

## ÜBERSETZEN: ÜBERTRAGUNG DER LEXIKALISCHEN AT-KONZEPTION VERSUS ZS-ANFORDERUNGEN

Doç. Dr. Sergül VURAL KARA  
Mersin Üniversitesi  
Almanca Çeviri Bölümü

### ZUSAMMENFASSUNG

*Am Beispiel der Übersetzung von zusammengesetzten Farbadjektiven soll die Kontroverse zwischen AT-Konzeption und ZS-Anforderungen diskutiert werden. Die theoretische Einbettung erfolgt auf der Grundlage der scenes-and-frames-Theorie von Fillmore (1977), die der Durchleuchtung der übersetzerischen Kreativität bei der Bewältigung der aus übersetzerischer Perspektive problematisch erscheinenden Einheiten dienlich sein soll.*

**Schlüsselwörter:** Übersetzung, scenes-and-frames-Theorie, Farbadjektive

### ÖZET

*Bileşik renk sıfatlarının çevirisi örneğinde kaynak metin kurgusu - erek dil gerekleri tartışması ele alınacaktır. Çeviri açısından sorun oluşturan bu öğelerin aktarımında, çevirmenin yaratıcılığını irdelemek için teorik zemin olarak Fillmore'un (1977) scenes-and-frames-kuramı kullanılacaktır.*

**Anahtar sözcükler:** Çeviri, scenes-and-frames-kuramı, renk sıfatları

### 1. EINLEITUNG

Während des Übersetzungsprozesses wird der Übersetzer stets mit dem Problem konfrontiert, dass er bei dem Bemühen das Original möglichst treu wiederzugeben, auf zielsprachliche Barrieren stößt, die eine stringente Einhaltung dieser Übersetzungshaltung nicht gewähren. Mit treu ist hier natürlich nicht eine simple lexikalische Dekodierung gemeint, sondern - da die hier vorzunehmende Diskussion auf der Grundlage literarischer Übersetzungstexte erfolgen wird - die Intention des Autors in Bezug auf die Textgestaltung auch in der ZS reflektieren zu können. Schwer wird sich der "Vermittler" dann tun, wenn die ZS nicht die Möglichkeit aufweist, die betreffende Übersetzungseinheit auch dem AT entsprechend wiederzugeben. Eines dieser sprachlichen Phänomene, die beim Übersetzen den Konflikt zwischen AT-Konzeption und ZS-Gepflogenheiten heraufbeschwören sind die zusammengesetzten Farbadjektive. Durch ihre generell bildhaften Komponente wird eine Ein-zu-eins-Übersetzung erschwert, meist gar unmöglich. Gerade an diesem Punkt ist die Kreativität des Übersetzers gefragt. Ob bzw. in welchem Ausmaß er das Übersetzungsproblem gemeistert hat, kann dann mit Hilfe der scenes-and-frames-Theorie von Fillmore (1977) durchleuchtet werden. Die Erörterung des genannten Konzepts soll zeigen, dass dessen Anwendungsbereich auch für die

mikrostrukturelle Ebene geeignet ist, und somit auch bei der Didaktisierung bzw. Demonstration von spezifischen übersetzungsproblematischen Einheiten als auch für übersetzungskritische Zwecke eingesetzt werden kann.

### 2. AT ORIENTIERTE ÜBERSETZUNGS-HALTUNG IM BEREICH LITERARISCHER ÜBERSETZUNG

Es stellt sich nun die Frage, welche Übersetzungshaltung sich für die gewünschte adäquate ZT-Konzeption anbietet. Während im Bereich Fachkommunikation vor allem auf die korrekte Verwendung der Terminologie geachtet werden muß (vgl. Stolze 2003: 235), liegt der Schwerpunkt bei der übersetzerischen Vermittlung von literarischen Texten nicht nur auf der inhaltlichen Ebene sondern auch auf der Wiedergabe der stilistisch-ästhetischen Qualitäten des zu übersetzenden Textes. Snell-Hornby hält für die Gewichtung des Ausgangstextes fest, dass „[...] the more „literary“ a translation, the higher is the Status of the source text as a work of art using the medium of language.“ (Snell-Hornby 1988:115).

Welche Parameter der Übersetzer nun bei der Bewältigung dieser „künstlerischen Aufgabe“ in den Mittelpunkt seines Übersetzungsvorhabens zu stellen hat, werden wie folgt aufgezeigt:

„Der Erfolg einer Übersetzung ist abhängig davon, dass sie in erster Linie richtig ist. Das bedeutet, der Übersetzer muss sowohl seine Muttersprache als auch die Sprache des Werks, das übersetzt werden soll, gut beherrschen. Ausserdem muss die Übersetzung 'schön' sein. Diese Bedingung ist dann erfüllt, wenn die Stileigenschaften des übersetzten Werks wiedergegeben sind. Will der Übersetzer neben der 'Korrektheit' auch die 'Schönheit' erreichen, darf er weder zufügen noch auslassen, sondern er muss sich dem Stil des Autors mit der Genauigkeit eines Künstlers nähern. Da die betreffenden Werke literarische sind, ist nichts in ihnen Zufall. Der Autor hat jeden Bestandteil bewusst geschaffen. Wenn die Übersetzer dennoch die Stileigenschaften des Originalwerks nicht korrekt übertragen, bedeutet dies ein schwaches Kunstverständnis ihrerseits. Einer der Punkte, die zu einer erfolgreichen Übersetzung führen, ist der, dass der Übersetzer zum Werk eine innere Beziehung schafft. Indem er fühlt und denkt wie der Autor und sich mit ihm identifiziert, wird er leichter erfolgreich übersetzen.“ (Algün 1988: 83)

Die hier von Algün dargestellten Überlegungen, aus denen zu entnehmen ist, dass bei einem literarischen Übersetzungsvorhaben die ausgangstextuelle Konzeption stets im Zentrum stehen muss, werden auch von Egit als vorrangiges Übersetzungsanliegen angeführt:

„Jeder Übersetzer, der sich ernsthaft auf das Übersetzen einlässt, soll seine Übersetzungstätigkeit, [...], als den individuellen Versuch verstehen, entsprechend zur begrifflichen Leistung des Originals und möglichst genau und treu einen Text herzustellen, der seinem Leser ermöglicht, den ganzen Sinnzusammenhang des Ausgangstextes zu verstehen. Um als Übersetzung bezeichnet werden zu können, muss der zielsprachliche Text das enthalten, was der ausgangssprachliche Text enthält. Man muss also den ausgangssprachlichen Text so übersetzen, dass der zielsprachliche Text an seine Stelle tritt, d.h. beim Übersetzen des ausgangssprachlichen Textes in die Zielsprache muss eine bestimmte Invarianz erhalten bleiben. Und das Erhalten der Invarianz ist der gesuchte Maßstab für die Äquivalenz von Übersetzung und Original. Wenn

also die Wahrung der Invarianz auf der Inhaltsebene die generelle Forderung an den Übersetzer ist, so soll er dem Original treu bleiben und alles übersetzen, was das Werk bietet. D.h. er darf niemals Verkürzungen, Zusätze oder Veränderungen vornehmen.“ (Egit 2001: 167)

Diese bei der Festlegung der Übersetzungshaltung zu berücksichtigenden Aspekte gründen nach Nord auf der Empfängererwartung:

„In unserer (heutigen, westlichen) Kultur erwarten wir (als „normale“, nicht übersetzungstheoretisch vorgebildete Leserinnen und Leser) etwa, daß eine Übersetzung die Einstellung des Autors „genauso“ wiedergibt wie das Original - wenn wir also eine Übersetzung lesen, betrachten wir die darin zum Ausdruck gebrachte Einstellung als die Einstellung des Autors, und wir würden nicht auf den Gedanken kommen, es könnte sich hierbei eventuell um die Einstellung des Auftraggebers oder der Übersetzerin handeln. [...] Es liegt daher in der Verantwortung der Übersetzer, ihre Handlungspartner nicht bewußt zu täuschen, sondern eventuelle Abweichungen vom konventionellen Übersetzungsverständnis offenzulegen und zu begründen.“ (Nord 1993: 17f.).

Bei der Erfüllung der dargestellten Erwartung des ZT-Rezipienten nach einer möglichst „authentischen“ Abbildung des AT wird sich der Übersetzer ab und an recht schwer tun: Driften die sprachlichen Tendenzen und Realisierungsmöglichkeiten von AS und ZS auseinander, so muß bei der Lösung von auftretenden Übersetzungsproblemen die übersetzerische Kreativität einsetzen. Zur Lichtung des Übersetzungsprozesses als Spiegelung übersetzerischer Kreativität soll auf der Grundlage der Fillmoreschen scenes-and-frames-Theorie 'eine übersetzungsorientierte Analyse von deutschen Farbadjektiven und ihre Vermittlung im Türkischen vorgenommen werden.

### 3. ANALYSE DER ZT-GESTALTUNG AUF DER GRUNDLAGE DES FILLMORESCHEN SCENES-AND-FRAMES-KONZEPTS

#### 3.1. Der Scenes-and-Frames Ansatz

Charles Fillmore stellt in dem 1977 veröffentlichten Artikel „Scenes-and-Frames Semantics“ seine Theorie der Bedeutung vor, die als ein bedeutender Wendepunkt bei der Nachvollziehung von sprachlichen Prozessen gewertet werden kann.

Den Kern dieses Konzepts, das von einer streng systematisch orientierten linguistischen Perspektive absieht, bildet die Prototypensemantik, ergänzt durch die Auffassung von „[...] an integrated view of language structure, language behaviour, language comprehension, language change and language acquisition“ (Fillmore 1977: 55). Diese Perspektive wird dann mit der Annahme verweben, dass die Sprachverwendung eines Sprechers auf den individuell geprägten Bedeutungserfahrungen in einer bestimmten Situation in der Vergangenheit zurückzuführen sind, die dann die Ausdrucksweise in der gegenwärtigen Situation steuert:

„[...] the process of using a word in a novel situation involves comparing current experiences with the past experiences and judging whether they are similar enough to call for the same linguistic coding.“ (Fillmore 1977: 57)

Zur Konkretisierung dieses Deutungsprozesses von Bedeutungsvorstellung und Sprachverwendung werden die Termini *scene* und *frame* eingeführt, die Fillmore wie folgt definiert:

„[Scenes] [...] include not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in genera, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.“ (Fillmore 1977: 63)

Und unter *frame* versteht er:

„[...] any system of linguistic choices - the easiest cases being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories - that can get associated with prototypical instances of scenes.“ (Fillmore 1977:63)

Die *scenes* bzw. „erlebten Situationen“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 185) und die *frames* als sprachliche Kodierung aktivieren einander gegenseitig, so dass der Kommunikationsprozess als eine wechselseitige Selektion und Zuordnung von linguistischen Formen auf der Basis von Erfahrungen zu verstehen ist:

„*Scenes* und *frames* aktivieren einander wechselseitig (*frame-scene*, *scene-frame*, *scene-scene*, *frame-frame*), wobei der Grad der Komplexität variieren kann. Das heißt, eine bestimmte linguistische Form, etwa in einem Text, ruft Assoziationen hervor, diese wiederum aktivieren andere linguistische Formen bzw. in jeder Äußerung die eine linguistische Form durch eine andere bedingt.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 186)

Durch die Berücksichtigung dieser dynamischen Aspekte eignet sich das Fillmoresche Konzept auch für die Textanalyse:

„Zunächst wird vor dem geistigen Auge des Lesers das Bild einer bestimmten Situation wachgerufen. Diese Situation wird im Laufe des Textes in andere Situationen eingebettet und zu einem sinnvollen Gefüge ausgebaut, d.h. die Vorgeschichte, die dahinterstehende Motivation werden genannt und innere Zusammenhänge erklärt. Beim Verstehen eines Textes wird also eine Teilwelt geschaffen, deren Wesen allerdings beträchtlich vom subjektiven des Lesers abhängen kann; dies erklärt auch, warum derselbe Text auf verschiedene Weise interpretiert werden kann.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 186)

In welchem Ausmaß der vorab dargestellte Ansatz im übersetzungswissenschaftlichen Bereich eingesetzt werden kann, soll Inhalt nachstehender Ausführungen sein.

#### 3.2. Verwertbarkeit des Scenes-and-Frames-Konzepts im Rahmen der Übersetzungswissenschaft

Wie vorangehend dargelegt wurde, versucht Fillmore mit Hilfe seiner *Scenes-and-Frames-Semantik* den Verstehens- und Kommunikationsprozess zu entschlüsseln: Der Sprachgebrauch des Sprechers wird als Reflexion von vergangenen Erfahrungen gedeutet, die dann in der jeweils aktuellen Situation die lexikalische

Auslese des Sprechers motivieren. Da der Übersetzungsvorgang auch zuerst auf dem Verstehen einer Mitteilung - sprich dem Text - aufbaut und der Übersetzer sodann als Rezipient des betreffenden Textes sich zur Aufgabe macht, diesen dem Empfänger in der ZS zu vermitteln, findet eine sprachliche Interaktion statt. Bei diesem Kommunikationsprozess fungiert der Übersetzer als Vermittler zwischen dem AT-Sender und dem ZS-Empfänger, der auf die sprachliche Umkodierung der Ausgangsbotschaft seitens des Übersetzers angewiesen ist. Dieses Angewiesensein bedeutet anders ausgedrückt, dass der ZS-Rezipient sich nur in dem Maße ein Bild von dem AT machen kann, in dem der Übersetzer als „Zwischenrezipient“ die Übertragung vollbracht hat:

„Die Anwendung des *scenes-and-frames*-Ansatzes auf die Übersetzung sieht den Übersetzer als kreativen Empfänger, der zum einen die vom *Text-frame* gelieferte Information verarbeitet, zum anderen sein eigenes prototypisches Weltwissen einbringt, um seine eigene Szene hinter dem Text zu schaffen. [...] Der Übersetzer ist also gleichzeitig Empfänger und Überträger, er empfängt und dekodiert Zeichen und baut die von ihnen bestimmte Szene auf. Dazu muß er zunächst seinen eigenen Erfahrungshintergrund zu Rate ziehen, um entscheiden zu können, welcher neue *frame* am geeignetsten ist, die Gesamtszene und die große Vielfalt an Teilszenen hinter dem Text für den speziellen Empfänger, an den die Übersetzung gerichtet ist, auszudrücken.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 192)

Somit wird im Rahmen des *scenes-and-frames*-Konzepts der Übersetzungsprozess also als „schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 192) angesehen. So liegt also der Focus des *scenes-and-frame s-Konzept*s auf der Kreativität des Übersetzers, da die Prüfung des Adäquatheitsgrades der vom Übersetzer als ZS-Entsprechung bestimmten Einheit gewährleistet wird:

„Es geht also darum, weitgehend die *scenes*-Struktur der Textvorlage zu erhalten und sich

andererseits zu vergewissern, ob die im Sprachbewußtsein von den *scenes* aufgerufenen zielsprachlichen *frames* auch wirklich adäquat sind für die *scenes*, die sie in der Übersetzung bei anderen Lesern aufrufen sollen.“ (Stolze 1997: 183)

Die Übersetzungsstrategie sollte somit darauf abzielen, die Bestimmung des *ZS-frames* auf die durch die *AT-scene* hervorgerufene Vorstellung zu gründen (vgl. Stolze 1997: 183).

Wie bereits unter Kapitel 2 hervorgehoben sollte bei der Übersetzung von literarischen Texten als Leitprinzip die möglichst AT getreue Übersetzung zum Tragen kommen. Gerade in diesem Punkt wird sich der Übersetzer aber dann schwer tun, wenn sich bei seiner „Suche nach dem treffenden Ausdruck für die Szene“ (Stolze 2003: 233) die sprachlichen Strukturen von AS und ZS unterscheiden. Im lexikalischen Bereich kann die Variation des Inventars zu unterschiedlichen und meist nur sehr schwer überbrückbaren Übersetzungsproblemen führen. Hier setzt dann die sprachliche bzw. übersetzerische Kompetenz ein (vgl. Algün 1988; Egit 2001). Kurultay (1998; 1997) weist in seinen Ausführungen zur Ausbildung zukünftiger Übersetzer auf das didaktische Anliegen hin, als Focus die Förderung der übersetzerischen Kompetenz zu setzen: Erst die bewusste Steuerung der Übersetzungshaltung wird u.a. dazu führen, dass bei der Ortung eines angemessenen Äquivalents auf die textuellen Erfordernisse aufgebaut wird.

Auch in diesem Punkt erscheint der *scenes-and-frames*-Ansatz verwertbar zu sein, da dieser die Deskription von unterschiedlichen Übersetzungsalternativen erlaubt, durch die dann wiederum der zumeist eher unbewusst gesteuerte Übersetzungsprozess „Hand und Fuß“ gewinnt. Konkretisiert soll die didaktische Verwertbarkeit des genannten Konzepts nun im nachstehenden Absatz.

### 3.3. Einsatz des *Scenes-and-Frames*-Ansatzes in der Übersetzerausbildung

Zur Verwertbarkeit des *scenes-and-frames*-Theorie wurde in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur bereits an unterschiedlichen Stellen verwiesen (s. z.B.

Bengi-Öner 2001: 27ff.; Honig 1995: 91ff; Stolze 2003: 232ff.). Bei dem Versuch den Bezugsbereich des Konzepts zu bestimmen, kommt man zu folgender Einsicht:

„Mit Hilfe der Scenes-and-Frames-Theorie können zwar keine bestimmten Übersetzungslösungen methodisch herbeigeführt werde, so dass dies didaktisch operationalisierbar wäre, aber sie erklärt, wie kreative Einfälle zustande kommen. Man kann als Translator das Wissen um jene Vorgänge dennoch strategisch einsetzen, um ein bestimmtes nicht\* sofort präsent Wort zu suchen, indem man sich einfach die gemeinte Sache oder die damit verbundene kulturspezifische Szene visuell vorstellt, bis einem das richtige Wort in der Zielsprache einfällt.“ (Stolze 2003: 235)

Nicht vergessen darf man aber, dass „[...] der Erfolg nicht absolut garantiert [ist], die Intuition spielt mit dem Material“ (Stolze 2003: 235).

Auch Järventausta (1998) hat sich mit der didaktischen Eignung der Fillmoreschen Theorie auseinandergesetzt:

„Der scenes-and-frames-Ansatz kann in der Übersetzerausbildung eingesetzt werden, um die zukünftigen Übersetzer in die komplexe Realität des Übersetzungsprozesses einzuführen und ihnen einige Aspekte dieses Prozesses bewußt zu machen.“ (Järventausta 1998: 232)

Folgende drei Ebenen werden dann zur Veranschaulichung der Verwertbarkeit des betreffenden Konzepts aufgezeigt: 1) „Die Makro-Szene hinter dem Makro-Frame“, 2) „Die Makro-Scenes hinter dem Makro-Frame“ und 3) „Die Mikro-Scenes hinter der Makro-Szene“ (Järventausta 1998: 217). Resümierend hält sie für diese fest:

„Das erste Schema „Die Makro-Szene hinter dem Makro-Frame“, veranschaulicht, daß es beim Übersetzen nie um die formale Äquivalenz gehen kann: Es werden nicht Frames in Frames transkodiert. Durch das zweite Schema „Die Makro-Scenes hinter dem Makro-Frame“ wird gezeigt, daß beim Übersetzen nur eine annähernde semantische Ähnlichkeit zu erreichen ist: Die

Scene hinter dem Frame gibt es nicht. Das dritte Schema „Die Mikro-Scenes hinter der Makro-Szene“ stellt dar, daß es beim Übersetzen um einen bewußt gesteuerten Sprachrezeptions- und Sprachproduktions-prozeß nicht nur auf der makrotextuellen, sondern auch auf der mikrotextuellen Ebene geht - allerdings um einen Prozeß, der immer in einen situationellen und kulturellen Rahmen eingebettet ist.“ (Järventausta 1998: 232).

Für den Übersetzungsunterricht erscheint mir vor allem die dritte Perspektive von Bedeutung zu sein, da nach der makrostrukturellen Analyse des jeweils zu bearbeitenden Textes doch eigentlich die mikrostrukturelle Bearbeitung an Gewicht gewinnt: Lexik, Syntax, vor allem sprach- und kulturspezifische Einheiten, die potentielle Übersetzungsprobleme darstellen, werden bei der übersetzungsrelevanten AT und ZT Analyse stets näher ins Auge gefasst. Hierzu vermerkt Nord zu Recht:

„Jeder professionelle Übersetzer und jede Übersetzerin, von den Übersetzungswissenschaftler(innen) ganz zu schweigen, wird uns heute natürlich bestätigen, daß letztlich der "Text" die Einheit ist, auf die es beim Übersetzen ankommt [...], weil er vom Empfänger als Ganzes wahrgenommen und rezipiert wird. Aber im eigentlichen Übersetzungsprozeß selbst scheinen dann doch meist eher Wörter, Syntagmen oder höchstens Sätze (auf der Formebene) und allenfalls "Sinneinheiten" (auf semantischer Ebene) im Blickfeld zu stehen [...].“ (Nord 1993: 23)

Da das Augenmerk also letztendlich doch eher auf dem mikrostrukturellen Aufbau des Textes liegt, kann das *scenes-and-frames-Konzept* auch als Wertungsmethode von kleineren Übersetzungseinheiten - vom Satz bis hin zum einzelnen Lexem - eingesetzt werden. Der Gesamttext ist ja im Endeffekt eine Summe von *mikro-frames*, die durch eine semantische Konnexion ein in sich kohärentes Makro-Gebilde zu Stande bringen. Das Übersetzen wird als ein Zusammenspiel von *bottom-up* und *top-down*-Prozessen gewertet (vgl. Järventausta 1998: 231; Stolze 2003: 239f.). In Bezug auf den *scenes-and-frames*-Ansatz bedeutet diese Relation von

sprachlichem Input und reagierendem Vorwissen, dass:

„Frames rufen Scenes auf, und Scenes werden als Frames wiedergegeben, aber Frames können auch andere Frames aktivieren, Scenes andere Scenes evozieren und gewisse Scenes gewisse Frames präferieren.“ (Järventausta 1998: 231)

Zusätzlich weist Järventausta (1998: 231) in Anlehnung an Vermeer/Witte (1990: 71) darauf hin, dass der Übersetzer sich auch darüber bewusst sein muss, dass verschiedene *frames* die gleiche *scene* evozieren können, und ein *frame* verschiedene *scenes* aufrufen kann.

Werden nun diese Aspekte den zukünftigen Übersetzern vor dem eigentlichen Übersetzungsprozess oder etwa der Analyse einer bereits vorgenommenen Übersetzung nahe gelegt, kann das *scenes-and-frames*-Konzept eine Hilfestellung bei der zu Anfang genannten Zielsetzung einer bewussten Übersetzungshaltung bzw. übersetzungs-relevanten Urteilskompetenz fungieren.

#### 4. ANPASSUNG DES ÜBERSETZUNGS-TEXTES AN DEN ZS-GEBRAUCH AM BEISPIEL DER WIEDERGABE VON FÄRB ADJEKTIVEN

Im Folgenden sollen repräsentativ ausgesuchte Textbeispiele zur Veranschaulichung der vorangehenden Auslegungen herangezogen werden. Wie vorab bereits dargelegt werden bei der Auswertung der unten stehenden Textbelege ausschließlich zusammengesetzte Wort-bildungen - sprich Komposita - mit bildlicher Komponente berücksichtigt. Die bei einigen Beispielen vorkommenden einfachen Farbadjektive bleiben unberücksichtigt, da deren Übersetzung weitgehend unproblematisch erscheint (z.B.: rot—>kırmızı, grün—>yeşil ). So wird bei dem ersten Beispiel das Lexem *grünlich* ohne große Anstrengung mit *yeşilimsi* wiedergegeben, die Komposita *silbergrau* wird aber am Ende des Übersetzungsprozesses einiges an Bildlichkeit einbüßen:

(1) *Ich sprang von meinem schwarzen Pferd, band es an eine Eichenstaude und kraxelte etwas in die Höhe, verlockt von*

*einem immer weiteren Blick über die endlose Ebene hinaus, die nun hinter mir lag, über einen grünlichen und **silbergrauen** Ozean von Land.* (FS: 120)

*Siyah atımdan aşağı atladım, atı bir meşe dalına bağladım, biraz yükseğe tırmandım; yukarı çıktıkça, arkamda kalan o uçsuz bucaksız ovayı, o yeşilimsi ve **gümüş rengi** toprak denizini daha da geniş açıdan görmek beni büyülemişti* (ÜFS: 134)

Wie aus der türkischen Übersetzung zu entnehmen ist, erfolgt eine Neutralisierung der betreffenden AT-Einheit: Das Adjektiv *silbergrau* findet seine Entsprechung in *gümüş*, wobei eine Explizierung durch die Aufnahme von *rengi* erfolgt (→ ‚silberfarben‘). Das *frame* im AT evoziert in der ZS lediglich die Einheit *gümüş*; es bedarf keiner weiteren ZS-Einheit, da die *scene*, die beim Übersetzungsprozess wachgerufen wird, durch die Verwendung der genannten ZS-Einheit sich mit der AS-Komponente weitgehend deckt. Festgehalten sollte auch, dass obwohl bei Komposita stets das zweite Glied die Basiseinheit bildet, durch die dann durch das erste näher bestimmt wird, beim Übersetzen des oben genannten Lexems dieses eliminiert wird: Das erste Element wird zur zentralen Einheit, die in den ZT transportiert wird.

Bei dem nächsten Beispiel wird man sich bei näherem Hinschauen etwas schwerer tun:

(2) *Jetzt einmal abgesehen von ihrem kupfernen Haar, von ihrem Alabaster-Teint, von ihren grünlichen oder **wassergrauen** oder vielleicht auch farblosen, jedenfalls ungemein schönen Augen, einmal abgesehen von alledem, was jedermann und sogar mein Verteidiger sehen kann, ist diese Frau [...] eine großartige Frau [...].* (FS: 256)  
*Bakır rengi saçları bir yana, kaymak gibi cildi, yeşilimsi ya da **gri-mavi**, ya da renksiz ama eşsiz güzellikteki gözleri bir yana, herkesin, hatta avukatının bile görebildiği her şey bir yana, bu kadın [...] mükemmel bir kadın [...].* (ÜFS: 288)

Wie die Gegenüberstellung des deutschen Textbelegs und seiner türkischen Übersetzung zeigt, ruft das frame *wassergrau* bei der Übersetzerin die Wortkonstruktion *gri-mavi* (,grau-blau') hervor. Diese Wiedergabemöglichkeit ist nicht unbedingt falsch, doch wie unter Kapitel 3.2 und 3.3 bereits erläutert wurde, können durch ein und die selbe scene unterschiedliche frames evoziert werden: Da die Sprachverwendung individuell geprägt ist und somit nicht immer konstant ist, können unterschiedliche Übersetzungsalternativen zu Stande kommen. So motiviert die zu übersetzende AS-Einheit bei mir die Vorstellung eines eher fast farblosen Grautons. Mit der Entsprechung *gri-mavi* dagegen assoziiere ich ein blau, das eine Tendenz zu grau aufweist. Meine Übersetzungspräferenz würde deshalb *solgun gri (tonunda)* lauten, welches nach meinem Empfinden auch eher in die kontextuelle Einbettung passen würde, da eine Abstufung der Augenfarbe vorgenommen wird, die bei *grünlich* ansetzt und mit *farblos* endet.

Auch bei Beispiel (3) deckt sich die von der Übersetzerin angeführte türkische Entsprechung nicht mit der bei mir hervorgerufenen scene bzw. des daran gekoppelten frames:

- (3) *Einmal ging ein junger Kerl vorbei, ein kaffebraunes Gesicht mit dem weißen Plakatlachen eines bündnerischen Skilehrers[...].* (FS: 225)

*Bir ara yanlarından genç bir adam geçti, yüzü bronz rengindeydi, beyaz dişlerini göstererek gülümseyince reklam afişlerindeki adamlara benziyordu, Graubünden'li bir kayak hocasıydı sanki.* (ÜFS: 252)

Die in der Übersetzung zu lesende Einheit *bronz (renginde)* stellt meines Sprachgefühls nach nur eine Teilentsprechung dar, die den gesamten semantischen Gehalt des deutschen Lexems nicht ganz entspricht: Die bildliche Umschreibung der Gesichtsfarbe im AT mit *kaffebraun* ruft die Vorstellung eines intensiven brauns hervor, demgegenüber deutet *bronz* eher auf eine etwas hellere Nuance von braun hin. Um diese dunkelbraune Tönung auch in der ZS vermitteln

zu können, wäre die Verwendung einer Intensivpartikel wie z.B. *oldukça* oder *iyice* angebracht. Von einer wortgetreuen Übertragung muss abgesehen werden, da im Türkischen zwar für *braun* die Einheit *kahve rengi* verwendet wird, deren Einsatz aber für die Bezeichnung von einem braungebranntem Gesicht nicht unbedingt angepasst wäre.

In den Fällen, in denen eine Farbe in der ZS unterschiedliche Entsprechungen aufweist, bestimmt der Kontext die Wahl zwischen den farblichen Abstufungen:

- (4) *Die Erde war naß; sie saßen auf den schieferschwarzen Felsen von Manhattan, und Sybille war froh wie ein Rumpelstilzchen, so heimlich und unerkannt wählte sie sich in dieser Riesenstadt.* (FS: 233)  
*Toprak ıslaktı; Manhattan'ın arduvaz karası kayalıklarında oturan Sibylle, bir kuş gibi mutluydu, bu koca kentte kendisini kimsenin tanmadığını, bilmediğini düşünüyordu.* (ÜFS: 262)

Zu Recht ist anstelle von *siyah* die Variante *kara* verwendet worden, da somit der im AT beschriebene tiefe Schwarzton auch im ZT adäquat zum Ausdruck gebracht wird.

Aber nicht immer werden die farblichen Abstufungen, die durch das Hinzutreten einer bildlichen Einheit impliziert werden, berücksichtigt:

- (5) *Alles rostfarben in meiner Wohnung: Türen, Verkleidungen, eingebaute Schränke; eine Frau im rostroten Morgenmantel auf der schwarzen Couch hätte gut gepaßt; [...]* (BC: 16)  
*Evimde her şey pas rengiydi: kapılar, elbiseler, gömme dolap. Pas rengi sabahlığı ile siyah koltuğa oturmuş bir kadın yakıştırdı bu eve, diye düşündüm.* (ÜBC: 22)

Warum an dieser Stelle von einer AT getreuen Übersetzung abgesehen wird, ist nicht ganz einsichtig. *Pas rengi* wird sowohl für das im ersten Teilsatz vorkommende *rostfarben* als

Äquivalent bestimmt, als auch für das darauffolgende *rostrot*. Da *rostfarben* doch eher einen Branton indiziert, hebt die Verwendung von *rot* bei der darauffolgenden lexikalischen Einheit die Tendenz zu einer rötlich-braunen Färbung hervor. Da in der ZS die Möglichkeit einer AT entsprechenden Wiedergabe gegeben ist, sollte anstelle von der Verwendung von *pas rengi* im zweiten Teilsatz *pas kırmızısı* eingesetzt werden.

Auch bei dem nächsten Beispiel wurde von einer identischen Übersetzung abgesehen:

- (6) »*Es tut mir leid*«, sagt Knobel, und wie er durch das Vorzimmer geht, seine Mütze in der Hand, hat er **krebsrote** Ohren; er würdigt mich keines Blickes. (FS: 261)  
 "Üzgünüm," diyor bekleme odasından geçerken, kasketini eline almış, kulakları **kıpkırmızı**. (ÜFS: 293)

Obwohl eine Wiedergabe mit *yengeç gibi kızardı* dem natürlichen türkischen Sprachgebrauch entsprechen würde, fällt die Entscheidung auf *kıpkırmızı*, das durch die AT-scene auch evoziert wird. Der Grund hierfür liegt höchstwahrscheinlich darin, dass sich *kulakları kıpkırmızı* auch besser der syntaktischen Konzeption anpasst.

Diese Adjektivkonstruktion bei der an den Wortstamm ein Präfix tritt, dem eine Intensivierungsfunktion zukommt, gehört zum standardsprachlichen Inventar des Türkischen, so dass mit einem hohen Einsatzgrad dieser lexikalischen Bildung beim Übersetzen gerechnet werden muss. Der Einsatz dieser Einheit im folgenden Textbeispiel rührt daher, dass es keine Eins-zu-eins-Entsprechung in der ZS gibt:

- (7) Er war **kreideweiß**, unsicher auf den Beinen nach wie vor; aber der Alkohol, schien es, begann sein Hirn zu verlassen. (FS: 315)  
 Yüzü **bembeyaz** kesilmişti, az önce olduğu gibi yine ayaklarının üstünde sallanmadan duramıyordu; ancak gördüğüm kadarıyla alkolün etkisinden sıyrılmaya başlamıştı. (ÜFS: 355)

Eine möglichst AT getreue Übersetzung von *kreideweiß*, die *tebeşir gibi beyaz* lautet, würde dem natürlichen türkischen Sprachgebrauch widersprechen. Sowohl das unbewusst eingesetzte Sprachgefühl als auch das Bild, das durch die AT-scene hervorgerufen wird, motivieren die Verwendung des frames *bembeyaz*. An anderer Stelle konnte aber die Verwendung des Intensivierungspräfixes als redundant bewertet werden:

- (8) Mit beiden Händen, **schwanenweiß**, griff die Konsulin sich nach dem Kopf (SK: 154)  
 Estrella, **kuğu tüyleri gibi bembeyaz** elleri ile başını tuttu. (ÜSK: 149)

Bei der Vermittlung von *schwanenweiß* reicht in der ZS *kuğu tüyleri gibi beyaz* aus; auf die intensivierende Komponente durch *bem-* besteht kein Bedarf. Die Tendenz im Türkischen die Komposita aufzulösen und die Bildlichkeit durch einen Vergleich wiederzugeben kann auch bei Beispiel (9) beobachtet werden:

- (9) Völlig gebrochen, **kalkweiß** im Gesicht stammelte auch der Juwelier Marius Pissoladiere sein Bedauern hervor. (SK: 253)  
 Yüzü **kireç gibi** kesilmiş ve tamamen bitkin vaziyette olan kuyumcu Marius Pissoladiere bu olaydan ne kadar üzgün olduğunu belirtti. (ÜSK: 246)

Hier findet das erste Glied der Zusammensetzung Verwendung (*kalk*), wobei *weiß* wegfällt.

Folgendes Beispiel soll demonstrieren, wie Ausdrucks weisen, die durch kulturspezifische Eigenheiten motiviert werden, eine adäquate Übersetzung erschweren:

- (10) In Serpentina führte ein breiter Kiesweg zu dem kleinen, **kaisergelb** gestrichenen Palais mit den grünen Fensterläden empor (SK: 19)  
 Çakıl taşı döşenmiş geniş bir yol, pancurları yeşil, kendisi ise **sarı** renkte bir saraya doğru uzanıyordu. (ÜSK: 19)

Das Lexem *Kaiser* gekoppelt an das Adjektiv *gelb* zur Deskription der farblichen Tönung hat kein Äquivalent in der ZS. Die durch das bildliche frame wachgerufene Assoziation ist im Weltbild eines zielsprachlichen Standard-Empfängers nicht vorhanden. Das in gängigen deutsch-türkischen Wörterbüchern als Eins-zu-eins-Entsprechung von *Kaiser* angeführte *kayzer* kann aufgrund der kontextuellen Einbettung und der lexikalischen Anbindung an *gelb* nicht verwendet werden (De.: *kaisergelb* →Tr.: *\*kayzer sarisi*). Der Übersetzer kann in diesem Fall zwei Wege beschreiten: Zum einen kann seine Wahl auf die neutrale Wiedergabe der betreffenden AS-Einheit fallen, welches auch in obigem Beispiel der Fall ist (*sari* für *kaisergelb*). Möchte er aber zum anderen von einem Verzicht auf die Bildhaftigkeit absehen, muss er sich darüber Gedanken machen, welches frame der ZS einen intensiven Gelbton aktivieren könnte. Eine meinerseits vorzuschlagende Variante wäre *ahm sarisi*, die im natürlichen türkischen Sprachgebrauch Verwendung findet. Da beim Übersetzen bzw. bei der Vermittlung des AT-Gehalts auch die Wirkung des Originals soweit als möglich im ZT zur Geltung kommen sollte, erscheint mir die vorab genannte Übersetzungsalternative als annehmbar. Auch in dem folgenden Textbeispiel wird zu Gunsten des ZS-Gebrauchs von einer wörtlichen Übertragung der AT-Einheit abgesehen:

(1) *Sie lauschte eine Weile und wurde wachsbleich.* (SK: 387)  
*Bir süre dinledi, sonra yüzü sapsari oldu.*  
 (ÜSK: 377)

In der Übersetzung ist als Entsprechung von *wachsbleich sapsari* zu finden, dessen Einsatz ausschließlich auf die ZS-Gepflogenheiten zurückzuführen ist. Interessant ist dieses Beispiel auch deshalb, da die betreffende AT-Einheit zwar nicht eindeutig als Adjektiv zur Bestimmung eines Farbtons zugeordnet werden kann, aber eine ZS-Entsprechung motiviert, die einen intensiven Gelbton zum Ausdruck bringt.

## 5. ZUSAMMENFASSUNG

In den vorangehenden Abschnitten wurde dargelegt, dass bei der Übersetzung literarischer Texte eine AT-orientierte Übersetzungshaltung

vorzuziehen ist. Die bei einer Gegenüberstellung von AT und ZT beobachtbaren Abweichungen vom Quelltext können sich auf ZS-Erfordernisse belaufen. Und gerade bei solchen Fällen wird sich der Übersetzer schwer tun: Wie soll er, ohne dass der ZT im Vergleich zu seinem Original an Qualität einbüßt, die zu bewältigende Übersetzungsaufgabe meistern? Die Antwort auf diese komplex zu beantwortende Frage ist im sprachlichen Reservoir des Übersetzers zu suchen. Um spezifische Übersetzungsprobleme - vor allem auf der lexikalischen Ebene - zu meistern, erfordert es einer ausgeprägten Kenntnis von AS und ZS. Der semantische und stilistische Bezugsbereich der jeweils in der ZS zu vermittelnden Einheit muß zuerst in vollem Umfang verstanden werden, so dass dann eine diesem angebrachte ZS-Entsprechung bestimmt werden kann. Dieses „Verstehen“ involviert nicht nur die einfache Kenntnis einer sprachlichen Einheit, sondern auch die Motivation des Einsatzes dieser betreffenden lexikalischen Komponente, da wie bereits vorab erwähnt, gerade bei literarischen Werken eine vom Autor bewußt vorgenommene sprachliche Textgestaltung vorliegt. Mit einer angemessenen Deutung der Übersetzungseinheit ist es aber noch nicht getan: Weist die ZS keine Einheit auf, die als ein angemessenes Äquivalent einsetzbar wäre, muß nach möglichen Übersetzungsalternativen gesucht werden. Dieser „Suchprozeß“ wird von der Kreativität des Übersetzers gesteuert, der nun darum bemüht ist, eine Entsprechung zu finden, die sowohl der AT-Konzeption gerecht wird, als auch die sprachlichen Erfordernisse und Gegebenheiten der ZS stillt. Ob und in welchem Ausmaß er die betreffende Übersetzungsproblematik bewältigt hat, kann auf einer übersetzungswissenschaftlich orientierten Gegenüberstellung von AT und ZT erfolgen. In der vorliegenden Untersuchung wurde als Analysebasis das scenes-and-frames-Konzept von Fillmore (1977) herangezogen, mit dessen Hilfe der Versuch unternommen wurde, die Übersetzung von zusammengesetzten Farbadjektiven des Deutschen ins Türkische zu durchleuchten. Filmorens Ansatz gewährte die Möglichkeit einer Kontrolle der Entsprechung von AT-Einheit und zielsprachlichem Gegenüber, unter Erörterung der hierbei zum Tragen kommenden Kreativitätsgrades beim Übersetzen

als schöpferischen Prozeß. Vor allem im Übersetzungsunterricht kann das genannte Konzept dort Einsatz finden, wo es von Nöten ist, unterschiedliche Übersetzungsalternativen zu diskutieren, da es hilft, das Zustandekommen von unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten zu entschlüsseln. Aber auch dann, wenn auf Anhieb kein angemessenes Äquivalent einfällt, kann durch „das sich vor Augen führen“ der betreffenden scene eine mögliche Übersetzungsalternative - sprich frame motiviert werden. Am Beispiel der Wiedergabe von Farbadjektiven konnte veranschaulicht werden, in welchem Ausmaß der Übersetzer von seiner Textvorlage abweichen darf bzw. muß, um einen Sowohl AT-gerechten als auch zielsprachlich vertretbaren Text zu konzipieren. Dieses Bewusstmachen von bestimmten Übersetzungsvorgängen wird es zukünftigen Übersetzern ermöglichen, ihren Spielraum während des Übersetzungsprozesses einzuschätzen und abzugrenzen.

## LITERATURVERZEICHNIS

### a) Korpusgrundlage

- BC Boll, Heinrich (1963): Ansichten eines Clowns. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- FS Frisch, Max (1966): Stiller. Frankfurt am Main / Hamburg: Fischer.
- SK Simmel, Johannes Mario (1993<sup>58</sup>): Es muß nicht immer Kaviar sein. München: Knaur.
- ÜBC Boll, Heinrich (1968): Palyaço. Aus dem Deutschen von Ahmet Arpad. As Basimevi.
- ÜFS Frisch, Max (1996): Stiller. Aus dem Deutschen von İlknur Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÜSK Simmel, Johannes Mario (1975<sup>3</sup>): Yalnız Havyarla Yaşanmaz. Aus dem Deutschen von Ahmet Cemal. Altın Kitaplar Yayınevi.

### b) Wissenschaftliche Literatur

- Algün, Rezzan (1988): Aziz Nesin im Deutschen. Eine kontrastive Übersetzungskritik. In: Ankaraner Beiträge zur Germanistik. Ankara. S. 74-83
- Bengi-Öner, Işın (2001): Çeviri Kuramlarını Düşünürken... . İstanbul: Sel.
- Eğit, Kasım (2001): Übersetzungsprobleme: Die türkischen Übersetzungen der Sternstunden der Menschheit von Stefan Zweig. In: VII. Türkischer Germanistikkongress. Germanistik für das Jahr 2000. 29.-31. März. Eröffnungsreden und Tagungsbeiträge. Hacettepe Universität. Ankara.
- Fillmore, Charles (1977): Scenes-and-Frames-Semantics. In: Zampolli Antonio (Hrsg.) (1977), Linguistic Structure Processing. Amsterdam / New York / Oxford: North-Holland. S. 55-81.
- Honig, Hans G. (1995): Konstruktives Übersetzen. Tübingen: Stauffenburg.
- Järventausta, Marja (1998): Scenes & Frames & Übersetzen. In: Wierlacher, Alois et al. (Hrsg.) (1998), Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Band 24. München: iudicium. S. 217-234.
- Kurultay, Turgay (1997): Neler Olmazsa Çeviri Eğitimi Olmaz? Çeviri Eğitiminde Temel İlkeler Belirlemeye Yönelik Bir Deneme. In: Kurultay, Turgay / Birkandan, İlknur (Hrsg.) (1997): Forum: Türkiye'de Çeviri Eğitimi. Nereden Nereye. İstanbul: Sel. S. 23-30.
- Kurultay, Turgay (1998): Çeviri Eğitimi Neden Farklı Bir Eğitimidir? Çeviri Bölümlerinin Programlarında Yöntem Derslerinin Gerekliliği ve Uygulanma Koşulları. In: Tagungsbeiträge zu dem VI.Germanistik-Symposium. Universität Mersin 27.- 28. Oktober 1997. Mersin. S. 307-324.

- Nord, Christiane (1993): Einführung in das funktionale Übersetzen. Tübingen/ Basel: Francke.
- Snell-Hornby, Mary (1988): Translation Studies: An Integrated Approach. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Stolze, Radegundis (1997<sup>2</sup>): Übersetzungstheorien. Eine Einführung. Tübingen: Narr.
- Stolze, Radegundis (2003): Hermeneutik und Translation. Tübingen: Narr.
- Vannerem, Mia / Snell-Hornby, Mary (1986): Die Szene hinter dem Text: "scenes-and-frames semantics" in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (1986), Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Tübingen: Francke.
- Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun (1990): Mögen Sie Zistosen? Scenes & Frames & Channels im translatorischen Handeln. Heidelberg: Groos.