geschwungen,  
Bis du die Gitarrenspieler dazu gebracht hast, die Saiten kaputt zu machen.  
Und die Gitarren haben Melodien gespielt,  
Die den ganzen Wald zum Schweigen gebracht haben,  
Und sogar die Bäume dazu gebracht haben, zuzuhören...

*Der Klang von Gitarren und andere Instrumente als wenn KĪGŪŪNDA und WANGECI sie in ihren Erinnerungen hören könnten. KĪGŪŪNDA und WANGECI beginnen zu tanzen. Dann schließen sich zu die Gitarrenspieler und Spieler von anderen Instrumenten und TÄNZER. KĪGŪŪNDA und WANGECI tanzen unter ihnen.*

*Nyaangwĩcũ lass uns deinen Rock schwingen  
Nyaangwĩcũ lass uns deinen Rock schwingen  
Schwester schwing ihn und lass ihn seinen kostbaren Ertrag hervorbringen.  
Schwester schwing ihn und lass ihn seinen kostbaren Ertrag hervorbringen.*

*Nyaangwĩcũ tanzt man auf einem Bein  
Nyaangwĩcũ tanzt man auf einem Bein  
Der Andere ist da, um lediglich den Körper zu vergnügen.  
Der Andere ist da, um lediglich den Körper zu vergnügen.*

*Wangeci die Schöne  
Wangeci die Schöne  
Mit einem Körper, schlank und gerade wie der Eukalyptus.  
Mit einem Körper, schlank und gerade wie der Eukalyptus.*

*Wangeci die kleine Magd  
Wangeci die kleine Magd*

*Wenn ich sie sehe, kann ich nicht laufen.*

*Wenn ich sie sehe, kann ich nicht laufen.*

*Wangepi lass uns den Obstgarten kultivieren*

*Wangepi lass uns den Obstgarten kultivieren*

*Dieser Garten, der Kĩgũũnda wa Gathoni gehört.*

*Dieser Garten, der Kĩgũũnda wa Gathoni gehört.*

*Wangepi, unsere Mutter, wir weigern uns jetzt*

*Wangepi, unsere Mutter, wir weigern uns jetzt*

*Sklaven in unserem eigenen Heim zu sein*

*Sklaven in unserem eigenen Heim zu sein.*

*Sobald dies vorbei ist, sagt WANGECI: „Oh, mein Liebling war Mwomboko“. Und KĨGŨŨNDA antwortet: „Oh, in jenen Tagen zerrissen wir die rechte oder linke Seite des Hosenbeins von der Knie abwärts. Dies waren unsere ausgestellten Hosen, mit denen wir den Mwomboko tanzten.“ Jetzt fangen die Gitarren- und Akkordeonspieler an. Die Mwomboko TÄNZER treten auf. KĨGŨŨNDA und WANGECI führen sie beim Mwomboko Tanz. Die Gitarren, Triangeln, und die Akkordeons werden mit Kraft gespielt und die Füße der Tänzer bewegen sich verzierend dazu.*

*Der Mwomboko Tanz ist nicht schwierig,*

*Er ist nur zwei Schritte und eine Drehung.*

*Ich werde dich so schön schwingen, dass*

*Deine Mutter, die auf den Felder ist,*

*Dein Vater, der bei einem Bierfest ist,*

*Du wirst mir sagen, wo der Geldbeutel deines Vaters versteckt ist.*

*Pass auf mich auf*

*Ich passe auf dich auf*

*Probleme können durch Witze gelöst werden.*

*Limuru ist meine Heimat  
Hierher bin ich gekommen, um zu faulenz  
Wangeci, meine junge Frau  
Bleib, wie du bist  
Und setze keine Verzierungen  
deinem jetzigen Gang dazu.  
    Pass auf mich auf  
    Ich passe auf dich auf  
    Probleme können durch Witze gelöst werden.*

*Dies ist deine Heimat  
Berühmt für reife Bananen  
Ich werde für dich singen bis du anfängst zu weinen.  
Oder solltest du nicht weinen,  
Wirst du so von Gefühlen ergriffen sein,  
Dass du Selbstmord begehen wirst.*

*Pass auf mich auf  
    Ich passe auf dich auf  
    Probleme können durch Witze gelöst werden.*

*Ich habe Alkohol für dich gebraut  
Und jetzt wendest du dich mir entgegen!  
Ein Krüppel wendet sich oft gegen seinen Wohltäter  
Unser Sohn von Gathoni  
Das Glück, unerwartet, fand Wacũ auf dem Feld  
Und sie setzte sich und schwelgte sich darin.*

*Pass auf mich auf  
    Ich passe auf dich auf  
    Probleme können durch Witze gelöst werden.*

*Hast du Einen-zu-viel getrunken  
Oder bist du einfach betrunken  
Ich werde nichts sagen,*

*Oh, Wangeci mein kleines Obst,  
Bis sieben Jahren vorbei sind...*

*Die Stimmen der Männer und der Klang der Gitarren, Akkordeons und anderen Instrumente hören plötzlich auf. Die TÄNZER verlassen die Bühne. KĪGŪŪNDA und WANGECI bleiben steif mitten im Tanzen stehen. KĪGŪŪNDA schüttelt seinen Kopf als ob er noch in den Erinnerungen der Vergangenheit vertieft wäre. Sie machen sich langsam los!*

**KĪGŪŪNDA:**

*Oh, die sieben Jahre waren noch nicht vorbei  
Als wir begonnen haben  
Neue Lieder mit neuen Stimmen zu singen,  
Lieder und Stimmen, die gefordert haben,  
Dass Kenia, unser Mutterland, seine Freiheit erhält.*

*Eine Prozession tritt auf die Bühne Freiheitslieder singend ein.*

*Freiheit  
Freiheit  
Freiheit für Kenia, unser Mutterland  
Ein Land der grenzenlosen Freude  
Ein Land reich an grünen Feldern und Wäldern  
Kenia ist ein Land der afrikanischen Leute.*

*Es macht uns nichts aus eingesperrt zu werden  
Es macht uns nichts aus verbannt zu werden  
Denn wir werden niemals, niemals aufhören  
Für unsere Ländereien zu agitieren und zu fordern  
Denn Kenia ist ein Land der afrikanischen Leute...*

*Während die SÄNGER die Bühne verlassen, übernimmt WANGECI die Erinnerung der vergangenen Geschehnisse.*

WANGECI:

Ich selbst erinnere mich immer daran,  
Die Olengurueni Frauen,  
Diejenigen die von ihren Ländereien, um Nakuru herum, vertrieben wurden  
Und wurden dann nach Yatta, dem Land der schwarzen Steine, ins Exil geschickt.  
Sie sind über Limuru gefahren  
Eingesperrt, mit Stacheldraht umzäunt, hinten in ein paar Lastkraftwagen.  
Aber sie haben noch immer Lieder gesungen  
Mit Wörtern, die das Herz, wie ein Speer durchstoßen haben.  
Die Lieder waren traurig, wahr,  
Aber die Frauen waren total furchtlos,  
Denn sie hatten den Glauben und sie waren sicher, dass  
Eines Tages, diese Erde uns zurückgegeben wird.

*Eine Prozession von SÄNGERINNEN tritt singend auf die Bühne.*

*Betet in Wahrheit  
Fleht Ihn mit der Wahrheit an  
Denn er ist der gleiche Ngai<sup>10</sup> unter uns.*

*Eine Frau ist gestorben,  
Nachdem sie gefoltert wurde,  
Weil sie abgelehnt hatte, Verrat zu begehen.*

*Betet in Wahrheit  
Fleht Ihn mit der Wahrheit an  
Denn er ist der gleiche Ngai unter uns.*

*Große Liebe habe ich dort gefunden*

---

<sup>10</sup> Ngai: Gott

*Unter Frauen und Kindern  
Eine Bohne ist auf den Boden gefallen  
Und sie wurde unter ihnen geteilt  
Betet in Wahrheit  
Fleht Ihn mit der Wahrheit an  
Denn er ist der gleiche Ngai unter uns.*

*Die SÄNGERINNEN verlassen die Bühne.*

KĪGŪŪNDA:

Es war damals,  
Dass der Notstand in Kenia erklärt wurde.  
Unsere Patrioten,  
Männer und Frauen aus  
Limuru und dem ganzen Land,  
Wurden verhaftet!  
Die Notstandsgesetze sind sehr repressiv geworden.  
Unsere Heime wurden verbrannt.  
Wir wurden ins Gefängnis geworfen,  
Man hat uns in Sammellagern gebracht,  
Einige von uns wurden durch die Prügel zu Krüppeln gemacht.  
Andere wurden kastriert.  
Unsere Frauen wurden mit Flaschen vergewaltigt.  
Unsere Frauen und Töchter wurden vor uns vergewaltigt!

*[Berührt von den bitteren Erinnerungen, pausiert KĪGŪŪNDA für ein paar Sekunden]*

Aber durch die Mau Mau  
Geführt von Kimaathi und Mathenge,  
Und durch die organisierte Einheit der Massen,  
Haben wir die Weißen geschlagen  
Und die Freiheit erlangt...

Wir haben unsere nationale Fahne hoch gehisst.

*Eine jubelnde Prozession von Männer, Frauen und Kinder tritt auf die Bühne singend, tanzend, die Freiheit lobend.*

*Sie ist eine Fahne mit drei Farben*

*Hebe die Fahne hoch*

*Grün ist für unsere Erde*

*Hebe die Fahne hoch*

*Rot ist für unser Blut*

*Hebe die Fahne hoch*

*Schwarz ist für Afrika*

*Hebe die Fahne hoch.*

*[Sie wechseln zu einem neuen Lied und Tanz]*

SOLIST(IN):

*Begrüßt unsere Patrioten für mich...*

*Woher sind die Weißen gekommen?*

REFRAIN:

*Woher sind die Weißen gekommen?*

*Woher sind die Weißen gekommen?*

*Sie sind über Mürang'a gekommen,*

*Und sie haben in Waiyakis Heim eine Nacht verbracht,*

*Wenn du wissen willst, dass diese Fremden nicht gut waren,*

*Frage dich:*

*Wo ist Waiyakis Grab heute?*

*Wir müssen unsere Patrioten schützen,*

*damit sie nicht dasselbe Schicksal erleiden wie Waiyaki.*



SOLIST(IN):

*Kimaathis Patrioten sind tapfer*

*Woher sind die Weißen gekommen?*

*[Sie verlassen die Bühne immer noch singend]*

KĪGŪŪNDA:

Wie die Zeit vergeht!

Wie viele Jahre sind vorüber gegangen,

Seitdem wir die Unabhängigkeit erlangt haben?

Zehn und mehr,

Eine ziemlich gute Menge an Jahren!

Und jetzt, sieh mich an!

*[KĪGŪŪNDA schaut sich an, weist auf die Eigentumsurkunde und nähert sich ihr]*

Eineinhalb Acres Land im trockenen Flachland.

Unser Familienland wurde der Bürgerwehr gegeben

Heute bin ich nur Arbeiter

Auf Ländereien, die Ahab Kioi wa Kanoru gehören.

Meine Hosen sind reine Fetzen.

Sieh dich an!

Sieh was die Jahre der Freiheit in der Armut

Dir angetan haben!

Die Armut hat deine Pracht geschmälert.

Die Armut hat Furchen auf deinem Gesicht gezogen,

Deine Fersen sind jetzt rissig,

Deine Brüste sind herunter gefallen,

Sie haben nirgendwo Halt.

Jetzt siehst du aus wie ein alter Korb,

Der seine ganze Form verloren hat.

WANGECI:

Weg mit dir,  
Hast du nie gehört, wie gesagt wird, dass  
Eine Blume, die Früchte trägt, ihrer Farbe beraubt wird!

*[Den Ton der Stimme wechselnd]*

Hör auf mit dieser Manier, zu viel über die Vergangenheit nachzudenken!  
Oft verlierst du deinen Schlaf aufgrund von Dingen, die man lieber vergessen soll.  
Denke lieber an Heute und Morgen!  
Denke an unsere Familie!  
Armut besitzt keine festen Wurzeln!  
Die Armut ist ein Schwert, das die Stöcke zum Graben anspitzt...

*[Sie pausiert als ob sie von einem neuen Gedanken ergriffen wird]*

Sag mir!  
Was wollen Kioi und seine Familie  
Bei uns heute?

KĪGŪŪNDA:

Also, sie wollen sehen, wie ihr Sklave lebt!  
Um sein Bett zu sehen zum Beispiel!

WANGECI:

Nach alle den Jahren, die du dort gearbeitet hast,  
Stellen sie erst jetzt fest, dass du ein Haus hast?

KĪGŪŪNDA: *[erleichtert]*

Sie wollen... kommen,... um dir zu sagen..., dass  
Du deiner Tochter sagen musst..., dass sie damit aufhören soll...  
Mit ihrem Sohn auszugehen!

WANGECI:

Ja, habe ich nicht selbst die Geburtsschmerzen für Gathoni gefühlt?  
Sollten sie es wagen so etwas zu sagen,  
Werde Ich von ihnen verlangen, dass sie mir erklären werden, ob es Gathoni ist,  
Die mit einem Auto vorfährt und auf ihrem Hof Tag und Nacht hupt.

KĪGŪŪNDA: [sich plötzlich an etwas erinnernd]

Warte eine Minute!

WANGECI:

Was ist los?

*KĪGŪŪNDA steckt seine Hände in seine Taschen offensichtlich nach etwas suchend. Er zieht einen Brief heraus. Er liest ihn leise. Danach geht er bis zur Eigentumsurkunde und nimmt sie herunter.*

WANGECI: [Die Frage wiederholend] Was ist los?

KĪGŪŪNDA:

Kennst du den reichen Kerl,  
Der Ikuua wa Nditika genannt wird?

WANGECI:

Der gute Freund von Kioi?

KĪGŪŪNDA:

Ja. Das ist er.  
Es ist tatsächlich wahr, dass ein reicher Mann  
Sogar die verbotenen heiligen Schreine umgraben kann!  
Er hat mir diesen Brief geschrieben  
Und mir erzählt, dass es eine Firma gibt,  
Die einigen Ausländer aus Amerika, Deutschland  
Und aus diesem anderen Land, ja, Japan gehört.  
Sie wollen eine Fabrik bauen,  
die Insektengift herstellen wird,  
Um die Wanzen damit zu töten!  
Sie wollen meine eineinhalb Acres kaufen  
Denn sie sagen, dass das Grundstück vorteilhaft auf einer flachen trocknen Ebene situiert  
ist  
Und ganz in der Nähe einer Eisenbahnlinie liegt.  
Ikuua wa Nditika und Kioi wa Kanoru  
Sollen die örtlichen Direktoren der Firma werden.

Deshalb ist es möglich, dass Kioi kommt,  
Um diese Angelegenheit mit mir zu besprechen.

WANGECI:

Hör auf! Hör sofort damit auf!

Sind sie nicht die echten Wanzen,

Örtliche Wächter für ausländische Räuber?

Wenn sie das Eigentum eines armen Mannes sehen, läuft das Wasser in ihren Mündern  
zusammen,

Wenn sie ihr eigenes erhalten, trocknen ihre Münder!

Haben sie keine Ländereien,

Die sie mit diesen Ausländern teilen können,

Die sie wieder in unser Land eingeladen haben,

Um das Land zu entweihen?

## 4.0 Die Analyse der deutschen Übersetzung unter Berücksichtigung der Kikuyu Version

### 4.1 Allgemeine Kommentare zur englischen Übersetzung aus dem Kikuyu

Wie schon in der Einleitung erwähnt, haben die Autoren das oben übersetzte Theaterstück ursprünglich auf Kikuyu verfasst und später ins Englische übersetzt. Bei ihrer Übersetzung haben sie mehrere einleitende Teile der Kikuyu Version in der englischen Version ausgelassen. Es handelt sich dabei um Bilder, die Erzählung vom Hintergrund des Theaterstücks, die Erzählung von den Herausforderungen beim Verlegen des Werkes, Anweisungen zu den künftigen Schauspielern und RegisseurInnen des Stücks, ihre Danksagung und eine Liste von den ersten Schauspielern des Stücks. Die Begründung dieser Auslassung könnte an dem Vorzug der Autoren liegen oder wahrscheinlich hat der Verlag die Auslassung empfohlen. Bei einer eventuellen Übersetzung und Veröffentlichung des ganzen Stücks ins Deutsche wäre es empfehlenswert, auf einige der ausgelassenen Aspekte zurückzugreifen, vor allem an der Erzählung des Hintergrunds des Theaterstücks. Diese zusätzlichen Informationen würden den Lesern helfen, das Stück besser zu verstehen. Es existiert schon eine Swahili Übersetzung des Theaterstücks mit dem Titel „Nitaolewa Nikipenda“ übersetzt von Clement M. Kabugi und im Jahr 1982 publiziert. In seiner Übersetzung lässt Kabugi keiner der einleitenden Teile aus und er fügt sogar Beschreibungen zu den Bildern<sup>11</sup> hinzu.

Interessant finde ich auch die Art und Weise, wie die Autoren ihre Charaktere benennen. Meines Erachtens haben sie beim Verfassen der Kikuyu Version ihre Hauptcharaktere absichtlich so genannt, dass ihre Namen viel mit ihren Rollen im Stück zu tun haben sollen. Als Beispiel gilt das Ehepaar Ahab und Jezebel. Ihre Vornamen stammen aus der Bibel und die biblischen Charaktere nach denen sie benannt wurden, haben gewisse Ähnlichkeiten mit ihnen. Wenn man den zweiten Vor- und Nachnamen von Ahab betrachtet, tragen sie ebenfalls eine Bedeutung und zwar *Kioi* bedeutet in der Kikuyu Sprache, *Einer der ständig nimmt*. Sein Nachname *Kanoru* hat etwas mit dem Körperumfang zu tun. Es bezeichnet nämlich, dass einer dick ist. Außer Ahab und Jezebel sind Samuel und seine Frau Helen die einzigen Charaktere, die fremde Vornamen

---

<sup>11</sup> Die Bilder in der Kikuyu Version haben keine Beschreibungen.

besitzen. Einerseits könnte das auf die Tatsache hinweisen, dass sie Christen sind und deshalb getauft sind. Andererseits könnte das auch bedeuten, dass sie zur Gruppe gehören, die keinen Widerstand gegen die Imperialisten leistet, sondern in einer Art Partnerschaft mit ihnen arbeitet.

Bei der Übersetzung machen die Autoren eine direkt Entlehnung der Namen der Charaktere. Die Beschreibung der Charaktere ist aber detaillierter in der Kikuyu als in der englischen Version, da einige Nachnamen in der Übersetzung ausgelassen werden und die zu den Charakteren gelieferten Details in der Übersetzung beschränkter sind.

Die fremden Vornamen werden in der Kikuyu Version geschrieben, sodass sie als Kikuyu Namen ausgesprochen werden. Zum Beispiel:

Ahab ----- *Ahaabu*

Jezebel ----- *Njeethiberi*

Hellen ----- *Herina*

In der Übersetzung werden sie dann in ihrer englischen Form quasi „zurückgeschrieben“. Bei meiner Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche habe ich wie die Autoren, die Kikuyu Namen sogar mit ihren originalen Buchstaben beibehalten, um die Kulturdifferenz zu verdeutlichen. (Vgl. Venuti 2012) Darüber hinaus habe ich auf die Kikuyu Fassung zurückgegriffen, und die ausgelassenen Details zu den Charakteren mit eingeschlossen. Obwohl die Beschreibung der Charaktere in der englischen Version ausreicht, finde ich die ausgelassenen Informationen ebenfalls wichtig.

Bei der Übersetzung von Liedern scheinen die Autoren mehr Wert auf die Botschaft gelegt zu haben als auf ihre Struktur, denn sie lassen manchmal einige Teile der Lieder aus und schaffen damit eine einfachere Struktur der Lieder in der englischen Version. Meiner Meinung nach sind die Lieder in der Kikuyu Fassung zum Singen geschrieben aber die Lieder in der Übersetzung eher zum Lesen gedacht. Verglichen mit der Swahili Übersetzung behält Kabugi sowohl die Struktur als auch die Botschaft der Kikuyu Lieder.

Meiner Ansicht nach ist es den Autoren bzw. Übersetzern der Kikuyu Fassung gelungen, ihre Botschaft und Wirkung in die englische Fassung zu übertragen, auch wenn einige Aspekte dabei verloren gegangen sind.

#### **4.2 Zum Übersetzungsziel und zur Vorgehensweise**

Goethe schlug drei „Epochen“ bzw. Strategien der Übersetzung vor, und als dritte Epoche beschrieb er eine Art der Übersetzung „wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so dass eins nicht anstatt des andern, sondern an Stelle des andern gelten solle.“ (Goethe 1998: 256 zitiert nach Fabusuyi, Ajibola in Mayanja 2011: 18) Diese Beschreibung entspricht genau meinem Ziel bei der Übersetzung, indem ich so viel wie möglich versucht habe, „mit dem Original zu identifizieren.“ (Ebd S. 258) Ich habe viel Wert darauf gelegt sowohl den Inhalt als auch die Form des AS-Textes (englische Fassung) wiederzugeben, um seine Botschaft und seinen Geschmack beizubehalten. Demzufolge basiert meine Übersetzung hauptsächlich auf Nidas Übersetzungsorientierung der formalen Äquivalenz aber mit einigen Aspekten der dynamischen bzw. funktionalen Äquivalenz, denn im Sinne Nidas,

Between the two poles of translating (i.e. between strict formal equivalence and complete dynamic equivalence) there are a number of intervening grades, representing various acceptable standards of literary translating. (Nida 1964: 160)

Demzufolge beruht meine Übersetzung weder auf eine strenge formale Äquivalenz noch ausschließlich auf eine dynamische bzw. funktionale Äquivalenz. Sie tendiert mehr zu formaler Äquivalenz enthält dennoch in mehreren Teilen Aspekte der dynamischen Äquivalenz. Sie entspricht formaler Äquivalenz in sofern, als dass sie (1) die Form und Inhalt des AS-Textes wiedergibt; (2) Übereinstimmungen wie Theaterstück zum Theaterstück, Satz zum Satz in den meisten Fällen enthält; (3) die Bedeutungen im Sinne des AS-Textes wiedergibt; (4) korrespondierende grammatische Einheiten in vielen Plätzen enthält z. B Nomen werden durch Nomen, Verben durch Verben usw. ersetzt.

Zum Beispiel: (s.o. S. 19 - 20)

ENGLISCH	DEUTSCH
<p>WANGECI:</p> <p>What do you want to do with the title deed?</p> <p>Why do you always gaze at it As if it was a title for a thousand acres?</p> <p>KĪGŪŪNDA:</p> <p>These one and a half acres? These are worth more to me Than all the thousands that belong to Ahab Kioi wa Kanoru These are mine own Not borrowed robes Said to tire the wearer</p> <p>A man brags about his own penis,  However tiny.</p>	<p>WANGECI:</p> <p>Was willst du mit der Eigentumsurkunde machen?</p> <p>Warum starrst du sie immer an Als ob sie eine Eigentumsurkunde für eintausend Acres wäre?</p> <p>KĪGŪŪNDA:</p> <p>Diese eineinhalb Acres? Diese sind mir mehr Wert Als alle die Tausende, die Ahab Kioi wa Kanoru gehören. Diese sind meine eigenen, Nicht geborgte Gewänder Worüber es gesagt wird, dass sie den Träger ermüden. Ein Mann prahlt über seinen eigenen Penis, Egal wie klein er ist.</p>

Am obigen Beispiel sind Übereinstimmungen, wie Nomen zu Nomen, Verben zu Verben, Pronomen zu Pronomen usw. feststellbar, auch wenn die Satzstrukturen unterschiedlich sind.

Auf der anderen Seite zeigt meine Übersetzung Aspekte der dynamischen bzw. funktionalen Äquivalenz in sofern, als dass ich nach „complete naturalness of expression“ gestrebt habe, indem ich die Sätze den grammatischen Regeln der Zielsprache angepasst habe, und sie so natürlich wie möglich zu übersetzten versucht habe.



Beispiel 1: (s.o. S. 38)

ENGLISCH	DEUTSCH
GATHONI: There is no salt. Wasn't it finished last <b>night</b> ?	GATHONI: Es gibt kein Salz. Ist es nicht gestern <b>Abend</b> alle geworden?

Hier wird **night** als **Abend** übersetzt, denn in Deutschland isst man zu Abend und nicht zu Nacht. Ich bin davon ausgegangen, dass das Salz beim vorigen Abendessen zu Neige gegangen war.

Beispiel 2: (s.o. S. 52)

ENGLISCH	DEUTSCH
WANGECI: [...] Stop this habit of thinking too much about the past Often losing your sleep over things that had better been forgotten. Think about today and tomorrow. Think about <b>our home</b> .	WANGECI: [...] Hör auf mit dieser Manier, zu viel über die Vergangenheit nachzudenken! Oft verlierst du deinen Schlaf aufgrund von Dingen, die man lieber vergessen soll. Denke lieber an Heute und Morgen! Denke an <b>unsere Familie!</b>

Zuerst einmal sind die Sätze nach den grammatischen Regeln der Zielsprache sogar mit den entsprechenden Satzzeichen formuliert und sie lesen sich natürlich. Hier wird **our home** als **unsere Familie** übersetzt, weil der Sinn (und nicht die Bedeutung) eigentlich nicht *Heim* sondern *Familie* ist.

Das Theaterstück enthält einen Fundus an Oralliteratur vor allem Lieder und Sprichwörter, die aus der Kikuyu Sprache und Kultur stammen bzw. von den Autoren selbst erfunden sein könnten<sup>12</sup>. Diese Analyse befasst sich hauptsächlich mit der Übersetzung von Sprichwörtern aus dem Englischen ins Deutsche unter Berücksichtigung der Kikuyu Version.

### 4.3 Die Übersetzung von Sprichwörtern

In seinem berühmt gewordenen Roman *Things Fall Apart* meinte Chinua Achebe, dass „proverbs are the palm-oil with which words are eaten“ (Achebe: 1994 zitiert nach Kolb: 2011) und Ngũgĩ wa Thiong’o und Ngũgĩ wa Mĩriĩ scheinen die gleiche Meinung vertreten zu haben, denn sie haben ziemlich viele Sprichwörter in ihrem Theaterstück verwendet. Die im Original (Kikuyu Version) verwendeten Sprichwörter sind tief in der Kikuyu Kultur eingebettet und werden oft durch kulturspezifische Einheiten und metaphorische Bilder dargestellt. Die Autoren bzw. Übersetzer des Theaterstücks haben beim Übersetzen der Sprichwörter aus Kikuyu ins Englische oft wörtliche Übersetzungen durchgeführt, aber mehrmals haben sie auch die Sprichwörter nach ihrem Sinn übersetzt, wie in einigen Beispielen weiter unten zu sehen ist. Auffällig ist, dass sie die metaphorischen Bilder und Sprache der Sprichwörter in den meisten Fällen beibehalten haben. Bei meiner Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche habe ich die Sprichwörter wortwörtlich übersetzt und dadurch ihre metaphorischen Bilder und metaphorische Sprache in die deutsche Version übertragen. Meinem Übersetzungsziel entsprechend, bietet diese Strategie der Übersetzung den ZS-Empfängern die Gelegenheit an, das Weltbild, die Denkweise und Redensarten der Kikuyu zu erfahren. Darüber hinaus wird der „dritte Text“<sup>13</sup> in der deutschen Übersetzung rekonstruiert und die Botschaft der Autoren bzw. Übersetzer des Stücks nämlich Neo-Kolonialismus und Imperialismus in Kenia zu kritisieren, beibehalten. Ich habe als Sprecher für die Kikuyu Kultur beim Übersetzen danach gestrebt, die narrative Stimme des AS-Textes so viel wie möglich anzunähern. Meine Strategie der Übersetzung ist mit Richard

---

<sup>12</sup> In manchen Fällen besonders bei den Liedern war es nicht klar, ob es mit schon existierenden Kikuyu Liedern zu tun hatte oder mit von den Autoren selbst erfundenen Liedern zu tun hatte. Z. B. das Lied auf Seite 22 - 24

<sup>13</sup> Siehe Oben (1.4.) und vgl. auch Mayanja 1999 und Mayanja 2011. In diesem Fall geht es aber nicht, um einen ungeschriebenen Text sondern um einen geschriebenen „dritten Text“.

Moerings Strategie der Übersetzung von den Sprichwörtern in Chinua Achebes *Things Fall Apart* zu vergleichen. (Vgl. Kolb 2011)

Wie Chimua Achebe in einem Interview bei Kalu Ogbaa im 1980 sich geäußert hat, „a proverb is both a functional means of communication and also a very elegant and artistic performance itself. I think that proverbs are both utilitarian and little vignettes of art.“ (Ogbaa 1997 zitiert nach Kolb 2011) scheinen die Autoren des Theaterstücks diese Doppelfunktion der Sprichwörter berücksichtigt zu haben und sie dann in dieser Art und Weise verwendet, also die Kikuyu Kultur darzustellen, die Botschaft des Theaterstücks zu verstärken und gleichzeitig sie zu verschönern. Bezüglich Werner Kollers erwähnter formal-ästhetischer Äquivalenz habe ich die Sprichwörter wörtlich übersetzt, um ihren ästhetischen und poetischen Effekt nicht zu nivellieren.

Die Herausforderung bei dieser Strategie der Übersetzung ist die Entstehung von „gaps of understanding“ (Vgl. Kolb 2011) bei den ZS-Empfängern. Es kommt nämlich vor, dass einige Redensarten und beschriebenen Bildern den Leser unbekannt und unverständlich sind. Dies passiert aber auch bei den meisten Lesern des Originals, wie Wolfgang Iser und andere Wissenschaftler feststellten, die sich für die Art und Weise wie Literatur gelesen und rezipiert wird interessieren:

most literary texts do have gaps or so-called ‘indeterminacies’: words, phrases or passages the meaning of which is not readily understood. In the act of reading, readers fill in the gaps and thereby actively engage in constructing the meaning of the text.  
(Iser 1976 zitiert nach Kolb 2011)

Diese „indeterminacies“ könnten folglich positiv betrachtet werden, indem sie den Lesern des Textes die Gelegenheit geben, aktiv in der Konstruktion der Bedeutung des Textes teilzunehmen. (Vgl. Kolb 2011)

Barra (1960) hat sich die Mühe gegeben, 1000 Kikuyu Sprichwörter zu sammeln und für jedes hat sie eine wörtliche Übersetzung ins Englische angeboten, gefolgt von einer kurzen Erklärung der Bedeutung und Anwendung des Sprichwortes und dem englischen Äquivalent des Sprichwortes (wenn vorhanden). In ihrem Vorwort gibt sie zu, dass Sprichwörter auf unterschiedliche Art und Weise und mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet werden

können und deshalb gibt sie in ihrem Werk die am häufigsten verwendeten Bedeutungen an. Bei der Analyse werde ich auf die Kikuyu Version des Theaterstücks zurückgreifen, um zu zeigen, wie die Autoren bzw. Übersetzer ihre Sprichwörter übertragen haben. Die Übersetzungen und Erklärungen nach Barra (1960) verwende ich, um zu zeigen, inwiefern die Übersetzungen der Sprichwörter in der englischen Fassung ihre allgemeine Verwendung annähern oder davon abweichen. Zuerst habe ich die wörtliche Bedeutungen (kursiv), Erklärungen und englische Äquivalente nach Barra (1960)<sup>14</sup> präsentiert. Danach habe ich Ngũgĩs<sup>15</sup> Übersetzung gegeben gefolgt von meiner Übersetzung ins Deutsche und Kommentare wo nötig.

### Beispiel 1

#### **Muugi ndooi ūrĩa akeerwo.**

*He who speaks does not know what others will reply.*

Ngũgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 22)
He who judges knows not how he will be judged	Wer über Andere richtet weiß nicht wie selbst über einen gerichtet wird

Ngũgĩ ist hier ein Stück von der allgemeinen wörtlichen Bedeutung des Sprichwortes abgewichen, indem er das Verb *speaks* mit *judges* ersetzt hat. Das entspricht jedoch dem Kontext im Theaterstück und meine Übersetzung ist eine wörtliche Übersetzung seiner Übersetzung.

### Beispiel 2

#### **Kamũingĩ kooyaga ndĩrĩ.**

*Many people together lift up the 'ndĩrĩ'*

‘Ndĩrĩ’ is a heavy wooden mortar in which the Kikuyu women, when brewing beer, crush the sugar-cane.

Englisches Äquivalent: Many hands make light work.

<sup>14</sup> Alle wörtliche Übersetzungen, die Erklärungen und englische Äquivalente (wenn vorhanden) sind direkt nach Barra (1960) zitiert.

<sup>15</sup> Von hier an (in der Analyse) verwende ich bewusst die Bezeichnung Ngũgĩs Übersetzung zur Differenzierung.

Ngũgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 30)
Many hands make work light.	Viele Hände erleichtern die Arbeit.

In diesem Beispiel verwendet Ngũgĩ eine Form der Übersetzung, die dem englischen Äquivalent sehr ähnelt, anstatt das Sprichwort wörtlich zu übersetzen. Höchstwahrscheinlich hat er diese Strategie als Lösung für das Problem der Übersetzung von kulturspezifischen Elementen verwendet. Man merkt schon bei Barras wörtliche Übersetzung, dass das Wort „ndĩrĩ“ Schwierigkeiten beim Übersetzen ins Englische vorbereitet hat. Zwar geht das metaphorische Bild in Ngũgĩs Übersetzung verloren, aber die Bedeutung und der Sinn des originalen Sprichwortes bleiben erhalten. Beim Übersetzen ins Deutsche hatte ich die Möglichkeit ein deutsches Äquivalent des Sprichwortes zu verwenden nämlich „Viele Hände machen ein schnelles Ende“ aber der Sinn der zwei Sprichwörter ist anders. In dem englischen Äquivalent ist die Betonung auf die Leichtigkeit einer Aufgabe, aber in dem Deutschen ist die Betonung auf die Beschleunigung der Arbeit, wenn viele Menschen daran beteiligt sind und einander dabei helfen. Ngũgĩs Übersetzung entspricht dem Kontext im Theaterstück besser und deshalb habe ich sie in meiner Übersetzung verwendet.

### Beispiel 3

#### **Gũtirĩ muirũtu we kĩene wenjagirwo mbui kwa nyina.**

Hier hat das von Barra angeführte Sprichwort (das diesem fast ähnelt) einen anderen Sinn bzw. Bedeutung. Wenn ich das Sprichwort ins Englische selbst übersetzen würde, würde es wie folgt lauten:

*There is no maiden worth the name whose grey hairs are shaved at her mother's.*

Ngũgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 37)
There is no maiden worth the name who wants to get grey hairs at her parents' home.	Es gibt keine Dame, der Bezeichnung würdig, die im Haus ihrer Eltern bleibt bis ihr graue Haare wachsen.

Ngũgĩs Übersetzung des Sprichwortes weicht etwas von einer strengen wörtlichen Übersetzung ab und enthält Aspekte der Interpretation, die den Sinn bzw. die Bedeutung des Sprichwortes verdeutlichen. Ich bevorzuge Ngũgĩs Übersetzung vor der strengen wörtlichen Übersetzung. Um die wörtliche Übersetzung gut zu verstehen, braucht man gewisse Vorkenntnisse über die damalige Kikuyu Kultur, nämlich, dass „the Kikuyu girls go around with bald heads which they get periodically shaved by their relations.“ (Barra 1960: 16) Ngũgĩ vermeidet das Verb *shave* und verwendet stattdessen das Verb *get*. Dadurch kann der Sinn und die Bedeutung seines variierten Sprichwortes leicht erschlossen werden.

#### Beispiel 4

##### **Mūrīmi ndoinagwo guoko.**

*One must not break the arm of him who tills the fields.*

Englisches Äquivalent: Do not kill the goose that lays the golden eggs.

Ngũgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 40)
The hand of a worker should not be weakened.	Die Hand eines Arbeiters darf nicht geschwächt werden.

Dieses Sprichwort übersetzt Ngũgĩ eher nach seiner Bedeutung und das erleichtert dessen Verständnis bei den ZS-Lesern. Meiner Übersetzungsstrategie entsprechend ist meine Übersetzung dann eine wörtliche Wiedergabe seiner Übersetzung.

#### Beispiel 5

##### **Wa Kīrimū wītirimagia na mūūgī.**

Für dieses Sprichwort bietet Barra (1960) zwei Variationen von Sprichwörtern an, die einander sowohl sinngemäß als auch semantisch sehr ähneln:

##### a.) **Wa kīrimū wītirimagia na mūūgī.**

*The fool's staff (walking stick) is used by the wise.*

The proverb means that something belonging to a fool may help the wise, as the fool does not know how to use it to his benefit.

**b.) Mūtirima wa kīrimū wītirimagia na mūūgĩ.**

*A fool's walking-stick helps the wise man to stand.*

The proverb means that wise people know how to get profit from things that a fool thinks useless.

Englisches Äquivalent: A wise man gets learning from those who have none themselves.

Ngūgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 33)
A fool's walking stick supports the clever.	Der Spazierstock des Dummen unterstützt den Klugen.

Meine Übersetzung ist eine wörtliche Übersetzung von Ngūgĩs Text. Ngūgĩs Text ist wiederum eine wörtliche Übersetzung der Kikuyu Version und dadurch wird das originale (Kikuyu) metaphorische Bild von der Kikuyu Version in die deutsche Version des Theaterstücks übertragen. Dieses Muster zeigt sich bei mehreren Übersetzungen der Sprichwörter wie in den nächsten vier Beispielen (6, 7, 8, 9):

Beispiel 6

**Mathanwa me kiondo kimwe matiagaga gukomorania.**

*Many axes in one basket must hit against each other.*

Ngūgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 37)
When axes are kept in one basket they must necessarily knock against each other.	Wenn Äxte in einen Korb gelegt werden, dann stoßen sie unweigerlich aneinander.

### Beispiel 7

#### **Ituunyagwo mbūi ni gūciara.**

*A plant loses its blossom as soon as it bears fruit.*

Englisches Äquivalent: Woman's beauty is spoilt by maternity.

Ngūgīs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 52)
A flower is robbed of the colours by the fruit it bears.	Eine Blume, die Früchte trägt, wird ihrer Farbe beraubt.

### Beispiel 8

#### **Thūna nī rūhiu rwa gūcūhia mūro.**

*Affliction is a good knife to sharpen the 'mūro'.*

'Mūro' is a short stick used to beat the earth, to plant, to dig out potatoes, etc.

Englisches Äquivalent: Necessity sharpens industry.

Ngūgīs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 52)
Poverty is a sword for sharpening the digging sticks.	Die Armut ist ein Schwert, das die Stöcke zum Graben anspitzt.

Hier handelt es sich um kleine Änderungen, die aber keinen Unterschied im Sinn des Sprichwortes machen, und das metaphorische Bild bleibt somit unverändert.

### Beispiel 9

#### **Gakūhōtorā nīko kooī ūrīa karīna.**

*He who adorns himself knows to what sort of dance he is going.*

Englisches Äquivalent: There is a reason for everything.



Ngũgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 39)
He who puts on dancing finery knows how he's going to dance in the arena.	Wer die Pracht zum Tanzen anzieht, weiß wie er in der Arena tanzen wird.

### Beispiel 10

#### **Ithare rīagūūka hacookaga mūgumo! Ndoorīre mbaa ngītoonya kwa heho.**

In diesem Fall hat Ngũgĩ zwei Sprichwörter nacheinander in der Kikuyu Version verwendet, um eine bestimmte Botschaft zu betonen. Interessanterweise hat er nur eines der zwei Sprichwörter in der englischen Fassung übersetzt. Einerseits könnte es sein, dass er das erste Sprichwort ausgelassen hat, weil es schwierig - wegen der kulturspezifischen Einheiten, die darin enthalten sind - zu übersetzen war. Andererseits könnte es sein, dass er es ausgelassen hat, weil die zwei Sprichwörter die gleiche Bedeutung und Anwendung haben. Das ausgelassene Sprichwort erläutere ich untenstehend mithilfe Barras wörtlichen Übersetzung und Erklärung des Sprichwortes:

##### a.) **Ithare rīagūūka hacookaga mūgumo**

*When 'ithare' is uprooted 'mūgumo' grows in its place.*

'Ithare' is a kind of cane growing on the river banks. The Kikuyu say it is of no use.

'Mūgumo' is a kind of fig tree (*Ficus Hochstetteri*) which does not grow except leaning on another tree or twisting around it like a creeper. This is why they think that the 'mūgumo' is worse than the 'ithare'.

Es ist offensichtlich in Barras wörtlicher Übersetzung des Sprichwortes, dass es ihr beim Übersetzen schwer gefallen ist. Sie machte eine direkte Entlehnung der zwei Kikuyu Nomen 'ithare' und 'mūgumo', weil es sich m.E. um eine Eins-zu-Null-Entsprechung (Vgl. Koller 2011: 234) handelte. Anders formuliert, es gibt keine passenden Äquivalente für diese zwei Kikuyu Nomen in der englischen Sprache. In meiner Übersetzung habe ich wie Ngũgĩ dieses Sprichwort ausgelassen, weil wortwörtlich übersetzt bereitet es unnötiger Schwierigkeiten beim

Verständnis und das zweite Sprichwort die gleiche Bedeutung hat. Allerdings ging Ngũgĩs im Original (Kikuyu Version) erzielte Wirkung verloren.

Das übersetzte Sprichwort lautet:

**b.) Ndoorĩire mbaa ngĩtoonya kwa heho.**

Dieses Sprichwort ist im Theaterstück umformuliert, damit es mit dem Inhalt besser reimt. Das eigentliche Kikuyu Sprichwort heißt:

**Kuma kwa mbaa gũthĩĩ kwa heho.**

*To come from rime and go into the bitter cold.*

Englisches Äquivalent: To fall out of the frying pan into the fire.

Ngũgĩs Übersetzung	Meine Übersetzung (s.o. Seite 39)
I ran away from coldland only to find myself in frostland.	Ich bin aus der Kälte geflohen, nur um mich im Frost wiederzufinden.

Hier bestand die Möglichkeit ein deutsches Äquivalent zu verwenden nämlich „Aus dem Regen in die Traufe“ aber dann hätte ich mit dem Verlust des im Sprichwort beschriebenen Bildes rechnen müssen. Zwar hat Ngũgĩs Übersetzung und das deutsche Äquivalent mehr oder weniger die gleiche Bedeutung aber das metaphorische Bild ist unterschiedlich.

#### **4.4 Fazit**

Obwohl beim Übersetzen kaum auf die Kikuyu Sprichwörter zurückgegriffen wurde, habe ich sie in der Analyse eingeschlossen, um zu zeigen, inwieweit Ngũgĩs Übersetzung sich von dem Original abweicht bzw. annähert und darauf basierend, die Beziehung zwischen meinem AS-Text (Ngũgĩs Übersetzung) und meiner Übersetzung darzustellen. Es ist festzustellen, dass Ngũgĩs Übersetzung sowohl ihr AS-Text (die Kikuyu Fassung) annähert als auch verständlicher macht. Zwar nimmt er manchmal gewisse Änderungen beim Übersetzen der Sprichwörter ins

Englische vor, aber kaum ändert er das ursprüngliche metaphorische Bild. Dies ermöglicht die Empfänger seiner Übersetzung hin in der Kikuyu Kultur schauen zu können und das Weltbild, die Denkweise und Redensarten der Kikuyu zu erfahren.

Wie Ngũgĩ habe ich beim Übersetzen den größten Wert darauf gelegt, die Botschaft und Form des AS-Textes (englische Fassung) wiederzugeben. Einerseits ist es mir dank meiner Übersetzungsstrategie gelungen, die ursprünglichen metaphorischen Bilder ins Deutsche zu übertragen. Andererseits liegt die größte Herausforderung darin, dass einige von den verwendeten metaphorischen Bildern, den ZS-Empfängern unverständlich sind. (Vgl. 4.3) Dieses Problem ist aber positiv zu betrachten, indem die Leser an solchen Stellen im Text pausieren werden, um zu überlegen, was damit gemeint sein könnte. Darüber hinaus gewinnen sie dadurch neue Kenntnisse und Perspektive.

Das zweite Problem betrifft die Übersetzung der kulturspezifischen Elemente. (Siehe 4.3. Beispiel.10) Für dieses Problem schlage ich vier Lösungsmöglichkeiten vor:

1. das wortwörtlich übersetzte Sprichwort verständlicher mittels einer Fußnote zu machen;
2. das Sprichwort mittels seines Äquivalenten in der Zielsprache zu versehen;
3. das Sprichwort überhaupt nicht übersetzen und mittels einer Fußnote oder eines Glossars seine Bedeutung erklären;
4. die im Sprichwort enthaltenen 'unübersetzbaren' Wörter direkt zu entlehnen ohne die Erklärung zu geben. (Verfremdung)

*Zu 1:* Wortwörtlich übersetzt würde ein Sprichwort oft undeutlich wirken und eine Fußnote kann man in Anspruch nehmen, um Missverständnisse zu beseitigen.

*Zu 2:* In diesem Fall muss der/die Übersetzer(in) oft mit dem Verlust des originalen metaphorischen Bildes rechnen.

*Zu 3:* Meiner Ansicht nach passt diese Strategie dem Übersetzen der Theaterstücke am besten, wenn der/die Übersetzer(in) die kulturelle Differenz im Stück hervorheben möchte und gleichzeitig den Lesern die Bedeutung des Sprichwortes erklären will.

Zu 4: Dies entspricht zum größten Teil Lawrence Venuti's „Resistance Strategy in Translation“, in der die Kulturdifferenz im Vordergrund stehen soll und alles nicht verständlich sein muss. (Vgl. Venuti 2012)

Auch hier erwähnenswert ist der Vorschlag, dass afrikanische Schriftsteller häufiger in ihren Muttersprachen (L1) schreiben sollen und danach ihre Werke selbst übersetzen oder von Anderen übersetzen lassen. Dies hat zwei Vorteile. Erstens wird die Entwicklung und Aufbewahrung der afrikanischen Sprachen gefördert. Zweitens legen sie dadurch die originalen Texte („dritten Texte“) für eventuelle Übersetzer zur Verfügung.

## 5.0 Schlussbemerkung

Afrikanische Literatur hat im Laufe der Zeit zunehmend an Bedeutung in Deutschland gewonnen (Vgl. Kessel 2010) und Übersetzungen haben dabei eine wichtige Rolle gespielt. Bei der Förderung von afrikanischer Literatur in europäischen Ländern sind die Übersetzungen unabdingbar. Je nach Übersetzungsziel und der ausgewählten Übersetzungsstrategie stößt man unweigerlich auf unterschiedliche Übersetzungsprobleme. Es gilt dennoch festzuhalten, je mehr wir uns mit der Übersetzung afrikanischer Literatur ins Deutsche und andere Sprachen befassen, desto besser werden die Übersetzungsstrategien und Lösungsvorschläge für die Übersetzungsprobleme, die dabei entstehen.

Bezüglich Nidas vorgeschlagenen Orientierungen der Übersetzung wäre weder eine strenge formale Äquivalenz noch eine reine dynamische Äquivalenz bei der Übersetzung von afrikanischer Literatur ins Deutsche zu empfehlen. Einerseits würde eine strenge F-Ä Übersetzung den Sinn und Geschmack des Originals beeinträchtigen. Andererseits würde eine ausschließliche D-Ä Übersetzung der Zielsprache und der Zielkultur so angepasst werden, dass sie ihre Interkulturalität und Besonderheit verlieren würde. Meine Empfehlung wäre eine Übersetzung literarischer Werke afrikanischer Herkunft, die die zwei Orientierungen beim Übersetzen in Betracht zieht und die relevanten Aspekte, je nach dem Zweck des/der Übersetzers(in) anwendet.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Ngũgĩ wa Thiong'o / Ngũgĩ wa Mĩriĩ: *I Will Marry When I Want*. EAEP, Nairobi 2011.

Ngũgĩ wa Thiong'o / Ngũgĩ wa Mĩriĩ: *Ngaahika Ndeenda*. Heinemann Educational Books, Nairobi 1980.

### Sekundärliteratur

A.G. Oettinger: *Automatic Language Translation: Lexical and technical aspects, with particular reference to Russian*. Harvard University Press, Cambridge / Mass 1960.

Ajibola Fabusuyi: *Goethes Strategien der Übersetzung und ihre Relevanz für die Übertragung von Soyinkas Drama „The Trials of Brother Jero“* in: Shaban Mayanja: *Übersetzungsgermanistik aus einer afrikanischen Perspektive: Beiträge aus dem Ile Ife Graduiertenprogramm*. Cuvillier Verlag, Göttingen 2011.

E.A. Nida / C.R. Taber: *The Theory and Practice of Translation*. E.J. Brill, Leiden 1974.

E.A. Nida: *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*. Leiden, E. J. Brill, 1964.

G. Barra: *1000 Kikuyu Proverbs: With Translations and English Equivalents*. EALB, Nairobi 1960.

J.C. Catford: *A linguistic theory of translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford University Press, London 1965.

J. de Waard / E. A. Nida zitiert nach Werner Koller. In: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Narr Francke AttemptoVerlag GmbH & Co. KG, Tübingen 2011. (8. Auflage)

Khadi Fall: *Ousmane Sembènes Roman „Les bouts de bois de Dieu“: Ungeschriebener Wolof-Text, französische Fassung, deutsche Übersetzung: Eine Untersuchung zu Problemen einer literarischen Kommunikation zwischen Schwarz-Afrika und dem deutschen Raum, Band 13*. IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt 1996.

Lawrence Venuti: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Taylor and Francis, Hoboken 2012.

Markus Kessel: „Aus Negern Afrikaner machen“: *Die Vermittlung subsaharisch-afrikanischer Literaturen in deutscher Übersetzung seit Ende der 1970er Jahre*. Saxa Verlag, Berlin 2010.

Ngũgĩ wa Thiong'o: *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. James Currey, Oxford; EAEP, Nairobi; Heinemann, Portsmouth (NH), 1997

Ngũgĩ wa Thiong'o / Ngũgĩ wa Mĩriĩ: *Nitaolewa Nikipenda*. tafs. Clement Kabugi (*Ngaahika Ndeenda, 1980*; tafs. Heinemann Educational Books, Nairobi 1982).

Otto Kade zitiert nach Werner Koller. In: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Narr Francke AttemptoVerlag GmbH & Co. KG, Tübingen 2011. (8. Auflage)

Shaban Mayanja: *Übersetzungsgermanistik aus einer afrikanischen Perspektive: Beiträge aus dem Ile Ife Graduiertenprogramm*. Cuvillier Verlag, Göttingen 2011.

Shaban Mayanja: *Untersuchungen zum Problem der Übersetzung Afrikanischer Literatur ins Deutsche*, Revonnah Verlag, Hannover 1999.

Waltraud Kolb: *Re-Writing Things Fall Apart in German*. Essay, 2011.

Werner Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Narr Francke AttemptoVerlag GmbH & Co. KG, Tübingen 2011. (8. Auflage)

Wolfram Wilss: *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*. Klett, Stuttgart 1977.

### **Internetquelle:**

Marthe Dijk: *The Translation Problems of African Literature and their Corresponding Strategies*. Online Masterarbeit. 2011 [Zugriff: 30.06.2013] Zugänglich unter: [http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2011-0909-200858/DijkMarthe\\_Thesis\\_The%20Translation%20Problems%20of%20African%20Literature%20and%20Their%20Corresponding%20Strategies.pdf](http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2011-0909-200858/DijkMarthe_Thesis_The%20Translation%20Problems%20of%20African%20Literature%20and%20Their%20Corresponding%20Strategies.pdf)