



**UNIVERSITY OF NAIROBI
FACULTY OF ARTS
DEPARTMENT OF LINGUISTICS AND LANGUAGES
GERMAN STUDIES**

THEMA

**EINE KRITISCHE ANALYSE DER DEUTSCHEN
ÜBERSETZUNG VON OKOT P'BITEKS „SONG OF LAWINO“
AUF SEMANTISCHER EBENE**

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

Vorgelegt von:

Katusiime Barbra

C50/ 79789/ 2015

Unter der Betreuung von:

DR. SHABAN MAYANJA

DR. ALICE WACHIRA

2016

ERKLÄRUNG

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

Name, Vorname

Datum

Unterschrift

Matrikelnummer _____

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

BETREUER _____

BETREUERIN _____

Unterschrift _____

ABSTRACT

Literary translation is one of the ways of enhancing intercultural dialogue. Thus translating literary works from one language to another creates intercultural awareness by transporting different cultures beyond their own borders. In the same way African Literature has paved its way in the European countries such as Germany with the help of Translation. Consequently, many of the publications about the question of translating African literature into German language have become interested in the fact that this Literature is already a translation. Thus the translation of African literature into German language seems like a translation of a translation just like the Senegalese Germanistin Khadi Fall (1993:968) puts it “Übersetzung einer Übersetzung “i.e. “Translation of a Translation “. The translated text is taken as a „third text “, whereby the French or English Text is taken as the second Text and the non-written Text in the mother language of the Author is taken as the first Text (Authors allegedly think in their mother language and then translate into the language of their colonial masters for example English, French, Portuguese among others). Alexandre Ndefo Tene (2004:17) goes ahead to ascertain that francophone African Texts are more of hybrid and bi-cultural texts than simple Translations. This Study however surpasses the former assumption in that it presents a case where by the first Text is not simply assumed to have been thoughts of the Author in his mother tongue, but was rather written down in the mother tongue of the Author:

Okot p'Bitek's poem Song of Lawino was originally written in Acholi (a language from Northern Uganda), and it was entitled Wer Pa Lawino. The poem is centered on the main narrator Lawino's plea towards her husband, Ocol, who shuns his old Acholi background for Westernization. Lawino implores Ocol not to abandon his heritage but rather accept both Acholi and Western cultures. In 1966, Okot himself translated his poem into English. Thus, the English version is a translation from the Acholi language. This poem is full of culture-specific elements such as metaphors and idioms that should not be merely literary translated into another language, since this makes them lose their cultural specificity thus ignoring the cultural differences. The Poem was translated into German language in 1972 and 1998 by Marianne Welter and Raimund Pousset respectively.

This study therefore was set out to analyze the translated poem of "Song of Lawino" at the level of semantics using the equivalence theory (Formal and Dynamic Equivalence by Eugene A. Nida, the Post-Colonial Approach by Maria Tymoczko and the Resistance Strategy of Lawrence Venuti, specifically to answer the questions of how the culture-specific elements i.e. Proverbs, Songs, Symbols, among others were translated into German, the semantic problems that were involved in the translation of cultural specific terms and to suggest the alternative strategies that could be developed to ensure a more optimal rendition of the Acholi culture specific terms in the German language. A close analysis of the translated poem revealed misinterpretations in the translation of some cultural specific elements especially symbols and similes as the major challenge. A literal translation of these aided by footnotes to eliminate misunderstandings was suggested as a solution to the mentioned challenge.

A general conclusion was drawn that neither strict formal equivalence nor complete dynamic equivalence best suit 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.

DANKSAGUNG

Ich bin vor allem Gott dankbar, für seine Hilfe und Gnade bei der Arbeit. Ich möchte mich auch bei Dr. Shaban Mayanja und Dr. Alice Wachira, den BetreuerInnen meiner Arbeit für ihre Geduld, ihr Verständnis und vor allem für ihre geistige Unterstützung während der Gestaltung dieser Arbeit herzlich bedanken. Prof. Dr. Clarissa Vierke bin ich auch dankbar dafür, dass Sie mich während der Kurzzeitforschungsaufenthalts in Deutschland betreut hat. Aufrichtiger Dank an Ela Reith und Manfred Meyers für ihre geduldige und unschätzbare Hilfe beim Korrekturlesen.

Nicht zuletzt bin ich dem DAAD zu Dank verpflichtet, dass er mir ein zweijähriges Masterstudium an der University of Nairobi und einen fünfmonatigen Aufenthalt in Deutschland ermöglicht hat.

Schließlich danke ich meiner Familie für ihre Ratschläge und Unterstützung während der Arbeit.

Besonderen Dank schulde ich: Meiner Liebe Timothy Yaz für seine Geduld und Beistand während der Arbeit, meinen Eltern und Geschwistern für ihre Ratschläge und Unterstützung und Richard Kilama für seine Hilfsbereitschaft beim korrekten Übersetzen der Acholi Wörter und bei der Interpretation der Acholi-Mythologie, der Symbole und viele andere Acholi-Kulturspezifika.

Diese Arbeit ist meinem Verlobten Timothy Yaz und meinen Eltern Kato Enock und Margaret Kato gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	v
1.0 Einleitung.....	1
1.1 Hintergrund.....	1
1.2 Problemstellung.....	3
1.3 Forschungsfragen.....	4
1.4 Forschungsziele.....	5
1.5 Methodologie.....	5
1.6 Einschränkung der Arbeit.....	6
2.0 Forschungsstand.....	6
3.0 Theoretische Grundlage.....	12
3.1 Übersetzen vs. Übersetzung.....	13
3.2 Übersetzungsansätze: Überblick.....	15
3.3 Das Konzept der Äquivalenz nach Eugene A. Nida.....	18
3.4 Post-Colonial Writing and Literary Translation.....	21
3.5 Lawrence Venutis Resistenzstrategie.....	23
4. 0 Empirischer Teil.....	25
4.1 Übersetzungswissenschaftliche Analyse der Dichtung Song Of Lawino.....	25
4.1.1 Zur Analyse von Sprichwörtern.....	25
4.1.2 Zur Übersetzung von Symbolen.....	35
4.1.2.1 Zur Analyse von Gleichnissen.....	48
4.1.3 Zur Analyse von Liedern.....	55
5.0 Schlussfolgerung.....	65
Literaturverzeichnis.....	69

1.0 Einleitung

1.1 Hintergrund

Okot p'Bitek's Dichtung *Song of Lawino* wurde ursprünglich auf Acholi (einer Sprache aus dem Norden Ugandas) verfasst, unter dem Titel *Wer pa Lawino*. Es ist das Lamentieren einer Acholi Frau namens Lawino angesichts der kulturellen Desintegration ihrer Gesellschaft bzw. der Verwestlichung ihres Mannes Ocol. 1966 übersetzte Okot seine Dichtung ins Englische. Somit ist die englische Fassung auch eine Übersetzung aus der Acholi-Sprache.

Die Dichtung basiert auf Acholi-Oraltraditionen, wie Gedichte und Lieder, welche anlassspezifisch und relativ kurz sind und aus vielen Wiederholungen bestehen¹. Man kann die individuellen, kurzen Gedichte im *Song Of Lawino* auch erkennen, obwohl sie zusammengebracht werden durch die Debatte zwischen Lawino und Ocol, die in *Song of Ocol* abgeschlossen wird.

Die Dichtung *Song of Ocol* wurde 1967 von Okot verfasst, als Ergänzung zur *Song of Lawino*, in dem sich Ocol gegen Anschuldigungen von Lawino verteidigt (in den ersten zwei Kapiteln), und danach seine Meinung äußert und seinen Hass für alles Schwarze schildert. Im Gegensatz zur *Song Of Lawino* wurde *Song Of Ocol* ursprünglich auf Englisch verfasst. Eine gesamte Fassung wurde bei dem East African Publishing House, Nairobi unter dem Titel *Song Of Lawino/Song Of Ocol* 1972 verlegt, mit einer Einführung von G.A. Heron und Illustrationen von Frank Horley.

1972 wurde die Dichtung *Song Of Lawino* aus dem Englischen von Marianne Welter ins Deutsche übersetzt und im Horst Erdmann Verlag verlegt. Diese gilt als die erste deutsche Lawino Fassung. Eine zweite Lawino-Fassung erschien unter dem Titel *Lawinos Lied* als Taschenbuch beim Ullstein Verlag in der Übersetzung von Marianne Welter, mit einem Nachwort von Inge Uffelman verlegt und zwar in der Reihe „Die Frau in der Literatur“. Diese war eine unveränderte Auflage. Der Peter Hammer Verlag hat auch 1998 eine kombinierte Ausgabe (*Lawinos Lied/ Ocols Lied*) in einer Neuübersetzung von Raimund Pousset publiziert.

Gleichfalls lag eine erste deutsche Gesamtfassung beider Werke bereits seit 1977 beim Ostberliner Verlag Rütten & Loening unter dem Titel *Lawinos Lied/Ocols Lied - Ein afrikanischer Streitgesang*, in der Frank Auerbach *Song of Ocol* übersetzt hat und für *Song of Lawino* die Übersetzung von Marianne Welter herangezogen wurde.

¹siehe: Okot p'Bitek's *Horn of my Love*, eine Sammlung von Acholi Oraldichtungen

Die Dichtung wurde auch ins Französische mit dem Titel *La Chanson de Lawino* von Frank und Henriette Gauduchon übertragen und ist 1983 bei Paris/Dakar, „Présence africaine/UNESCO“ und 1992 als neue Auflage bei Présence africaine erschienen.

Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass es eine neue Übersetzung vom *Song of Lawino* in Uganda gibt, die Okots Freund und Kollege Taban lo Liyong (auch ein Dichter) unter dem Titel *The Defence of Lawino* verfasst hat. Ziel dieser Fassung, die 2001 bei Fountain Publishers erschien, war es, sich der ursprünglichen Fassung des Textes wieder anzunähern.

Song of Lawino gilt heutzutage als einer der afrikanischen Klassiker. Die Relevanz der Frage nach dem Einfluss der westlichen Zivilisation auf die afrikanische Zivilisation, welche den Konflikt zwischen Lawino und Ocol darstellt, wird seit langem in der afrikanischen Gesellschaft diskutiert. Kulturelle Nationalisten lamentieren noch den Angriff auf die afrikanische Kultur durch westliche Medien und die Debatte, in welcher Sprache die afrikanische Literatur geschrieben werden soll, ist noch ein heißes Thema. Daher meint G. A. Heron in seiner Einleitung zur Gesamtfassung *Song Of Lawino/Song Of Ocol* 1972, dass afrikanische Autoren, die auf Englisch oder Französisch schreiben, sich bestimmte Probleme schaffen, denn sie wollen afrikanische Gedanken äußern, aber sie haben ein nicht afrikanisches Werkzeug gewählt, diese Ideen auszudrücken. [...]

Die Dichtung *Song Of Lawino* ist voller kulturspezifischer Elemente wie u.a. Liedern, Namen von Tieren, Bäumen, Metaphern und idiomatische Redewendungen, die nicht literarisch in einer anderen Sprache übersetzt werden sollten. Denn diese verlieren ihre kulturelle Identität, wenn sie literarisch übersetzt werden.

Der Prozess der Übersetzung von kulturspezifischen Elementen ist eine komplizierte Aufgabe. Die Kultur ist eine komplexe Sammlung von Erfahrungen, die das tägliche Leben charakterisieren, zum Beispiel die Sozialstruktur, der Religion, die Konventionen und Geschichte. All dies sind komplexe Konstrukte und Abstrakta und deshalb schwierig zu verstehen und zu übersetzen.

Laut Nida und Taber ist cultural translation "a translation in which the content of the message is changed to conform to the receptor culture in some way, and/or in which information is introduced which is not linguistically implicit in the original" (Nida and Taber 1982: 199).

Das heißt, die Botschaft oder der Inhalt eines Textes ist so gestaltet bzw. verändert, die Zielkultur anzupassen, oder neue Information, die im Originaltext nicht linguistisch implizit ist, einzufügen.

In Bezug auf die Bibelübersetzung meinen Nida und Taber, dass unter einer kulturellen Übersetzung eine Übersetzung verstanden wird, in der Ergänzungen vorgenommen wurden und die nicht direkt vom Originaltext abgeleitet werden können. Deswegen könnten diese Zusätze Ideen sein, die kulturell dem Originaltext fremd sind oder einfach Elemente, die eingefügt sind, um notwendige Hintergrundinformationen zu geben (Shuttleworth & Cowie 1997: 35)

Zusätzlich dazu beobachtet Larson, dass die Bedeutung kulturell bedingt ist und die Reaktion auf einen gegebenen Text auch kulturell bedingt wird. Daher wird jede Gesellschaft eine Nachricht in Bezug auf seine eigene Kultur interpretieren:

The receptor audience will decode the translation in terms of his own culture and experience, not in terms of the culture and experience of the author and audience of the original document. The translator then must help the receptor audience understand the content and intent of the source document by translating with both cultures in mind.

(Larson 1984: 436-437)

In der Tat liegt eines der schwierigsten Probleme bei der Übersetzung literarischer Texte in den Unterschieden zwischen den Kulturen. Menschen aus einer bestimmten Kultur betrachten oder interpretieren Sachen aus ihrer eigenen Perspektive.

Diese Studie interessiert sich dafür, herauszufinden wie die Dichtung *Song Of Lawino* ins Deutsche übersetzt wurde unter anderem, was die Übersetzung von Kultur spezifische Elementen betrifft. Ob die übersetzte Dichtung die gleiche Information wie die englische Dichtung liefert, und ob es überhaupt Änderungen in der Bedeutung gibt.

1.2 Problemstellung

Es gibt viele Veröffentlichungen über die Frage der Übersetzung afrikanischer Literatur ins Deutsche, und viele davon interessieren sich für die Tatsache, dass diese Literatur schon eine Übersetzung ist. In Anlehnung an Khadi Fall (1993: 968) erscheint die Übersetzung afrikanischer Literatur als, „eine Übersetzung einer Übersetzung“.

Der übersetzte Text erscheint also als „ein dritter Text“ wobei der Französische in diesem Fall (der Fall von *Song Of Lawino* der Englische der zweite, und der nicht geschriebenen in der Muttersprache, aber in diesem Fall geschrieben auf Acholi der erste Text sei.

Dass sich p'Bitek entschieden hat, sein Werk ins Englische zu übersetzen, ist schon ein Beweis, dass dieser eine Übersetzung ist.

Die englische Dichtung wurde auf der Grundlage des Acholi-Textes übersetzt. Andererseits basieren die deutschen Übersetzungen auf dem englischen. Daher werden kulturelle Spezifika, aber auch sprachliche Mittel (Metaphern, Redewendungen usw.) beim Schreibvorgang übersetzt. Ein Beispiel dafür sind die Redewendungen von Lawino, die sie zwischendurch benutzt, denn diese sind Acholi-spezifisch, z.B. In Kapitel 11 (Seite 83, Zeile 1) ermahnt ihr Gatte sie mit Nachdruck, dass sie mit ihrem Schwager nicht scherzen soll, mit der Begründung, dass **ein Scherz sie schwanger machen würde**. Diese ist eine Acholi-Redewendung. So sind alle Redewendungen und andere kulturelle Spezifika der Originalversion ins Englische und vom Englischen ins Deutsche übersetzt worden. Deshalb ist bei der Übersetzung eine schöpferische Tätigkeit festzustellen. Die Übersetzung literarischer Texte (denn diese sind meistens in bestimmten Kulturen eingebettet), unterliegt denselben Entscheidungen von Seiten des Übersetzers, die vom Autor beim Schreiben getroffen werden. Das Übersetzen ist somit ein schöpferischer Akt.

Die Grundproblematik dieser Arbeit besteht darin, die übersetzte Dichtung von *Song Of Lawino* auf der Ebene der Semantik anhand der Äquivalenztheorie Eugene A. Nidas und dem Postkolonialer Ansatz (Post-Colonial Writing and Literary Translation) von Maria Tymoczko zu analysieren. Konkret besteht die Problematik darin, auf die Fragen zu antworten, wie kulturspezifische Elemente d.h. Sprichwoerter, Lieder, Symbole und Gleichnisse übersetzt wurde, welche semantischen Probleme sich bei der Übersetzung dieser Kulturspezifika ergeben.

1.3 Forschungsfragen

Diese Studie versucht die folgenden Fragen zu beantworten:

- ❖ Wie wurden die kulturspezifischen Elemente (Sprichwoerter, Lieder, Symbole und Gleichnisse) ins Deutsche übersetzt?
- ❖ Welche semantischen Probleme ergeben sich bei der Übersetzung diesen kulturspezifischen Elementen in der übersetzten Dichtung *Lawinos Lied*?
- ❖ Welche alternativen Strategien können entwickelt werden, um eine optimale Wiedergabe der Acholi kulturspezifischen Elemente sicherzustellen?

1.4 Forschungsziele

Die folgenden Ziele werden in dieser Studie angestrebt:

- ❖ Die Art und Weise, wie die kulturspezifischen Elemente (Sprichwoerter, Lieder, Symbole und Gleichnisse) ins Deutsche übersetzt wurde, zu analysieren.
- ❖ Die semantischen Probleme bei der Übersetzung dieser Elemente zu identifizieren.
- ❖ Alternative Übersetzungsstrategien für Acholi-kulturspezifische Elemente zu diskutieren.

1.5 Methodologie

Diese Studie hat als Vorsatz die deutsche Übersetzung von Okot p'Bitek's *Song of Lawino* auf der Ebene der Semantik zu analysieren und hauptsächlich die Übersetzung kulturspezifischer Elemente (Bilder, Lieder, Symbole und Metaphern) darin zu untersuchen und die semantischen Probleme, die sich bei der Übersetzung dieser kulturspezifischen Elementen ergeben, herauszufinden. Daher wird die Forscherin die übersetzte Dichtung „*Lawinos Lied*“ anhand der Äquivalenztheorie Eugene A. Nidas analysieren. Die Theorie besteht aus zwei Konzepten der Äquivalenz und zwar: Die formale Äquivalenz, die auf die äquivalente Wiedergabe von Form und Inhalt zielt, das heißt Elemente des Ausgangssprachlichen Textes werden mit formal korrespondierenden Mitteln in der Zielsprache wiedergegeben.

Andererseits beruht die dynamische Äquivalenz auf dem Prinzip der äquivalenten Wirkung und sie ist auf völlige Natürlichkeit und Verständigkeit ausgerichtet. Die übersetzte Dichtung *Lawinos Lied* werde auch anhand des Postkolonialen Ansatzes Maria Tymoczko's analysiert, welche die Übersetzung afrikanischer Literatur als eine Übersetzung einer Übersetzung und, deshalb dem Autor und dem Übersetzer fast die gleiche Rolle zuschreibt.

Des Weiteren besteht die Methodik aus einer Textanalyse: Hier wird die englische Dichtung intensiv gelesen und alle Sprichwoerter, Lieder, Symbole und Gleichnisse darin gesammelt bzw. identifiziert. Danach wird die übersetzte Dichtung gelesen, bei der Aufmerksamkeit auf die Übersetzung dieser Elemente gelegt wurde, um herauszufinden wie sie übersetzt wurden, z.B. auf welcher Art von Äquivalenzkonzept und welche semantische Probleme es sich bei deren Übersetzung ergibt. Folgende textuelle Verweise werden hier hilfreich sein:

Das Auftreten von (semantischen) Problemen im Ausgangstext, denn er ist auch eine Übersetzung aus der Acholi-Sprache und das Auftreten von vorgeschlagenen Lösungen im ZT: Diese nennt Toury (1995:87) Paare von ersetzenden und ersetzten Abschnitten im Ausgangs- und ZT.

Eine kontrastive Übersetzungsanalyse wird auch im Laufe der Arbeit verwendet werden, um die Übersetzung von Marianne Welter mit der von Raimund Pousset zu vergleichen, und wie jeder mit der Übersetzung von Symbolen umgegangen ist.

Die Verwendung von den Daten in den Glossaren sind dabei unabdingbar, und somit Hilfe von einem Acholi Muttersprachler, denn die Forscherin spricht kein Acholi.

1.6 Einschränkung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit hat als Vorsatz die deutsche Übersetzung von Okot p'Bitek's *Song of Lawino* auf der Ebene der Semantik zu analysieren. Im Vordergrund steht der Kulturdifferenz d.h. es werden nicht untersucht, ob die übersetzte Dichtung *Lawinos Lied* die gleiche Bedeutung liefert wie die Englische Dichtung oder, ob die deutsche Leserschaft die übersetzte Dichtung versteht, sondern ob die Kulturdifferenz in der übersetzten Dichtung anerkannt wurde.

Die Studie basiert vorwiegend auf Eugene Nidas Konzept der formalen und dynamischen Äquivalenz, Maria Tymoczko's Post-Colonial Writing and Literary Translation und Lawrence Venuti's Resistenzstrategie. Die Perspektiven anderer WissenschaftlerInnen zu den Themen Äquivalenz und Postkoloniale Literaturtheorie werden nicht in Betracht gezogen. Ungeachtet der Vielfalt kulturspezifischer Elemente in der Dichtung *Song Of Lawino*, konzentriert sich die Analyse ausschließlich auf die Übersetzung von Sprichwoertern, Liedern, Symbolen und Gleichnissen.

Für die Analyse wird die Übersetzung von Raimund Pousset verwendet, denn diese ist die neuste Übersetzung des Gesangs. Die Übersetzung von Marianne Welter wird zur Rate gezogen, aber auch mit der Übersetzung von Pousset im Kapitel 2 verglichen, um genaue Ergebnisse über die Übersetzung des Gesangs herzustellen.

2.0 Forschungsstand

In ihrer Magisterarbeit befasst sich Martina Tomečková (2009) mit „Einige Bemerkungen zur Übersetzungstheorie und –Praxis mit besonderer Berücksichtigung der Äquivalenz Problematik,“ in der sie über das Ziel des Übersetzungsprozesses berichtet:

Das Ziel jeder Übersetzung ist es, unter Berücksichtigung verschiedener Bedingungen die Aussage des Ausgangstextes ohne Bedeutungsverlust in die Zielsprache zu übertragen.

Auf der anderen Seite ist das Ziel einer guten Übersetzung, eine Äquivalenz zwischen der Bedeutung des Zietextes und der des Ausgangstextes herzustellen. Dies bedeutet die Sicherstellung, dass die Übersetzung in der Zielkultur dieselbe Botschaft an die Adressaten übermittelt wie der Ausgangstext in der Ausgangskultur. Um dies zu erreichen, müssen bei jeder Übersetzung Rand- bzw. Zusatzbedingungen wie Kontext, Grammatik beider Sprachen, bestimmte Ausdrucksweisen, Stil, Idiome, Realien und ähnliches beachtet werden, was gegebenenfalls aber auch einschränkend auf die Übersetzung wirken kann. (Tomečková 2009: 9)

Wie andere Übersetzungswissenschaftler ist sie der Ansicht, dass Äquivalenz nicht Gleichheit bedeutet. Denn diese ist in der Übersetzung nicht möglich. Der Übersetzer kann sich ihr nur annähern. Demzufolge erschließt Tomečková, dass nicht Wörter und Sätze übersetzt werden, sondern eher die Gesamttex-te. Daher gibt sie zwei Kriterien, nach denen man eine gelungene Übersetzung erkennen kann:

1. Treue auch Wiedergabetreue, im Hinblick darauf, inwieweit die Übersetzung die Bedeutung des Ausgangstextes wiedergibt, ohne der Aussage oder bestimmten Teilen des Textes etwas hinzuzufügen oder diese abzuschwächen.
2. Transparenz - beschreibt den Grad, in welchem die Übersetzung auf einen Muttersprachler der Zielsprache wirkt, als wäre sie ursprünglich in dieser erstellt worden und inwieweit die Übersetzung den grammatikalischen, syntaktischen und idiomatischen Bedingungen der Zielsprache entspricht.

Bei dem Übersetzungsprozess bedenkt der Übersetzer, welche Elemente der Ausgangssprache er belassen kann, und welche er ersetzen muss. Immer entstehen Verschiebungen in Übersetzungen. Diese können entweder nötig, oder überflüssig sein. Das Ergebnis des Übersetzungsprozesses nennt man „Übersetzungstext“.

Im weiteren Sinne beschreibt Tomečková die Aufgabe des Übersetzers:

Der Übersetzer, oder auch Mittler, gilt als ein Bote zwischen Nationen. Er ist einer der

„Künstler“, die aus einer Nationalliteratur die Weltliteratur machen. „Viele weltbekannte Schriftsteller sind sich der Wichtigkeit dieser Tätigkeit bewusst und laden „ihre“ Übersetzer aus aller Welt ein, damit sie die Probleme, die bei Übersetzungen erscheinen können, zusammen besprechen.“ Dieser Satz ist bei vielen Autorenlesungen zu hören.

Die Hauptaufgabe eines Übersetzers ist aus „Unzugänglichem und Unverständlichem Zugängliches und Verständliches“ zu machen. (Tomečková 2009: 13)

Ich stimme ihr zu in dem Sinne, dass der Übersetzer, Gleichheit bzw. Äquivalenz nur annähern kann.

Was eine gelungene Übersetzung betrifft, finde ich umstritten, besonders, wenn sie an nur zwei Kriterien bestimmt wird. Denn es ist schwer die beide Prinzipien gleichzeitig in Betracht zu ziehen, deswegen kann eine Übersetzung treu und nicht transparent sein, oder transparent aber nicht treu.

Diese Arbeit finde ich jedoch wichtig für meine Arbeit, denn ich werde eine Dichtung die ins Deutsch übersetzt wurde, analysieren und damit werde ich unter anderem herausfinden/ untersuchen, ob die Bedeutung des Ausgangstextes ins Deutsche wiedergegeben wurde.

Im Anschluss daran spricht sie von der Produktion und Reproduktion eines Textes. Sie geht davon aus, dass die Grundlage für jede Übersetzung die Äquivalenz zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache ist. Es wird über die sog. Äquivalenzbeziehung gesprochen. Diese Äquivalenzrelation ist nach Werner Koller so eine Beziehung, die die Übersetzung konstituiert und ist der Kern jeder Übersetzungstheorie. Zwischen dem Ziel- und Ausgangstext gibt es eine Äquivalenzbeziehung, für die die inhaltliche und stilistische Intention des Ausgangstextes und Kommunikations- oder Rezeptionsaspekte maßgebend sind. Die Äquivalenz ist nicht statisch/formal, sondern dynamisch.

Die Übersetzung ist immer einerseits die Reproduktion, andererseits auch Produktion eines Textes. Es wird der Ausgangstext reproduziert und ein ZT² produziert. Dabei entstehen spezifische Verhältnisse und Situationen, die nur bei der Übersetzungstätigkeit zu treffen sind.

Die Textproduktion ist in der Übersetzungspraxis nicht selten, vor allem bei den „defekten“ Originaltexten. Verbessert der Übersetzer den Ausgangstext, reproduziert er den Text nicht mehr, sondern er produziert einen neuen, der an das Original gebunden ist. Meiner Meinung nach bleibt die Frage offen, ob der Übersetzer das Recht haben sollte, den originalen Text zu bearbeiten. Dennoch, wenn der Ausgangstext vom Übersetzer bearbeitet wird, dann produziert er einen anderen Text, der in vieler Art und Weise unterschiedlich vom Original ist. Denn schon ohne Verbesserung bzw. Bearbeitung ist der ZT dem Ausgangstext nicht immer gleich.

In der Publikation „Übersetzungsgermanistik aus einer afrikanischen Perspektive“ gibt (Mayanja 2011) einen Überblick über den Stand der Übersetzungswissenschaft in der afrikanischen Germanistik. Acht Aufsätze von unterschiedlichen Autoren sind angeboten, von denen fünf sich mit dem Thema Übersetzungswissenschaft befassen.

Einer davon ist der Aufsatz „Die Evaluation der syntaktischen und Semantischen Probleme bei der Übersetzung von Ken Saro-Wiwas *Sozaboy* ins Deutsche.“

²ZT-Ziel Text

Darin befasst sich Ugagu Dominic Nneka mit den syntaktischen und semantischen Problemen in der deutschen Übersetzung von Sozaboy. Es wurden Probleme wie fehlende Artikel, Auslassungen, Wortneuschöpfungen und Reduplikation in der Übersetzung bemerkt.

Dominic stellt fest, dass eines der Probleme des interkulturellen Transfers die Übersetzung von kulturspezifischen Ausdrücken ist. Die gelten manchenorts als schlicht unübersetzbar. Viele Werke der afrikanischen Literatur „verlieren“ bekanntlich ihre kulturellen Eigenarten im Verlauf des Übersetzens. Dabei reflektieren gerade diese kulturellen Aspekte die Normen und Werte der jeweiligen afrikanischen Gesellschaft. Daher zitiert er Gabriel Okara „African Speech“ nach Kwaku. A.Gyasi:

As a writer who believes in the utilization of African ideas, African philosophy and African folk-lore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion that the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language he is using as his medium of expression. I have endeavored in my work to keep as close as possible to the vernacular expressions for, from group of words, a sentence and even a name in any African language, one can glean the social norms, attitudes and values of the people. In order to capture the vivid images of African speech, I had to eschew the habit of expressing my thought first in English. (Gabriel Okara Zt. nach Kwaku ebd. : 45)

Gerade diese *vernacular expressions* gehen im Verlauf des Übersetzens verloren. Das Problem der Übersetzung afrikanischer Literatur liegt an den meisten afrikanischen Schriftstellern, denn sie schreiben nicht in ihren Muttersprachen.

Diesen Aufsatz finde ich relevant für meine Studie, denn er befasst sich schon mit einer Evaluation der syntaktischen und semantischen Probleme bei der Übersetzung von Sozaboy ins Deutsche. Aber ich bin der Ansicht, dass kulturspezifische Elemente nicht literarisch übersetzt werden sollen. Vorausgesetzt die Kulturspezifika wurden nur im Kontext übersetzt, dann ist ein Bedeutungsverlust unvermeidlich. Man muss die zuerst verstehen und als eine der Lösungen, eine äquivalente Spezifika in der Zielsprache finden und verwenden.

Der Unterschied zu meiner Arbeit liegt darin, dass es in meiner Arbeit um eine Analyse der Übersetzung von p'Bitek's *Song of Lawino* ins Deutsche gehen wird, aber auch auf semantischer Ebene.

Des Weiteren beschäftigt sich (Mayanja 1990) mit der Übersetzbarkeit kulturspezifischer Elemente“ anhand Okot p'Bitek's *Song of Lawino* in der von 1998 zum sechzigsten Geburtstag von Leo Kreutzer erschienen Publikation „Mein Gott Leo“. Er wendet sich Acholi-Oraltraditionen, ausgewählten Metaphern und der Imagologie zu.

Die Probleme der Übersetzbarkeit dieser Kulturspezifischen Elemente werden analysiert. Überdies ist Mayanja der Ansicht:

Die Probleme der Übersetzung von kulturspezifischen Phänomenen sollten keineswegs in Resignation ausarten, denn literarische Übersetzung ist nicht nur möglich, sondern auch notwendig. Die Notwendigkeit besteht darin, dass erstens neue Formen von Literaturen aus der Peripherie immer mehr in den Vordergrund rücken, und zweitens, dass literarische Übersetzung dabei zunehmend die Rolle einer Brücke zwischen Kulturen einnimmt. [...] (Mayanja 1998:71)

Diese Arbeit finde ich relevant für meine Studie, denn sie enthält erstens viel Information über die Dichtung *Song of Lawino*, deren Übersetzung ich analysieren werde.

Zweitens geht sie um die Übersetzbarkeit kulturspezifischer Elemente und m.E. liegen viele semantische Probleme bei einer Übersetzung an der Übersetzbarkeit solcher Elemente. Der Unterschied zu meiner Arbeit liegt darin, dass meine Arbeit die übersetzte Dichtung von *Song Of Lawino*, auf semantischer Ebene analysieren wird, und zwar anhand der Äquivalenztheorie. So ist die Übersetzung Kulturspezifika ein Teil davon, denn Kulturspezifika sind in sich semantische Probleme.

Die senegalesische Germanistin Khadi Fall schreibt, dass „das Buch bzw. das literarische Werk, das auf Französisch erscheint, für die negro-afrikanischen Autoren ein Bildungsweg (geworden ist), der von allen begangen wird“, obwohl diese schriftliche Literatur ein Import in einer Gesellschaft „mit oraler Tradition“³ sei. Die afrikanische schriftliche Literatur sei eine hybride Literaturform, die die afrikanische mündliche Tradition mit den aus Europa gewonnenen literarischen Techniken kombiniere. Sie gliedert die Geschichte der schriftlichen Literatur in Afrika in Phasen an.

Fall unterscheidet vier wichtige Phasen der Geschichte des literarischen Werkes im frankophonen Afrika, nämlich die Phase der „Literatur der Integration“, die der „Literatur der Identitätskrise“, die Phase der „Literatur der Selbstbehauptung und des politischen Protests“ und die Phase der „soziokritische(n) Literatur der Post-Unabhängigkeitszeit“⁴.

Zusätzlich geht Fall (1996) 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*“ von der Überlegung aus, dass die als

³Khadi Fall, „Das ‘erste’ und das ‘zweite’ Original. Welche Bedingungen muss man bei der Übersetzung negro-afrikanischer frankophoner Literatur betrachten?“ In Bernd Thum und G. L. Fink (Hg.), *Praxis interkultureller Germanistik*, München, Iudicium. pp. 967-974.

⁴Ebd., Seite 968.

Original geltende moderne afrikanische Literatur in den Sprachen der ehemaligen Kolonialherrengeschrieben wird. Es geht aber viel mehr um „innerliche Übersetzungen“. Daraus wird ersichtlich, dass die Versionen afrikanischer Literatur deutscher Übersetzung, die die deutschen LeserInnen erreichen, in Wirklichkeit Übersetzungen von Übersetzungen sind.

Khadi Fall äußert sich dazu:

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 Verluste, 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 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *„Gottes Holzstücke“* vorliegt.

Die beide Studien finde ich relevant für meine Arbeit, weil ich gemäß der oben beschriebenen Situation, eine deutsche Übersetzung eines ursprünglich auf Acholi geschriebenen afrikanischen Gesangs analysiere. Meine Situation ist zum Teil 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, denn der Autor selbst hat den Gesang ins Englische übertragen.

Abschließend lohnt es sich, einen Überblick über die aktuellen Diskussionen in der Übersetzungswissenschaft zu geben: Zum Paradigmenwechsel in der Übersetzungswissenschaft vor allem im deutschsprachigen Raum haben unter anderem die „Culture Writing“ Debatte, die Diskussion um eine Kulturübersetzung (Mary Snell Hornby 1988), die Skopostheorie (Hans Vermeer:1984) und das überarbeitete Konzept der Äquivalenz von Koller maßgeblich beigetragen. Die Debatte um Postkoloniale Literatur in der Übersetzung (Lefevere 1993) hat auch eine Rolle gespielt.

Die Übersetzungswissenschaft ist seither kein ausschließlicher Teil der Linguistik, sondern wird als Kulturwissenschaft verstanden (Backmann-Medick 1997).

Die Übersetzungswissenschaftler Michaela Wolf argumentiert ähnlich in ihrem Aufsatz *„The emergence of a sociology of translation“*:

As was shown by what has been labelled 'Cultural turn' (see Bassnett and Lefevere 1990), translation studies seem to be inclined towards the shift of paradigms. This results partly from the fact that its subject is by nature located in the contact zones 'between cultures' [...] The multifaceted forms of communication which shape the issues undertaken within translation studies call for us to go beyond disciplinary boundaries. (Wolf 2007: 2)

Für die Literaturwissenschaftlerin Rosemary Arrojo ist die Literaturübersetzung eine Form interkultureller Kommunikation. (Arrojo 1987)

Wie oben erwähnt wurde der Kulturtransfer von Bassnet und Lefevere (1990) in der Übersetzungswissenschaft eingeleitet. Bassnet und Lefevere haben der Kultur eine große Rolle in der Übersetzung zugeschrieben. Sie meinen, dass eine Übersetzung nicht treu sein kann und bei einer Übersetzung gehe es nicht um Äquivalenz, denn die Äquivalenz sei einfach eine Utopie, die nicht realisiert werden kann. Bei der Übersetzung eines Textes wird ein anderer Prozess der Übersetzung realisiert: eine kulturelle Übersetzung. Der Übersetzer übersetzt die Wörter nicht einfach in einer anderen Sprache, sondern er übersetzt die Kultur gleichzeitig. Deswegen kann er viele Strategien benutzen um den Text zu übersetzen. Er kann so übersetzen, dass der Text und dessen Sprache so transparent und deutlich wie möglich sind, um die Zielkultur dem Leser näher zu bringen.

Er kann auch entscheiden einen Text zu erzeugen, der die Ausgangskultur konserviert, damit sich die Leser nicht mit dem Ausgangstext beschäftigen, sondern mit einer Übersetzung. Der Leser liest einen Text, der in einer anderen Sprache geschrieben wird.

Cultural turn bedeutet: Im Gegensatz zu dem traditionellen linguistischen Ansatz in dem Wort, Phrasen, Sätze und Texte die Übersetzungseinheiten sind, ist die Kultur die Übersetzungseinheit in dem kulturellen Ansatz.

3.0 Theoretische Grundlage

Die theoretische Grundlage dieser Untersuchung wird die Äquivalenztheorie (formale und dynamische Äquivalenz) von Eugene Nida, der Postkolonialer Ansatz:

Post-Colonial Writing and Literary Translation von Maria Tymoczko und die Resistance Strategy von Lawrence Venuti.

Der empirische Teil bzw. Analyse dieser Untersuchung wird sich jedoch nur auf übersetzungskritische Theorien stützen und zwar die Äquivalenztheorie Nidas und die Resistance Strategy von Venuti. Bevor in die Theorie eingestiegen wird, gibt es ein paar Begriffe, die für diese Arbeit wichtig sind und zuerst definiert werden sollen:

3.1 Übersetzen vs. Übersetzung

Solange Menschen verschiedene Sprachen sprechen, gehört das Dolmetschen und Übersetzen zu den unentbehrlichen Bemühungen um die Überwindung der Sprachbarriere-im politischen wie im wirtschaftlichen Verkehr, bei machtpolitischer Expansion wie bei friedlichen Reisen, aber vor allem bei der Übermittlung von Philosophie, Wissenschaft, Literatur und Religion. (Stolze⁵2008: 13)

Doch was ist eigentlich „Übersetzen?“

Das Übersetzen ist im Allgemeinen ein Vorgang und eine Übersetzung auf der anderen Seite ist die Resultat des Übersetzens.

Der Begriff bzw. die Begriffe werden je nach Bereich oder Wissenschaft unterschiedlich definiert, z. B versteht man in der Sprachwissenschaft unter Übersetzung: die Übertragung eines (meist schriftlich) fixierten Textes von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache; sie wird auch als „Übersetzen“ bezeichnet. Hier wird darauf hingewiesen, dass die Begriffe wechselseitig benutzt werden können. Übersetzung wird auch als das Ergebnis dieses Vorgangs bezeichnet.

Laut Jakobson (1959) sind drei Arten der Übersetzung begrifflich zu unterscheiden:

1. Intralinguale Übersetzung oder *Umbenennung* (rewording) ist eine Interpretation sprachlicher Zeichen mit Hilfe anderer Zeichen derselben Sprache.

Diese Übersetzung verwendet entweder ein anderes, mehr oder weniger synonymes Wort oder bedient sich einer Umschreibung.

Man kann diese Art von Übersetzung als die Umsetzung von Texten für unterschiedliche Adressaten innerhalb ein und derselben Sprache bezeichnen.

2. Interlinguale Übersetzung oder *eigentliche Übersetzung* (translating proper) ist eine Interpretation sprachlicher Zeichen mit Hilfe einer anderen Sprache.

Ähnlich gibt es auch für gewöhnlich bei der interlingualen Übersetzung keine völlige Äquivalenz zwischen Kode-Einheiten ein und derselben Ebene.

Die interlinguale Übersetzung bezieht sich auf die Umsetzung von Texten aus einer Sprache in einer anderen Sprache.

3. Intersemiotische Übersetzung oder *Transmutation* (Transmutation) ist eine Interpretation sprachlicher Zeichen mit Hilfe von Zeichen nichtsprachlicher Zeichensysteme.

Für die Sprachwissenschaft oder die Linguistik ist die Bedeutung eines jeden sprachlichen Zeichens seine Übersetzung in ein anderes Zeichen, vor allem in ein Zeichen (Jakobson 1959).

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. Beispiele davon sind:

“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.”

Übersetzen heißt, in der Empfängersprache das beste natürlichste Gegenstück zur Ausgangsbotschaft zu schaffen, erstens was den Sinn und zweitens was den Stil anbelangt. (Nida /Taber 1974:12)

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.”

Also der Ersatz der Elemente einer Sprache, den Bereich der Übersetzung, durch äquivalente Elemente einer anderen Sprache.

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]

Übersetzung kann als Ersetzung von Textmaterial in einer Sprache (AS) durch äquivalentes Textmaterial in einer anderen Sprache (ZS) definiert werden. [AS= Ausgangssprache; ZS= Zielsprache]

Textinterne bzw. –externe Faktoren des Übersetzens sind bei den oben erwähnten Definitionen thematisiert worden und zwar:

Ausgangssprache, Zielsprache, das Konzept der Äquivalenz, Ausgangstext, ZT und bei der ersten Definition der Aspekt des Textstils.

Schwerpunkt dieser Definitionen ist die Tätigkeit des Übersetzens, aber andere Faktoren wie die Übersetzer und Empfänger wurden dabei nicht in Betracht gezogen.

3.2 Übersetzungsansätze: Überblick

Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. (Schleiermacher zit. nach Kloepfer 1966:52)

Hier geht es um die Frage, wie man übersetzt. Man kann nicht spontan übersetzen, einige Kriterien sollen in Betracht gezogen werden, um richtig zu übersetzen. Es gibt eine Vielzahl von Methoden bzw. Ansätze, die man benutzen kann, je nachdem, was zu übersetzen ist, d.h. die Art des Textes und was man erreichen will.

Ich möchte auf einige Theorien zur literarischen Übersetzung ganz am Rande eingehen, denn diese Arbeit beschäftigt sich mit literarischen Texten. Diese Ansätze konzentrieren sich vielmehr auf die Beziehung zwischen dem Original und der Übersetzung in ihrem historischen und rezeptionskontextuellen Aspekt, wobei sie sich dabei auf die Entwicklung des Verständigungsprozesses konzentrieren und dadurch also eine hermeneutische Analyse des Originaltextes und der Übersetzung nötig wird.

Aufbauend auf den sprach- und literaturwissenschaftlichen Kenntnissen wird das Beispiel der „Stylistique Comparée“ der frankokanadischen Schule genommen, welche zwischen internen und externen stilistischen Komponenten unterscheidet und verschiedene Verfahrensweisen für wörtliche und nichtwörtliche Übersetzung vorschlägt.

Für eine Wörtliche Übersetzung gäbe es nach Radegundis Stolze (2008:70) in seinem Werk *Übersetzungstheorien: Eine Einführung* die folgenden Vorschläge:

1. Die Lehnübersetzung, d.h. die von der Zielsprachlichen Sprachgemeinschaft geduldete lineare Ersetzung morphologisch analysierbarer ausgangssprachlicher Syntagmen (vorwiegend Substantiv-Zusammensetzungen und Adjektiv-Substantiv-Kollokationen). Im Deutschen z.B.

Growthrate > *Wachstumsrate*

market research > *Marktforschung*

developing country > *Entwicklungsland*

2. Direktentlehnung, d.h. die graphisch und inhaltlich unveränderte Übernahme ausgangssprachlicher Lexeme in die Zielsprache, z.B. Deutsch:

know-how *skyline soundtrack*
interview *layout poster*

Im weiteren Verlauf der Einbürgerung durch orthographische und lautliche Angleichung an zielsprachliche Schreibmuster erhalten diese den Status von Lehnwörtern:

Escalation > *Eskalation* *interdepenence* > *Interdependenz*
Diversification > *Diversifikation* *pilot study* > *Pilotstudie*

3. Wortgetreue Übersetzung, d.h. die Ersetzung ausgangssprachlicher syntaktischer Strukturen durch formal entsprechende, inhaltlich sinngleiche syntaktische Strukturen in der Zielsprache. Zum Beispiel

He had stolen the money > *Er hatte das Geld gestohlen*
How many fish have you caught? > *Wie viele Fische hast du gefangen?*

Für die nichtwörtliche Übersetzung gäbe es die folgenden Vorschläge:

1. Transposition, d.h. der Inhalt eines sprachlichen Zeichens der AS wird bei der Übersetzung sinngetreu auf sprachliche Zeichen einer anderen Wortart in der Zielsprache übertragen:

There is absolutely *no truth* in his claim > Seine Behauptung ist absolut *unzutreffend*.

His face was *red with shame* > Ihm stand *die Schamröte* im Gesicht.

2. Modulation, Äquivalenz, Adaptation (inhaltliche Perspektivenverschiebungen) bewirken unterschiedliche semantische Abstände zwischen dem ausgangs- und zielsprachlichen Textsegment. „Dabei bezeichnet *modulation* einen Wechsel der Blickrichtung (*changement de point de vue*), *equivalence* das Ersetzen einer ausgangssprachlichen Situation durch eine kommunikativ vergleichbare Zielsprache Situation, und *adaptation* die textuelle Kompensation von soziokulturellen Unterschieden zwischen ausgangssprachlicher und zielsprachlicher Sprachgemeinschaft“ (Wilss 1977:116).

Weitere Methoden basieren auf einer exhaustiven Analyse des Originaltextes, vom Text als Ganzem ausgehend bis hin zu immer kleiner werdenden Einheiten. Christiane Nord schlägt z.B. folgende Analysepunkte vor:

Die Ausgangstextsituation, welche durch den Sender, die Intention des Senders, den Empfänger, den Ort (Ort der Textproduktion und Ort der Textrezeption), die Zeit, den Kommunikationsanlass, das Medium und die Textfunktion gebildet wird. Alle diese Faktoren sind nach Nord's Auffassung textexterne Faktoren d.h. dabei handelt es sich um Faktoren der konkreten Situation, in welcher der Text als Botschaftsträger fungiert. Die Faktoren sind miteinander verknüpft und versuchen die sogenannten „W-Fragen“ wie unter anderen Wer, Wozu, Wem, Wo, Wann, Warum und Über welches Medium zu beantworten.

Der Ausgangstextinhalt, welcher aus textinternen Faktoren wie der Thematik und dem Aufbau besteht, und anschließend die Ausgangstextform, welche zum einen aus dem Design und zum anderen aus dem Stil besteht: Sie wird auch durch den Satzbau und die Wortwahl bestimmt. Darauf beziehen sich unter anderen die Fragen nach dem Worüber, Was, Was nicht(Präsuppositionen), nach der Reihenfolge, und den verwendeten Worten. Wie bei den textexternen Faktoren, so ist auch bei den textinternen Faktoren eine gegenseitige Abhängigkeit und Bedingung festzustellen.

Andere Methoden hingegen sind pragmatisch orientiert, also sie konzentrieren sich auf dem Außersprachliches z.B. die Kultur, in der der Text eingebettet ist. Ein Beispiel davon ist die Skopostheorie die von Hans J. Vermeer (1978) initiiert wurde. Die Theorie versteht Translation als eine Sondersorte des kommunikativen Handelns, welches kulturspezifisch ist. So ist Übersetzen ein kultureller Transfer. Oberster Primat ist der funktionale Zweck. Die Skopostheorie sieht im Translat bzw. ZIELTEXT ein Informationsangebot in der Zielkultur über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur.

Wichtiger als die Nähe zwischen Ausgangs- und Zieltext ist die kulturspezifische Kohärenz des Translats (Stolze 2008:169). Das heißt Texte werden zu einem bestimmten Zweck und für jemanden produziert. Sie sind Handlungen, in denen man in Interaktion mit anderen tritt. Reiß und Vermeer äußern sich dazu:

Eine Handlung bezweckt die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes. Die Motivation für eine Handlung besteht darin, dass das angestrebte Ziel höher eingeschätzt wird als der bestehende Zustand. (...) Eine Translationstheorie als spezielle Handlungstheorie geht von einer Situation aus, in der bereits immer schon ein Ausgangstext als „Primärhandlung“ vorhanden ist; die Frage ist also nicht: ob und wie gehandelt, sondern ob, was und wie weitergehandelt (übersetzt/dolmetscht) werden soll. [...] (Reiß/Vermeer 1984:95)

Es wird darauf hingewiesen, dass das Ziel einer Übersetzung hochgeschätzt ist. Der ZT muss jedoch in sich kohärent sein und soll eine Ähnlichkeit mit dem Ausgangstext aufweisen, auch wenn das Ziel der Übersetzung von dem Ausgangstext abweicht, doch diese Regel ist den anderen bzw. der Zielorientierung nachgeordnet. Stolze meint, dass von einem ZT nur verlangt werden kann, dass er möglichst nahe an den Ausgangstext herankommt. Der Begriff „Äquivalenz“ wird hier dynamisch erweitert zur *Textäquivalenz*, die in unterschiedlicher Ausprägung verwirklicht werden kann (Stolze 2008:172).

Doch es genügt nicht, nur sprachliche Strukturen miteinander zu vergleichen: Übersetzt werden nicht Grammatikformen, sondern Texte, die einen gewissen Inhalt und eine Wirkung transportieren. Von den Bedürfnissen der Praxis hergesehen interessiert daher das Verhältnis zwischen Übersetzungstext und Original, es geht um das Problem der „Äquivalenz“ (Stolze 2008:169)

3.3 Das Konzept der Äquivalenz nach Eugene A. Nida

Zur Wahrung von Inhalts- und Wirkungsgleichheit von Texten schlägt Nida die dynamische Äquivalenz vor, wo mit einer veränderten sprachlichen Form die Textbotschaft erhalten werden soll. Als Methode dient die syntaktische Analyse, der Transfer von Grundstrukturen und die stilistische Bearbeitung des Zieltextes. [...] (Stolze 2008:87)

In seinem Werk „Toward a Science of Translating (1964)“ betrachtet Nida den Übersetzungsprozess vor dem Hintergrund der Language- and Cultureforschung von B.L Whorf und der anthropologisch orientierten Linguistik, der allgemeinen Semantik, der logistischen Sprachanalyse, der Sprachpsychologie und kulturbezogenen Philologie.

Aus seiner Erfahrung mit Bibeltexten entwickelt er ein Modell, das die Übersetzungsmethode dem Text, in diesem Fall der Bibel, anpasst.

Die Bibelübersetzer wollen eine bestimmte Nachricht in einem neuen kulturellen Kontext vermitteln. Während sie im Humboldt'schen Sinne davon ausgehen, dass die Sprache an ein bestimmtes Weltbild gekoppelt ist, wird Reproduktion der Nachricht zum wichtigsten Ziel der Übersetzung erklärt: „Translating must aim primarily at ‘reproducing the message’. To do anything else is essentially false to one’s task as a translator“ (Nida/Taber 1984: 12).

Die Linguistik betont andererseits, dass es eine prinzipielle Übersetzbarkeit geben muss.

Im Sinne des kommunikationswissenschaftlichen Modells der Nachrichtübermittlung ändert sich beim Übersetzen nur die Form, nicht aber der Inhalt. Denn: „Alle Aussagen einer Sprache können auch in einer anderen gemacht werden, wenn nicht die Form ein wesentlicher Bestandteil der Botschaft ist“ (Nida/Taber 1984:4)

Aber was die Wiedergabe der Botschaft anbelangt, äußert sich Nida/Taber so dazu: „Der Übersetzer muss sich um Gleichwertigkeit und nicht um Gleichheit bemühen“ (Nida/ Taber 1984:11).

Dies grob gesehen impliziert das Prinzip der „dynamischen Äquivalenz“, da es auf dem Prinzip der äquivalenten Wirkung beruht. Dieses Prinzip wird dem der „formalen Äquivalenz“ gegenübergestellt. Eine formale Äquivalenz strebt nach einer möglichst genauen Wiedergabe von Form und Inhalt des Ausgangstextes in der Zielsprache.

Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. 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. [...] (Nida 1964:159)

Die Art der Übersetzung, die diese strukturelle Äquivalenz ganz versinnbildlicht, kann nach Nida als „gloss translation, in which the translator attempts to reproduce as literally and meaningfully as possible the form and content of the original“ bezeichnet werden. Er erwähnt als Beispiel 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 des Textes nicht beanspruchen können.

Bei einer derartigen Übersetzung wäre ein relativ hoher Grad von Annäherung zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext erforderlich, sowohl in der Form als auch im Inhalt. Eine solche Übersetzung würde aber die Verwendung von mehreren Fußnoten benötigen, um den Text völlig verständlich zu machen. In Bezug darauf schreibt Nida:

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 wird darauf hingewiesen, dass das Verständnis solcher Übersetzungen gewisse Kenntnisse der Ausgangskultur voraussetzen, wobei die Lücken durch Fußnoten überwunden werden können, falls dieses Wissen nicht vorhanden ist. Dadurch nähert man sich der Person der Ausgangskultur an und gewinnt Kenntnisse über ihre sprachliche Darstellung und Kultur und ihr Weltbild.

Andererseits zielt eine auf dynamische Äquivalenz basierende Übersetzung darauf ab, die gleiche Wirkung in der Zielkultur, die der Ausgangstext in der Ausgangskultur erstellt hat, zu erzeugen. Laut Stolze entspricht die dynamische Äquivalenz der Methode des Verdeutschens bei Luther, wobei die geforderte Methode „Gleichwertigkeit“ den natürlichen Klang in der Zielsprache meint, d.h. dass eine Übersetzung wie ein Original klingen sollte, damit die Empfänger der Botschaft hier möglichst gleichartig reagieren wie die Empfänger der Ausgangskultur. (Nida/Taber 1984:169). Des Weiteren äußert Nida folgendes dazu:

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understands the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message. (Nida 1964: 159)

Hier legt Nida mehr Wert auf die Beziehung zwischen dem Ausgangstext und seinen Empfängern in der Ausgangskultur sowie die Beziehung zwischen dem ZT und seinen Empfängern in der Zielkultur, in dem die zwei Beziehungen so ähnlich wie möglich sein sollen.

Der Leser soll unbedingt keine Vorkenntnisse der Ausgangskultur besitzen, um die Übersetzung völlig zu verstehen, sondern die Aspekte der Ausgangskultur werden der Zielkultur nach Bedarf angepasst.

Als Beispiel dafür greift Nida auf eine biblische Übersetzung zurück, in dem Römerbrief 16:16 „*greet one another with a holy kiss.*“ durch „*give one another a hearty handshake all around*“ von J. B. Phillips übersetzt wird (Nida 1964:160).

In diesem Beispiel hat Phillips eine Änderung in seiner Übersetzung vorgenommen, um eine gleiche Wirkung in der Zielkultur zu erzeugen.

Eine auf formale Äquivalenz basierende Übersetzung würde in einem solchen Fall dagegen sein, und würde vorschlagen, den Ausdruck so zu übersetzen wie er in der Ausgangstext erscheint und dann eventuell mithilfe einer Fußnote zu erklären, dass man sich in dieser Kultur wie beschrieben begrüßt.

Wie schon erwähnt meint Nida, dass eine Übersetzung, die eine dynamische Äquivalenz anstatt eine formale Äquivalenz zu erzeugen versucht, basiert auf „the principle of equivalent effect“

Daher ist Nidas Ansatz für eine textlinguistisch orientierte Übersetzungswissenschaft deshalb relevant, da er durch seine Studien zu erkennen gegeben hat, dass verschiedene Textsorten nicht nur verschiedene übersetzungsmethodische Ansätze, sondern auch verschiedene Äquivalenzmaßstäbe erfordern.

Diese Theorie finde ich relevant für meine Arbeit, denn ich werde eine Dichtung analysieren, die zuerst auf Acholi geschrieben, dann ins Englisch übersetzt und dann noch ins Deutsche übersetzt wurde. Hier handelt es sich um verschiedenen Kulturkreise. Laut dieser Theorie soll der Leser unbedingt kein Vorwissen der Ausgangskultur besitzen, um die Übersetzung zu verstehen. Denn der Übersetzer soll je nach Bedarf die Aspekte der Ausgangskultur der Zielkultur anpassen, mit Hilfe der Verwendung von nicht gleichen Wörtern, sondern gleichwertigen Wörtern).

3.4 Post-Colonial Writing and Literary Translation

Diese Arbeit wird sich auch auf die Postkoloniale Literatur Theorie vor allem, der 2002 in Susan Bassnett und Harish Trivedis „Post-Colonial Translation: Theory and Practice“ erschienen Ansatz von Maria Tymoczko: Post-Colonial Writing and Literary Translation stützen, denn Okot p'Bitek war ein postkolonialer Schriftsteller und sein Gedicht *Song of Lawino* ist ein postkolonialer Text. Gegenstand der postkolonialen Übersetzungsansätze sind also die Übersetzungsprozesse von z.B. Autoren aus den ehemaligen Kolonien in eine dominante Sprache, sowie die ökonomischen, politischen und kulturellen Machtverhältnisse, die diesen Übersetzungsprozessen entfacht haben. Man soll jedoch zwischen kultureller und literarischer interlingualer Übersetzung unterscheiden. Bei den afrikanischen Autoren beginnt die Übersetzung (die kulturelle) schon beim Prozess der Entstehung des literarischen Textes.

Dies rührt von daher, dass die meisten afrikanischen Autoren nicht in ihren eigenen Sprachen schreiben, sondern in einer ihnen fremden Sprache, die in den meisten Fällen die Sprache des ehemaligen Kolonialherrn ist, z.B. Englisch, Französisch, usw.

Schon beim Entstehungsvorgang des literarischen Textes erfolgt, wie ich eben gesagt habe, die erste Übersetzung. Soziokulturelle, politische, ökonomische und nicht zuletzt geographische bzw. räumliche Elemente aus der Ausgangskultur werden in die Sprache und Kultur des ehemaligen Kolonialherrn übertragen.

Besonders relevant für diese Arbeit ist gerade die Erkenntnis der postkolonialen Übersetzungsansätze, dass der postkoloniale bzw. afrikanische Autor schon ein Übersetzer ist.

Maria Tymoczko betrachtet den postkolonialen Schriftsteller und den Übersetzer postkolonialer Literatur als „converging in many respects since both are concerned with the transmission of elements from one culture to another across a linguistic and cultural gap.“

Der Grundunterschied zwischen dem Autor und dem Übersetzer besteht laut Tymoczko darin, dass die postkolonialen Autoren nicht einen Text, sondern eine Kultur übertragen:

As background to their literary works they are transposing a culture to be understood as a language, a cognitive system, a literature (comprised of a system of texts, genres, tale types, and so on), a material culture, a social system and legal framework, a history, and so forth. (Bassnett/ Trivedi 2002: 20)

Schreiben im postkolonialen Kontext ist also zugleich eine Übersetzung: Übersetzung von kulturellen Normen und Verhaltensmustern, von kulturell bedingten und geprägten Redewendungen und lexikalischen Elementen, von sozio-politischen und ökonomischen Systemen, von sonstigen Bräuchen, Sitten und religiösen bzw. kulturellen Werten, von zum kollektiven Gedächtnis gehörenden Narrationen, und so weiter. Der postkoloniale Autor übersetzt alle diese Elemente und mehr noch in eine andere Sprache für ein Publikum, dessen größten Teil diese Elemente fremd und unvertraut erscheinen. Dabei trifft der Autor beim Schreibprozess dieselben Entscheidungen wie der Übersetzer beim Übersetzungsvorgang:

A minority-culture or post-colonial writer will have to pick aspects of the home culture to convey and to emphasize, particularly if the intended audience includes as a significant component international or dominant-cultures readers; similarly, a literary translator chooses an emphasis or privileges an aspect of the text to be transposed in translation [...]. (ebd. S.24)

Die postkolonialen Übersetzungsansätze behandeln nicht nur die Rolle des postkolonialen Autors als Übersetzer, sondern auch die Rolle des Übersetzers postkolonialer Literatur als Autor:

[...]. Thus a literary translator is de facto concerned with differences not just in language (transposing word for word, mechanically), but with the same range of cultural factors that a writer must address when writing to a receiving audience composed partially or primarily of people from a different culture. (Bassnett/Trivedi 2002: 21)

Die Aufgabe des Übersetzers eines afrikanischen Literaturwerkes wird also dadurch erschwert, dass sie sich nicht auf die linguistische Ebene beschränkt, sondern vielmehr, dass sie mit den kulturellen Aspekten des Werkes umgehen muss. Dabei muss der Übersetzer, genau wie der Autor, seine Kreativität und seine Fantasie einsetzen, um den Ausgangstext zu bearbeiten, damit dieser Text dem intendierten Publikum zugänglich ist.

Many of the differences between source text and translation are inescapable, resulting from the shift from the obligatory features of one language to the obligatory features of another. Other shifts have a cultural basis:

The translator must decide how to handle features of the source culture (e.g. objects, customs, historical and literary allusions) that are unfamiliar to the receiving audience, adapting, modifying the source text in the process, if only through the process of explanation. (Bassnett/ Trivedi 2002: S.23)

Der Übersetzer verfährt also wie der Autor, indem er den Ausgangstext bearbeitet, und zwar durch Selektion und Kombination von Elementen, Auslassungen oder Ersetzung von für den Zielkulturadressaten fremden und unvertrauten durch äquivalente, näher bedeutende Elemente, und nicht zuletzt durch lexikalische und kontextuelle bzw. kulturelle Erklärungen im Paratext.

3.5 Lawrence Venuti's Resistenzstrategie

Lawrence Venuti gehört zu den wichtigen Figuren der modernen Übersetzungstheorien, deren Ansätze gegenwärtig zunehmend in der Auseinandersetzung mit der Übersetzung afrikanischer Literatur verwendet werden.

In seinem bedeutenden Werk *The Translator's invisibility: a history of translation* zeigt das Regime der Sprachkompetenz, das von Übersetzern wie Nida aufrecht gehalten wurde und legt das Augenmerk auf die Unsichtbarkeit des Übersetzers. Er schlägt resistente Übersetzungsstrategien wie Verfremdung (S.20) vor. Bei der Evaluation einer Übersetzung in den USA und Großbritannien steht die Sprachkompetenz im Vordergrund.

Der Übersetzer verarbeitet oder manipuliert die Zielsprache insofern, dass der Zieltext transparent scheint.

Der Zieltext ist als akzeptabel angenommen, wenn er flüssig und transparent gelesen wird und keine linguistischen oder stilistischen Besonderheiten enthält.

Der Text soll vor allem die Persönlichkeit und die Intention des Autors und die grundlegende Bedeutung des Ausgangstextes widerspiegeln, damit er als „original“ scheint.

Je flüssiger der Zieltext gelesen wird, desto unsichtbarer der Übersetzer, der hinter dem Autor und der Bedeutung des Ausgangstextes im Hintergrund steht. Die Unsichtbarkeit des Übersetzers wird auch durch die individualistische Auffassung der Autorschaft in den USA- und Großbritannienkulturen bestimmt. Autoren sind so betrachtet, dass sie ihre eigenen Gedanken und Gefühle durch das Schreiben frei äußern, welche als eine originale und transparente Selbstdarstellung angesehen wird. Die Übersetzung kann deswegen nur eine Ableitung, eine Fälschung und eine potenziell falsche Kopie des Originals sein.

Die Übersetzung soll ihrer eigenen Status leugnen und die Illusion der Anwesenheit des Autors erzeugen, damit sie durch diese Vernichtung als ein Original angenommen wird:

The translator's invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture. (Venuti 2004: 8)

Das Übersetzen ist ein kulturell-politischer Prozess. Es übt Macht in der Entwicklung von Identitäten der fremden Kulturen aus. Eventuell spielt das Übersetzen eine Rolle bei Volksunterscheidungen, geopolitische Gegenüberstellungen, Kolonialismus, Terrorismus und Kriegen. Es beschriftet Texte mit z.B. poetischen Geschichten und ideologischen Diskursen, die für kulturelle Herrschaft gegeneinander antreten. Laut Venuti kann das Übersetzen ein strategischer kultureller Eingriff sein gegen die hegemonischen englischsprachigen Nationen und den ungleichen kulturellen Austausch, den sie gegenüber allen anderen Ländern betreiben.

Der Übersetzer soll deshalb eine verfremdende Praxis annehmen, welche eine ethnoabweichende Belastung auf die Werte der Zielkultur setzt, um die linguistischen und kulturellen Differenzen des Ausgangstextes zu verzeichnen.

Idealerweise könnte das Verfremden eines Textes, als eine Art Widerstand gegen Ethnozentrismus und Rassismus, Narzissmus und Imperialismus dienen.

Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience—choosing to translate a foreign text excluded by domestic literary canons, for instance, or using a marginal discourse to translate it. (Venuti 2004: 20)

Venuti nennt seinen Ansatz „Resistancy Strategy“. Bei dieser Strategie soll die Kulturdifferenz im Vordergrund stehen. Der Übersetzer arbeitet mit vielen Aspekten der Zielsprache, Lexika und Syntax, aber nimmt auch Dialekte, Stile und Diskurse an.

In Anlehnung an das Konzept „abusive fidelity“ bzw. ausfällige Treue von Phillip Lewi ist das Resultat eine Übersetzung, die u.a. Versuchsdurchführungen schätzt.

Abusive fidelity directs the translator's attention away from the conceptual signified to the play of signifiers on which it depends, to phonological, syntactical, and discursive structures, resulting in a “translation that values experimentation, tampers with usage, seeks to match the polyvalencies or plurivocities or expressive stresses of the original by producing its own. (Lewis 1985:41 zitiert nach Venuti 2004: 24).

Die Resistenzstrategie vermeidet die begrenzte Art von Sprachkompetenz, welche die englischsprachigen Übersetzungen beherrscht, und fordert die Zielkultur heraus.

Die Sprachkompetenz ist außerdem nicht aufgegeben, sondern wieder erfunden, um den Umfang von Übersetzungen anzureichern und neue Bedingungen der Lesbarkeit zu schaffen.

Denn die Voraussetzungen des flüssigen Übersetzens ändert sich von einem historischen Moment zu einen anderen. Gemäß dieser Strategie werden die Übersetzer wegen ihrer wichtigen Rolle im Prozess der Übersetzung erst sichtbar gemacht.

Venuti beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Übersetzen aus einer untergeordneten Sprache ins Englische. Er ist aber der Ansicht, dass sein Konzept fürs Übersetzen von irgendeiner Sprache in eine andere Sprache verwendet werden könnte.

4. 0 Empirischer Teil

4.1 Übersetzungswissenschaftliche Analyse der Dichtung Song Of Lawino

Wie schon erwähnt wird sich die Analyse auf übersetzungskritische Theorien stützen und in diesem Fall der Äquivalenztheorie bzw. formale und dynamische Äquivalenz Nidas und der Resistance Strategie Venutis, denn diese geben konkrete Herangehensweisen an, mit denen man eine Übersetzung analysieren kann, welches nicht der Fall ist mit der Postkolonialen Literaturtheorie.

4.1.1 Zur Analyse von Sprichwörtern

Sprichwörter sind kurze, allgemein bekannte Sätze, die Weisheiten, Wahrheit und Tradition auf feste, aber metaphorische Art und Weise vermitteln.

Der Sprach- und Literaturwissenschaftler Wolfgang Mieder definiert ein Sprichwort als „ein allgemein bekannter, festgeprägter Satz, der eine Lebensregel oder Weisheit in prägnanter, kurzer Form ausdrückt“.

In seiner Einführung zu dem 1985 erschienenen Acholi Proverbs von Okot p`Bitek (eine Sammlung von Acholi-Sprichwörter) meint P`Chong Lubwa, dass Acholi-Sprichwörter auch *caro-lok* (wortwörtlich übersetzt: reine Wörter) auf Acholi genannt, selten in voller Länge angegeben sind. Sie werden oft als halbe Sätze oder Phrasen verwendet.

Eines der Hauptprobleme in der literarischen Übersetzung liegt an der Übertragung von Sprichwörtern, weil sie in vielerlei Hinsicht vom jeweiligen geographischen Milieu abhängen und deswegen meist kulturspezifisch sind.

Zusätzlich dazu gehören Sprichwörter zu den Redensarten einer Volksgruppe und sind ein wichtiges Charakteristikum der mündlichen Tradition, die sich innerhalb kultureller Grenzen vollzieht.

Sprichwörter entsprechen der Weltanschauung einer Volksgruppe, deshalb spricht man von englischen Sprichwörtern, deutschen Sprichwörtern, Acholi- Sprichwörter usw.

In Bezug auf den Literaturwissenschaftler Wilhelm Möhlig unterscheidet der Übersetzungswissenschaftler Shaban Mayanja (1999:81-82) angesichts des Übersetzungsvorgangs dreierlei Arten afrikanischer Sprichwörter: 1.) Sprichwörter mit unmittelbarer Bedeutung. Das sind Sprichwörter, in denen die Bedeutung des Sprichworts beeinträchtigt wird, falls eines der dort befindlichen Elemente weggedacht wird. 2.) Sprichwörter mit einer übertragenen Bedeutung.

Diese sind die, in denen die Elemente keinen direkten Bezug zur Thematik des Diskurses haben, da kein Zusammenhang mit der Situation erkennbar ist. Überdies ist Mayanja der Ansicht, dass die meisten afrikanischen Sprichwörter dieser Gruppe angehören. 3.) Zuletzt wird von Sprichwörtern als Argumentationshilfe gesprochen. Dabei spielt die Bedeutung des Sprichworts eine sekundäre Rolle, um das Wesentliche in der Argumentation zu bestätigen und festzustellen. Dazu äußert sich Mayanja:

Das Wesentliche bei der Übersetzung solcher Sprichwörter in literarischen Texten besteht darin, an der jeweiligen Textstelle das Sprichwort erscheinen zu lassen und nicht so sehr auf dessen Bedeutung einzugehen. (1999:83)

Im Unterschied zum allgemeinen Gebrauch kann der eigentliche Sinn dieser Sprichwörter im Text ohne den Kontext kaum erschlossen werden. Die in Ibadan verfasste Dissertation des Linguisten Emeka Ifesieh (2010) gibt einen Einblick in diese Problematik.

Von diesem Standpunkt ausgehend wird im Folgenden die deutsche Übersetzung ausgewählter Acholi-Sprichwörter in dem Text „Song Of Lawino“ analysiert.

Sprichwörter mit einer übertragenen Bedeutung

Das ganze Gedicht ist zusammengehalten durch einen ähnlichen Refrain. Dieser Refrain zieht sich wie ein Leitmotiv durch das lange Gedicht. Er ist Teil eines längeren Acholi-Sprichwortes „*Te Okono obur bong' luputu*“, welches Okot wortwörtlich als „*The pumpkin in the old homestead Must not be uprooted (S. 19)*“ übersetzt hat.

Den letzten Teil (was Kapitel 14 wäre) des Textes, in denen das Sprichwort erklärt wurde, hat er nicht ins Englische übertragen.

Uffelman, die erste Übersetzerin dieses Textes (Song Of Lawino), auf der anderen Seite hat das Sprichwort im Nachwort zu Lawinos Lied in Voller Länge wiedergegeben:

Der Kürbis im alten Heim darf nicht entwurzelt werden. Wenn du wirklich ein Stier bist, so hege und pflege ihn, schütte den Dung der Ziege darüber, doch lass die Hacke ihn nicht verletzen...

Der Kürbis im alten Heim darf nicht entwurzelt werden, denn er ist Nahrung, kein Spielzeug... Tod durch Hunger ist schmerzlicher als der Tod durch die Gewehrkegel, nur wenige erreichen das neue Heim.

Wenn das Unglück kommt, meldet es sich nicht an, es kommt überraschend, wie die Übelkeit einen Hund überfällt, es kommt nicht, wenn es dir gerade gelegen wäre...

Unser Land muss sich entwickeln, am besten noch vor den anderen. Ein Fluss strömt nicht zu seiner Quelle zurück, Menschen benehmen sich nicht wie wilde Tiere. Aber ein starker Baum muss im Boden tiefe starke Wurzeln haben, will er im Kampf dem Sturm trotzen. Was nur auf der Oberfläche, auf welchem Grund wächst, kann dem Sturm nicht standhalten. Der Kürbis im alten Heim darf nicht entwurzelt werden, entwurze die Kürbispflanze nicht! (Lawinos Lied, S. 215)

Okot benutzt diesen mehrmals vorkommenden Teil des Sprichwortes „Der Kürbis darf nicht entwurzelt werden“, um diese überlieferte Geschichte einzubauen. Die folgenden Textausschnitte, in denen das Sprichwort vorkommt, wurden als Beispiele angegeben:

Stop despising people

As if you were a little foolish man

Stop treating me like salt-less

Ash

Become barren of insults and stupidity;

Who has ever uprooted the

Pumpkin? (SOL: S.13)

Hör auf zu schimpfen über deine Leute,

als wärst du selbst ein kleiner Dummkopf.

Und spring nicht um mit mir

Wie mit der ausgelaugten Asche,

lass all die Kränkung, lass die Dummheit sein

Wer hätte je den Kürbis ausgerissen?

(Lawinos Lied, Ocols Lied, S.10)

Listen, my husband,

You are the son of a Chief.

The pumpkin in the old

Homestead

Must not be uprooted! (SOL, S. 19)

Mein Gatte, hör mich zu:

Du bist der Sohn des Herrschers!

Der Kürbis auf der alten Heimstatt

darf nicht ausgerissen werden!

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S. 22)

[...]

The long necked and graceful giraffe

Can not become a monkey.

Let no one

Uproot the Pumpkin.

(SOL: S.34)

[...]

Die vornehme Giraffe mit ihrem langen Hals,
sie kann kein Affe werden.

Mach

Dass den Kürbis keiner rausreißt!

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.53)

Wenn man sich die deutsche Übersetzung ansieht, wurde das Sprichwort wortwörtlich übersetzt: *Wer hätte je den Kürbis ausgerissen? Der Kürbis auf der alten Heimstatt darf nicht ausgerissen werden! und Mach, dass den Kürbis keiner rausreißt!*

Demzufolge bleibt die Bedeutung dieses Sprichworts jenen Lesern verborgen, die nicht mit der Acholi-Kultur vertraut sind, damit zumeist auch die englische Leserschaft.

Dies ist eine gute Entsprechung der Resistenzstrategie, denn dadurch wird man geführt oder auch gezwungen einige Aspekte der Acholi-Kultur zu verstehen.

Das Sprichwort ist jedoch jedem Acholi ohne weitere Erklärung verständlich, denn er kennt den Hintergrund, vor dem sich diese Redensart entwickelt hat. Dieses Sprichwort stammt nämlich aus einer Zeit, als die Acholi ein halbnomadisches Leben führten und den Wohnort ab und zu wechselten, um neues Weideland zu finden. Sie dachten dabei stets an die Menschen, die in den alten Siedlungen blieben, und auch an die, die vielleicht vorbeikommen würden, wie Bekannte, die die alten Heimstätten besuchten. Darum pflanzten sie Kürbisse in ihren alten Dörfern an:

Wer immer hier vorbeizog, fand hier Nahrung und ließ die Kürbisse ungehindert weiterwachsen. Sie zu entwurzeln, hätte sinnlose Vernichtung von Nahrung bedeutet: eine unverzeihliche Sünde (Okot 1972).

Mit diesem Sprichwort bittet Lawino ihrer Mann Ocol darum, seine eigene Kultur nicht zu zerstören, obwohl er den Drang verspürt, Dinge zu zerstören. Er soll viele Faktoren in Betracht ziehen zum Beispiel, dass er Acholi ist und nie ein Weißer werden kann. Die alten Traditionen könnten auch in der Zukunft hilfreich sein. Es wäre einfach, die beiden Kulturen einzubeziehen. So verwendet Okot das Sprichwort nicht nur, um die Rivalität zwischen Lawino und Clementine zu schildern, sondern auch auf einen größeren Konflikt zwischen afrikanischen und westlichen bzw. europäischen Wertvorstellungen aufmerksam zu machen. Sie ruft nicht zur Abschaffung, zur Ausrottung des Neuen auf, wohl aber will sie durch ihre oftmals verzerrte Darstellung zum Nachdenken aufrufen.

Außerdem finde ich diese Strategie der Übersetzung passend, besonders, wenn man die Kulturdifferenz verdeutlichen will. Aber in einem solchen Fall ist es besser, eine Erklärung dafür als Fußnote zu setzen. Denn eine Übersetzung soll dazu dienen interkulturelle Kommunikation zu ermöglichen. So wäre es meiner Meinung nach wichtig, die Kulturspezifika zu erklären.

Sprichwörter als Argumentationshilfe

Der folgende Textausschnitt beinhaltet ein sehr wichtiges Sprichwort der Acholi. Dieses Sprichwort beschreibt die Beziehung zwischen angeheirateten Verwandten. In der Acholi-Gesellschaft war es verboten, dass angeheiratete Verwandte (besonders die von unterschiedlichem Geschlecht, also Männer und Frauen) eng miteinander befreundet sind. Man hat den Eindruck, dass zwischen den Beiden eine stärkere Verbindung oder Freundschaft entstehen könnte. Diese Freundschaft könnte gefährlich werden, wenn sich daraus Intimität entwickeln würde und die Frau im extremen Fall schwanger würde. Dies wird im folgenden Textbeispiel in Anspielung auf die Beziehung zwischen Lawino und ihrem Schwager deutlich:

My husband has sternly warned	Mein
Me	Gatte hat mich ernst ermahnt,
Never to joke	dass ich auf keinen Fall
With my husband-in-law:	Mit meinem Schwager scherzen soll.
Not that joking may cause	Nicht, dass ich dann ein Flittchen wäre,
Pregnancy,	sondern bloß, weil dieser starke Kitt des
Not that I am a loose woman,	Scherzens
But that the strong gum of the	das gekappte Band
Joke	der Bruderschaft
Will reconnect the snapped	zusammenbringen könnte!
String	(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.156)
Of brotherhood	
Between him and his brother!	
(SOL ⁵ : S.83)	

Im obenliegenden Abschnitt wird auf ein Acholi-Spruchwort „*Oree oketo latin i ie*“ wortwörtlich ins Englische übersetzt: „joking with a brothers wife causes pregnancy“ angespielt.

Wie schon erwähnt wird in der Acholi-Kultur behauptet, dass, wenn zwei angeheiratete Verwandte so freundlich miteinander werden, kann es sein, dass die Freundschaft zur Schwangerschaft führen könnte, welches ein Tabu ist. Eine solche Beziehung wäre Inzest. In diesem Fall wurde das Sprichwort als Argumentationshilfe verwendet. Es wird allerdings nicht auf dessen Bedeutung eingegangen.

⁵SOL- Song of Lawino

So wird lediglich beschrieben, warum Ocol, Lawino untersagt hat, mit seinem Bruder zu scherzen. Im Gegensatz zur ursprünglichen Bedeutung des Sprichwortes, ist er der Meinung, dass der starke Kitt des Scherzens das gekappte Band der Bruderschaft wieder zusammenbringen könnte.

Das Sprichwort wurde auch Wort für Wort übersetzt, wodurch die implizite Bedeutung des Sprichwortes nicht erkennbar wird.

Genauso wenig haben die Leser die Möglichkeit zu erkennen, dass auf ein Sprichwort zurückgegriffen wird. Aber daher kann man die kulturelle Differenz erkennen und anerkennen.

Sprichwörter mit einer unmittelbaren Bedeutung

His eyes grow large	Und manchmal weiten seine Augen sich,
Deep black eyes	so tiefe schwarze Augen.
Ocol`s eyes resemble those of the Nile perch!	Ocol hat Augen wie ein Nilbarsch!
He becomes fierce	Und wenn er wütend wird,
Like a lioness with cubs,	dann gleicht er einer Löwenmutter
He begins to behave like a mad hyena.	und spielt verrückt wie die Hyäne.
(SOL: S.14)	(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.12)

In diesem Abschnitt wird das Benehmen Ocols beschrieben. Es wird ein Sprichwort verwendet, um das Aussehen seiner Augen zu beschreiben: „*Ocol`s eyes resemble those of the Nile perch!*“, welches wortwörtlich durch „*Ocol hat Augen wie ein Nilbarsch*“ übersetzt wurde. Dies ist ein sprichwörtlicher Ausdruck, der besagt, dass jemand vor Zorn ganz große dunkle Augen bekommt. In diesem Fall haben die Leser auch keine Möglichkeit zu erkennen, dass auf ein Sprichwort zurückgegriffen wird. Dies zählt dazu, dass dadurch die Kulturdifferenz erkannt sein würde. Das Sprichwort ist außerdem kontextuell zu verstehen insofern, dass man eine Ahnung davon hat, dass es um Augen geht.

Eine Fußnote wäre auch gut, um zu erklären, was für ein Tier ein Nilbarsch ist. Bestimmt steht eine Erklärung im Glossar: „Ein Nilbarsch ist ein heutiger ostafrikanischer Raubfisch, wurde von der engl. Kolonialmacht im Victoriasee ausgesetzt, wird heute als Victoria-Fisch nach Europa importiert“ (Pousset 1998: 281).

My husband's tongue	Die Zunge meines Gatten
Is bitter like the roots of the	Ist bitter wie die Wurzel der <i>lynno</i> -Lilie,
<i>Lynno</i> lily,	so brennend wie der Penis einer Biene,
It is hot like the penis of the bee,	spitz wie der Stachel des <i>kalangs</i> !
Like the sting of the <i>kalang</i> !	Ocols Zunge ist wütend wie ein Skorpionen
Ocol's tongue is fierce like the	Pfeil,
Arrow of the scorpion,	so tödlich wie der Speer der Rindshornisse.
Deadly like the spear of the buffalo-hornet.	Sie ist so grausam
It is ferocious	wie das Gift der unfruchtbaren Frau
Like the poison of a barren	Und ätzend wie der Saft des
woman	Flaschenkürbisses.
And corrosive like the juice of the gourd	(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.11-12)
(SOL: S.13)	

In diesem Abschnitt wird beschrieben, wie bitter die Zunge von Ocol ist. Lawino versucht die Zunge Ocols mit verschiedenen Sachen zu vergleichen, um den Lesern zu vermitteln, wie bitter Ocol und seine Äußerungen eigentlich sind. Wichtig für dieses Kapitel ist das Sprichwort im Abschnitt.

In Zeile 2-3 wird die Zunge Ocols mit der *Lynno Lilie* verglichen. Diese ist eine Art Lilie, die bei den Acholi für ihre Bitterkeit bekannt ist. So ist *bitter wie die Lyonno Lilie* ein Sprichwort, dass sich auf die Bitterkeit bzw. Herbheit von etwas bezieht.

Das Sprichwort wurde Wort für Wort übersetzt. Diese Übersetzungsstrategie entspricht der Strategie der formalen Äquivalenz von Nida und sogleich der Resistenzstrategie Venutis, denn der Name der Lilie wurde auch nicht übersetzt. Die Kulturdifferenz lässt sich dadurch erkennen.

Trotzdem ist es schwer für die nicht eingeweihten Leser, dieses als Sprichwort zu erkennen. Denn die Bedeutung ist unmittelbar und die kann man vom Text ausgehend erschließen, aber es bleibt verborgen, dass es sich um ein Sprichwort handelt.

Es steht auch eine Erklärung im Glossar: *wilde, bittere Lilienart; Acholi-Sprichwort "Bitter wie die Lyonno Lilie* (Pousset 1998: 280), welche besser als gesetzte Fußnote wäre.

Ocol treats me
As if I am no longer a person,
He says I am silly
Like the Ojuu insects that sit on the beer pot.
(SOL: 13)

Ocol behandelt mich,
Als wäre ich kein Mensch.
Er sagt. Ich sei so blöd,
Wie ein Ojuu im Bier.
(Lawinos Lied, Ocols Lied: 11)

In diesem Abschnitt geht es um die Beziehung zwischen Lawino und ihrem Mann Ocol. Sie stellt fest, dass Ocol sie so behandelt als wäre sie kein Mensch, sondern hirnlos wie die Ojuu-Ameise sei, die auf Biertöpfen sitzt.

Die Ojuu-Ameise ist eine sehr kleine Ameisenart, die man sprichwörtlich für dumm hält, da sie oft ins Bier fällt. So ist „*dumm wie die Ojuu-Ameise*“ ein direktes Sprichwort, das sich darauf bezieht, dass die betreffende Person nicht sehr intelligent ist.

Das Sprichwort wurde auch wortwörtlich übersetzt. Dazu wird im Glossar erklärt: *winzige Ameise, die gern ins Bier fällt*= „*dumm*“

Odure, come out
From the kitchen.
Fire from the stove
Will burn your penis!
(SOL: S.38)

Odure, komm heraus
Aus der Küche,
denn das Herdfeuer
wird dir den Penis anbrennen.
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.63)

Das obenliegende Lied fängt mit einem Sprichwort an: „*Odure come out of the Kitchen.*“ Das Sprichwort wurde von einem Spiellied für Kinder abgeleitet;

Odure katti woko
ki kiwat keno
Mac koni wango cuni
Ki iwat koni
(Okot 1985:12)

Odure come out
Away from the kitchen stove
Fire from the kitchen stove will burn your
penis
(Okot 1985:12)

Dieses Lied bzw. Sprichwort beruht auf eine bekannte Erzählung: Ein kleiner Junge, der zu nahe am Kochfeuer saß, verbrannte sich seinen Penis. Daher werden Jungen, die die Mutter beim Kochen beobachten und zu nahe am Feuer hocken mit den Namen „Odure“ geneckt.

Das Sprichwort wurde wie andere Sprichwörter auch wortwörtlich übersetzt. Der Name „*Odure*“ wurde nicht übersetzt, sondern auf Acholi geschrieben wie er im englischen Text steht. Dies entspricht der Resistenzstrategie Venutis, wenn ein solches Kulturspezifikum nicht übersetzt wird, denn *odure* ist nicht nur ein Name, sondern hat eine große mythologische Bedeutung in der Acholi-Kultur. In der deutschen Version wird diese Information ins Glossar am Ende des Buches versetzt und folgendermaßen wiedergegeben: „*Spitzname für einen Naseweis am Kochtopf. Einem Jungen namens Odure erging es, wie im Lied beschrieben: er verbrannte sich im Herdfeuer den Penis.*“ Diese Anmerkung wird in der englischen hingegen verkürzt und verliert dadurch an Aussagekraft.

Die englische Anmerkung wird als Fußnote gesetzt und die deutsche wäre auch besser als Fußnote gesetzt gewesen, meiner Meinung nach, damit es deutlich wird, worum es im Lied geht.

Eine genauere Betrachtung der Übersetzung des Liedes erfolgt in einem anderen Kapitel.

[...]

And they say

When the two were boys

Looking after the goats

They were as close to each other

As the eye and the nose,

They were like twins,

And they shared everything

Even a single ant.

(SOL: 83)

[...]

Und doch erzählt man sich,

dass diese beiden, als sie Knaben waren

und gemeinsam Ziegen hüteten,

einander nahe standen

wie die Augen und die Nase.

Sie waren wie ein Zwillingspaar

Und teilten, was auch kam-

Sogar die letzte weiße Ameise

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.157)

Es sind zwei Sprichwörter im obenliegenden Abschnitt zu finden und zwar: „*Ume ki wang*“, übersetzt als „*nose and eyes*“, dessen Bedeutung wortwörtlich ins Englische übertragen wird; „*said of two friends who are so close to each other that to injure one is to injure the other, as when smoke gets into the eyes the nose waters*“. (Okot 1985:21)

Ins Deutsche wortwörtlich übertragen heißt es: einander naher stehen wie die Augen und Nase, so dass durch die Verletzung von einer davon, die Andere auch verletzt wird.

Das zweite Sprichwort ist; „*Gipoka pyer ngwen*“, wortwörtlich ins Englische übertragen als „*the two friends share the white ant*“ mit der Bedeutung „*very close friends share the smallest things as a sign of their friendship*“ „(Okot 1985:17).

Die beiden Sprichwörter wurden ebenfalls wortwörtlich übersetzt: „*einander nahestanden wie die Augen und die Nase [...] und teilten, was auch kam-sogar die letzte weiße Ameise*“

4.1.2 Zur Übersetzung von Symbolen

Ein Symbol ist ein bildkräftiges Zeichen, das stellvertretend für eine Idee oder eine Handlung steht. Es ist nur denjenigen verständlich, die wissen, was es bedeutet, oder die aufgrund ihrer kulturellen Prägung die mögliche Bedeutung erschließen können. Symbole sind ein wichtiger Teil der Kultur und jede Kultur hat ihre eigenen Symbole. Aus diesem Grund sind Symbole meist kulturbedingt und daher auch mehrdeutig. Die Dichtung „*Song of Lawino*“ ist reich an Symbolen. Diese nehmen eine sehr wichtige Funktion in dieser Dichtung ein, denn sie betonen bekanntlich die Kulturspezifität dieser Dichtung.

Zu den wichtigen Symbolen in der Dichtung

1) Der Kürbis:

Das ganze Gedicht ist zusammengehalten durch einen ähnlichen Refrain. Die Geschichte wurde dadurch eingebaut. Dieser Refrain ist Teil eines Acholi Sprichworts, aber das Sprichwort wird in dem nächsten Kapitel (Zur Analyse von Sprichwörter) analysiert. Für dieses Kapitel steht das Symbol im Vordergrund. Im Acholi-Text *Wer Pa Lawino* steht es:

Te Okono obur bong' luputu

Die Übersetzung von Okot:

The pumpkin in the old homestead Must not be uprooted (S. 19)

Das Sprichwort enthält ein sehr wichtiges Symbol der Acholi-Kultur; einen Kürbis. Der Kürbis ist ein Symbol für den Erhalt in der Acholi-Tradition. Okot (1972:6) meint, dass Kürbisse ein luxuriöses Essen sind. Sie wachsen im ganzen Acholi-Land. Kürbisse auszugraben, selbst wenn man in eine neue Heimstatt umzieht, ist einfach mutwillige Zerstörung. Wenn man den Kürbis in der alten Heimstatt zerstört, hat man die Heimstatt zugleich zerstört. Kürbisse sind Nahrung für die Gesellschaft.

Stop despising people

As if you were a little foolish man

Stop treating me like salt-less

Ash

Become barren of insults and stupidity;

Who has ever uprooted the

Don't treat me as if i were the ashen saltless-slag

Grow up, become mature, and leave the foolish things alone.

The deep roots of our own culture, who has ever uprooted them?

(DOL,S.1)

Desist from foolishly disgracing people

Pumpkin? (SOL: S.13)

Listen, my husband,

You are the son of a Chief.

The pumpkin in the old

Homestead

Must not be uprooted!

(SOL, S. 19)

The culture of the other people i don't despise;

Don't you look down on your own;

Borrowed stuff can never become your staple food

Don't uproot the culture of your land.

(DOL, S. 9)

Die oben zitierten Sätze sind Beispielabschnitte, in denen das Symbol verwendet wurde. Lawino warnt Ocol fortwährend den Kürbis in einer alten Heimstatt nicht auszugraben. Auf der anderen Seite betont Lo Liyong die Bedeutung des Symbols, indem er das Wort „*pumpkin*“ nicht verwendet, sondern das Wort „*Culture*“.

In diesem Sinne heißt es, dass der Kürbis die Kultur selbst ist. So plädiert Lawino in der letzten Zeile auf Seite 9 dafür, dass die Kultur des Landes nicht ausgegraben oder zerstört werden sollte.

Die folgenden Abschnitte sind die deutschen Entsprechungen:

Hör auf zu schimpfen über deine Leute,	[...]
als wärst du selbst ein kleiner Dummkopf.	Verachte doch nicht die einfachen Leute:
Und spring nicht um mit mir	Denn das ist kindisch;
Wie mit der ausgelaugten Asche,	Behandle mich nicht wie ausgelaugte Asche!
lass all die Kränkung, lass die Dummheit sein	Las die Beleidigungen, die lächerlichen Dummheiten!
Wer hätte je den Kürbis ausgerissen?	Wer wagt es, die Kürbispflanze auszugraben?
(Lawinos Lied, Ocols Lied, S.10)	(Lawinos Lied, S.8)

Mein Gatte, hör mich zu:	[...]
Du bist der Sohn des Herrschers!	Hör zu, mein Mann:
Der Kürbis auf der alten Heimstatt	Du bist der Sohn eines Häuptlings
darf nicht rausgerissen werden!	Der Kürbis auf dem Hof des alten Heimes
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S. 22)	Wird nie ausgegraben.
	(Lawinos Lied: S.21-22)

Wenn man sich die beiden deutschen Übersetzungen ansieht, wurde das Symbol wortwörtlich als Kürbis übersetzt, denn das deutsche Wort für „*Pumpkin*“ ist „*der Kürbis*“. Es wird sogar verschwiegen, warum der Kürbis nicht ausgegraben werden sollte. Für einen deutschsprachigen Leser, der keine Kenntnis der Acholi-Kultur besitzt, ist es meiner Meinung nach schwer zu verstehen. Ich bin auch der Ansicht, dass es schwer für ihn ist, dies als Symbol zu erkennen. So haben Pousset und Welter das Symbol auf der Ebene der formalen Äquivalenz übersetzt.

Es wäre besser, wenn ein solches Symbol so übersetzt werden würde, dass eine Erklärung als Anmerkung amEndestehenwürde.

2) The Rain-Cock

The Rain-Cock bzw. der Regenhahn ist von großer mythologischer Bedeutung und nimmt eine Schlüsselposition im Text ein:

The electric fire kills people

[...]

They say

The power of the elektik kills people;

It is lightning,

For that is a portion of lightning power,

They say

If you touch it, it will race all the way to your heart

The white man has trapped

To use elektik for cooking is no easy thing

And caught the Rain-Cock

The bullet from the sky- who has ever touched it?

And imprisoned it

In a heavy steel house.

The sky dwelling Red-Cock has now become a cooking fuel!

[...]

They say

The Red-Cock has truly become a torch for lighting the streets!

When the Rain-Cook

It frightens me, i keep away from it.

Opens its wings

(DOL: S. 31)

The blinding light

Of the Rain-cock

Flow through the wires

[...]

And i am afraid

That i may touch

The deadly tongue

Of the Rain-cock.

O! I do not like

Using the electric stove,

I cannot cook anything well

When you give me

The Rain-Cock stove.

(SOL: S.35-36)

Das Symbol hat eine implizite Bedeutung aus der Acholi-Bildsprache, welche dem englischen Text zu entnehmen ist. An einer Stelle spricht Okot von einem „Rain-Cock“. An einer anderen Stelle spricht er von einem „Rain-Cock stove“.

Dadurch wird der Begriff verkompliziert und wirkt eventuell verwirrend. Es gibt dazu eine Anmerkung von Okot in seiner Fassung:

It is believed that lightning and thunder are caused by a giant reddish-brown bird that is almost identical with a domestic fowl. When it opens its wings lightning flashes and thunder is caused when it strikes with its powerful bolt.(SOL: S.35).

Diese Anmerkung verdeutlicht nicht jene existentielle Bedeutung, aber gibt durch ausdrucksstarke Umschreibungen zumindest Hinweise auf die große mythologische Bedeutung des „Rain-Cock“. Lo Liyong auf der anderen Seite übersetzt den Begriff oder das Symbol durch „Red-Cock“ und er hat dazu keine Anmerkung.

Als Entsprechung für die Abschnitte steht in den deutschen Übersetzungen:

Elektrofeuer tötet Menschen.

Sie sagen,

es sei ein Blitz.

Sie sagen uns,

die Weißen hätten

den Regenhahn schlau eingefangen

und hielten ihn in einem schweren Haus aus
Stahl gefangen.

[...]

Sie sagen,

wenn *der Regenhahn*

die Schwingen öffnet,

flösse grelles Licht

und Todesfeuer durch die Drähte.

[...]

Und ich habe Angst,

daß ich einmal

Das elektrische Feuer kann tödlich sein.

Man sagt,

es sei ein Blitz;

man sagt,

die Weißen haben

den Regenhahn eingefangen

und in ein starkes

Haus aus Stahl gesperrt.

[...]

Wenn der Regenhahn

Seine Schwingen öffne,

fließe das blendende Licht

du das tödliche Feuer

durch die Drähte,

[...]

Denn ich fürchte

Die mörderische Zunge

die Todeszunge

des Regenhahns berühre.

Oh, wie ich es hasse,

den Elektroherd zu nehmen;

mit dem Herd

des Regenhahnes

kann ich nichts Gescheites kochen.

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.56-58)

Des Regenhahnes.

Oh, ich kann nicht mit dem elektrischen Herd
umgehen

Und ich kann kein gutes Essen zubereiten

Auf dem Regenhahn-Herd.

(Lawinos Lied: S.57-58)

In den beiden deutschen Übersetzungen wurde das Symbol Rain-Cock wortwörtlich als „der Regenhahn“ übersetzt. Die genaue Bedeutung ist auch hier nicht zu erschließen. Die Anmerkungen werden ins Glossar ans Ende der Bücher versetzt und folgendermaßen wiedergegeben: *mythol.: ein großer hahnähnlicher, roter Vogel, trägt den Blitz in den Krallen, der sich mit dem Öffnen der Schwinge löst, auch Herr des Donners; auch der Regenmacher, das ist der Priester, der der Regenmacherzeremonie vorsteht. (Lawinos Lied, Ocols Lied: S.284)*

Diese Anmerkung von Pousset gibt mehr Information als die englische von Okot. Sie versucht kurz auf die Mythologie einzugehen. Die von Welter auf der anderen Seite wurde verkürzt und hat dadurch die Aussagekraft verloren:

Ein großer, roter, mythologischer Vogel, der einem gewöhnlichen Hahn ähnelt und den Blitz in den Krallen trägt. (Lawinos Lied: S.203)

3) Horn

Laut Heron 1976 besitzt jeder junge Acholi-Mann auf dem Land ein Horn, auf dem er seinen eigenen Ton oder seine eigene Sammlung von Tönen spielt und ist dadurch (von den Leuten, die ihn kennen) von einer Entfernung hörbar und erkennbar. Beim Jagen oder während des Krieges kann er sein Horn blasen, um die Anderen zu informieren, wo er zu finden ist. Nach einer Schlacht teilen die Hörnerklänge den Frauen den Sieg mit, sogar bevor sie ihre Männer sehen können.

Zusätzlich betont Lawinos Beschreibung die willkürliche Art und Weise, wie der Tod zuschlägt, den Gebrauch der Hörner, um den Sieg zu feiern, während die Anderen um ihre Toten trauern.

In Kapitel 11 vergleicht Lawino die erfolgreichen Menschen in politischen Wettbewerben mit denen, die sehr schwach sind, um erfolgreich zu werden. Sie verwendet das Symbol des Hörnerklangs nach dem Jagen, um den triumphieren den Lärm der Sieger zu beschreiben.

Demzufolge breitet sich der Name einer berühmten Person allerorts aus, auch wo er physisch abwesend ist, wie ein Horn eines jungen Mannes hinaustönt an Diejenigen, die ihn nicht sehen können. Daher erklang noch der Name von Ocols Großvater; „[...] *still blows like a horn*“, obwohl er seit langem gestorben war und Lawinos Name als Führerin der Mädchen erklang wie Hörnerklang unter den Payiras (SOL: S.25):

I was the Leader of the girls
And my name blew
Like a horn
Among the Payira.
And i played on my bow-harp
And praised my love.
(SOL: S.26)

I was the leader of our girls
Which girl in my in-laws` home was equal to me?
My name was the rage of all Payira
I played the lyre well, praising my lover.
(DOL: S.17)

If in a hunt
The spears of the men
Strike tree trunks and earth
And they return home
Silent
[...]

If in the communal hunt our men`s spears
Miss their target, and the hunters return home
empty-handed,
None blowing a horn,
[...]
(DOL: S.80)

(SOL: S. 78)

Im Vergleich zu Okots Fassung, enthält die Übersetzung von Taban Lo Liyong an diesen Stellen auch kein Symbol, sondern Erklärungen. Okot auf der anderen Seite versucht das Symbol zu umschreiben z.B. durch das wiederkehrende Verb „*blowing*“ bzw. blasen oder hupen kann man erschließen, dass ein Horn geblasen wird.

Die folgenden sind die deutschen Entsprechungen:

Ich war die Führerin der Mädchen,
und bei der Pajirasippe
erklang mein Name wie der Ruf des
Jagdhornes.
Ich spielte auf meiner Borgenharfe
und sang Loblieder
Auf meinen Geliebten.
(Lawinos Lied: S.36)

Ich war die Führerin der Mädchen.
Mein Name war
Wie Hörnerklang
Unter den Payira.
Ich spielte auf der Bogenharfe,
und sang dem Geliebten ein Lied.
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.35)

Sobald auf einer Jagd
Die Speere unsrer Männer
Bloß Erde oder Bäume trafen,
und sie kommen
schweigend heim,
bläst keiner auf dem Horn.
(Lawinos Lied: S.146-147)

Manchmal fahren die Speere der Männer
Bei der Jagd
nutzlos in einem Baum oder in den Boden,
und sie kommen still nach Haus,
ohne ihr Horn zu blasen...
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S. 146)

Das Symbol wurde wortwörtlich als „*das Horn*“ übersetzt, welches ein formales Äquivalent des Wortes „*Horn*“ ist.

Im Gegensatz zu anderen Symbolen, machen die im Text vorhandenen Umschreibungen des Symbols, es leichter, einige Information darüber zu bekommen und vielleicht die Bedeutung des Symbols in dieser Kultur zu erschließen z.B. steht es in die Übersetzung von Welter: „[...] *erklang mein Name wie der Ruf des Jagdhornes*“ (S.36). Daraus kann man erschließen, dass über ein Horn gesprochen wird, das man beim Jagen benutzt, aber die Funktion des Hornes während des Jagens bleibt unerklärt.

Auch, wenn man die folgende Stelle in beiden Übersetzungen liest: „[...] *und sie kommen schweigend heim, bläst keiner auf dem Horn*“ (Lawinos Lied, Ocols Lied: S.146) und „[...] *und sie kommen still nach Haus, ohne ihr Horn zu blasen* [...]“ (Lawinos Lied: S. 147) kann man die Bedeutung des Symbols auch schließen. Davon ausgehend bedeutet dies, dass ein Horn ein Symbol für Erfolg oder Sieg ist.

4) Speer

Lawino verwendet den Speer als Symbol in der gleichen Art und Weise, wie er in Oralüberlieferungen verwendet wird.

Der Speer ist ein Symbol für Männlichkeit, wegen seiner Wichtigkeit bei männlichen Aufgaben wie Jagen und Schlachten und seiner sexuellen Bedeutung als Symbol für den Penis. Lawino macht die sexuelle Bedeutung des Symbols deutlich, wenn sie von der Trennung der Jungen und Mädchen spricht, wodurch ihre Speere rosten „[...] *And the spears of the lone hunters, the trusted right-hand spears of young bulls rust in the dew cold of the night*“ (SOL: S.58). Sie verwendet das gleiche Symbol in Kapitel 10, wenn sie von den Segnungen spricht, die am Stammeschrein an die ganze Gesellschaft ausgesprochen werden. „[...] *My mother showed me many medicines, medicines for leprosy and yaws, for difficult childbirth and barrenness. For men whose Speers refuse to stand up, lazy Speers that sleep on their bellies like earthworms!* [...]“ (SOL: S.78).

Die wichtigste Verwendung dieses Symbols steht jedoch in Kapitel 13, denn es geht einfach nicht um einen Speer, sondern vielmehr darum, dass Ocol seine Männlichkeit zurückgewinnen soll, um wieder als vollwertiger Mann akzeptiert zu werden:

[...]	[...]
Let them intercede for you	Let them intercede between the living and happy ancestors:
And pray to the ancestors	
Who sleep in their tombs	Entreat them to forgive you, and arm you afresh
Face upwards.	Let them overlook your past sins of insults and careless talk
Beg for forgiveness from them	So that no harm befalls you from here onwards.
And ask them to give you	[...]
A new spear	(DOL: S.101)
A new spear with a sharp and	
Hard point	
Ask for a spear that you will	
trust	
One that does not bend easily	
Like the earth-worm.	
Ask them to restore your	

manhood!

For I am sick

Of sharing a bed with a woman!

(SOL: S.97)

Von der englischen Fassung von Okot kann man sehr schwer die wahre Bedeutung des Speers erkennen. Lo Liyong auf der anderen Seite verwendet kein Symbol, sondern sagt explizit, dass „*entreat them to forgive you, and arm you a fresh*“ mit anderen Worten; erbitte um Vergebung und die Rückkehr deiner Männlichkeit. Er beschreibt oder erklärt die Bedeutung des Symbols anstatt das Symbol zu verwenden.

Die folgenden sind die deutsche Entsprechungen:

[...]

Sie sollen für dich bitten

Und zu deinen Ahnen beten,

die in den Gräbern schlafen,

mit dem Gesicht nach oben!

Erflehe die Vergebung

Und erbitte

einen neuen Speer,

einen neuen Speer mit einer scharfen harten Spitze,

einen Speer, der Felsen bricht!

Erbitte einen Speer, dem du vertrauen kannst,

einen Speer, der sich nicht leicht,

so wie ein Regenwurm, verbiegt!

Und bitte um die Rückkehr deiner Männlichkeit!

[...]

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S. 185)

[...]

Lass sie für dich Fürsprache einlegen

und zu den Ahnen beten,

die mit nach oben gewandtem Gesicht

in ihren Gräbern schlafen.

Bitte sie um Vergebung.

Erbitte von ihnen einen neuen Speer,

einen neuen Speer

mit einer wohlgehärteten, scharfen Spitze,

einen Speer, gut genug, einen Felsen damit zu spalten.

Erbitte einen Speer,

dem du Vertrauen schenken kannst,

der sich nicht,

wie ein Regenwurm,

biegen lässt-

Bitte sie, dir deine Männlichkeit zurückzugeben!

Denn ich bin es leid,

mein Bett mit einer Memme zu teilen!

[...]

(Lawinos Lied: S.187)

Wie bei der englischen Fassung von Okot kann man sehr schwer die wahre Bedeutung des Speers in den deutschen Übersetzungen erkennen. Wenn man sich die beiden Versionen ansieht, wurde das Symbol „Spear“ durch „der Speer“ ersetzt. welches das deutsche formale Äquivalent ist.

Wie schon erwähnt, entsteht dadurch Verständnisschwierigkeiten, weiles für einen Nicht-Eingeweihten schwer ist, die Bedeutung dieses Symbols in ihren Zusammenhängen zu erschließen, wengleich ähnliche Symbole in seiner Kultur oder Sprache existieren mögen.

Der Besitz eines Speers in der Acholi- Gesellschaft ist wie in vielen afrikanischen Gesellschaften ein Symbol für Mut, Tapferkeit und Männlichkeit.

5) Bull

Der Bulle ist ein starkes und kämpfendes Tier, dessen Eigenschaften respektiert werden und, deshalb ist der Titel „Bull“ bzw. der Bulle ein Kompliment für Mut, Stärke und ein Begriff für Respekt. Lawino beschreibt den Großvater von Ocol als „[...] *a bull among men*“ d.h. als Bullen unter Menschen. Sie versucht Ocol an den Stolz seiner Abstammung zu erinnern, indem sie ihm den Titel „Son of a bull“ bzw. Sohn des Bullen gibt z.B. auf Seite 97 „*And, son of the Bull when you are completely cured, when you have gained your full strength [...]*“ und auf Seite 70 „*The son of the Bull does not allow the children to visit my mother [...]*“

Hierbei erinnert sie sich mit Stolz an ihren Bullennamen, den sie durch das Singen und Tanzen gewonnen hat:

My Bull name is Eliya Alyeker,

I ate the name

Of the Chief of Payira,

Eliya Alikar,

Son of Awic.

Bull names are given

To Chiefs girls

Because like bulls

They lead their age-mates,

Like the full moon at night

They dominate the stars.

(SOL. S.59-60)

My praise-name is Eliya Alikar

I ate the name of a hero, chief of Payira

Eliya, son of Awic Eliya

[...]

Heroic names are given to leaders of girls

For they are heroines, they are princesses

They are respected girls, superlative performers

Excellent dancers, leading soloists

They are the ones who are given bull names:

(DOL: S.60)

Wenn man sich die beiden englischen Übersetzungen ansieht, kann man die Bedeutung des Symbols schneller erschließen. Denn Lo Liyong verzichtet darauf am Anfang das Symbol zu verwenden, aber er benutzt Umschreibungen, die die Bedeutung des Symbols hervorbringen. Trotzdem erwähnt er das Symbol am Ende des Abschnitts, indem er schreibt „[...] *They are the ones who are given Bull names.*“

Als Entsprechung steht in den deutschen Übersetzungen:

Mein Bullenname ist Eliya Alyeker.

Ich aß den Namen

Jenes Häuptlings der Payira,

Eliya Alike,

Awics Sohn.

Man gibt

Den Führerinnen der Mädchen

Bullennamen,

denn wie die Bullen

leiten sie die Altersgleichen,

und wie der Vollmond

beherrschen sie die Sterne nachts.

(Lawinos Lied, Ocol Lied: S.108)

Mein Stiername lautet Elija Aljeker;

Ich aß den Namen des Häuptlings der Pajira:

Elija Aljeker,

Sohn des Awitsch.

Die Anführerin der Mädchen

erhalten Stiernamen,

weil sie, wie ein Stier,

ihre Altersgenossinnen anführen-

wie der volle Mond in der Nacht

beherrschen sie die Sterne.

(Lawinos Lied: S.108)

Poussat hat das Symbol durch „der Bulle“ übersetzt und Welter das gleiche durch „der Stier“. Beide Begriffe sind formale Äquivalente des englischen Begriffs. Die Umschreibungen wurden auch ganz wortwörtlich übersetzt und weichen von dem englischen Text nicht ab, daher ist die Bedeutung des Symbols leichter erschließbar.

6) Tree

Der Baum als Symbol bezieht sich auf einen speziellen Baum: den Okango Baum. Das ist der Baum, von dem Ocol abhängt, der Baum der Acholi-Tradition. Dieser Baum symbolisiert die Sitten der Vorfahren Ocols mit ihren Wurzeln in Kapitel 2 „*Listen Ocol, my old friend, the ways of our ancestors are good, their customs are solid and not hollow, they are not thin, not easily breakable, they cannot be blown away by the winds, because their roots reach deep in the soil.*“ (SOL: S.19).

Die Wurzeln, wovon hier gesprochen wird, sind die Wurzeln des Okango-Baums, welcher die Acholi-Tradition symbolisiert. Denn dieser Baum ist eine starke Pflanze, hat feste Wurzeln und ist deswegen von großer Bedeutung in der Acholi-Kultur.

Darüber hinaus gibt es in Kapitel 10 eine Anspielung auf diesen bestimmten Baum, welcher auf dem Schrein Ocols Vater wächst:

„*My husband took an axe and threatened to cut the Okango tree that grew on his father's shrine. His mother fell down under the tree, she said cut me first, then cut the sacred tree!*“ (SOL: S.73). Die gleiche Anspielung wurde verwendet in Kapitel 13 am Ende des Gedichts:

When you took the axe
And threatened to cut the
Okango
That grows on the ancestral shrine
You were threatening
To cut yourself loose,
To be tossed by the winds
This way and that way
Like the dead dry leaves
Of the olam tree
In the dry season.
(SOL: S.96-97)

For you sinned when you abused me as a mere
village girl:
The same category encloses your grandparents,
father and mum;
When you used to compare me to the rubbish
in the refuse damp
You had thereby abused all your race including
our sires.
You had simply relegated all african cultures to
a dying past.
(DOL: S.101)

Die Bedeutung des Baums kann von dem Text erschlossen werden. Lawino beschreibt, was hätte passieren können, hätte Ocol diesen Baum umgehauen. Die Bedeutung wird klarer, wenn man die Fassung von Lo Liyong zur Rate zieht, wenn er beschreibt: „*You had simply relegated all african cultures [...]*“.

Als Entsprechung steht in den deutschen Übersetzungen:

Als du die Axt ergriffen hast
Und drohst, den *Okangoum* zu hauen,
der auf dem Ahnenschrein wächst,
da hast in Wahrheit
du dich selber loszuschlagen angedroht.
Dann hätte dich der Wind
Nach hier und dort getrieben,
wie totenrockne olam- Blätter
in der Trockenzeit.
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.186)

Als du die Axt ergriffest,
um den Okango-Baum umzuhauen,
der auf dem Ahnenschrein wächst
da drohest du,
dich selber loszuhacken,
so daß der Wind dich hierhin und dorthin
verweht hätte
wie die verdorrten, abgefallenen Blätter
des Olambaumes in der trockenen Jahreszeit.
(Lawinos Lied: S.188)

Der Name des Baums wurde nicht übersetzt. Er wurde in Acholi geschrieben „*Okango-Baum*“ wie er im englischen Text steht. Diese Strategie entspricht der Resistance Strategy Venutis und die Kulturdifferenz wird dadurch anerkannt.

4.1.2.1 Zur Analyse von Gleichnissen

Die meisten Symbole in „Song Of Lawino“ sind Vergleiche oder Gleichnisse. Die Wörter „*like*“ bzw. so wie und „*resembles*“ bzw. gleicht oder ähnelt kommen in diesem Text häufig vor. In Kapitel 1 zum Beispiel wird die Zunge von Ocol mit etwa 7 Symbolen verglichen. Wie Symbole stammen alle Gleichnisse von der Erfahrung Lawinos. Viele Gleichnisse stammen von Pflanzen, Tieren, Insekten und Vögeln des Acholi-Landes und andere von sozialen und religiösen Aspekten des Lebens in Acholi-Land. Es werden einige Beispiele analysiert und deren Übersetzung von Pousset und Welter verglichen.

My husband's tongue
Is bitter like the roots of the
Lynno lily,
It is hot like the penis of the bee,
Like the sting of the *kalang*!
Ocol's tongue is fierce like the
Arrow of the scorpion,
Deadly like the spear of the buffalo-hornet.
It is ferocious
Like the poison of a barren

woman

And corrosive like the juice of
the gourd.

(SOL: S.13)

Mit dem Titel „*My husbands tongue is bitter*“ sowie im ganzen Kapitel versucht Lawino zu beschreiben, wie bitter die Zunge ihres Mannes ist, indem sie die Zunge mit verschiedenen Symbolen vergleicht. Man kann sofort bemerken, dass fast alle Gleichnisse, die in diesem Abschnitt verwendet wurden, keine häufigen Vergleiche sind. Sie sind spezifisch für die Acholi: „*bitter like the roots of the lynno lilly*“, „*corrosive like the juice of the gourd*“ u.a.

Die unten angefügten Abschnitte sind die deutschen Entsprechungen:

Die Zunge meines Gatten
Ist bitter wie die Wurzel der *lynno*-Lilie,
so brennend wie der Penis einer Biene,
spitz wie der Stachel des *kalangs*!
Ocols Zunge ist wütend wie ein Skorpionen
Pfeil,
so tödlich wie der Speer der Rindshornisse.
Sie ist so grausam
wie das Gift der unfruchtbaren Frau
Und ätzend wie der Saft des
Flaschenkürbisses.

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.11-12)

Meines Gatten Zunge ist bitter
wie die Wurzel der *Lijonno*-Lilie;
sie ist spitz
wie das Glied der Biene,
wie der Stachel des *Kalang*-Insekts.
Otschols Zunge ist grausam
Wie der Stachel des Skorpions;
sie ist tödlich
wie der Speer der Büffelhornisse;
sie ist grausam
wie das Gift
Das eine unfruchtbare Frau mischt;
sie ätzt
wie der Saft des Flaschenkürbisses.

(Lawinos Lied: S.10)

Wenn man sich die beiden Übersetzungen ansieht, erkennt man sofort, dass die Begriffe von ein paar Symbolen nicht übersetzt wurden und andere wortwörtlich übersetzt wurden. Sie wurden auf Acholi geschrieben, so wie sie auch im englischen Text stehen. Dies entspricht die *Resistance Strategy* von Venuti, denn die Kulturdifferenz kann dadurch aufgezeigt werden.

Die deutsche Leserschaft kann bemerken, dass diese keine deutschen Namen bzw. Begriffe sind.

Demgegenüber wurde der Name der *Lynno*-Lilie jedoch in der Übersetzung von Welter verdeutscht: „*Lijonno*“. Der Name ist dadurch einfacher für deutsche Leser, aber dies untergräbt die Kulturspezifität des Namens.

Andere Gleichnisse auf der anderen Seite wurden wortwörtlich übersetzt z.B. „*fierce like the arrow of the scorpion*“ durch „*wütend wie ein Skorpionen Pfeil*“ von Pousset und „*grausam wie der Stachel des Skorpions*“ von Welter. Die Symbole „*bee, scorpion, spear, buffalo-hornet, barren woman und gourd*“ wurden auch Wort für Wort übersetzt, welches kein Hindernis zum Verstehen ist, denn in diesem Abschnitt haben die Symbole keine tiefere Bedeutung. Sie wurden als Gleichnisse verwendet.

Das Gleichnis „*like the poison of a barren woman*“ wurde anders von Welter übersetzt: „*wie das Gift, das eine unfruchtbare Frau mischt*“. Diese Übersetzung entspricht nicht dem englischen Text.

His eyes grow large

Deep black eyes

Ocol's eyes resemble those of the

Nile perch!

He becomes fierce

Like a lioness with cubs,

He begins to behave like a mad hyena.

(SOL: S.14)

Wie schon erwähnt, sind Lawinos Gleichnisse aus ihrer eigenen Erfahrung entnommen und deshalb nicht jedem Menschen bekannt. In diesem Abschnitt vergleicht sie die Augen von Ocol mit denen eines Nilbarsches. Ein Nilbarsch ist ein Süßwasser-Raubfisch aus der Unterfamilie der Riesenbarsche. Dieser Typ ist häufig und wird in Uganda gern gegessen.

Man findet ihn im Viktoriasee und wie im Text erwähnt, hat er große schwarze Augen. Aber, weil Lawino von der Schwärze spricht, hätte man erwartet, dass sie ein übliches Gleichnis verwendet „*as black as charcoal*“ oder „*as black as coal*“. Es wird auch ein allgemeines Gleichnis verwendet „*as fierce as a lion(ess)*“

Die folgenden sind die deutsche Entsprechungen:

Und manchmal weiten seine Augen sich,
so tiefe schwarze Augen.

Ocol hat Augen wie ein Nilbarsch!

Und wenn er wütend wird,
dann gleicht er einer Löwenmutter
und spielt verrückt wie die Hyäne.

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.12)

Seine Augen weiten sich
und werden tiefschwarz:

Otschols Augen gleichen denen des Nilbarschs.

Er ergrimmt sich
Wie eine Löwin mit Jungen
wie eine hungrige Hyäne.

(Lawinos Lied: S.11)

Die Gleichnisse werden auch hier literarisch übersetzt (auf der Ebene der formalen Äquivalenz) und die Bedeutung ist auch klar, denn diese sind sprachliche Vergleiche. Zwei Sachen werden verglichen anhand ihrer gemeinsamen Eigenschaften. So ist die Bedeutung immer explizit. Es gibt nichts Impliziertes. Problematisch ist es nur, wenn ein Gleichnis falsch verstanden wird und somit falsch übersetzt ist.

Was das letzte Gleichnis angeht „*he begins to behave like a mad hyena*“ übersetzt Pousset mit „*und spielt verrückt wie die Hyäne*“ und Welter meint „*(er ergrimmt sich) wie eine hungrige Hyäne*“. Die Übersetzung von Pousset finde ich eher passend als die von Welter.

Er benutzt das Verb „verrücktspielen“ welches sich darauf bezieht; sich nicht normal und vernünftig zu benehmen. Welter auf der anderen Seite verwendet das Verb „ergrimmen“.

Da hat sie Recht, aber sie erklärt nicht deutlich was danach passiert nachdem Ocol sich ergrimmt. Er benimmt sich wie eine verrückte Hyäne und nicht wie eine hungrige Hyäne, wie sie meint.

Andere Beispiele kommen aus Kapitel 2 „*The Woman With Whom I Share My Husband*“ bzw. „*Die Frau mit der ich meinen Mann teile*“. In diesem Kapitel versucht Lawino dem Leser ein Bild zu malen, wie die Frau, mit der sie ihren Mann teilt, aussieht.

Im Gegensatz zum vorherigen Teil, wird in diesen Beispielen nur die Übersetzung von Pousset analysiert, denn es gibt fast keine Unterschiede zwischen der von Pousset und der von Welter bei der Übersetzung dieser Beispiele. Sie haben mehr oder weniger beide gleich übersetzt.

Brother, when you see
Clementine!
The beautiful one aspires
To look like a white woman;
(SOL S.14)

Ach, Bruder, wenn du Clementine
Sehen könntest!
Die Schöne will mit Macht
wie eine Weiße ausschauen.
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.15)

Es wird berichtet, dass Clementine danach strebt, wie eine europäische Frau auszusehen. Die deutsche Übersetzung klingt eher stärker als die englische und beschreibt die Art und Weise, wie Clementine danach strebt: „*Die Schöne will mit Macht wie eine Weiße ausschauen.*“ Das Wort „white woman“ wird als Symbol benutzt, um zu zeigen oder auch zu beschreiben, wie Clementine aussehen will. Dieses lässt sich durch „eine Weiße“ übersetzen, welches eher abwertend klingt.

Auf der anderen Seite wäre „eine Weiße“ (Frau) eine formale Äquivalenz für das Wort „white woman“, aber weil es in dem englischen Text nicht negativ gemeint war, wäre ein anderes Wort, wie eine westliche Frau oder europäische Frau meiner Meinung nach besser gewesen, um die Neutralität des englischen Textes deutlicher hervorzubringen.

Her lips are red-hot
Like glowing charcoal,
She resembles the wild cat
That has dipped its mouth in
blood,
Her mouth is like raw yaws
It looks like an open ulcer,
Like the mouth of a field!
Tina dusts powder on her face
And it looks so pale;
She resembles the wizard
Getting ready for the midnight
Dance.
(SOL, S.15)

Die Lippen sind rotheiß
Wie Kohlenglut.
Wie eine wilde Katze hat die Schöne
ihr Maul in Blut getunkt.
Ihr Mund ist wie ein wunder Rachen,
gleich einem offenen Geschwür
und einem Teufelsmaul.
Und Tina stäubt sich Puder ins Gesicht,
das macht sie furchtbar bleich.
Sie ähnelt dann dem Hexenmeister,
der sich um Mitternacht zum Tanz begibt
(Lawinos Led, Ocols Lied: S.15)

In diesem Abschnitt beschreibt Lawino die Lippen von Clementine, die sie mit glühender Holzkohle vergleicht. Das Symbol erklärt, wie rot die Lippen von Clementine sind. Zum Beispiel in der Acholi-Gesellschaft oder auch in der traditionellen Gesellschaft, in der man mit Holzkohle kocht, bemerkt man, dass nach einer bestimmten Zeit die Holzkohle nicht mehr schwarz ist. Sie sind alle rot und am heißesten zu dem Zeitpunkt, an dem sie glühen. Des Weiteren meint Lawino, dass Clementine einer wilden Katze, die ihr Maul in Blut eingetunkt hat, ähnlich ist. Dies beschreibt auch, wie schrecklich rot ihre Lippen sind.

Sie benutzt andere Symbole wie der Eingang eines Felds, ein offenes Geschwür und einen Hexenmeister, um den Zustand der Lippen und der Blässe des Gesichts darzustellen.

Von der deutschen Übersetzung ausgehend:

Vers eins ist dem englischen Text sehr ähnlich, als hätte man Wort für Wort übersetzt, was man auch als formale Äquivalenz bezeichnen kann.

„Glowing Charcoal“ wird durch „Kohlenglut“ übersetzt, welches ein dynamisches Äquivalent (Kohlenglut ist glowing Charcoal gleichwertig) ist. Was in der Acholi-Gesellschaft „Charcoal“ (Kohle aus Holz) genannt wird, ist der deutschen Kohle nicht sehr ähnlich, aber zumindest erfüllt sie fast die gleiche Funktion, zum Beispiel kann man sie beim Kochen als Feuerquelle nutzen.

Verse 3 und 4 auf der anderen Seite weichen von den englischen Versen ab, da man bei den deutschen Versen davon ausgehen kann, dass Clementine ihren Mund in Blut eingetunkt hat. Von der englischen Version wird behauptet, dass sie einer wilden Katze, die ihr Maul in Blut eingetunkt hat, ähnelt. Mit anderen Worten, das englische Symbol ist eine wilde Katze mit blutgetränktem Maul, welche anders ins Deutsche übersetzt wurde und damit seine ursprüngliche Bedeutung verliert.

Zusätzlich wurde das Symbol wortwörtlich durch „wilde Katze“ übersetzt. Daher bleibt unbeantwortet, ob die Acholi und die Deutschen das Gleiche unter „Wilden Katze“ verstehen, sprich jeder die gleiche Vorstellung hat. Ansonsten gibt es viele Arten von wilden Katzen m.E. zum Beispiel Löwen, Tiger und Leoparden. Allein im englischen Text ist jedoch schon unklar, über welche spezifische Wildkatzenrasse überhaupt gesprochen wird.

Vers 8 aus dem englischen „the mouth of a field“ wurde mit „ein Teufelsmaul“ übersetzt. Die unterschiedliche Bedeutung wird allein hier schon deutlich. Der englische Text ist hierbei irreführend, denn im Englischen ist diese Redewendung „Mouth of a Field“ nicht bekannt.

Felder sind normalerweise offen, haben also keinen expliziten Eingang, es sei denn, man nimmt an, dass dieses Feld (über das gesprochen wurde), geschlossen war und einen Eingang hatte. Das wäre seltsam, besonders, wenn man von einer Acholi-Gesellschaft des 18. Jahrhunderts spricht, die zum größten Teil nomadisch lebte und das Land kommunal besaß (jeder hat Zugang zum Land und deswegen konnte es von niemandem geschlossen werden). Vor allem kann dieser Ausdruck dem Zustand von Clementines Mund nicht entsprechen, denn in diesem Abschnitt ist Lawino dabei zu beschreiben, wie schrecklich der Mund von Clementine aussieht.

Das Symbol „mouth of a field“ wäre meiner Meinung nach unpassend. Es kann nur behauptet werden, dass das Wort direkt aus Acholi ins Englische übertragen wurde.

Der deutschen Übersetzer auf der anderen Seite war ganz kreativ und hat das passende Symbol „Teufelsmaul“ für den Zustand gefunden. Dieses Symbol kann man für dynamisch, d.h. dynamisch äquivalent halten, denn in der deutschen Gesellschaft kann von einem Teufelsmaul gesprochen werden, um auszudrücken wie schrecklich etwas ist.

Im Vers 11 wurde das Symbol „the wizard“ mit „Hexenmeister“ übersetzt. Wenn man im Wörterbuch nach dem Wort „Wizard“ sucht, findet man viele Äquivalente, wovon Hexenmeister einer ist. Das Problem hier liegt an der Vorstellung eines „Wizard“ in die Acholi-Gesellschaft und einem Hexenmeister in der deutschen Gesellschaft. Von diesem Abschnitt ausgehend, pudern sich die „Wizards“ in der Acholi-Gesellschaft, um ihre Gesichter bleich aussehen zu lassen. Sie begeben sich zum Tanz um Mitternacht (normalerweise tanzen die „Wizards“ mit schlechten Absichten um die Häuser von anderen Leuten). Es wird auch behauptet, dass alles Schlechte in dieser Gesellschaft ab Mitternacht passiert und das ist die Zeit für „Wizards“. Es war auch verboten, an diesem Zeitpunkt draußen zu sein. Zusätzlich dazu sind „Wizards“ in der Acholi-Gesellschaft meist Frauen, obwohl das Wort durch „einem Hexenmeister“ übersetzt wurde, was einen Mann meint.

Es kann sein, dass in der deutschen Gesellschaft solche Leute meist männlich sind. Die Beschreibung Lawinos entspricht jedoch keinem Hexenmeister in der deutschen Gesellschaft.

Daher ist es von Relevanz, solche Bedeutungsunterschiede zu erklären. Auch, wie ein Hexenmeister in der Acholi-Gesellschaft aussieht und wie sich Hexenmeister in dieser Gesellschaft benehmen, denn für die deutsche Leserschaft kann es schwierig sein, zu verstehen, warum der Wizard bleich aussieht oder überhaupt um Mitternacht tanzt. Dies schwächt die tiefere Bedeutung, die das Symbol in der Muttersprache hat.

4.1.3 Zur Analyse von Liedern

Wie schon erwähnt wurde die Dichtkunst Okot p'Bitek's von der Oraltradition stark geprägt, wegen seiner langjährigen Beschäftigung mit den Acholi- Oraldichtungen u.a. Liedern und Gedichte. So spielen Lieder in dieser Dichtung eine zentrale Rolle. Diese Dichtung selbst lässt sich als ein Lied bezeichnen d.h. „SongOfLawino“ und der ganze Text ist ein Lied. Man kann es aber nicht singen. Trotzdem sind darin viele Lieder enthalten und diese helfen dabei die Bildsprachedes Textes zu bereichern. Sie beruht auf traditionellen Acholi- Liedern.

Für einen Muttersprachler, der mit der Acholi-Kultur vertraut ist, ist es relativ einfach zu erkennen, dass die Wortwahl Lawinos sowie ihre Bildsprache aus traditionellen Acholi-Liedern stammen. Die meisten Acholi-Lieder sind anlassspezifisch und relativ kurz mit vielen Wiederholungen (vgl. Okot 1972) p'Bitek's *Horn Of My Love*, eine Sammlung von Acholi Oraldichtungen). Die Lieder enthalten auch eine Vielzahl von Symbolen und Bildern. Vor allem drücken sie die Gefühle Lawinos deutlicher aus als ihre eigenen Worte. Es werden einige Lieder davon im folgenden Kapitel analysiert.

Father prepare the kraal,

Father prepare the Kraal,

The cattle are coming.

(SOL: S.26)

Vater, bereite den Kraal,

Vater, bereite den Kraal,

Die Rinder kommen bald.

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.35)

In der Acholi-Tradition, wie bei vielen anderen afrikanischen Traditionen, ist es üblich, dass der Bräutigam einen Brautpreis an die Familie der Braut bezahlt. In Uganda zum Beispiel sind Rinder Teil dieses Preises und man darf die Braut nicht heiraten, (als Frau nehmen) bevor man den Preis bezahlt hat. Dieser Preis ist jedoch von Familie zu Familie unterschiedlich und die entscheidenden Faktoren dafür (welchenPreis man bezahlen soll) sind auch unterschiedlich z.B. spielt die Schönheit bei einigen Familien eine große Rolle. Im vorliegenden Kapitel teilt Lawino den Lesern mit, was für ein Lied ihre Brüste singen (*AndmybrotherscalledmeNya-Dyangformybreastsshookandbeckonedthecattleandtheysangsilently*). Sie raten ihrem Vater den Kraal zuzubereiten, weil die Rinder kommen. Nya-Dyang wörtlich übersetzt bedeutet „die Tochter der Kuh“, d.h. also die junge Kuh, die die Stiere anlockt. Dieser Name ist eine Anspielung auf die Anziehungskraft eines eben heranreifenden jungen Mädchens und, mit dem Hinweis auf den „Kraal“, bezieht sich der ganze Komplex auf den „Brautpreis“.

Der Autor berichtet, dass junge Mädchen, wenn sie durchs Dorf spazieren gehen, gern das Brusttuch lösen, um mit nacktem Oberkörper die Blicke der jungen Männer auf sich zu lenken. So ist in diesem Lied die implizite Bedeutung versteckt, dass Lawino alt genug ist und bald ein Mann kommt, der die Rinder bringen wird, um Lawino zu heiraten. Diese Bedeutung ist nur denen, die mit der Acholi-Kultur vertraut sind, erschließbar und kann nicht anhand der wortwörtlichen Übersetzung erschlossen werden.

Eine Anmerkung als Fußnote wäre besser, um das Lied zu erklären. Es steht jedoch eine Erklärung im Glossar: *eigentlich südafrikanischer/burischer Ausdruck für manyatta, boma; bei uns heute leicht abwertend für alle dornenumsäumten afrikanischen Gehöfte/ Heimstätten und/ oder Viehgatter gebraucht*, welche ich nicht eindeutig erklärt finde, da der Hinweis wiederum andere Kulturspezifika enthält.

Ein Kraal ist ein umzäunter Platz für das Vieh. In diesem wird der Begriff, wie erwähnt, als eine Anspielung auf das Vieh verwendet, welches der Bräutigam in die Familie bringen muss, wenn er die Tochter heiraten will – der sogenannte Brautpreis oder Brautschatz. Dieser Preis spielt heutzutage noch eine sehr wichtige Rolle, da eine Ehe weniger eine Privatangelegenheit zweier junger Menschen als ein Anliegen zweier Sippen ist (Welter 1982: 197-198). Rinder auf der anderen Seite sind im biologischen Sinne ein Sammelbegriff für Kühe, Bulle, und Ochsen.

You, Ring worm,

Who is eating Duka's hair

Here is your Porridge.

(SOL: S.29-30)

Du, Ringelflechte

Die du Dukas Haar auffrisst,

hier ist dein Brei,

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.43)

Im Gegensatz zu den Haaren der Weißen ist es nicht unüblich, dass die Ringelflechte das Haar eines kleinen schwarzen Mädchens im übertragenen Sinne fressen kann, wie Lawino in den früheren Sätzen vor dem Lied erklärt. Das Lied, das danach kommt, ist ein Lied, das bei einem Fest (ein Tanz unter dem Wurstfruchtbaum; ein Baum mit Früchten, die Würste ähneln) gesungen wird, wenn die Medikamente (heiße Brei) aufs kranke Haar getan wurden, um das Haar zu neuem Leben zu erwecken. Ringelflechte ist eine Haarinfektion.

Das Lied wurde Wort für Wort ins Deutsche übertragen, welches keine Auswirkung hat, denn das Lied hat keine implizite Bedeutung.

Die Umstände, unter denen das Lied gesungen werden sollte, wurden vor dem Lied erklärt. So ist es relativ einfach, das Lied und dessen Bedeutung zu verstehen.

„Duka“ selbst ist der Name eines Mädchens.

Odure, come out

From the kitchen.

Fire from the stove

Will burn your penis!

(SOL: S.38)

Odure, komm heraus

Aus der Küche,

denn das Herdfeuer

wird dir den Penis anbrennen.

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.63)

In der traditionellen afrikanischen Gesellschaft war es ein Tabu, dass ein Mann in die Küche geht. Kochen war eine der Aufgaben der Frauen. Die Männer waren dafür verantwortlich, das Essen (besonders durch das Jagen) für die Familie zur Verfügung zu stellen und ihre Familie und die Gesellschaft zu schützen (besonders durch die Teilnahme an Schlachten und Kriegen). Die Acholi-Gesellschaft funktionierte nicht anders. Die Männer dürfen nicht kochen oder sogar in die Küche gehen oder auch nur in die Nähe des Kochplatzes geraten. Es gab jedoch Männer, die nach dem Jagen in der Küche saßen, um aufs Essen zu warten. Für diejenigen wurde ein solches Lied gesungen.

Das Lied wurde wie andere Lieder auch wortwörtlich übersetzt. Der Name „*Odure*“ wurde nicht übersetzt, sondern auf Acholi geschrieben wie er im englischen Text steht. Dies entspricht der Resistenzstrategie Venutis, wenn ein solches Kulturspezifikum nicht übersetzt wird, denn *odure* ist nicht nur ein Name, sondern hat eine große mythologische Bedeutung in der Acholi-Kultur. Dieser Name ist ein Spitzname für kleine Jungen, die gern im Haus sitzen, wenn die Mutter kocht. So ist er eine Anspielung auf eine bekannte Erzählung: Ein kleiner Junge, der zu nahe am Kochfeuer saß, verbrannte sich seinen Penis. Daher werden Jungen, die die Mutter beim Kochen beobachten und zu nahe am Feuer hocken, mit den Namen „*Odure*“ geneckt. In der deutschen Version wird diese Information ins Glossar am Ende des Buches versetzt und folgendermaßen wiedergegeben: „*Spitzname für einen Naseweis am Kochtopf. Einem Jungen namens Odure erging es, wie im Lied beschrieben: er verbrannte sich im Herdfeuer den Penis.*“ Diese Anmerkung wird in der englischen Version hingegen verkürzt und verliert dadurch an Aussagekraft.

Die englische Anmerkung wird als Fußnote gesetzt und die deutsche wäre auch besser als Fußnote meiner Meinung zu setzen. Damit man auf einen Blick ein klares Bild bekommt, worum es im Lied geht.

Zudem trifft die Information im Glossar nicht vollständig die Bedeutung, die der Name „Odure“ hat. Es geht nicht um diesen speziellen Jungen, sondern um alle, die wir „Odure“ handeln.

The beautiful one	Die schöne
Dances all night long	Tanzt die ganze Nacht,
Alyeker prevents me sleeping	Alyeker hindert mich am Schlafen.
I wait on the pathway	Ich warte am Fußweg,
She refuses to come to me	doch sie kommt nicht zu mir.
The beautiful one	Die Schöne
Dances all night long.	Tanzt die ganze Nacht.
(SOL: S.40)	(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.68)

In den Zeilen vor diesem Lied beharrt Ocol darauf, dass Lawino rohe Eier essen sollte, denn diese beinhalten eine Substanz, die für die Beine gut ist. Lawino hingegen meint, dass ihre Beine schon stark sind und erinnert sich an ein Lied, das über sie gesungen wurde. Es wird berichtet, wie sie die ganze Nacht tanzt, deswegen hält sie ihre Beine für stark, weil sie so viele Stunden tanzen konnte.

Das Lied wurde Wort für Wort ins Deutsche übertragen. Aber die Übersetzung hat keine implizite Bedeutung, deswegen ist sie auch dem nichtmuttersprachlichen Leser verständlich. Obwohl diese Situation wie ein Missverständnis zwischen Lawino und Ocol scheint, denn Ocol auf der einen Seite spricht von einer Substanz, die für die Beine gut ist und Lawino auf der anderen Seite von der Stärke ihrer Beine.

The mother of the beautiful girl
Dies on the way to the well
As if she has no daughter
Her girl has no manners
What is to be done?
The mother of the girl
In the bush to collect firewood!
(SOL: S.44-45)

Die Mutter des schönen Mädchens
Stirbt auf dem Weg zur Quelle,
als habe sie keine Tochter.
Ihr Mädchen kennt kein Benehmen.
Was soll man tun?
Die Mutter des Mädchens
Dies on the grinding stone
Stirbt über dem Mahlstein
Oder im Busch beim Brennholzsammeln.
(Lawinos Lied, Ocol Lied: S.75)

Wie in den vorherigen Zeilen beschrieben, hat die Mutter einer braven Tochter Glück. Denn sie kann vor ihrer Hütte sitzen, mit dem Rücken dem Feuer zugekehrt. Dort sitzt sie mit ausgestreckten Beinen und genießt das Leben, während die Mutter einer schlechten Tochter, eines lockeren Mädchens, mit dem die Männer im Grase liegen, selber zum Brunnen gehen muss, sogar, wenn sie krank ist. Die Mutter der schlechten Tochter hat Angst davor, ihre Tochter z.B. zum Brunnen zu schicken, denn sie kann sich falsch benehmen. So wurde sie durch dieses Lied verlacht.

Das Lied wurde Wort für Wort übersetzt, ist aber verständlich. Denn der Hintergrund wurde vor dem Lied beschrieben. Die Autorin erklärt, was der Mutter eines schönen Mädchens ohne Benehmen passiert.

O! Lawino!
Come let me see you
Daughter of Lenga-moi
Who has just shot up
Young woman come home!
O Lawino!
Chief of the girls
My love come
That i may elope with you
Daughter of the Bull
Come that i may touch you.
(SOL: S.54-56)

Oh, Lawino,
komm, lass dich anschauen.
Tochter von Lenga-moi,
die gerade erst aufgeschossen ist,
junge Frau, komm heim.
Oh, Lawino!
Du Erste der Mädchen:
Meine Liebste, komm,
dass ich mit dir durchbrenne.
Tochter des Bullen, komm,
dass ich dich berühren kann.
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.98)

Das obenstehende Lied ist ein Liebeslied für Lawino. Das Lied wurde für Lawino komponiert und wurde manchmal am Tanzplatz gesungen. Lawino trat als Leiter der Mädchen auf (SOL: S.26) und das Lied nennt sie auch Leiter der Mädchen. Als Anführerin der Mädchen wurden viele Lieder für sie komponiert und andere von ihr selbst komponiert.

Dieses Lied ist eines davon und wurde gesungen, um ihre Schönheit zu loben, aber vor allem um ihre Bereitschaft für die Heirat zu betonen.

Das Lied wurde Wort für Wort übersetzt. Die implizite Bedeutung, dass Lawino oder ein Mädchen ihres Alters reif oder bereit für die Heirat ist, welche durch die Zeile „who has just shot up“ (implizit oder metaphorisch) ausgedrückt wird, bleibt unerschließbar. Denn diese Zeile wurde ins Deutsche wortwörtlich mit „die gerade erst aufgeschossen ist“ übersetzt.

Das Wort „Lenga-moi“ wurde auch nicht übersetzt. Lenga-moi ist ein Ehrentitel eines Mannes, der auf einem Feldzug getötet hat – eines Kriegsanführers.

Im Gegensatz zum englischen Text wurde eine Anmerkung ins Glossar versetzt und folgendermaßen wiedergegeben: „traditioneller Ehrentitel eines Kriegsführers oder eines, der einen Feind im Kampf getötet hat.“ Im englischen Text gibt es keine Fußnote dafür wie für andere kulturspezifische Begriffe, d.h. der Übersetzer für die deutsche Version hat die Bedeutung zusätzlich spezifiziert.

Aber ich bin weiterhin der Meinung, dass eine solche Anmerkung besser als Fußnote ist, denn dadurch kann man gleich erfahren, worum es sich bei den kulturspezifischen Begriffen handelt. In diesem Fall kann man beim ersten Lesen denken, dass „Lenga-moi“ der Name von Lawinos Vater war, wie ich auch zuerst gedacht habe, denn es wird gesagt „Daughter of Lenga-moi“, welcher Lawino zur Tochter Lenga-moi macht und Lenga-moi zum Vater Lawinos, wenn man dies ohne kulturellen Hintergrund versteht.

O father	Oh, Vater,
Gather the bridewealth	bring den Brautschatz zusammen,
That i may bring a woman	damit ich eine Frau nach Hause bringen kann!
home,	Oh, die Frau meines Herzens,
O the woman of my bosom	die Schöne,
The beautiful one	raubt mir den Schlaf,
Prevents me from sleeping.	die Frau meines Herzens!
The woman of my bosom.	

If anyone troubles my beloved
I shall shed tears of blood:
The woman of my bosom
Prevents me from sleeping
O father,
If i die,
I will become a vengeance ghost,
The woman of my bossom
Prevents me from sleeping.
(SOL: S.57)

Wenn jemand meiner Geliebten Ärger macht,
werde ich blutige Tränen vergießen:
Die Frau meine Herzens
Raubt mir den Schlaf.
Oh, Vater,
wenn ich einst sterbe
werde ich zum Rachegeist!
Die Frau meines Herzens
raubt mir den Schlaf.
(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.101)

Dieses Lied ist ein Lied voller Wiederholungen bzw.Reduplikation, welches von Jungen gesungen wird, die im heiratsfähigen Alter sind. Also diejenigen, die heiraten wollen und sich für die Heirat vorbereiten.

Sie raten ihren Vätern den Brautpreis vorzubereiten. Wie schon erwähnt, muss ein Bräutigam den Brautpreis oder Brautschatz der Familie des Mädchens entrichten, wenn er ihre Tochter heiraten will. Rinder sind ein wichtiger Teil davon. Der Brautpreis spielt eine sehr wichtige Rolle. So sollte der Vater des Bräutigams zusammen mit anderen Mitglieder seiner Familie sich gut organisieren und den Preis sammeln.

Es wird auch in der Acholi-Kultur behauptet, dass, wenn ein junger Mann stirbt bevor er geheiratet hat, er ein Rachegeist wird.

Das Lied wurde wortwörtlich übersetzt ist jedoch nur mit kultureller Vorkenntnis verständlich, denn der vorherige Kontext, in dem das Lied im Text geschrieben wurde, beschreibt das Lied nicht oder auch wie es zu einem solchen Lied kommt.

Fate has brought troubles
Son of my mother
Fate has thrown me a basket.
It all began as a joke
Suffering is painful
It began before i was born.
(SOL: S.61)

Das Schicksal brachte Unglück,
Sohn meiner Mutter.
Das Schicksal warf mir einen großen Korb hin,
alles hat doch bloß als Scherz begonnen.
Leiden schmerzt.
Es begann schon vor meiner Geburt.
(Lawinos Lied; Ocols Lied: S. 109-110)

Das obenstehende Lied ist ein schicksalhaftes Lied, welches von Leuten, die selten Glück erlebt haben, gesungen wird. Die Leute mit traurigen Namen singen solchen Lieder. Wegen ihres Unglücks wurden sie nach schlechten Sachen benannt. Man behauptet, dass schlechte Dinge verursacht würdendurch tragischeSchicksalsschläge wie der Tod von Verwandten oder ihrer Geschwister kurz vor ihren Geburten oder kurz nach ihren Geburten (Die Geburt der unglücklichen Menschen). So zeigen ihre Namen Trauer an, wie Lawino in den vorherigen Seiten behauptet. Namen z.B. Alobo (die Erde, in der ich alle meine Kinder begraben habe), Abur (Erde, also das Grab), Woko und Ayiko (ich habe begraben). Man geht davon aus, dass das Schicksal solchen Leuten einen großen Korb hinwirft, der mit toten Kindern oder Verwandten anzufüllen ist.

Das Lied wurde Wort für Wort übersetzt. Aus diesem Grund ist es schwierig, die echte Bedeutung des Liedes zu verstehen. Die kulturelle Vorkenntnis ist unabdingbar. Zwar ist der Kontext angegeben, aber ohne die Kenntnis dieser Kultur bleibt es weiterhin schwierig, die wahre Bedeutung des Liedes zu erschließen.

O baby	Oh, Baby,
Why do you cry?	warum weinst du?
Are you ill?	Bist du krank?
O baby stop crying	Oh, Baby, hör zu weinen auf,
Your mother has fried the	denn die Mutter hat dir schon
aluru birds	einen aluru- Vogel in Ghee gebraten,
In ghee!	(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.176)
(SOL: S.93)	

Wie bei fast allen Kulturen gibt es Schlaflieder in der Acholi-Kultur, die man singt, wenn man ein Baby zum Schlafen bringt. Das oben erwähnte Lied ist eines davon. Das Baby wird gefragt, warum es weint, ob es krank ist u.a. Denn die Mutter hat die aluru-Vögel in Ghee (eine zerlassene Butter, eigentlich indischen Ursprung, die viel zum Kochen verwendet wird) gebraten. Die Aluru-Vögel sind eine beliebte Art von Vögeln, die man sehr gern bei den Acholi isst. Sie sind besonders bei kleinen Kindern beliebt. Die deutsche Übersetzung macht es deutlicher,denndortheißtes:„denn die Mutter hat dir schon einen *aluru*-Vogel in Ghee gebraten“.

Im englischen Text wird aber von der Mehrzahl „*aluru Birds*“ gesprochen und nicht von einem einzelnen Vogel. Ansonsten ist die Bedeutung klar, dass diese Vögel meistens von Kindern gegessen werden.

Das Lied wurde wortwörtlichübersetzt, wie es die formale Äquivalenz von Nida verlangt. Aber es wurde vorher erwähnt, dass dies ein Schlaflied ist, welches verdeutlicht, welche Funktion das Lied erfüllt. Der Name des Vogels wurde nicht übersetzt, aber zumindest kann man wissen, dass es um einen Vogel geht wegen des Wortes „aluru-Vogel“. Was für eine Art Vogel er ist, wurde im Glossar erwähnt: „*Wachtel*“ und Ghee wurde beschrieben als „*Butterfett*“.

She has taken the road to

Nimule

She will come back tomorrow

His eyes are fixed on the road

Saying, Bring Alyeka to me

That i may see her

The daughter of the Bull

Has stayed away too long

His eyes are fixed on the road

(SOL: S.98)

Sie nahm die Straße nach Nimule,

morgen kehrt sie zurück.

Seine Augen kleben auf der Straße

und sprechen: „Bring Alyeka zu mir,

damit ich sie sehen kann.

Die Tochter des Bullen

War zu lange fort!“

Seine Augen kleben auf der Straße.

(Lawinos Lied, Ocols Lied: S.188)

Dieses Lied kann man als Wunschlied bezeichnen. Lawino wünscht sich, dass ihr Mann wieder gesund wird und ihr eine Gelegenheit gibt, ihm dieses Lied zu singen. Wenn man das ganze Kapitel in Betracht zieht, also den Kontext, in dem das Lied erscheint, erfährt man, dass in diesem Kapitel Lawino ihren Mann bittet, sich an seine „*Wurzeln*“, seine Kultur, seine Herkunft zu erinnern. Sie schlägt eine Vorgehensweise vor, wie er es leisten kann im Vollbesitz seiner Kraft zu gelangen, d.h. wie er wieder gesund werden kann. Sie verlangt z.B., dass das *Malakwang*-Gericht für ihren Mann zubereitet wird. Das *Malakwang*-Gericht ist ein rituelles Mahl und besteht aus Gemüse. Dazu soll er u.a. zum Ahnenschrein gehen, um nach Vergebung seiner Ahnen zu bitten. Seine Zunge und Zähne soll er auch bürsten damit seine Zunge nicht mehr bitter ist.

Nachdem er alles gemacht hat, wird er wieder gesund und kann Lawino die Gelegenheit geben, ihm dieses Lied zu singen.

Das Lied wurde auch wortwörtlich übersetzt, hat aber keine versteckte Bedeutung und ist im Kontext zu verstehen. So ist seine Bedeutung relativ einfach zu erschließen, besonders, wenn man es im Kontext der vorherigen Kapitel liest.

Als Erklärung für das Wort „Nimule“ steht im Glossar: *ugandische Grenzstadt zum Sudan*. Seit 2011 ist Nimule eine Grenzstadt zum südlichen Sudan.

5.0 Schlussfolgerung

Als Grundlage für die Analyse dieser Studie wurde die deutsche Übersetzung „Lawinos Lied, Okots Lied: Ein Streit Gesang“ von Raimund Pousset verwendet. Die Übersetzung von Marianne Welter wurde hier zu Rate gezogen, besonders wegen ihres ausführlichen Glossars. Zusätzlich wurde ihre Übersetzung in dem Kapitel 3 „Zur Analyse von Symbolen“ mit der Übersetzung von Pousset verglichen. Die englische Version „Defence of Lawino“ von Taban Lo Liyong war wegen ihrer kommentierenden Art auch für die Analyse von Bedeutung.

Bei einer genaueren Betrachtung der englischen Übersetzung von Okot wird deutlich, dass daran etwas Einzigartiges liegt.

Die Fassung wurde in einer Sprache geschrieben, die man als „afrikanisches Englisch“⁶ bezeichnen kann. So ist diese Fassung keine reine englische Fassung. Sie ist eine Mischung von Englisch und Acholi-Sprachen. Die Übersetzung enthält viele Acholi-Begriffe. Viele andere afrikanische Autoren wie Chinua Achebe und Ngugi wa Thiongo haben versucht, auf eine solche Art Englisch zu schreiben.

Es ist leicht zu bemerken, dass der Text „Wer pa Lawino“ wortwörtlich aus Acholi ins Englische übersetzt wurde. So ergibt eine tiefergehende Analyse dieses Gesangs, dass es Okots Hauptanliegen war, möglichst viel von den Acholi- Oraltraditionen zu erhalten. Er verwendet Acholi-Lieder und er versucht, viele Acholi Begriffe in der englischen Übersetzung beizubehalten.

Wegen der unterschiedlichen Weltanschauungen der beteiligten Kulturen erscheint dies als eine fast unlösbare Aufgabe, besonders wenn es um die deutsche Übersetzung geht. So ist die deutsche Übersetzung von Pousset, mit der ich mich in dieser Studie eingehender beschäftigt habe, nicht viel anders als Okots. Pousset hat den Gesang auch wortwörtlich ins Deutsche übertragen. Außerdem hat er versucht, an afrikanischen Stilmitteln festzuhalten, wie er beispielsweise in seinem Nachwort zu „Lawinos Lied, Ocols Lied“ angibt:

⁶Eine Art Englisch, in dem ein Text wortwörtlich übersetzt wurde, enthält normalerweise Begriffe aus der Muttersprache des Autors.

Ich habe versucht, schonend zu übersetzen, den afrikanische Ton auch im deutschen Text zu treffen, und habe deshalb für „Lawinos Lied ein jambisches Kolon gewählt, auch weil die afrikanische Musik und der afrikanische Tanz diesen polaren 1-2er-Rhythmus enthält. Ich wollte so viel wie möglich an afrikanischen Stilmitteln erhalten, aber dort, wo das Verständnis verhindert würde, habe ich sanfte Verständnis eingebaut (Lawinos Lied/Ocols Lied S.253)

Demgegenüber ist die Übersetzung von Marianne Welter auch wörtlich, aber anders als die von Pousset. Sie verwendet sehr lange Sätze und die Wiedergabe sieht durch die Satzform nicht wie die Übersetzung eines Gedichts aus. Dafür hat sie mehr Wert auf den Inhalt als auf die Form gelegt. Die Namen der Charaktere und somit einige Acholi-Begriffe hat sie verdeutscht: z.B. Otschol anstatt Ocol, *Lijonna*-Lilie anstatt *Lynoo*-Lilie und Elija Aljeker anstatt Eliyer Alyeker. Die Strategie ist sinnvoll, insofern, dass die deutsche Leserschaft die fremden Begriffe einfacher lesen bzw. aussprechen kann. Aber die Begriffe können dadurch ihre kulturelle Identität verlieren.

Dennoch lassen sich viele Acholi-typische Begriffe erschließen. Denn zusätzlich hat sie ein sehr ausführliches Glossar, das sehr hilfreich für diese Analyse war.

Die Übersetzung von Okot steht der englischen Übersetzung des originalen Textes „Wer pa Lawino“ von Taban Lo Liyong gegenüber. Die Übersetzung von Lo Liyong ist eine sehr ausführliche Übersetzung und hat nicht die äußere Form eines Gedichtes. Eine tiefergehende Analyse seiner Übersetzung ergibt, dass es Lo Liyong's Hauptanliegen war, die Acholi-Kultur der englischen Leserschaft näher zu bringen und zu erklären. Denn seine Übersetzung ist eher eine Erklärung bzw. Beschreibung und kein langes Gedicht, im Gegensatz zu p'Biteks, von dem behauptet wird, dass die Übersetzung selbst einem langen Gedicht gleicht. Diese Übersetzung war auch für diese Studie hilfreich, besonders bei der Erklärung mancher Ausdrücke, die man in der Übersetzung von Okot nicht einfach oder sofort verstehen kann.

Im Rahmen der Untersuchung wurde festgestellt, dass die beiden deutschen Übersetzungen von Okot P'Biteks „Song of Lawino“ auf der Grundlage der formalen Äquivalenz übersetzt wurden. Der Gesang wurde zum größten Teil wortwörtlich übersetzt. Die Kulturdifferenz wurde dadurch unweigerlich gezeigt. Beim Lesen allein kann man feststellen, dass der Text kein ursprünglicher deutscher Text ist. Die Übersetzung ist voller Acholi-Begriffe. Einige Begriffe werden zusätzlich im Glossar erklärt. Überdies bin ich der Meinung, dass es besser wäre, diese Erklärung als Fußnote zu setzen.

Das erleichtert die Erschließung der spezifischen Bedeutungen, also in welchem Kontext ein bestimmter Begriff oder ein bestimmtes Konzept zu verstehen und zu deuten ist. Denn es ist nicht einfach, zu lesen und gleichzeitig im Glossar nachzuschlagen. Die Fußnoten sind normalerweise unten auf der gleichen Seite und können mühelos von dem Leser erfasst werden.

Es ergeben sich jedoch einige Probleme bei der wortwörtlichen Übersetzung. Die Kulturspezifika verlieren dadurch ihre Kulturspezifität bzw. ihren Sinn. Eine wortwörtliche Übersetzung von solchen Elementen kann zu einer falschen Interpretation führen. Beispielsweise ist es schwer, die Sprichwörter oder Metaphern und andere Redewendungen als Sprichwörter oder Metaphern bzw. Redewendungen zu erkennen. Die wortwörtliche Übersetzung ist irreführend, da man bei einigen Übersetzungen denken könnte, dass es sich um einen normalen Satz handelt. Die Herausforderung bei dieser Strategie der Übersetzung besteht darin, die „gaps of understanding“, die bei den Empfängern in der Zielsprache entstehen, zu überbrücken.

Es kommt nämlich vor, dass einige Redensarten und beschriebene Bilder den Leser gänzlich unbekannt und unverständlich sind. Dies kann auch bei den Lesern des Originals passieren, 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: 188)

Diese „indeterminacies“ könnten folglich positiv betrachtet werden, indem sie den Lesern des Textes die Gelegenheit geben, aktiv an der Konstruktion der Bedeutung des Textes teilzunehmen.

Die Übersetzungen weisen auch Missinterpretationen bei der Übersetzung mancher kulturspezifischen Elemente auf, besonders Gleichnisse bzw. Symbole und sogar manche Sätze werden fehlerhaft übersetzt.

Fast jeder Übersetzer afrikanischer literarischer Werke stößt auf solche Probleme, so behauptet der Literaturwissenschaftler Mayanja 1999:

Die Probleme der Übersetzung von kulturspezifischen Phänomenen sollten keineswegs in Resignation ausarten, denn literarische Übersetzung ist nicht nur möglich, sondern auch notwendig. Die Notwendigkeit besteht darin, dass erstens neue Formen von Literaturen aus der Peripherie immer mehr in den Vordergrund rücken, und zweitens, dass literarische Übersetzung dabei zunehmend die Rolle einer Brücke zwischen Kulturen einnimmt. [...] (Mayanja 1999: 81)

In Bezug auf Nidas vorgeschlagenen Orientierungen der Übersetzung wäre weder eine strenge formale Äquivalenz noch eine reine dynamische Äquivalenz bei der Übersetzung von Okot P'Bitek's „Song of Lawino“ ins Deutsche zu empfehlen. Einerseits würde eine an einer strengen formale Äquivalenz orientierte Übersetzung den Sinn des Originals beeinträchtigen.

Andererseits würde eine an einer reinen dynamischen Äquivalenz orientierte Übersetzung der Zielsprache und der Zielkultur so angepasst werden, dass sie ihre Interkulturalität und Besonderheit verlieren würde. Überdies meint Pousset 1998 in seinem Nachwort zum „Lawinos Lied, Ocols Lied: Ein Streit Gesang“ folgendes:

Bei der Übersetzung von „Lawino“ kann jeder acholisprechende Übersetzer auf eine Acholi-Version zurückgreifen und so vielleicht dem Afrikanischen im Text näherkommen, bei „Ocol“ geht das nicht, weil er uns nur in Englisch vorliegt. Mir scheint, dass alle „Songs“ von Okot nicht bloß übersetzt werden müssen oder „das Gemeinte neu zur Sprache“ (H.-G. Gadamer) zu bringen sei, sondern als lange Poeme so nachzudichten sind, dass das Afrikanische daran erhalten bleibt. (Pousset 1998: 253)

Meine Empfehlung wäre, eine Übersetzung literarischer Werke afrikanischer Herkunft mittels beider Strategien durchzuführen. In Betracht zu ziehen und die relevanten Aspekte, je nach dem Zweck der Übersetzung, anzuwenden. Denn ein einzelner Ansatz kann nicht reichen, alle Aspekte in Betracht zu ziehen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Okot, p'Bitek. 1969. Wer pa Lawino. Nairobi: East African Publishing House.

Okot, p'Bitek. 2009. Song of Lawino. Nairobi: Kenya Litho Ltd.

Lo Liyong, Taban 2001. The Defence of Lawino: a new translation of Wer pa Lawino by Taban lo Liyong. Kampala: Fountain Publishers.

Welter, Marianne.1982. Lawinos Lied: Eine Afrikanerin klagt an. Die Frau in der Literatur. Wien: Ullstein Verlag.

Pousset, Raimund. 1998. Lawinos Lied, Ocols Lied: Ein Streitgesang. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.

Sekundärliteratur

Bachmann-Medick, Doris. 1997.Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin: Schmidt.

Bassnett/Lefevere. 1990. Translation, History and Culture. London: Pinter.

Bassnett/ Trivedi. 1999. Post-Colonial Translation: Theory and Practice. London and Newyork: Routledge (Taylor and Francis e-library, 2002).

Catford, J.C. 1965. A Linguistic Theory of Translation: Language and Language Learning. London: Oxford University Press.

Fall, Khadi. 1996. 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.* Frankfurt: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Gentzler, Edwin. 2001. Contemporary Translation Theories. Clevedon: Multilingual Matters.

Heron, G.A. 1976. The Poetry of Okot p'Bitek. Newyork: Africana Publishing Company.

Imbo, O. S. 2002. Oral Traditions as Philosophy: Okot p'Bitek's Legacy for African Philosophy. United States of America: Rowman and Littlefield Publishers.

Jakobson, Roman. 1959. zitiert nach: Stolze, R. 2008. *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. 5.Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Jiri, Levy. 1969. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

Jürgen, Peters. 1998. *Mein Gott Leo: Welfengarten Extra-Ausgabe zum sechzigsten Geburtstag von Leo Kreutzer*. Hannover: Revonnah.

Kloepfer, Rolf. 1966. *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. München: Fink.

Kolb, Waltraud. 2011: *Re-Writing Things Fall Apart in German*. *Cross Cultures: Readings in the Post/Colonial Literatures*. Vol 137, p. 177-196.

Koller, Werner. 2011. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 8.Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Larson, Mildred L. 1984. *Meaning-based translation: A guide to cross language equivalence*. Lanham: University Press of America.

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

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

Ndefo, T. Alexandre. 2004.(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung. *Romane afrikanischer Schriftsteller in französischer Sprache und die Problematik ihrer Übertragung ins Deutsche*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

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

Nord, C. 1988. *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.

Oettinger, A.G. 1960. *Automatic Language Translation: Lexical and Technical Aspects, With Particular Reference to Russian*. United States of America: Harvard University Press.

Okot, p'Bitek. 1985. *Acholi Proverbs*. Nairobi: Heinemann Kenya Ltd.

Okot, p'Bitek. 1974. *The Horn of my Love*. Nairobi: Heinemann Kenya Ltd.

- Paschke, Peter. 2000. Metaphern und andere Probleme der literarischen Übersetzung am Beispiel von Daniele del Giudices „Das Abheben des Schattens vom Boden“. Kassel.
- Reiß, Katharina. 1971. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. 1. Auflage. München: Hueber.
- Reiß/Vermeer, 1984. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Shuttle/ Cowie. 1997. Dictionary of Translation Studies. Manchester: St. Jerome.
- Snell-Hornby, Mary. 1988. Translation Studies: Towards an Integrated Approach. London:
- Stolze, R. 2008. Übersetzungstheorien: Eine Einführung. 5.Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Theo, Hermans. 1985. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. London: Sydney.
- Thum, Bernd/ Fink, G. L (Hg.) 1993. Praxis interkultureller Germanistik: *Forschung, Bildung, Politik; Beiträge zum II. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik(GIG)*. München: Iudicium-Verlag.
- Venuti, Lawrence. 1995. The Translator's Invisibility: A history of translation. London and Newyork: Routledge (Taylor and Francis e-library, 2004).
- Wielacher, Alois (Hg.) 1987. Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. München: Ludicium-Verlag.
- Wilss, Wolfram. 1977. Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden. Stuttgart: Klett.
- Wilss, Wolfram (Hg.) 1981. Übersetzungswissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wolf, Michaela/ Fukari, Alexandra (Hg.) 2007. Constructing a sociology of translation. Amsterdam: Philadelphia.

Internetquelle

Burkhardt, Anja. 2009. "Probleme und Kritik literarischer Übersetzung gesehen am Beispiel von Heinrich von Kleists „Michael Kohlhaas.“ <<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11108/1/Probleme%20und%20Kritik%20von%20literarischer%20%C3%9Cbersetzung.pdf>> (03.07.2015)

Firoozkoobi, Sepideh. 01/2010 "Translation Journal". <<http://translationjournal.net/journal/51culture.htm>> (06.01.2016)

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Lawinos_Lied.

Muthanga Murigi, Alexander. 2014. "Das Konzept der Äquivalenz und seine Relevanz bei der Übersetzung von Ngugi Wa Thiongo's und Ngugi Wa Miri's „I will marry when i want“ ins Deutsche“

<http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/74746/Murigi_Das%20konzept%20der%20%C3%A4quivalenz%20und%20seine%20relevanz%20bei%20der%20%C3%BCbersetzung%20von%20ng%C5%A9g%C4%A9%20wa%20thiong%E2%80%99os%20und%20ng%C5%A9g%C4%A9%20wa%20m%C4%A9ri%C4%A9s%20%E2%80%9Ei%20will%20marry%20when%20i%20want%E2%80%9C%20ins%20deutsche..pdf?sequence=3&isAllowed=y> (08.09.2015)

Naumann, Sven. 27.07.2014 "Glottopedia" <<http://www.glottopedia.org/index.php/sprichwort>> (20.05.2016)

Schmidtman, Achim. 2001. "Sprücheportal" <<http://www.spruecheportal.de/sprichwoerter.php>> (20.05.2016)

Tomečková, Martina. 2009. "Einige Bemerkungen zur Übersetzungstheorie und –praxis mit besonderer Berücksichtigung der Äquivalenz-Problematik." <https://is.muni.cz/th/145510/ff_m/Einige_Bemerkungen_zur_Ubersetzungstheorie_und_Opraxis_mit_besonderer_Beruecksichtigung_der_Aquivalenz-Problematik.pdf> (05.07.2105)

TU Chemnitz. "Die Textorientierte Übersetzungswissenschaft Nida(1964)" <https://www.tu-chemnitz.de/phil/english/sections/linguist/independent/kursmaterialien/tp/EMtheorie_text.pdf> --Die Textorientierte Übersetzungswissenschaft Nida 1964> (08.07.2015)

