

UNIVERSITÄT LETTLANDS
FAKULTÄT FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK UND ROMANISTIK

**DIE DARSTELLUNG DER JUNGENGESTALTEN IN
DER LETTISCHEN NACHDICHTUNG VON
W. BUSCH „MAX UND MORITZ.
EINE BUBENGESCHICHTE IN SIEBEN STREICHEN“**

MASTERARBEIT

Verfasserin: **Antra Zvirgzdiņa**

Studentenausweis: az05004

Wissenschaftliche Betreuerin:

Dr. Ieva Sprōģe

RĪGA 2010

ANOTĀCIJA

Maģistra darbs „Zēnu tēlu atveidojums V. Buša „Makss un Morics. Puiku stāsts septiņos nedarbos” atdzejojumā” ir pētījums par grāmatas triju tulkojumu latviešu valodā (tulkotāji – Bruno Saulītis, Aspazija, Inta Deķe) analīzi. Darba mērķis ir zēnu tēlu atveidojuma specifikas un tās lingvistiskās īstenošanas noteikšana tulkojumos. Mērķis tika sasniegts ar teorētisko un empīrisko metožu palīdzību. Analīze tika veikta, ievērojot piecus kritērijus – ekvivalenci, saturu, ritmu, atskaņas un kreativitāti. Rezultāti parādīja, ka galvenie tēli tiek atveidoti daudzpusīgi, piešķirot tiem gan pozitīvās, gan negatīvās īpašības. Maģistra darba mērķauditorija ir topošie un parktizējošie tulkotāji, redaktori, kā arī visi, kuru interešu jomas saistītas ar literatūru un tās tulkošanu.

ATSLĒGVĀRDI: literārā tulkošana, bērnu literatūra, atdzejošana, Vilhelms Bušs, Makss un Morics

ABSTRACT

The master paper „The Rendition of Boy Characters in the Latvian Rendering of „Max and Moritz. A Story of Seven Boyish Pranks” by W. Busch” is a research about the analysis of three renderings in Latvian (from Bruno Saulītis, Aspazija and Inta Deķe). The aim of the master paper is determination of the specificity of boy characters and its implementation in renderings. The aim was achieved through theoretical and empirical methods. The criterions of analysis were equivalence, content, rhythm, rhyme and creativity. The results had shown, that the main characters are represented as many – sided boys. They have a way of positive and negative features. The master paper can be used as a basis for further researches in the area of literary translation.

KEYWORDS: literary translation, juvenile literature, rendering, Wilhelm Busch, Max and Moritz

ABKÜRZUNGEN

AS – Ausgangssprache

AT – Ausgangstext

bzw. – beziehungsweise

d. h. – das heißt

Dr. – Doktor

dt. – deutsch

Ed. – Eduard

etc. – et cetera

etw. – etwas

Hl. – Heilig

i. e. S. - im engeren Sinne

o. Ä. – oder Ähnliches

od. – oder

Sprachw. – Sprachwissenschaft

u. – und

u. a. – und andere

u. v. a. m. – und vieles andere mehr

usw. – und so weiter

ü. – übersetzen

vgl. – vergleichen

z. B. – zum Beispiel

ZS – Zielsprache

ZT – Zieltext

INHALTSVERZEICHNIS

Annotation, Schlagworte	
Abkürzungen	4
0. Einleitung	7
1. Zu der literarischen Übersetzung	9
1.1 Allgemeine Charakteristik	9
1.1.1. Übersetzung von Kinderliteratur	11
1.1.1.1. Definitionen	12
1.1.1.2. Die spezifische Zielgruppe	14
1.1.1.3. Text und Illustration.....	16
1.1.2. Das Verständnis der Übersetzungen.....	17
1.1.3. Die Wechselwirkung zwischen Kulturen.....	18
1. 2. Zu der Übersetzung von Lyrik – Nachdichtung.....	20
1.2.1. Allgemeine Charakteristik der Lyrik	25
1.2.2. Formbetonte Übersetzung	26
1.2.3. Der Reim	28
1.3. Die Kategorie der Übersetzbarkeit/ Unübersetzbarkeit.....	28
1.3.1. Aspekt der Kreativität	30
1.3.2. Wirkung der Übersetzung auf den Leser	31
1.3.3. Übersetzung von Buchtiteln und Überschriften	32
1.3.4. Zu der Übersetzung von Eigennamen.....	33
2. Wilhelm Buschs „Max und Moritz“	34
2.1. Kurzer Werdegang von Wilhelm Busch.....	36
2.2. Wilhelm Busch und seine Zeit	41
3. Der Ausgangstext und der Zieltext. Ein kontrastiver Vergleich	48
3.1. Der Vergleich mit der Übersetzung von Aspazija	49
3.2. Der Vergleich mit der Übersetzung von Bruno Saulītis.....	60
3.3. Der Vergleich mit der Übersetzung von Inta Deķe.....	74
3.4. Kontrastive Analyse der Übersetzungen	76
4. Schlussfolgerungen	79
5. Literaturverzeichnis	83
5.1. Primärliteratur	83
5.2. Sekundärliteratur	83
6. Anhang	87

6.1. Zeittafel von Wilhelm Busch (aus „Wilhelm Busch“ von Joseph Kraus, 1991)

6.2. Wilhelm Busch „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ und die drei Übersetzungen von Bruno Saulītis, Aspazija und Inta Deķe

6.3. Die Buchdeckel von der verwendeten Primärliteratur

Dokumentationsblatt

0. EINLEITUNG

Übersetzer werden oft mit Sprachmittlern, Brückenbauern oder Dichtern verglichen. Die Autoren Mira Kadrić, Klaus Kaindl und Michèle Kaiser – Cooke geben mehrere Vergleiche für einen Übersetzer. In einer der Metaphern wird der Vergleich des Übersetzers mit einem Brückenbauer gegeben:

„Übersetzer sind Brückenbauer der Verständigung. Die Brücke des Übersetzens verbindet zwei unterschiedliche Kulturen und Sprachgemeinschaften.“

(Kadrić/ Kaindl/ Kaiser – Cooke 2007, 61)

In der vorliegenden Masterarbeit wird es versucht auch auf die Frage zu antworten, welche Fähigkeiten ein Übersetzer besitzen muss, um nachdichten zu können?

Für die Wahl des Themas war es ausschlaggebend, dass die literarische Übersetzung und besonders die Übersetzung von Kinderliteratur in Lettland noch wenig untersucht ist. Für diese Studie wurde das Buch „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ von Wilhelm Busch gewählt.

Die vorliegende Masterarbeit ist eine Studie über die Übersetzungen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ ins Lettische. Den Forschungsgegenstand dieser Studie bilden die Jungengestalten im deutschen Ausgangstext - „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ von Wilhelm Busch - und in den drei Übersetzungen ins Lettische.

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist die Bestimmung der Spezifik der Darstellung der Jungengestalten in den lettischen Übersetzungen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ sowie die Erfassung ihrer sprachlichen Umsetzung. Um das Ziel zu erreichen, wurden folgende Aufgaben gestellt:

1. Eine allgemeine Charakteristik der Nachdichtung im Kontext der literarischen Übersetzung zu geben;
2. Den Aspekt der spezifischen Zielgruppe der Kinderliteratur zu schildern;
3. Den Werdegang von Wilhelm Busch kurz vorzustellen;
4. Eine Charakteristik von Max und Moritz im AT zu geben;
5. Kriterien für die Übersetzungsanalyse der drei ZT zu definieren;
6. Die drei Übersetzungen kontrastiv zu analysieren.
7. Eine kontrastive Analyse der Darstellung von Jungengestalten im AT und Übersetzungen durchzuführen.

Zur Erreichung des Ziels und Erfüllung der Aufgaben wurden theoretische und empirische Methoden verwendet.

Zu theoretischen Methoden gehört das Sammeln und Exzerpieren der Materialien, die Analyse der theoretischen Literatur. Es wurden theoretischen Grundlagen zu der literarischen Übersetzung und zu literarischen Quellen über Wilhelm Busch in deutscher und lettischer Sprache verwendet.

Zu empirischen Methoden gehört die kontrastive Übersetzungsanalyse von zwölf Ausgaben von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ in der deutschen und lettischen Sprache.

Als Primärliteratur wurden in der Arbeit fünf Ausgaben des Buches „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ in der deutschen Sprache und sechs Ausgaben in der lettischen Sprache benutzt, sowie eine Ausgabe, wo beide Sprachen verwendet werden (siehe Anhang Nr. 3).

Die vorliegende Masterarbeit besteht aus der Einleitung, drei Kapiteln, dem Fazit, dem Literaturverzeichnis und dem Anhang, der den Text im Original und die drei Übersetzungen in der lettischen Sprache, sowie auch die Abbildungen von den benutzten Büchern (Primärliteratur) und die Biografie von Wilhelm Busch enthält.

Das erste Kapitel der Arbeit stellt einen Exkurs in die Charakteristik der literarischen Übersetzung dar.

Im zweiten Kapitel geht es um Wilhelm Busch, seine Zeit und um das Buch „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“.

Im dritten Kapitel folgt die Analyse der drei Übersetzungen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ (die Übersetzungen von Bruno Saulītis, Inta Deķe und Aspazija).

Im Fazit werden die Schlussfolgerungen präsentiert.

Die Zielgruppe dieser Masterarbeit bilden alle, die in der literarischen Übersetzung oder Kinderliteratur interessiert sind, sowie auch Übersetzer.

1. ZU DER LITERARISCHEN ÜBERSETZUNG

1.1 Allgemeine Charakteristik

In der Übersetzungswissenschaft werden dem Begriff „Übersetzer“ viele Vergleiche zugeteilt. Einige Wissenschaftler bezeichnen den Übersetzer als „Vermittler“ zwischen zwei Sprachen oder Kulturen. Birgit Mersmann ist der Meinung, dass der Übersetzer mit einem Fähr- und Steuermann zu vergleichen ist. Es ist zu erwähnen, dass die Wissenschaftlerin dies über einen literarischen Übersetzer und die Problemen, die bei einer literarischen Übersetzung vorkommen könnten, schreibt.

Die Autoren des Buches „Translatorische Methodik“ (Mira Kadrić, Klaus Kaindl und Michèle Kaiser – Cooke) geben eine Definition des Übersetzers, die schon in der Antike bekannt war:

„Der Übersetzer ist ein Baumeister, der die Ziegel eines Gebäudes Stück für Stück abträgt, um an einer anderen Stelle mit denselben Ziegeln ein neues Gebäude zu errichten.“

(Kadrić/ Kaindl/ Kaiser – Cooke 2007, 60)

Die literarische Übersetzung ist ein Verfahren, das in der Übersetzungswissenschaft einen einzelnen Zweig bildet. So wie auch bei anderen Begriffen der Übersetzungswissenschaft, gibt es mehrere Definitionen für „Übersetzen“. So z. B. bietet DUDEN Wörterbuch die folgende Definition:

„**übersetzen** (.) **1.** (*schriftlich od. mündlich*) *in einer anderen Sprache [wortgetreu] wiedergeben: einen Text wörtlich, Wort für Wort, frei, sinngemäß ü.*“

(DUDEN 1999, 4034)

Die Definitionen (auch dann, wenn sie allgemein dieselbe Information enthalten) weisen Unterschiede auf. Jeder Übersetzungswissenschaftler zieht die Aspekte heraus, die für seine Theorien wichtig sind. Aus den Definitionen kann man die Basis der Theorie feststellen, ob die Übersetzung als eine Übertragung, Anpassung oder eine Art der Kommunikation definiert wird.

Eine Definition, die man als eine zieltextorientierte bestimmen kann, gibt das Autorkollektiv von „Translatorische Methodik“:

Übersetzen heißt, einen Zieltext über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu erstellen. Die Realisation der verschiedenen Dimensionen des Zieltextes (Inhalt, Form, Stil, Wirkung etc.) hängt von der intendierten Funktion, die dieser in der Zielkultur erfüllen soll, ab. Diese Funktion ist es auch, die die Art der Anbindung an den Ausgangstext bestimmt.

(Kadrić/ Kaindl/ Kaiser – Cooke 2007, 62)

Aus dieser Definition folgt, dass das, wie die Übersetzung aussehen sollte, von der Funktion des Textes abhängt. So wird das übersetzerische Handeln vom Verwendungszweck bestimmt und nicht nur vom Ausgangstext.

F. Apel und A. Kopetzki weisen darauf hin, dass die „... geringste der Definitionsschwierigkeiten liegt darin, daß der Begriff der Übersetzung in der Allgemeinsprache mehrdeutig ist“ (Apel/ Kopetzki 2003, 1).

Die Übersetzung, vor allem die Übersetzung von literarischen Texten, wird oft mit Kunst verglichen. Die Übersetzung wird als Kunst, Dichtung, Interpretation, Reproduktion, Form der Literatur, als Einheit der Dichtkunst, Hermeneutik und Poetik dargestellt (vgl. Apel/ Kopetzki 2003). Auf die Spezifik der literarischen Übersetzung weist auch Doris Bachmann – Medick („Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen“) hin. Die Autorin betont, dass, wenn literarische Texte übersetzt werden, es sich nicht nur um eine Sprachübertragung handelt, sondern dass man auch die kulturellen Unterschiede und Probleme, die vorkommen könnten, beachten muss (vgl. Bachmann – Medick 1997, S.1). Diese Definition setzt den Schwerpunkt auf die kulturellen Unterschiede.

Es ist auch zu erwähnen, dass die Problematik der literarischen Übersetzung und die zahlreichen Überlegungen, wie man die literarische Übersetzung (oder die Übersetzung allgemein) definieren oder charakterisieren sollte, nur ein Teil der ganzen Übersetzungswissenschaft ist. Vieles bleibt verborgen wie bei einem Eisberg. Wir können nur die Spitze des Eisbergs sehen und erkennen, aber es ist kompliziert, ganz in die Tiefe dieses Bereichs zu schauen.

Die literarische Übersetzung, wie schon oben erwähnt wurde, ist ein Teil, ein Zweig der ganzen Übersetzungswissenschaft. Diese Art der Übersetzung hat ihren Gang, ihre Entwicklung durch die Zeiten geführt. Sowohl die Sprache, als auch die Übersetzung befinden sich in kontinuierlicher Bewegung. Worte und Sprache ändern sich, gleichzeitig - auch die Übersetzung. Dass die Zeit eine wichtige Kategorie der Übersetzung ist, zeigt Georg Steiner im Buch „Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens“ - er schreibt, dass die Leser, Schauspieler und Literaturkritiker die Übersetzer von der zeitgebundenen Sprache seien. Gleich danach definiert er die Tätigkeit des Übersetzers, dass die „... gewohnte Definition für die Tätigkeit des Übersetzens ist, daß eine Mitteilung aus einer Sender-Sprache in eine Empfänger-Sprache transformiert wird. (...) Genau dasselbe geschieht, ohne daß das oft in Betracht gezogen würde, im Rahmen einer und derselben Sprache. Nur daß die Schranke oder der Abstand zwischen Sender und Empfänger hier die Zeit ist. (...) Es ist gewiß keine Übertreibung, zu sagen, daß wir eine Zivilisation nur deshalb haben, weil wir gelernt haben, aus der Zeit zu übersetzen.“ (Steiner 1994, 21 ff.) Auch Dialekte sind manchmal so

unterschiedlich, dass man sie im Rahmen einer Sprache übersetzen soll, besonders bei älteren und im Dialekt verfassten literarischen Texten.

Die Ausgangstextanalyse ist der Anfang bei einer Übersetzung. Es ist zu überlegen, welche Funktion der Übersetzer für seine Übersetzung wählen wird, da es mehrere Möglichkeiten geben kann. Die literarischen Texte sind autorengerecht zu übersetzen, da sie zu dem expressiven Texttyp gehören. Jede der Übersetzungen hat ihre eigene Geschichte. Viele Werke haben mehrere oder sogar viele Übersetzungen in zahlreichen Sprachen und auch mehrere Übersetzungen innerhalb einer Sprache. Daraus folgt die Frage, ob und wann es nötig ist, mehrere Übersetzungen eines Werkes in einer Sprache zu produzieren und ob die späteren Übersetzungen auf der Basis der früheren entstanden sind, haben die Übersetzer sich nicht beeinflussen lassen und die vorigen Übersetzungen benutzt.

Beim Lesen eines Textes kann man nicht immer feststellen, ob es ein Original oder eine Übersetzung ist. Es wird behauptet, dass eine gelungene Übersetzung (insbesondere bei literarischen Texten) so sei, dass man nicht merke, dass es um eine Übersetzung geht. Über den Übersetzer, der in seine Muttersprache einen Text vermittelt, wird die Übersetzung an die Zielkultur angepasst. Der Übersetzer kann die Wahl zwischen mehreren Bedeutungen eines Wortes treffen, auch die Bedeutungsschattierungen. Wolf Friedrich, Autor des Buches „Technik des Übersetzens. Englisch und Deutsch“ und andere Übersetzungswissenschaftler sind der Meinung, dass bei einer literarischen Übersetzung nur eine Werkinterpretation zu übersetzen möglich sei, auch deshalb, weil die Übersetzung nicht so umfangreich ist, um alle Interpretationen des Werkes in einer Übersetzung einzuschließen.

Da jeder Texttyp unterschiedlich ist (die bekannteste in der Übersetzungswissenschaft ist die Texttypenklassifikation nach Katharina Reiß, was alle Texte in vier Typen klassifiziert: informativer (inhaltsbetont), expressiver (formbetont), operativer (appellbetont) Texttyp und die audio – medialen Texte als vierter Texttyp), ist bei der Übersetzung die richtige, entsprechende Übersetzungsmethode zu wählen.

1.1.1. Übersetzung von Kinderliteratur

Den Begriff „Kinderliteratur“ kann man zweierlei interpretieren. Einerseits, dass sie für Kinder gedachte, andererseits, dass sie von Kindern geschriebene Literatur ist. In dieser Masterarbeit wird der erste Aspekt der Kinderliteratur untersucht – Literatur für die Kinder.

Riitta Oittinen schreibt über die Kinderliteratur Folgendes:

„Übersetzt werden nicht einzelne Wörter, sondern ganze Situationen. Wer übersetzt, bringt sein kulturelles Erbe, seine Leseerfahrung und – bei der Übersetzung von Kinderbüchern – auch sein eigenes Bild von Kindern mit ein.“

(Oittinen 1999, 250)

Die Vorstellung eines Kindes ist unterschiedlich. Die Sichtweisen, wie man gegenüber einem Kind sich verhalten sollte, unterscheiden sich. Sind die Kinder „kleine Erwachsene“, intelligent? Sind sie „nur“ kleine Kinder? Wir wissen doch, dass Kinder kein großes Weltwissen in vielen Bereichen haben können. Das sollte der Übersetzer von Kinderliteratur berücksichtigen.

Heidemarie Salevsky in ihrem Buch „Translationswissenschaft. Ein Kompendium“ charakterisiert die poetischen Traditionen in der Zielkultur und nennt ein Beispiel aus der Kinderliteratur:

„Zu den poetischen Traditionen gehören auch die Übersetzungstraditionen für Kinderbücher. Im Unterschied z. B. zu der französischen Literatur haben Kinderbücher in Versen einen festen Platz u.a. in der deutschen, englischen und russischen Literatur.“

(Salevsky 2002, 554f.)

1.1.1.1. Definitionen

Es ist schwierig, die Kinderliteratur als Begriff zu definieren. Auf diese Problematik weist auch die Autorin Riitta Oittinen im Buch „Handbuch Translation“ hin. Sie betont, dass in verschiedenen Zeiten die Begriffe „Kind“ und „Kindheit“ ganz unterschiedlich definiert wurden (vgl. Oittinen 1999, 251).

Im DUDEN Wörterbuch wird unter dem Stichwort „Kinderliteratur“ keine Definition gegeben. Es gibt eine Referenz auf dem Begriff „Kinderbuch“:

„**Kinderbuch**, das: *für Kinder geschriebenes, gestaltetes, geeignetes Buch.*“

(DUDEN 1999, 2111)

Hans – Heino Ewers weist darauf hin, dass die Begriffe „Kinder- und Jugendbuch“ und „Kinder- und Jugendliteratur“ synonym verwendet und gleichgesetzt werden (vgl. Ewers 2000, 26). Das große Wörterbuch der deutschen Sprache zeigt die Tendenz deutlich.

Die Kriterien und Nuancen zur Auswahl, was für die Kinder geeignet oder nicht geeignet wäre, sind unterschiedlich. Die Vorstellung der Angemessenheit der Literatur ist anders für jeden Autor und Übersetzer. Reiner Wild gibt eine andere Art der Definition. Er betont, dass es zu bemerken ist, dass die Kinderliteratur eine „... Literatur von Erwachsenen für Kinder“ ist (Wild 1990, IX). Daraus folgt noch mehrere Aspekte, die das Wort

„Erwachsene“ betonen: dass die Kinderliteratur von Erwachsenen geschrieben wird, dass sie für die nachwachsende Generation schreiben, dass die Produktion, Distribution und Verkauf von Erwachsenen gemacht wird und das Wichtigste – dass die Kinderliteratur nicht von den Leserinnen und Lesern selbst, sondern von den Erwachsenen gekauft wird (vgl. Wild 1990, IX).

Ein anderer Gesichtspunkt über die Definition der Kinderliteratur hat Hans – Heino Ewers:

„Es wird im Gegenteil davon ausgegangen, daß es eine allumfassende, in jeder Hinsicht und zu allen Zeiten gültige Definition dieses kulturellen Phänomens nicht geben kann und daß es auch gar nicht sinnvoll ist, danach zu suchen.“

(Ewers 2000, 15)

Er betont, dass das Feld der Kinder- und Jugendliteratur so breit ist, dass jeder einzelne Rand dieser Wissenschaft eine eigene Definition braucht und es unmöglich sei, eine allgemeine, alles umfassende Definition zu geben.

Malte Dahrendorf betrachtet die Kinder- und Jugendliteratur als eine Zielgruppenliteratur, das heißt „... entweder speziell für Kinder und Jugendliche verfaßt oder durch Bearbeitung anderer Literatur entstanden und meist auch in bestimmten Verlagen oder Verlagsabteilungen veröffentlicht“ (Dahrendorf 1996, 11). Auch diese Autorin ist der Meinung, dass die Kinderliteratur vor allem wegen der Zielgruppe in einer spezifischen Kategorie der Literatur zugeteilt werden sollte.

Den Begriff „Kinderbuch“ kann man in kleineren Subformen einteilen. Dazu zählen etwa ABC – Buch, Beschäftigungsbuch, Bilderbuch, Erstlesebuch, Fibel, Kinderalmanach, Kinderanthologie, Kinderatlas, Kinderbastelbuch, Kinderbibel, Kinderbilderbogen, Kinderenzyklopädie, Kindergebetbuch, Kinderjahrbuch, Kinderkalender, Kinderlexikon, Kindersachbuch, Leporello, Malbuch, Spielbuch, Vorlesebuch, Wendebuch etc.

Eine andere Art von der Kinderliteratur enthalten solche Quellen wie z. B. Haus- und Familienbücher, Jahrbücher, Kalender, Jahreszeiten- oder Festtagsanthologien (z. B. Weihnachtsbücher u. a.). Alle diese Quellen enthalten solche Publikationen, die auch für Kinder und Jugendliche geeignet sind. Die Zeitschriften (Familienzeitschriften) und Zeitungen, die auch spezielle Seiten für Kinder und Jugendliche enthalten, zählen zu der Literatur, die auch für Kinder und Jugendliche bestimmt sind (vgl. Ewers 2000, 28).

In dem Buch „Literaturtheorie. Eine Einführung“ schreibt der Autor Jonathan Culler über Kinderliteratur in einer Gedichtform Folgendes:

Gedichte plappern, sie stellen nicht – semantische Elemente der Sprache – Klang, Rhythmus, Lautwiederholungen – in den Vordergrund und produzieren auf diese Weise eine Art Zauber oder

Beschwörung. (...) Solche Elemente sind besonders auffällig in Kinderreimen und Balladen, wo das Vergnügen häufig im Rhythmus, in der Beschwörung und in der Merkwürdigkeit der Bilder liegt. (Culler 2002, 115)

Dies zeigt, dass die Form der Kindergedichte öfters wichtiger als der Inhalt ist. Die Betonung wird auf der rhythmischen Struktur, den musikalischen Klang und das äußere Aussehen des Gedichts gesetzt. Rhythmische Gedichte bleiben besser in der Erinnerung. Sie sind leichter auswendig zu lernen, weil die rhythmische Struktur und Reime eines Gedichtes bei der Einprägung des Inhalts helfen.

1.1.1.2. Die spezifische Zielgruppe

Die Kategorie der Zielgruppe ist bei der Übersetzung von Kinderliteratur besonders wichtig. Die Übersetzerinnen und Übersetzer müssen verschiedene Entscheidungen treffen, um die Übersetzung besser zu gestalten. Diese Entscheidungen werden von ihrer Sprache, Kultur, ihrem Geschlecht und ihrer Vorstellung von Kindern beeinflusst. Sie müssen für die Sinne, für die Augen und Ohren der Kinder übersetzen. Die Übersetzer müssen das beachten, dass die Zielgruppe ihrer Arbeit spezifisch in verschiedenen Aspekten ist.

Die Einteilung unter „Kindern“ und „Jugendlichen“ wird nach dem Alter gemacht. Die Grenze, von welchem Alter ein Mensch als Kind oder als Jugendliche gehalten wird, ist fließend. Es ist schwierig zu definieren, ob ein Mensch 12, 14 oder 16 Jahre alt sein muss, um zu der Kategorie „Jugendliche“ zu gehören. Die Zielgruppe der Kinder kann man auch nach Bildungsinstitutionen definieren (Kindergarten-, Vorschul- und Grundschulkind). Im letzteren Fall ist die Grenze fester gelegt (vgl. Ewers 2000, 29).

Das Verständnis der Übersetzungen bereitet weitere Problemfelder vor. Man kann nicht sicher sein, wie die Übersetzung vom Leser verstanden wird (siehe Kapitel 1.1.2.).

Die Übersetzer sollten die Bedürfnisse und Erwartungen des Kindes berücksichtigen. Dies bezeichnen mehrere Autoren (M. Snell – Hornby, H. G. Hoenig, P. Kußmaul und Ch. Nord) als Loyalität dem kleinen Leser gegenüber.

Georg Steiner („Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens“) weist darauf hin, dass die Frauen und Kinder ihre eigene Sprachwelt haben (vgl. Steiner 1994, 35). Das wäre noch ein Grund, warum bei der Übersetzung von Kinderliteratur die Wortwahl eine große Rolle spielt.

Die spezifische Zielgruppe – Kinder – kann man noch in kleineren Einheiten strukturieren. Früher wurde die Zielgruppe nach der sozialen Differenz, nach Klassenfunktionen, zwischen arm und reich bestimmt.

Die sozialen Unterschiede waren auch in der Literatur zu bemerken. Die Kinderliteratur, die für sozial schwache Schichten geschrieben wurde, musste anders sein als die für reiche und bildungsorientierte Kinder. Sie musste vor allem preiswerter (also auch anspruchsloser ausgestattet), inhaltlich einfacher, überschaubarer und emotional direkter ansprechend sein (vgl. Wild 1990, 141).

Später sind die Unterschiede weniger sichtbar geworden. Die Zunahme der Lesefähigkeit in der Bevölkerung, die Eröffnung neuer Bibliotheken (auch speziell nur für Kinder) und neue Schulen sorgten dafür, dass die Literatur immer mehr gelesen wurde. Die Literatur erreichte ein breites Publikum in allen sozialen Schichten (vgl. Schikorsky 2003, 84f.).

Für die Kinderliteratur ist es charakteristisch, dass die Wertesysteme anders gebaut werden. Die Erwachsenen haben ihre Vorstellung, was wichtig ist, aber die Kinder bilden noch ihre Vorstellung über das Wertesystem, was gut, was schlecht ist. Die Übersetzer (sowie auch die Autoren der Kinderbücher) sollten dies berücksichtigen, wenn sie den Text für das Kinderauditorium schaffen. Das Gleiche gilt auch für die Moral und Belehrung.

Noch ein Aspekt, den die Übersetzer beachten sollten, ist das laute Vorlesen von Büchern. Die Zielgruppe schließt auch solche Kinder ein, die noch nicht lesen können, deshalb bekommen sie die Texte vorgelesen und der Übersetzer sollte auch daran denken. Für eine leichtere Vorlesbarkeit ist es empfehlenswert den Text sowohl für das Auge als auch für das Ohr rhythmisch zu machen. Das kann die Interpunktion, Reim oder andere Hilfsmittel sein. Wenn der Ausgangstext eine feste, rhythmische Struktur hat, soll der Übersetzer eine gleiche Struktur in der Zielsprache schaffen.

Interessant, dass die Übersetzung von Kinderliteratur oft mit der Bühnenübersetzung verglichen wird. Riitta Oittinen schreibt dazu:

Wenn ein Erwachsener eine Geschichte vorliest, dann führt er die Geschichte für das Kind auf. Seine eigene Interpretation ist dann in die Geschichte hineinverwoben, und das zuhörende Kind ist sein Publikum. In dieser Situation gelten viele Prinzipien der Bühnenübersetzung.
(Oittinen 1999, 252)

Der Übersetzer soll die Zielgruppe auch deshalb beachten, weil jeder Text eine bestimmte Funktion in der Zielkultur erfüllen muss. Dies gilt auch für die Kinderliteratur, die genauen Zweck haben (lehren, belehren, unterhalten und andere). Die Spezifik der Zielgruppe von Kinderliteratur betonen auch W. Beutin, K. Ehlert, W. Emmerich, H. Hoffacker u.a. Autoren des Buches „Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“. Sie zeigen den Unterschied zwischen Erwachsenen und Kindern:

Man kann von einer besonderen Kinder- und Jugendliteratur sprechen, seit die pädagogischen Bestrebungen, die Heranwachsenden durch Lektüre zu belehren und zu unterhalten, nicht mehr gemeinsam auf Erwachsene und Kinder, sondern nur noch auf die Kinder und hier bald auch auf die verschiedenen Entwicklungsstufen gerichtet werden.

(Beutin/ Ehlert/ Emmerich/ Hoffacker u.a. 1994, 252f.)

Diese Zielgruppe ist nicht homogen. Die Autorin ist der gleichen Meinung wie M. Snell – Hornby, H. G. Hoenig und P. Kußmaul („Handbuch Translation“), dass Kinderbücher in der Form der moralischen Beispielgeschichte nützliche Kenntnisse einpflanzen und belehren, sowie eine ästhetische Qualität besitzen sollten.

1.1.1.3. Text und Illustration

Illustrationen sind für ein Kinderbuch charakteristisch. Die Illustrierung zählt zu den auffälligsten Kennzeichen des Kinder- und Jugendbuchs. Bilder helfen bei der Wahrnehmung der Information, unabhängig davon, ob es von ein Buch für ganz kleine oder schon größere Kinder sich handelt.

Das Verhältnis zwischen Text und Illustration schildert Riitta Oittinen:

„Wenn wir z. B. ein Bilderbuch für Kleinkinder lesen, in dem Bilder eine genauso große Rolle spielen wie Worte, entsteht ein Dialog zwischen dem Leser und der durch Text und Bilder erzählten Geschichte, also ein Dialog in einem Menschen mit einem Buch.“

(Oittinen 1999, 252)

Bei der Kinderliteratur haben viele Details eine größere Bedeutung als in der Erwachsenenliteratur. Vieles beeinflusst den Leser – die schon erwähnte Illustration, der Schrifttyp, die Form und Anordnung der Kapitelüberschriften, die Titelseite, der Bucheinband, das Layout im Allgemeinen (vgl. Oittinen 1999, 252). Also die Illustrationen sind wesentliche Bestandteile eines Buches. Die Funktionen der Illustrationen sind unterschiedlich: Einige zeigen, wie die Welt oder Charaktere sind, andere nehmen die Rolle eines Bauwerks ein. Illustrationen können auch das Leseerlebnis vertiefen und die Spannung steigern. Die Illustrationen sind wie Bühnenbilder. Der Übersetzer von Bilderbüchern muss die visuellen Botschaften interpretieren, um das Verhältnis zwischen Text und Illustration zu verstehen und weiterzugeben. Er muss nicht nur den Text, sondern auch die Bilder lesen können.

Die Autorin der vorliegenden Masterarbeit ist der Meinung, dass der Übersetzer die Illustrationen insbesondere beachten sollte, wenn diese vom Autor selbst gezeichnet sind. Der Autor hat seine eigene Intention, die er mit der Illustration erreichen will. Die Illustrationen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ sind von Wilhelm Busch gezeichnet.

Unwesentlich, ob Max und Moritz oder Zīļuks und Lācītis Rūcītis von Margarita Stāraste, bleiben die Helden der Kinderliteratur immer in der Erinnerung. Annette Holtmeyer

und Britta Schwanenberg betrachten die Kinderbuchgestalten sehr treffend und vergleichen die Kinderliteratur mit der Klassik:

Kinderbuchfiguren beflügeln die Fantasie, manche prägen uns bis ins Erwachsenenalter. Obwohl Kinderbücher von den Ideen und Idealen ihrer Zeit beeinflusst werden, sind ihre Helden unsterblich. Denn eines haben die Klassiker der Kinderliteratur gemeinsam: Sie weisen über ihre Zeit hinaus und spiegeln Ängste, Träume und Sehnsüchte der Kinder vergangener und kommender Jahrhunderte.
(Holtmeyer/ Schwanenberg 2009)

Auch bei der Übersetzung von Kinderliteratur kommen verschiedene Probleme vor (nicht nur wegen der spezifischen Zielgruppe), die nicht gleich zu überwinden sind. Das ist die Frage der Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, die auch mit dem Verständnis der Übersetzungen verbunden ist.

1.1.2. Das Verständnis der Übersetzungen

Verstehen als Übersetzen klingt am ersten Moment als etwas Seltsames. Wenn man dies jedoch näher betrachtet, scheint es passend zu sein. Gewöhnlich übersetzt man aus einer Sprache in eine andere, es gibt aber auch Situationen, wenn man innerhalb einer Sprache (z. B. Muttersprache) übersetzen muss. Jede Sprache hat ihren eigenen Aufbau, verschiedene Sprachregister und unterschiedliche Menschen, die diese Sprache sprechen. Es gibt verschiedene Fachsprachen, in denen wir nur einen Teil der Begriffe kennen. In so einer Situation greifen wir nach einem Hilfsmittel, seien es die Anmerkungen oder Wörterbücher und Enzyklopädien. Ein Text kann nie absolut, bis zum letzten Wort verständlich sein. Dies bedeutet, dass auch das Verständnis der Übersetzungen nie absolut sein kann.

Christiane Nord betont, dass was „... für ausgangskulturelle Leser verstehbar ist, sollte auch für zielkulturelle Leser verstehbar sein“ (Nord 1997, 55). Dies ist auch das Wichtigste bei einer Übersetzung zwischen zwei verschiedenen Sprachen, damit das Verständnis und die Kommunikation erfolgreich sind. Für das Verstehen ist es wichtig, dass ein Leser, der einen Text (in unserem Fall ist der Text eine Übersetzung) liest, wird nur das wahrnehmen, was er für relevant hält und versteht.

„Das Verständnis des Hörers oder Lesers wird immer beeinflusst von dessen individueller Persönlichkeit, sozialem und kulturellem Hintergrund, augenblicklicher Situation usw.“

(Oittinen 1999, 251)

In der gleichen Zeit müssen die Übersetzer auch einen allgemeinen, prototypischen Leser vor den Augen haben, damit die Übersetzung überhaupt jemanden ansprechen kann. Der Übersetzer soll eine allgemeine Vorstellung von den Lesern bilden, die genaue

Charakterzüge oder Eigenschaften haben. Diese genaue Vorstellung bestimmt die Wortwahl bei der Übersetzung, daraus folgt auch das Verständnis des Textes.

Wenn der Autor irgendwelche Kommentare dem Text zugefügt hat, sollte der Übersetzer dies mit Hilfe von Klammern, Parenthesen oder anderen kulturspezifisch üblichen Markierungen zeigen (vgl. Nord 1997). Die Autorenkommentare helfen den Lesern den Text verstehen. Das Gleiche gilt auch für den Übersetzer selbst, nur soll er den Text, nicht nur im Rahmen des Inhalts, sondern auch unter anderen Aspekten auch für die Leser verständlich machen. Den Text zu verstehen helfen nicht nur die Kommentare des Autors, sondern auch die Anmerkungen des Übersetzers in Form von Fußnoten, Markierungen und Erläuterungen (z. B. darüber, was der Leser noch zusätzlich wissen sollte).

Das Verständnis der Übersetzung ist sehr wichtig. Das ist die Aufgabe des Übersetzers, dass er einen verständlichen und lesbaren Text schafft. Oft wird ein Text an die Zielkultur angepasst und zieltexorientiert übersetzt. Für eine literarische Übersetzung soll der Übersetzer hinreichend qualifiziert sein, um die Spezifik dieses Texttypes und die spezifischen Elemente zu beachten.

1.1.3. Die Wechselwirkung zwischen Kulturen

Eine Übersetzung ist fast immer eine Wechselwirkung zwischen zwei oder mehreren Kulturen, weil sie unterschiedliche Sprachen in sich vermittelt. Der Übersetzer, der einen Text übersetzt, hat immer an die Zielkultur zu denken, denn dies ist für das oben erwähnte Verständnis der Übersetzungen wichtig. Es bestehen auch kulturspezifische Unterschiede z. B. in Textaufbau, da jede Sprache ihre eigene Struktur oder Wortgruppen hat, wie man ein Märchen gestalten muss. Die fremden Weltbilder, Gedankengänge und andere kulturspezifisch geprägte Unterschiede werden über Übersetzungen in die andere Sprache integriert. Auch die Vorstellungen über die literarische Übersetzung können von Kultur zur Kultur unterschiedlich sein. Dem Übersetzer ist es bewusst, dass die Funktion, die Aufgaben und Struktur der Übersetzung an die Zielkultur anzupassen ist.

Die kommunikative Funktion spielt bei einer Übersetzung eine sehr große Rolle, sie bestimmt auch die Übersetzungsmethode. Selten hat ein Text nur eine Funktion, meistens gibt es mehrere Funktionen in einem Text. Solche Texte klassifiziert man als Mischtypen. Wenn wir dies aus der Perspektive der Kulturen ansehen, kann man feststellen, dass das „... Kommunikationsziel, und damit die Funktion des Textes, ist dabei der entscheidende Faktor für die Gestaltung eines Textes in Form und Inhalt“ (Kadrić/ Kaendl/ Kaiser – Cooke

2007, 92). Das Kommunikationsziel ist die Verständigung zwischen einzelnen, unterschiedlichen und/ oder fremden Kulturen. Bei einer Übersetzung ist es wichtig, dass der Inhalt an die Erwartungen und Bedürfnisse der Zielkultur angepasst wird. Das Wichtigste ist, dass zwischen Völkern, Sprachen und Kulturen ein Dialog geschaffen wird.

Das, was in einer Kultur ganz alltäglich und gewöhnlich ist, kann für eine andere Kultur etwas Exotisches sein. Die zwei Texte (Ausgangstext und Zieltext) lassen gegenseitig ihre Spuren in dem anderen Text.

Ein ganz einfaches Beispiel ist die Wiedergabe von Geräuschen. Der Übersetzer muss immer an die Zielkultur denken, und eine Anpassung in diesem Übersetzungsgebiet ist entsprechend. Der Übersetzer kann Geräusche in der Zielkultur mit mehr bekannten und gewöhnlichen Geräuschen wiedergeben. Auch dieses, nicht komplizierte Beispiel zeigt, wie die Kulturen ihren Beitrag im Wissen der anderen Kultur hinzufügen und die Unterschiede zeigen. Das Gleiche gilt auch für die Realien, die in jeder Kultur ganz spezifisch und einzigartig sind. Die Realien geben sehr viel Information über die uns fremden Kulturen. Es ist die Kulturspezifität, die unser Interesse weckt, etwas Neues über die Anderen zu erfahren. Für die Ausgangskultur ist es etwas ganz Gewöhnliches, für die Zielkultur – etwas Neues und Exotisches. Doris Bachmann – Medick („Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen“) hält es für wichtig in anderen Sprachen und Kulturen zu übersetzen, weil es eine lebensweltliche und soziale Notwendigkeit ist. Nicht nur Worte werden übersetzt, sondern auch Denkweisen, Mythen, Geschichte, fremde Weltbilder, Codes, fremde Authentizitäten, Rituale, Gefühle, Handlungsmuster und alles andere, das für eine Kultur charakteristisch ist.

Werner Koller hat in seiner Theorie vier Texttypen genannt, in den die kulturspezifischen Unterschiede besonders ausgeprägt sind:

- Texte, die sich mit „internationaler Thematik“ beschäftigen,
- Texte, die sich mit landesspezifischen Gegenständen befassen,
- Texte, die sich mit Themen aus dem ZS (Zielsprache) – Kulturkontext befassen und
- Texte, die sich mit Themen befassen, die ein Land betreffen, das weder zum AS (Ausgangssprache)- noch zum ZS – Kulturkontext gehört (vgl. Koller 2001, 167).

Zwischen Kulturen bestehen nicht nur Unterschiede, sie haben auch viele Ähnlichkeiten. Es wird behauptet, dass das, was die Menschen verbindet, größer sei als das, was sie trennt. Wenn die Unterschiede zwischen Völkern und Kulturen zu groß wären, würde das Übersetzen von verschiedenen Texten nicht möglich sein.

D. Bachmann – Medick weist darauf hin, dass die literarische Übersetzung nur ein Teil der Kulturen ist:

„Literarische Übersetzungen sind schließlich nur ein Teil der umfassenderen „Repräsentationsmaschine“, die aus einer Reihe weiterer „kultureller Texte“ gebildet wird.“

(Bachmann – Medick 1997, 10)

Dies bedeutet, dass nicht nur die literarische Übersetzung fremde Kulturen repräsentiert, aber sie ist ein wichtiges Medium zwischen zwei fremde Kulturen.

Jede Übersetzung verläuft durch die Kommunikation. Übersetzte Texte helfen uns nicht nur etwas Neues zu entdecken, die Information zu sammeln und fremde Kulturen kennen zu lernen, sondern auch zu kommunizieren. Für einen Übersetzer ist es wichtig zu wissen, was der Sender (der Autor des Textes, den er übersetzen muss) mit dem Text erreichen wollte, was war die Intention des Autors. Das spielt eine sehr große Rolle bei literarischen und anderen sehr persönlichen Texten (z. B. Kommentare, Interpretationen u. a.).

Christiane Nord, betont, dass die verschiedenen Funktionen einer Übersetzung sich auf verschiedene Aspekte der Kommunikation beziehen. Dieser Vergleich zeigt, wie die vier Funktionen mit der Kommunikation verbunden sind:

„Die phatische Funktion bezieht sich auf den Kontakt zwischen Sender und Empfänger, die referentielle Funktion bezieht sich auf den Gegenstand, die expressive Funktion macht sich am Sender fest, und die appellative Funktion liegt beim Empfänger.“

(Keller 1997, 52)

Also müssen die Funktionen an den zielkulturellen Mustern orientiert sein, damit die Kommunikation erfolgreich wird.

1. 2. Zu der Übersetzung von Lyrik – Nachdichtung

Es gibt Meinungen, dass die Übersetzung von Lyrik, also die Nachdichtung, mit der Dichtung selbst vergleichbar ist. Der deutsche Philosoph, Gesellschaftstheoretiker, Literaturkritiker und vor allem Übersetzer Walter Benjamin hat über die Dichtung gesagt, dass sie mit einem Bezug zur Welt, während der Übersetzung - nur mit Bezügen zwischen Sprachen zu tun hat. So betont er den Unterschied zwischen diesen zwei Begriffen.

Im Unterschied zu der Übersetzung von Fachtexten, ökonomischen Texten, Romanen oder anderen Arten von Texten, arbeitet der Übersetzer von Lyrik häufig nicht nach einem bestimmten Auftrag von einem Verlag. Die Übersetzer der Lyrik dichten meistens ihren eigenen Willen und Interesse nach. Der deutsche Dichter, Schriftsteller, Theologe und Geschichts- und Kulturphilosoph Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) war vor allem

auch ein Übersetzer. Er hat aus seinem eigenen Interesse übersetzt und seine Absicht war nicht die Übersetzungen zu veröffentlichen.

Eine Gliederung der Gedichtübersetzung gibt Andreas Wittbrodt, der fünf Typen herausgearbeitet hat:

a) die strukturtreue Gedichtübersetzung (philologische Übersetzung) – das Ziel ist die sprachliche und die literarische Struktur des Originals möglichst präzise zu reproduzieren. Die Form bei der strukturtreuen Gedichtübersetzung spielt eine große Rolle;

b) die sinntreue Gedichtübersetzung (Prosaübersetzung) – das Ziel ist durch den Verzicht auf die Form des Originals den Sinn möglichst vollständig zu reproduzieren;

c) die wirkungstreue Gedichtübersetzung (Nachdichtung) – das Ziel ist eine ästhetisch möglichst geglückte Reproduktion des Originals zu schaffen;

d) die reimlose Gedichtübersetzung – das Ziel ist gereimte Gedichte durch den Verzicht des Reims möglichst sinntreu und ästhetisch geglückt zu reproduzieren;

e) die adaptierende Gedichtübersetzung (Umdichtung) – das Ziel ist das Original zu reproduzieren und eine besondere Botschaft des Übersetzers übertragen.

Hier ist es festzustellen, dass A Wittbrodt die Nachdichtung nur als einen Teil der Gedichtübersetzung betrachtet. In derselben Zeit werden diese Begriffe – Nachdichtung, Übertragung und Übersetzung – im Allgemeinen als Synonyme verwendet. Nach der Meinung der Autorin dieser Masterarbeit, ist die wirkungstreue Gedichtübersetzung (die Nachdichtung) die Art, wie man einen Gedicht übersetzen sollte. Eine ästhetisch möglichst geglückte Reproduktion des Originals wird die Intention des Autors beibehalten und die Wirkung ist bei der Lyrikübersetzung das Wichtigste.

Ähnliche und gleichzeitig unterschiedliche Einteilungen der Lyrikübersetzung geben auch andere Autoren. Z. B. James Holmes hat auch fünf Typen der Nachdichtung herausgearbeitet, dagegen in der Einteilung von André Lefevere sieben Typen genannt sind. James Holmes interessierte sich auch für die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext. Die komparative Untersuchung von Übersetzungen desselben Gedichts ist eine wichtige Methode in der Untersuchung von Lyrikübersetzungen (vgl. Bassnett 1999, 271).

Die Meinung der Verfasserin ist, dass eine Gedichtübersetzung ein Teil von allen Strategien enthalten sollte, da in jeder Strategie der Schwerpunkt auf einen anderen Aspekt gesetzt wird. Daraus folgt, dass die Übersetzung möglichst vielseitig in dem Sinne sein wird, dass die Mehrheit der Aspekte, die bei einer Übersetzung vorkommen, berücksichtigt sein werden.

Man kann vermuten, dass ein Übersetzer, der häufiger aus einer Sprache in die andere (meistens in die Muttersprache) Sprache übersetzt, die Lyrik (oder überhaupt einen Text)

besser verstehen kann. Die Übersetzung von Lyrik verlangt das Training genau wie anderen Tätigkeiten.

Noch ein Aspekt bei der Nachdichtung ist die Form der Übersetzung, d. h., wird das Gedicht in der Prosa oder in einer lyrischen Form übersetzt. Viele Autoren vor dem 20. Jahrhundert waren der Meinung, dass die Verse nicht in Prosa zu übersetzen seien, weil so das Gedicht ihren Charakter, Wirkung und Sinn verliert.

Zwischen Lyrik und Prosa ist noch ein Unterschied festzustellen: Die Lyrik hat eine ursprüngliche Verbindung mit Musik, daraus folgt, dass sie auch verschiedene Elemente der Musik in sich hat. Diese Elemente spielen eine große Rolle bei der Übertragung der Lyrik. Es sind Metrum bzw. Versmaß, Reim (der Reim in einem Gedicht ist als Klang- und Stilmittel) und Rhythmus (der Rhythmus kann betont oder unbetont, lang oder kurz sein).

Auch bei Übertragungen der Lieder ist das Musikalische das Wichtigste Kriterium. Das Hauptkriterium neben der Gliederung in Strophen ist die Sangbarkeit. Das sollte man beachten nicht nur, wenn man ein Lied in eine andere Sprache und Kultur übersetzt, sondern auch bei der Nachdichtung und Gedichten. Es gibt zahlreiche Übersetzungen, die wirkungslos genau wegen dieses Aspektes sind.

Es gibt viele Varianten von einem Gedicht innerhalb einer Sprache. Ein Gedicht kann immer wieder neu übersetzt werden. Jede Übersetzung wird anders, wird als eine Interpretationsvariante sein. Hilde Domin, die Autorin des Buches „Wozu Lyrik heute“ vergleicht die Interpretation mit einer Annäherung an das Gedicht und meint, dass die Interpretation zunächst einmal genau lesen lehrt. Dies gilt sowohl für einen einfachen Leser, als auch für Lyrikübersetzer.

Jeder Lyrikübersetzer muss bei der Übersetzung verschiedene Entscheidungen treffen. Heidemarie Salevsky unterscheidet zwischen sechs Differenzen bei den Entscheidungen in dem Übersetzungsprozess:

Die Differenzen in den Entscheidungen der Übersetzer können ihre Ursachen haben in:

1. den kulturellen Spezifika,
2. den sprachenpaarspezifischen Problemen,
3. dem Zeitfaktor,
4. den poetischen Traditionen in der Zielkultur,
5. den Übersetzungstraditionen zwischen den beteiligten Kulturen,
6. dem subjektiven Faktor.

(Salevsky 2002, 548)

Wenn man über den subjektiven Faktor spricht, ist es ähnlich zu dem Begriff „Interpretation“. Dies bedeutet, dass der Übersetzer nur eine von den zahlreichen möglichen Interpretationen übersetzen kann und die wird von ihm selbst subjektiv bestimmt. Er hebt einige Aspekte auf Kosten anderer hervor. Das ist die Suche nach der vermutlich besseren Lösung. Bei der Nachdichtung muss der Übersetzer auf etwas verzichten, weil es unmöglich ist, alle Aspekte,

alle Färbungen und Gefühle zu übertragen. Es ist wie eine Aufgabe, die man nur teilweise lösen kann, aber fast nie ganz. Der Übersetzer sucht nach einem Kompromiss zwischen dem Original und der Übersetzung.

Der subjektive Faktor ist der Grund, warum ein lyrisches Gedicht mehrere Übersetzungen braucht oder es wäre empfehlenswert mehrere Übersetzungen zu haben, weil jeder Übersetzer seine eigene Sichtweise, seinen Blick auf Sachverhalte hat. Durch mehrere Übersetzungen von verschiedenen Autoren werden die Facetten eines Gedichts gezeigt. Die vielen Übersetzungen (und somit auch die Interpretationen) eines Gedichts bilden das eine Original.

Noch ein wichtiger Punkt bei der Nachdichtung ist die Kompetenz des Übersetzers, die auch eine große Rolle für die Qualität der Übersetzung spielt:

„In ähnlichem Maße wie der Fachübersetzer für seine Übersetzungen Sachkenntnis benötigt, bedarf es bei der Lyrikübertragung einer besonderen sprachlichen sowie poetisch – poetologischen Kompetenz.“

(Salevsky 2002, 557)

Hier kommt man teilweise zu dem Gesichtspunkt der Übersetzungswissenschaftler, die meinen, dass der Übersetzer, der die Lyrik in eine andere Sprache überträgt, selbst ein Dichter sein soll. Das heißt, dass der Übersetzer kreativ und lyrisch orientiert sein sollte.

Es gibt auch andere Meinungen. Z. B. James Holmes (1924 – 1986) meinte dazu, dass der Übersetzer nur einige (jedoch nicht alle) Eigenschaften eines Kritikers, eines Dichters und einige weitere über beide hinausgehende Eigenschaften besitzen muss. Daraus folgt, dass der Lyrikübersetzer nicht selbst ein Dichter sein soll.

Einer der größten Dichter des 20. Jahrhunderts, Ezra Pound, hat eine Liste von Geboten zusammengestellt, die sich auf die jungen Autoren beziehen, d. h., für diejenige, die fangen an Verse zu schreiben. Interessant, dass diese Liste auch für die Übersetzer hilfreich ist, die sich mit der Nachdichtung der Lyrik beschäftigen. Die drei wichtigsten Problemkreise sind:

- a) die Sprache,
- b) der Rhythmus und der Reim sowie
- c) das Credo – Sinnbilder, Stil und Form.

(vgl. Salevsky 2002, 569)

Jede der drei Kategorien wird noch in kleineren Details beschrieben. Es sind Sachen, die ein Übersetzer beachten sollte, damit die Übersetzung entsprechend und gut ist. Ohne dieses Wissen wird die Übersetzung unvollkommen, unvollständig und mangelhaft sein.

Ein weiterer Punkt über die Nachdichtung hängt mit dem Autor zusammen, d. h., über das Verhältnis des Übersetzers dem Autor gegenüber. Vladimir Nabokov (1899 – 1977), der

russisch – amerikanische Schriftsteller forderte von dem Übersetzer die Fähigkeit der Anpassung an den Autor, was selbstverständlich scheint. Er meint, dass der Übersetzer beide Seiten, beide Völker und Kulturen kennen muss, um etwas zu übersetzen, aber vor allem muss er alle Details des Stils und der Methode des Autors beherrschen. Dazu kommt noch allgemeines Wissen und natürlich die Anpassungsfähigkeit an den Autor. Der Übersetzer soll das Gedicht autorengerecht übertragen. Er muss den Autor reproduzieren.

Bei der Übersetzung kommen verschiedene Probleme dem Übersetzer zu. Eine ist die Kategorie der Zeit, weil die Texte zeitgebunden sind. Das soll auch der Übersetzer in Acht nehmen. Wenn man einen Text aus dem 19. Jahrhundert heutzutage übersetzt, muss man die Sprache anpassen, d. h., wenn es ein älterer Text ist, soll die Sprache auch altertümlich klingen. Die Wortwahl spielt hier eine große Rolle, weil es zahlreiche archaische Wörter gibt, die heutzutage nicht mehr im alltäglichen Gebrauch sind.

Auf ein weiteres Problem weist Heidemarie Salevsky hin. Sie zeigt die bedeutendsten Unterschiede zwischen Übersetzungen epischer Werke und Lyrikübertragung. Probleme bereiten die spezifischen Merkmale der Lyrik vor. Bei der Lyrikübertragung ist diese Spezifika folgend: Metrum, Reim, Rhythmus, Klangmaterial, Pausen, poetische Bilder und Spezifik des Sinngebildes (der Gehalt). Diese Unterschiede bestimmen sowie die Übersetzungsmethode als auch den Übersetzungsendprodukt.

Besondere Probleme bei der Übersetzung von Lyrik bereiten die Metaphern vor. Die sind kulturspezifisch und sind daher sehr schwer angemessen zu übersetzen.

Noch ein weiteres Problem bei dem Übersetzungsprozess ist die Übersetzung selbst und die Abfolge der Phasen, die man bei dem Prozess beachten muss. Durch diese Phasen wird die Übersetzung erleichtert. Es gibt viele Varianten, wie man die Übersetzung als einen Prozess gestalten kann. Hier wird kurz die Variante von Robert Bly geschildert, der die Lyrikübertragung in acht Phasen eingeteilt hat:

1. Phase: die Erstellung einer Interlinearversion;
2. Phase: die Interpretation (rational und emotional);
3. Phase: die Erstellung einer Erstfassung in der Zielsprache;
4. Phase: die Verbesserung der Qualität des Zieltextes;
5. Phase: der Klang (tone) und die Stimmung (mood);
6. Phase: der Rhythmus;
7. Phase: die Fehlersuche;
8. Phase: die Endfassung.

(vgl. Salevsky 2002, 590ff.)

Wenn der Übersetzer alle diese Schritte beachtet hat, kann man sagen, dass die Übersetzung beendet ist. Jede der Phasen verlangt eine bestimmte Zeit, man kann auch mehrmals durch diese acht Phasen gehen, und immer etwas verändern und verbessern. Bei einer Übersetzung (und besonders bei der Lyrikübersetzung) kann man fast nie sagen, dass sie fertig ist.

Man sollte sich daran erinnern, dass das Original und die Übersetzung nicht identisch sein können und es auch nicht sein müssen. Der AT und der ZT sind in unterschiedlichen Sprachen, jeder ist vor sich, aber trotzdem in einer Art verwandt und nicht fremd.

Bei der Nachdichtung der Lyrik kommen die gleichen Probleme wie bei der Übersetzung von anderen literarischen Texten vor. Zusätzlich ist die Spezifika der Lyrik zu beachten, d. h. die Form, Reim und Rhythmus des Gedichtes, die man bei der Nachdichtung bewahren sollte, damit die Wirkung des ZT entsprechend dem AT ist und der Autorenstil beibehalten wird.

1.2.1. Allgemeine Charakteristik der Lyrik

Wenn wir in die Geschichte der Lyrik hineinblicken, sind geistliche Gesänge und Lehrdichtungen seit dem 8./ 9. Jahrhundert in Klosterschulen bekannt. Dazu kam auch die weltliche Lyrik. Die Gedichte hatten ihren Platz in einer Gemeinschaft, wenn die Erwartungen an das Gedicht entsprachen. Diese Erwartungen waren (und sind immer noch) kulturell unterschiedlich (wenn man z. B. an Haikus oder anderen lyrischen Formen denkt, die bei anderen Kulturen charakteristisch sind). Gedichte und Lieder können auch in einer nationalen, religiösen und kulturellen (sprachlichen) Gemeinschaft beheimatet, d. h., für die Gemeinschaft angemessen und charakteristisch sein (vgl. Salevsky 2002, 543).

So wie bei der Definition von dem Begriff „Übersetzung“, so auch bei „Lyrik“ oder „Gedicht“ ist es schwierig eine Definition zu finden, die alle Aspekte vereinigen könnte. Im Buch „Translationswissenschaft. Ein Kompendium“ zitiert die Autorin Heidemarie Salevsky den Universitätsprofessor Dr. Dieter Lamping aus der Johannes Gutenberg Universität im Mainz. Er meint, dass „... auch solche Texte als Gedichte bezeichnet werden, die in freien Versen geschrieben sind, also keine Reime und keine Verse im traditionellen Sinn aufweisen“ (Salevsky 2002, 538). Bestimmte Vorschriften, wie man ein Gedicht gestalten muss, sind nicht zu bestimmen. Das Gleiche gilt auch für den Vers:

„Ein Vers *kann* metrisch reguliert sein, er *muß* es jedoch nicht sein.“

(Salevsky 2002, 539)

Dagegen kann man zu den Typen der lyrischen Gedichte eine Struktur sehen. Die Gedichte werden aus der Perspektive der Kommunikation betrachtet. Daraus folgt, dass es

drei Typen der Gedichte gibt: solche, die angemessenerweise zu singen sind (z. B. Hymnen), die angemessenerweise zu sprechen sind (solche lyrische Formen wie die Elegie und der Jambus, die nicht gesungen, sondern zur Instrumentalbegleitung gesprochen werden) und solche, die angemessenerweise zu lesen sind (bei diesen Gedichten ist die Abbildung auf das Papier wichtig, die Form und das Aussehen, die äußere Struktur spielt eine große Rolle) (vgl. Salevsky 2002, 543).

Wenn man über die Lyrik spricht, sollte man die Abgrenzung der Lyrik von epischen und dramatischen Werken erwähnen. Der französische Philosoph und Ästhetiker Charles Batteux (1713 – 1780) hat die Lyrik von epischer und dramatischer Dichtung abgegrenzt. Seine Meinungen waren, dass „... Lyrik nicht Handlungen, sondern Empfindungen („sentiments“) zur Darstellung bringe“ (Salevsky 2002, 543f.). Dazu kann man sagen, dass die Empfindungen schwer zu bestimmen und zu beschreiben sind. Dasselbe kann man auch über die Gedichte und Lyrik selbst sagen. Ein Gedicht fasziniert uns und lenkt unsere Aufmerksamkeit genau dann, wenn wir es nicht oder nur teilweise verstehen. Solche Gedichte, die wir von dem Anfang an verstehen und wissen, worüber es ist, interessieren uns weniger.

1. 2. 2. Formbetonte Übersetzung

Wenn wir über die Rolle der Form sprechen, sollte man zuerst den Gesichtspunkt von Walter Benjamin (1892 – 1940) beschreiben. Er betont, dass die Gestalt des Textes wichtiger als der Inhalt ist, der eher unwesentlich ist. W. Benjamin äußert sich über die Form von einzelnen Wörtern, hebt die Besonderheit und Nichtvertauschbarkeit hervor und meint dabei vor allem die Form, weil der Inhalt ihm weniger wichtig ist (vgl. Stolze 2001, 34f.). Das wird sich noch bei der Untersuchung der drei Übersetzungen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ herausstellen.

Der Begriff „Form“ wird bei der Übersetzungswissenschaft meistens zusammen mit dem Begriff „Inhalt“ gezogen.

Bei den freien Versen ist es jedoch anders. Die Propagandisten freier Versgestaltung sind der Meinung, dass freie Verse zu dem altwürdigen Grundsatz der Einheit und Form und Inhalt zurückkehren. Und da es keine „... vorgegebenen Bautypen mehr gibt, kann sich die Form immer dem Inhalt anpassen. (...) Die Freiheit der Form sorgt so letztlich für eine bis dahin ungekannte Freiheit in der Wahl des Gegenstands“ (Lamping 1991, 55). So kann der Dichter, der freie Verse schreibt, jedem Gedicht seine eigene und individuelle Form geben.

Die Symbolisten stellen einen anderen Aspekt dar. Die „klassische Form“ der symbolistischen Dichtung ist das Sonett geworden, der seine Regelmäßigkeit, Strenge, Gegliedertheit und Konstruiertheit hat. Die Symbolisten hatten die Möglichkeit ihre Formbeherrschung zu zeigen: „... als Beherrschung *der* Form und Beherrschung *durch* Form“ (Lamping 1991, 61).

Heidemarie Salevsky schildert, wie große Rolle die Form bei einem Gedicht spielt:

„Wie wichtig bei einem Gedicht die Form ist, offenbart sich sofort, wenn man den (grotesken) Versuch unternimmt, von einem Gedicht den „Inhalt“, den „rationalen Kern“ herauszuschälen.“

(Salevsky 2002, 540)

Es ist meistens unmöglich, weil die Form etwas ganz besonderes ist und das Gedicht gestaltet.

Der tschechische Literaturtheoretiker und Historiker Jiří Levý meint, dass die Wortwahl im Vers häufig den Formbedürfnissen untergeordnet ist. Dies bedeutet, dass auch er die Form für ein sehr wichtiges Element bei der Lyrikübersetzung hält.

Die Kategorie der Form kommt vor auch dann, wenn man über kulturelle Unterschiede spricht. Wenn wir die Lyrik in andere Kulturen (bzw. Sprachen) übertragen, sind meistens die Veränderungen erforderlich, weil die Kulturen unterschiedliche Realitäten und kultur- und sprachspezifische Formbetontheiten des Lyrischen haben. Es sind die kulturellen Unterschiede. Für Johann Wolfgang von Goethe war es schwierig Gedichte vom Englischen ins Deutsche zu übersetzen. Er hat gesagt, dass die Silbenzahl der Wörter in beiden Sprachen so unterschiedlich ist, dass die ganze Kraft und Wirkung des Gedichts verloren geht (vgl. Salevsky 2002, 568).

Einige Schriftsteller und Wissenschaftler meinen, dass das moderne Gedicht etwas wesentlich Optisches ist, aber das ist eine strittige Meinung, weil die klassischen Gedichtsformen auch optisch sind (in einer Strophe vier Zeilen u. a.). Dass ein Teil der modernen Gedichte optisch sind, ist zu akzeptieren, aber wie schon gesagt, es bezieht sich nicht auf alle Gedichte. Wenn man, z. B. im Deutschen ohne Majuskeln schreibt, ist es auch optisch, weil die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese Stellen gerichtet wird. Dieter Lamping sagt ganz kurz zu der formbetonten Lyrik, dass es die Lyrik für das Auge ist.

Bei der Übersetzung wird häufig die Form verändert. Das geschieht durch den Sprachwechsel und verändert wird nicht nur die Form, sondern auch der Inhalt und manchmal sogar der Sinn. Das ist für die Übersetzung notwendig und man kann es anders nicht machen, als zu verändern. Auch dann, wenn es die formbetonte Übersetzung ist, kann man nicht immer alle Aspekte der Form in dem übersetzten Text beibehalten.

1.2.3. Der Reim

Reime mit Fremdwörtern, Reime mit Namen, unreine Reime, gespaltene Reime, reiche Reime, extravagante, auf jeden Fall originelle Reime, Paar- oder Kreuzreime, unmittelbare und verzögerte, einfache und polyfone Reime und noch viele – die Reimdichtung ist sehr reich. Der amerikanische Dichter der Moderne, Ezra Pound (1885 – 1972) forderte, dass „... der Reim ein gewisses Überraschungsmoment bieten solle“ (Lamping 1991, 64). Die verschiedenen Arten von Reimen gibt dieses Überraschungsmoment.

Das Wichtigste bei der Verwendung von Reimen in den Gedichten ist die musikalische Wirkung zu schaffen. Die Funktion des Reims ist den Klang zu schaffen und die Verse in das Gedicht zusammenzuhalten (vgl. Lamping 1991, 68f.). Noch eine Funktion des Reims ist die Betonung der Struktur des Gedichtes. Allein das Ohr entscheidet, ob der Reim entsprechend für den Vers ist.

Sowie bei der Form, auch der Reim ist kulturspezifisch und es bestehen Unterschiede im Vergleich zwischen den Sprachen, weil die Sprachstrukturen unterschiedlich sind. Heidemarie Salevsky gibt ein Beispiel dafür:

„Die einzelnen Sprachen haben zudem unterschiedliche Voraussetzungen für den Reim. (Zum Beispiel läßt sich im Deutschen auf das Wort „Frühling“ schwer ein Reimwort finden.)“

(Salevsky 2002, 551)

Für die Bezeichnung von Frühling im Englischen („spring“) kann man leicht ein Reimwort finden (z. B. „bring“, „ring“ und andere). Natürlich, gibt es auch andere Wörter, die solche Arten von Unterschieden mitbringen. Auch der Streit zwischen gereimte und nicht gereimte Übertragung von Lyrik ist kultur-, traditions- und zeitabhängig.

1.3. Die Kategorie der Übersetzbarkeit / Unübersetzbarkeit

Früher waren und auch heutzutage sind viele Autoren der Meinung, dass die Lyrik unübersetzbar ist. Es ist nur teilweise möglich die Lyrik zu übersetzen, aber ganz gelingt es nie. W. Koller vergleicht die Übersetzbarkeit mit dem Verstehen eines Textes und weist darauf hin, dass die Übersetzbarkeit immer relativ ist. (vgl. Koller 2001, 159ff.)

Über die Übersetzung von Lyrik schreibt die Autorin des Buchs „Translationswissenschaft. Ein Kompendium“ Folgendes:

„Die Unmöglichkeit, alle Faktoren bzw. Charakteristika des Originals in der Übertragung auch nur annähernd zu erhalten, führte bei einigen Autoren zu der Ansicht, daß Lyrik i. e. S. nicht übersetzbar sei.“

(Salevsky 2002, 573)

Zu der Kategorie der Unübersetzbarkeit zählen auch archaische Wörter, die nach Jahrhunderten oder sogar nach Jahrzehnten Probleme den Übersetzern vorbereiten.

Die Kategorie der Übersetzbarkeit/ Unübersetzbarkeit teilt Werner Koller in drei Typen ein:

- die absolute Übersetzbarkeit;
- die absolute Nicht – Übersetzbarkeit und
- die teilweise Übersetzbarkeit.

(vgl. Koller 2001, 165f.)

Die Übersetzbarkeit oder Nicht – Übersetzbarkeit hängt davon ab, welche Beziehungen zwischen dem kommunikativen Zusammenhang in der Ausgangs- und der Zielsprache bestehen.

Über die Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit gibt es auch andere Meinungen. F. Apel und A. Kopetzki („Literarische Übersetzung“) geben eine andere Sichtweise zu diesem Thema. Sie betrachten es so, dass „... Übersetzung eine endliche, bei Vorliegen aller Voraussetzungen ein für alle Mal lösbare Aufgabe sei“ (Apel/ Kopetzki 2003, 3). Das Verhältnis der Übersetzung steht zu der Sprache anders als der Originaltext, aber es bedeutet nicht, dass ein Text unübersetzbar wäre.

Die Verfasserin dieser Masterarbeit stimmt der Meinung zu, dass die Übersetzung eines Textes (besonders bei der Übertragung von Lyrik) nur teilweise gelingen kann. Bei einer Übersetzung geht etwas von der Wirkung verloren, man muss jedoch versuchen gleichzeitig möglichst treu und kreativ zu übersetzen.

Die Treue der Übersetzung kann man auch als die Loyalität gegenüber dem Autor bezeichnen. Die Intention, die der Autor bei der Produktion des Textes erreichen wollte, muss der Übersetzer in Acht nehmen und beibehalten. Die Grenze zwischen der Treue und Wörtlichkeit ist sehr dünn. Hans J. Vermeer schreibt dazu, dass „... die strenge Wörtlichkeit führt zur Interlinearversion – und damit zur Ausdruckslosigkeit des Textes“ (Vermeer 1996, 87). In der Übersetzungswissenschaft ist die Formel „so frei wie nötig, so wörtlich (oder „treu“) wie möglich“ bekannt. Das wäre die goldene Mitte bei einer literarischen Übersetzung.

Die Meinung der Verfasserin ist, dass die „treue“ Übersetzung fast unmöglich bei einem Gedicht ist, da nicht alle Merkmale (z. B. der Rhythmus) der AT-Lyrik immer zu gewährleisten sind.

1.3.1. Aspekt der Kreativität

Der Aspekt der Kreativität ist eng mit der „treuen“ Übersetzung verbunden. Die Kreativität, die noch nicht viel untersucht ist, ist besonders oft bei der literarischen Übersetzung zu bemerken. Bei der Übersetzung von technischen und anderen derartigen Texten wird der Schwerpunkt auf den Inhalt gesetzt, weil die Information, die in dem Text erhalten ist, das Wichtigste ist. Bei literarischen Texten steht die Wirkung in dem Zentrum, insbesondere ist es bei Gedichten zu bemerken. Wenn der Übersetzer Gedichte in der anderen Sprache wiedergibt, trifft er viele kreative Entscheidungen. Der Übersetzer ist gezwungen zu variieren und entsprechende Lösungen zu finden. Die Kreativität bezeichnet J. Albercht als eine Art der Freiheit (vgl. Albercht 1998, 67). Die Verfasserin dieser Masterarbeit stimmt dieser Meinung zu, da der Übersetzer eine freie Wahl hat, welche Wörter und Ausdrücke er benutzen wird. Die Art und Weise, wie etwas gesagt wird, ist für die Schaffung der Wirkung meistens wichtiger als das, was gesagt wird.

Durch die Kreativität sind verschiedene Übersetzungsprobleme zu lösen. Die Kreativität wird auch immer dann erfordert, wenn Probleme, die bei der literarischen Übersetzung vorkommen, nicht durch Routine, durch eine gewohnte Weise lösbar sind (vgl. Kußmaul 1999, 178). Paul Kußmaul betrachtet die Kreativität nicht als ein Geschenk der Götter, sondern als etwas, das im Denken des Menschen grundsätzlich angelegt ist. Er betont auch, dass die Aufgabe des Übersetzers nicht einen bestehenden Text zu reproduzieren ist, sondern vielmehr hinter dem Text zu blicken. Er (der Übersetzer) benutzt das Original nur als einen Ausgangspunkt, als Basis für ihre eigene Kreativität.

In der gleichen Zeit ist es verständlich, dass der Übersetzer diese Basis berücksichtigen muss. Die Übersetzung soll die Qualität des Originals beibehalten. Über die Arbeit der Übersetzer schreibt P. Kußmaul Folgendes:

Wir machen aber als Übersetzer häufig die Erfahrung – dies ist eigentlich sogar der Normalfall, daß diese direkten Entsprechungen nicht möglich sind, daß wir Sätze umbauen, Verben in Adjektive, Substantive in Verben verwandeln, die Bedeutungen mancher Wörter paraphrasieren, Informationen hinzufügen oder weglassen müssen.

(Kußmaul 2000, 21)

Dies bedeutet, dass Übersetzer fast immer am ZT etwas ändern müssen.

Die Kreativität ist ein schöpferischer Prozess. Als ein kreatives Vorgehen bei der Übersetzung kann man auch den Austausch zwischen einem Inhaltselement mit einem anderen Element bezeichnen (vgl. Reiß/ Vermeer 1991, 215). Die Lösungen, die in dem Übersetzungsverfahren getroffen werden, sind graduell zu bewerten – als angemessenere und weniger angemessene Lösungen. P. Kußmaul betont, dass „... in der Übersetzung wurden Bedeutungen verändert. Diese Veränderungen sind kreativ, wenn sie angemessen sind“ (Kußmaul 2000, 26). Die Angemessenheit selbst ist kein absoluter Begriff, man muss etwas finden, die Entscheidung treffen, aber noch nicht alles neu schaffen. Wenn in der Zielsprache für die Übertragung kein Muster vorhanden ist, muss der Übersetzer ein neues Muster selbst schaffen. Wolf Friederich schreibt dazu:

„Die Übersetzung soll auf den Leser dieselbe Wirkung tun wie das Original, auch wenn sie dazu anders aussehen muss.“

(Friederich 1977, 33)

Der Übersetzer ist derjenige, der dieses Original verändert. Wie Albrecht Neubert in dem Buch „Das unendliche Geschäft des Übersetzens“ schreibt, ist der potenzielle Übersetzer der Letzte, der die Wirkung des Originals nachempfinden kann (vgl. Neubert 2007, 38).

Die Fantasie ist ein bedeutsamer Bestandteil bei der Übersetzung. Hans J. Vermeer schreibt dazu Folgendes:

Übersetzen bedarf der Kreativität und der Phantasie. Phantasie ist dabei das dynamische Element. Sie erlaubt es (...), immer wieder über das konkrete Werk (z. B. den Ausgangstext, aber auch das Translat) und über die Kunst (die Disziplin) selbst hinauszugehen.

(Vermeer 1996, 75)

Auf einen anderen Aspekt der Kreativität weist Paul Kußmaul hin. Er betrachtet, dass die Prozesse, die zu kreativen Lösungen führen, Modelle für erfolgreiches Übersetzen sein könnten (vgl. Kußmaul 1999, 179).

1.3.2. Wirkung der Übersetzung auf den Leser

Ein Idealfall bei der Übersetzung kommt dann vor, wenn solche drei Faktoren wie Intention, Funktion und Wirkung deckungsgleich sind (vgl. Nord 1995, 54). Dies bedeutet, dass mit der Übertragung der Intention des Autors auch die Wirkung beibehalten wird.

Zu dem Thema „Wirkung“ schreibt Heidemarie Salevsky („Translatologiewissenschaft. Ein Kompendium“) Folgendes:

Um eine bestimmte Wirkung in der Zielkultur zu erreichen, muß der Übersetzer entscheiden, wo die Grenzen liegen, um „Sünde an Autor und Werk“ zu verhindern und dennoch zur Stimmigkeit von Inhalt und Form des Kunstwerkes für die Zielkultur zu gelangen, eines Kunstwerkes, das in der Zielkultur eine ähnliche Wirkung haben soll wie in der Ausgangskultur.

(Salevsky 2002, 555)

Die Meinung der Verfasserin ist, dass die Kreativität nicht nur für die originelle Ausdrucksweise und Neuheit, sondern auch für die Einhaltung des Autorenstils nötig ist. Mithilfe der Kreativität wird der Autorenstil erreicht und beibehalten. Das ist der Grund, warum die Kreativität in der literarischen Übersetzung erforderlich ist und eine so große Rolle spielt. Man sollte die Übersetzung mit möglichst treuem Inhalt und möglichst effektiver Wirkung und entsprechender Stimmung schaffen.

1.3.3. Übersetzung von Buchtiteln und Überschriften

Einer der wichtigsten Aspekte bei der Übersetzung von literarischen Texten ist die Übersetzung von Buchtiteln und Überschriften. Bei der Übersetzung von Buchtiteln und Überschriften muss der Übersetzer die gleichen Aspekte beachten, die auch für die anderen Texte vorkommen. Der Unterschied ist in dem Fakt, dass ein Buchtitel meistens die Vorstellung über das ganze Buch gibt. Dies bedeutet, dass die Wirkung eines Buchtitels oder einer Überschrift von großer Bedeutung ist.

Christiane Nord verwendet den Begriff „Titel“ „... als generische Bezeichnung, (..) sofern nicht ausdrücklich auf besondere Titelarten Bezug genommen wird“ (Nord 1999, 292). Als besondere Titelarten bezeichnet die Übersetzungswissenschaftlerin z. B. die Schlagzeilen, die durch drucktechnische Mittel auf der ersten Seite einer Zeitung besonders hervorgehoben werden.

Christiane Nord betrachtet die Titel und Überschriften als kommunikative Einheiten. Sie gibt auch eine Antwort auf die Frage, wie man Titel und Überschriften übersetzen sollte. Wenn die Zielsprache es zulässt, sollte man die Überschriften und Titel wörtlich übersetzen; wenn es nicht möglich ist, muss man eine andere Art für die Übersetzung finden, d. h. nicht - wörtlich zu übersetzen. Sie weist darauf hin, dass die Titel und Überschriften spezifisch sind, weil die Wirkung der Übersetzung ohne zusätzliche Elemente (z. B. Fußnoten oder Kommentare) erfolgreich sein muss (vgl. Nord 1999, 292).

Katrin Zuschlag hat eine andere Meinung über die Übersetzung von Titeln. Sie markiert den Unterschied, dass die übersetzten Titel „... häufig ‚griffiger‘, klarer, expliziter, emotionaler, provokativer, reißerischer als die der Originale sein“ sollten (Zuschlag 2002, 217f.). Dies bestimmen die Varianzforderungen, die besonders bei der Übersetzung von Titeln vorkommen.

Die Meinung der Verfasserin ist, dass bei der Übersetzung von Buchtiteln und Überschriften das Wichtigste die Wirkung und der Sinn ist. Damit die Leser der Zielkultur die Information von dem Titel wahrnehmen können, muss die Übersetzung beide Elemente – Sinn und Wirkung – enthalten.

1.3.4. Zu der Übersetzung von Eigennamen

Die Übersetzung von Eigennamen ist kulturspezifisch geprägt. Andreas F. Kelletat weist darauf hin, dass die Übersetzung von Namen einfacher ist, wenn es die Namen von existierenden Personen sind (vgl. Kelletat 1999, 297). In der lettischen Sprache werden Personennamen entsprechend deren Aussprache übertragen. Es gibt die Regelungen Nr. 114 des Lettischen Ministerkabinetts vom 02.03.2004, die die Wiedergabe von Personennamen in der lettischen Sprache bestimmen.

Andreas F. Kelletat charakterisiert mehrere Aspekte, die man bei der Übersetzung von Eigennamen beachten sollte, z. B., dass die historischen Eigennamen in unterschiedlichen Quellen gleich sein sollten, damit es keine Missverständnisse entstehen können. Man soll auch die Konnotationen (erwünschte und auch unerwünschte) prüfen, was bei der Übersetzung von Produktennamen von großer Bedeutung ist. Die Aufmerksamkeit verlangt auch die Übersetzung von internationalen Institutionen (vgl. Kelletat 1999, 297f.).

Wenn man über die Konnotationen spricht, sollte man besonders auf die Bedeutung von Namen in der Kinderliteratur (denken wir an Alfons Zitterbacke von Gerhard Holtz – Baumert, Alice in Wonderland von Lewis Carroll u. v. a. m.), sowohl bei der literarischen Übersetzung im Allgemeinen achten.

Auch bei der Wiedergabe von Eigennamen sollte man auf die erwünschte Wirkung (und natürlich auch auf den Sinn) achten (vgl. Kelletat 1999, 297).

2. WILHELM BUSCHS „MAX UND MORITZ“

Wilhelm Busch wird als der erste Autor von Comics bezeichnet. Er ist durch seine Bildgeschichten bekannt geworden, die das Autorkollektiv des Buches „Geschichte der deutschen Lyrik“ als eine „geniale Frühform des Comics“ (Holznagel/ Kemper/ Korte/ Mayer u.a. 2004, 462) betrachten. „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ ist eine Geschichte mit vielen Bildern, die den Text ergänzen und den Inhalt darstellen.

Über die Entstehungsgeschichte von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ sollte man auf dem Jahr 1845 zurückblicken, als „Der Struwwelpeter“ von Heinrich Hoffmann herausgegeben wurde. Das ist ein Kinderbuch, das in zahlreichen Auflagen immer wieder herausgegeben und in vielen Sprachen übersetzt wurde. „Der Struwwelpeter“ wird als das populärste Bilderbuch aller Zeiten gehalten. Reiner Wild schreibt über den „Struwwelpeter“ Folgendes:

Der *Struwwelpeter* vermittelt Erziehungsvorstellungen, Normen und Werte des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Aber das ist nur eine, die Schauseite des Buches. Denn diese Wertvorstellungen werden durch Übertreibung, überdrehte Drastik und Ironie relativiert oder in einer spannungsvollen Schwebel gehalten.

(Wild 1990, 152)

Danach wurden nach dem Muster von „Der Struwwelpeter“ viele Büchern geschrieben, die den Inhalt, Versstruktur, Abbildungsstil und andere Merkmale enthielten. Laut Bernd Balzer und Volker Mertens („Deutsche Literatur in Schlaglichtern“), entspricht „Max und Moritz“ dem „Struwwelpeter“ und der Erziehungsidealen des 19. Jahrhunderts (vgl. Balzer/ Mertens 1990, 321).

Für solche Geschichten, die sehr dem „Struwwelpeter“ sich ähneln, sind die sadistischen Strafen für die Kinder (die Streiche machen) charakteristisch. Die Geschichte von Wilhelm Busch über Max und Moritz und andere Geschichten enthalten mehrere Merkmale des „Struwwelpeters“. Reiner Wild betrachtet die Ähnlichkeit, dass „... da gibt es moralische Belehrung, die aber in der Schwebel bleibt zwischen eindringlich vorgetragener Ernsthaftigkeit und kritischer Distanz; gibt es bis zur Übertreibung unrealistische, oft sadistische Strafen, überhaupt eine groteske Übersteigerung des Schemas von guter Tat und Lohn, von böser Tat und Strafe; erzählt wird in einer Vers – Bildgeschichte“ (Wild 1990, 152). „Max und Moritz“ entspricht alle diesen Merkmalen.

Den Bildergeschichten von Wilhelm Busch ist die Ironie über die spießige Umwelt charakteristisch. Die Ironie in „Max und Moritz“ richtet sich gegen die Opfer der Streiche und nicht gegen die Übeltäter selbst. Der Autor schafft die Ironie meisterhaft darzustellen, und mit

verschiedenen Mitteln den Inhalt positiv zu zeigen. Obwohl bei „Max und Moritz“ und anderen Geschichten am Ende eine grausame und sadistische Strafe kommt, bleibt die Wirkung der Geschichte eher positiv als negativ. Die sadistischen Strafen kann man als ein negatives Beispiel der Erziehung betrachten, aber es ist zu bedenken, dass die Kinder die Moral der Geschichte wahrnehmen und dass nach einem Streich oder Übeltätigkeit eine Strafe kommt. Man kann sagen, dass aus diesen Geschichten eine moralische Belehrung herauskommt, aber R. Wild betrachtet die Geschichten als „Parodien der moralischen Beispielerzählung“ (Wild 1990, 154). Dieser Meinung stimmt auch Isa Schikorsky, die Autorin des Buches „Schnellkurs. Kinder- und Jugendliteratur“, zu (vgl. Schikorsky 2003, 82). Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Helmut Hoffacker u.a. („Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“) bezeichnen die Geschichte als eine, „... wo spießbürgerliche Moral durch freche Jugend bloßgestellt wird, die freilich am Ende auch ihre Strafe findet“ (Beutin/ Ehlert/ Emmerich 1994, 253). Beide Einsichten (über die Ironie und die Belehrung) enthalten etwas, dem man zustimmen kann. Einerseits ist es zu sehen, dass die Geschichte von Max und Moritz voll von Ironie ist, aber gleichzeitig ist sie auch eine moralische Belehrung für die Kinder.

Professor Dr. Hans Jürgen Geerds („Deutsche Literaturgeschichte in einem Band“) charakterisiert das Schaffen (im Bereich der Bildergeschichten) von Wilhelm Busch sehr treffend:

Sein Humor, der aus einer resignierenden Lebensauffassung erwuchs, war ihm ein Mittel, kleine Schwächen und Fehler seiner Mitmenschen aufzudecken. Er ironisierte die Zipfelmützgestalten, die geistige Enge und Lebensuntüchtigkeit der Philister, auch die Lebensferne kirchlicher Institutionen und Gepflogenheiten (...). Er protestierte gegen Frömmelei und Heuchelei (...) und verlachte den behäbigen Biedermann (...), womit er gleichzeitig die sogenannte Moral der Spießerwelt in Frage stellte. (Geerds 1965, 402)

Durch diesen Stil und Ironie hat Wilhelm Busch seine Nische gefunden. Die Einmaligkeit der Werke sorgte für die Popularität der Geschichten in der Gesellschaft.

Reiner Wild („Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur“) weist auch darauf hin, dass die Werke Wilhelm Buschs sich schwierig einteilen lassen, ob die zu der Kinderliteratur oder der Erwachsenenliteratur einzuordnen sind. Diese Frage nach der Einteilung kommt deshalb vor, weil „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ in der damaligen Zeit etwas Neues war und das Buch nicht der traditionellen Vorstellung von einem Kinderbuch entsprach (vgl. Wild 1990, 154). Isa Schikorsky fügt noch hinzu, dass Wilhelm Busch die damalige Tradition der Kinderliteratur zerstört hat (vgl. Schikorsky 2003, 83).

Es ist zu bedenken, dass Wilhelm Busch die Bildergeschichten „ohne große Lust in den frühen achtziger Jahren abgequält hat“ (Kraus 1991, 20). Der Grund liegt darin, dass diese

Zeit für ihn eine sehr schwere Zeitperiode war und dass er mit seelischen Spannungen und physischen Beschwerden zu kämpfen hatte.

„Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ ist eines von den beliebtesten Kinderbüchern der Welt geworden. Dieses Buch wurde in zahlreichen Sprachen übersetzt, mehrfach in vielen Ländern herausgegeben (in dieser Masterarbeit werden fünf Ausgaben in der deutschen und sechs Ausgaben in der lettischen Sprache verwendet und noch eine, die in beide Sprachen parallel in einem Buch herausgegeben wurde), verfilmt und in Theaterstücken aufgeführt.

2.1. Kurzer Werdegang von Wilhelm Busch

Heinrich Christian Wilhelm Busch wurde am 15. April 1832 in Wiedensahl (nordwestlich von Stadthagen, zwischen Hannover und Minden) geboren. Er hatte sechs Geschwister, W. Busch war der Älteste. Die Bildung von Wilhelm Busch wurde seinem Onkel, dem 35-jährigen Pfarrer Georg Kleine in Ebergötzen anvertraut, wo er bis zum Alter von zwölf Jahren blieb. Weiter folgte Studium am Polytechnikum, Kunststudium in Düsseldorf und Antwerpen. Die bedeutsamste Rolle bei der Ausbildung von W. Busch spielte die Erziehung beim Onkel, wo das grundlegende Wissen für sein ganzes Leben hineingelegt wurde.

Das Schaffen von Wilhelm Busch kann man in drei Phasen einteilen. Die erste ist von 1858 bis 1865 (von den ersten Beiträgen zu den „Fliegenden Blättern“ bis zum „Max und Moritz“), die zweite – von 1866 bis 1884 (die Zeitperiode der großen Bildergeschichten), und die dritte, die von 1885 bis zum Todesjahr 1908 dauerte, war die Zeit der Prosa und Gedichten (vgl. Kraus 1991, 47). Diese Einteilung zeigt, dass es für jede der drei Perioden etwas Charakteristisches gibt und dass nicht alle Formen des Schaffens (Bildergeschichten, Gedichte und Erzählungen) gleichzeitig in dem Vordergrund standen.

Ein überwiegender Teil des Schaffens von Wilhelm Busch sind seine Bildergeschichten. Durch die Verbindung mit der Bildergeschichte erhalten sie einen ganz besonderen, neuartigen und bis in die Gegenwart der Comics fortwirkenden Charakter (vgl. Balzer/Mertens 1990, 321). Die Autoren weisen auch darauf hin, dass es eine lange Tradition ist, Zeichnungen und Kommentare zusammensetzen. Durch die qualitativen (er war ein gelernter Maler) und humorvollen Bildern hat Wilhelm Busch eine neue Kategorie der Kinderliteratur geschaffen.

Obwohl „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ das bekannteste Buch von Wilhelm Busch ist, haben auch andere Bildgeschichten ihre Leser gefunden. Wie Reiner Wild diese Geschichten charakterisiert, sind sie „... durchgehend humorvoll und satirisch, üben Kritik an kleinbürgerlicher Idylle, gefallen sich in breitem und lustvollem Ausspielen von Kinder – Boshafigkeiten“ (Wild 1990, 153). Dass die Werke Wilhelm Buschs gegen das deutsche Spießbürgertum gerichtet werden, betont auch Professor Dr. Hans Jürgen Geerds, und erwähnt, dass die humoristisch – satirischen Ausfälle in einigen Werken von Wilhelm Busch (aber auch von Wilhelm Raabe) kämpferisch sind und einen offensiven Charakter besitzen (vgl. Geerds 1965, 393). R. Wild weist auch darauf hin, dass die Bücher von Wilhelm Busch (auch wenn nicht direkt) auch den Erwachsenen adressiert sind. Wenn man die Ironie an das deutsche Spießbürgertum näher ansieht, ist es nicht zu verleugnen.

Das erste Kinderbuch von Wilhelm Busch war „Die kleinen Honigdiebe“, das im Jahr 1859 erschien. Vorher wurden einige Geschichte und Gedichte in „Fliegenden Blättern“ und „Münchener Bilderbogen“ publiziert. Im Herbst 1864 wurden in Dresden vier Geschichten der „Bilderposen“ von dem Verleger Heinrich Richter herausgegeben, erstaunlicherweise ohne Erfolg. Als Otto Bassermann die „Bilderposen“ nochmals 1880 herausgab, war der Erfolg gesichert, weil in dieser Zwischenzeit Wilhelm Busch berühmt geworden war. „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ wurde erst im Jahr 1865 herausgegeben, als der Autor 33 Jahre alt war, und seit dieser Zeit ist das Buch immerfort berühmter geworden. Für dieses Werk hat Wilhelm Busch nur einmalige Abfindung bekommen und die zahlreichen Nachauflagen brachten kein Geld für den Autor selbst. Für den Absatz seiner künftigen Werke war es wichtiger, dass sein Name an der Popularität gewann (vgl. Kraus 1991, 45). In allen Bildergeschichten findet man solche Zweizeiler, die als ironische Sentenzen ihren Platz in die Umgangssprache gefunden haben. Solche Sentenzen zitiert man ohne den Autor zu nennen, weil sie volkstümlich geworden sind.

Fünf Jahre später gibt Wilhelm Busch das Buch „Hans Huckebein, der Unglücksrabe“ heraus, noch drei Jahre später - das Buch „Der Geburtstag oder Die Partikularisten“. Diese Bücher waren durch menschlich - allzumenschlicher Unzulänglichkeit gekennzeichnet (vgl. Balzer/ Mertens 1990, 321f.). Auch die Gestalten, mit denen könnte der Leser sich identifizieren, haben für die Popularität und den Erfolg eine Rolle gespielt. Im Jahr 1870 wurde auch „Der heilige Antonius von Padua“ herausgegeben, zwei Jahre später – „Die fromme Helene“ und „Pater Filuzius“. Von 1875 bis 1877 erschien die Knopp – Trilogie: „Abenteuer eines Junggesellen“ (1875), „Herr und Frau Knopp“ (1876) und „Julchen“ (1877). Diese drei Bildergeschichten der Trilogie sind ganz andersgeartet als alles, was von Wilhelm Busch vorher veröffentlicht wurde. Hier wird der Bürger selbst zur handelnden Hauptperson

(vgl. Kraus 1991, 94). In den neunziger Jahren werden noch weitere Werke von Wilhelm Busch herausgegeben, unter anderem auch die zwei farbigen Geschichten „Der Fuchs“, „Die Drachen“ (beide 1881) (vgl. Hochhuth 1992, 11), „Balduin Bähلامm, der verhinderte Dichter“ (1883) und „Maler Klecksel“ (1884) (vgl. Geerds 1965, 402). Der „Maler Klecksel“ war die letzte Bildergeschichte von Wilhelm Busch. Wie Joseph Kraus („Wilhelm Busch“) darauf hinweist, war „Maler Klecksel“ ein Gegenstück zu „Balduin Bähلامm“.

Für den Erfolg der Werke von Wilhelm Busch war es bedeutsam, dass die Leser die Komik, die dargestellt wurde, erkennen konnten. Joseph Kraus, der Autor des Buches „Wilhelm Busch“, erklärt die Popularität von Buschs Werken unter Erwachsenen. Er schreibt, dass die Erwachsenen „das kontrastreiche Zusammenspiel zwischen virtuoser Karikatur und einfallsreicher Verskunst“ genießen (Kraus 1991, 7).

Die Bildgeschichten von Wilhelm Busch haben große Erkennung gewonnen, man sollte aber seine Gedichte nicht vergessen. Franz – Joseph Holznagel, Hans – Georg Kemper, Hermann Korte, Mathias Mayer u.a. betonen, dass die Gedichte unrecht im Schatten der Bildergeschichten gestellt worden sind (vgl. Holznagel/ Kemper/ Korte/ Mayer u. a. 2004, 462). Zu Lebzeiten Wilhelm Buschs wurden zwei Gedichtbände veröffentlicht – „Kritik des Herzens“ im Jahr 1874 und „Zu guter Letzt“ (1904). Die enge Bindung seines Namens an das bisherige Werk kann als ein Hindernis für die Herausgabe von „Kritik des Herzens“ betrachtet werden, weil die Wirkung von den früheren Werken bedeutsam war. „Kritik des Herzens“ enthielt achtzig Gedichte, „Zu guter Letzt“ – hundert und „Schein und Sein“ – weitere vierundsiebzig Gedichte. Interessant, dass die erste Veröffentlichung von der „Kritik des Herzens“ für den Verleger Bassermann ein finanzieller Misserfolg und für Wilhelm Busch selbst eine persönliche Enttäuschung war. Die meisten Gedichte von Wilhelm Busch sind gereimte Prosa, „ein modernes Ausdrucksmittel für rein gedanklich konzipierte Beobachtungen satirischer Art“ (Kraus 1991, 112f.). Joseph Kraus weist auch darauf hin, dass die satirische Ironie, die fast das ganze Schaffen von Wilhelm Busch bestimmt, das vorherrschende Merkmal seiner Gedichte ist. Der Leser begegnet sich mit solchen Themen, die er schon aus den Bildergeschichten kennt.

Rolf Hochhuth („Wilhelm Busch. Sämtliche Werke I. Und die Moral von der Geschichte“) verleugnet nicht, dass die Bildergeschichten von Wilhelm Busch sehr bedeutsam sind, aber er weist auch darauf hin, dass in den späten Jahren W. Busch ein paar Prosaerzählungen geschrieben hat, die fantastisch sind – „Eduards Traum“ (1891) und „Der Schmetterling“ (1895). Diese zwei Erzählungen zeigen eine andere Seite von Wilhelm Busch, der meistens als Humorist betrachtet wird und erweisen die romantische Seite der Persönlichkeit von Wilhelm Busch (vgl. Hochhuth 1992, 4f.). Diese zwei Prosawerke werden

als der eigentliche Höhepunkt und die Zusammenfassung des Lebenswerkes von Wilhelm Busch betrachtet, weil in beiden Erzählungen alles, was vorher geschaffen wurde, als Kompendium bearbeitet wurde (vgl. Kraus 1991, 130).

Im Buch „Geschichte der deutschen Lyrik“ werden auch Überlegungen darüber geführt, ob die Bildergeschichten zu der Lyrik zuzuzählen sind oder nicht. Wie die Autoren erläutern, ist es nicht so einfach:

Es sind eben Geschichten nicht nur in Bildern, sondern in Bild *und* Sprache. In diesen radikal verknappten, pointierten und gereimten Sentenzen hat Busch etwas genuin Neues geschaffen, das in gleicher Weise am Fluss des Epischen wie an der konzentrierten Versrede des Lyrischen teilhat. (Holznagel/ Kemper/ Korte/ Mayer u. a. 2004, 462)

Gemeinsam für seine Bildergeschichten, ist die besondere Erzählweise. Die Geschichten werden in kurzen Episoden erzählt. Franz – Joseph Holznagel, Hans – Georg Kemper, Hermann Korte, Mathias Mayer u.a. weisen auf die gleiche Struktur, in welcher die Geschichten geschrieben sind, auf die gleichen Handlungsprinzipien, Probleme und Lösungen hin (Holznagel/ Kemper/ Korte/ Mayer u.a. 2004, 462). Die Art und Weise, wie die Handlung verläuft, ist oft ähnlich – immer entwickeln sich viele Konflikte und am Ende kommt die Strafe für die, die sie verdient haben.

Noch ist es zu erwähnen, dass Wilhelm Busch neben den Bildergeschichten, Gedichten und Prosaerzählungen auch Aphorismen geschrieben hat. W. Busch hat die Aphorismen als Spikkern bezeichnet (vgl. Hochhuth 1992, 12), und aus manchen dieser Gedanken sind im Laufe der Zeit Gedichte entstanden.

Heinrich Christian Wilhelm Busch, der als erstes von sieben Kindern geboren war, verbrachte die ersten acht Lebensjahre zu Hause in Wiedensahl. Sein Vater hatte einen Krämerladen und eine dazu gehörende Wohnung, in der die ganze Familie wohnte. Der Vater wollte, dass alle Söhne (mit Ausnahme von Adolf, der Kaufmann wurde) studieren, deshalb war der Weg der Bildung für die anderen Söhne schon vorprogrammiert. Als Wilhelm Busch neun Jahre alt war, wurde er zur Erziehung dem „geistlichen Schwager“ übergeben. Genau die Zeitperiode in dieser Erziehung bei dem Onkel hat die wichtigsten Impulse für seinen späteren Lebenslauf gegeben. Sein Erzieher versorgte Wilhelm Busch mit einer vielseitigen Bildung, nicht nur in geistlichen und geistigen Gebieten, sondern auch in den Naturwissenschaften und Bienen. Bei dem Onkel hat er eine höher stehende Bildung erhalten, als die, die er in den Dorfschulen bekommen hätte. Er erwarb auch die Kunst des Beobachters, die bei den Karikaturen von großer Bedeutung ist. Während der Bildung hat er viele Dichter gelesen, so wurde er mit der Metrik der Verse vertraut. Wie Joseph Kraus („Wilhelm Busch“) erklärt, wurde „die Grundlage für seine spätere, unnachahmlich routinierte, verkünstlerische Meisterschaft“ geschaffen (Kraus 1991, 21). Während der

Bildung hat Wilhelm Busch die Welt der Märchen kennengelernt und später, als er wieder nach Hause zurückkehrte, beschäftigte er mit Märchen und Sagen, die mündlich noch von alten Leuten erzählt wurden. Seine Sammlung niederdeutscher Märchen, Sagen und Volkslieder hat einen brauchbaren Beitrag zur Volkskunde gegeben (vgl. Kraus 1991, 32).

In der Erziehung blieb Wilhelm Busch sieben Jahre lang, bis der Vater beschloss, dass der Sechszehnjährige die Polytechnische Schule besuchen muss. Der Vater wollte, dass sein Sohn Maschinenbauer wird. In dieser Schule war für W. Busch wichtig, dass der Zeichenlehrer Heinrich Schulz das Urteil, das sehr gut war, seinen Zeichnungen gab. In dieser Schule hat Wilhelm Busch Karikaturen gezeichnet und seine Kolleghefte waren am Rand voll mit gutartigen und auch boshaften Karikaturen der Lehrer gezeichnet. Nachher beschloss er die Polytechnische Schule in Hannover zu verlassen, um sich dem Studium der Malerei zu widmen. Mit ein paar Freunden ging er zur Düsseldorfer Kunstakademie. Dem Vater war die Berufswahl unverständlich. Gewiss war es die Mutter, die den Vater zureden schaffte, um die Berufswahl des Sohnes zu akzeptieren. In Düsseldorf verbrachte Wilhelm Busch ein Jahr. Im Frühling, im Mai 1852 ging er nach Antwerpen, um sich an der Königlichen Akademie der Künste weiterzubilden. Er vernichtete die meisten Werke, die er als nicht gelungene hielt. Er hat von den Niederländern sich beeinflussen lassen, aber nie kopiert. In Antwerpen hat er weniger als ein Jahr verbracht, als er entschloss, nach Hause zu gehen. Das ging nicht sofort, weil er krank wurde. Die Krankheit hat das Heimweh noch verstärkt (vgl. Kraus 1991, 7ff.).

Es ist zu erwähnen, dass im Gegensatz zu dem Willen von seinem Vater, wollte Wilhelm Busch sein Leben mit der Kunst verbringen. Trotzdem war er unsicher, was er werden sollte. Trotz der Unsicherheit zeichnete er immer weiter, alles, was ihm vor die Augen kam, dazu noch die Karikaturen der Mitmenschen. Mithilfe der Mutter und des Onkels fuhr W. Busch nach München, wo die so genannten „München – Jahren“ des Wilhelm Buschs begonnen haben. In München wurde er in den Künstlerverein „Jung – München“ aufgenommen und fand dort Freunde, die ihm für das ganze Leben verbunden blieben. Gegenseitiges Necken mit lustigen Versen oder beißenden Karikaturen waren für die Gefährten charakteristisch. Während der Münchener – Jahren hat er oft die Eltern in Wiedensahl besucht. Manchmal blieb er in das Elternhaus ein paar Wochen, manchmal aber auch einmal eineinhalb Jahre.

2.2. Wilhelm Busch und seine Zeit

Ein Punkt, wo Wilhelm Busch sein Leben analysiert und darüber nachgedacht hat, war der Tod seiner jüngsten Schwester Anna gewesen. Von diesem Moment an hat er versucht, sein Leben im Griff zu bekommen. So kam er zu den „Fliegenden Blätter“ und „Münchener Bilderbogen“. So hat Wilhelm Busch zum ersten Mal in seinem Leben Möglichkeit gehabt, mit seiner Kunst auch Geld zu verdienen. Caspar Brown (nach anderen Quellen – Kaspar Braun) gab beide Zeitschriften heraus, und die besseren Beiträge aus den „Fliegenden Blätter“ hat er nochmals in den „Münchener Bilderbogen“ verwendet; das alles – ohne dafür nochmals dem Wilhelm Busch zu bezahlen. W. Busch wurde von Caspar Braun wenig bezahlt, aber der Autor war auch damit zufrieden – seine Unsicherheit hat dafür gesorgt, dass er nicht mehr verlangt hat. Vorher hat er die Karikaturen nur mit den Freunden ausgetauscht und nur für sich selbst gezeichnet und glaubte an seinen Talent nicht fest. Das wurde auch später mehrmals ausgenutzt. Als die Ausbildung vorbei war, konnte er mit gestärktem Selbstbewusstsein vor dem Vater sich sehen lassen, endlich war er jemand und verdiente sein eigenes (auch wenn kein großes) Geld. Egal, ob in München oder Wiedensahl, stand die Arbeit für ihn im Vordergrund (vgl. Kraus 1991, 36f.).

Was das Privatleben von Wilhelm Busch betrifft, blieb er sein ganzes Leben lang unverheiratet. Einmal hatte er ein Mädchen (im Haushalt seines Bruders Gustav) kennengelernt, das ihn interessierte. Das war Anna Richter. Wilhelm Busch hat um die Hand des hübschen Mädchens, das damals siebzehn Jahre alt war, gebeten, aber der Vater lehnte es ab, weil die beruflichen Aussichten des Bewerbers gering waren. Obwohl er in den Bildergeschichten die Ehe meistens sarkastisch dargestellt hat, stellte er im Alter fest, dass das Glück der Ehe ihm eben nicht beschieden gewesen sei. Wie Joseph Kraus schreibt, „Für eine Ehe ohne wirkliches Glück war er sich wohl zu gut“ (Kraus 1991, 53). In das Privatleben von Wilhelm Busch sind noch zwei Damen zu erwähnen – Johanna Keßler und Maria Anderson. Mit beiden hat er einen Briefwechsel geführt. Zu einer Ehe hat es trotzdem nicht gebracht.

Als Freude von Wilhelm Busch sind Paul Lindau, Anna Lindau, Franz von Lehnbach, Friedrich August von Kaulbach, Hermann Levi, Richard Wagner, Lorenz Gedon u. a. zu nennen (vgl. Kraus 1991, 79ff.).

Wilhelm Busch wohnte in mehreren Städten. Nach all den vielen Reisen und Aufenthalt in München und Frankfurt, kehrte er wieder nach Wiedensahl zurück. Dort wohnte er bei seinem Bruder Adolf und dessen Frau Johanne im Elternhaus. Das Verhältnis zu dem Bruder und seiner Frau war jedoch nicht gut, deshalb hat W. Busch nach sechs Monaten ins

Wiedersahler Pfarrhaus zu seiner Schwester Fanny und dem Schwager Hermann Nöldeke eingezogen. Im Sommer 1878 starb der Pfarrer, und Busch zog mit seiner Schwester und ihren Kindern ins Pfarrwitwenhaus. Den drei Neffen war Wilhelm Busch bis an sein Lebensende ein Freund und Berater. Später kehrte er nach Wiedensahl zurück. Im 1879 starb der jüngste der Brüder Otto Busch. Ein Jahr später fuhr Busch dreimal nach München. Das Verhältnis zu dem alten Freund und gleichzeitig auch dem Verleger Bassermann war im Laufe der Zeit schlechter geworden (vgl. Kraus 1991, 141ff.).

In den letzten Jahren blieb Wilhelm Busch immer einsamer. Die drei Neffen waren fortgezogen und geheiratet. Er las Biografien, Romane und Erzählungen auf Deutsch, Französisch und Englisch, schrieb Briefe und Gedichte (auch für die Sammlungen „Schein und Sein“ und „Zu guter Letzt“). Interessant, dass Wilhelm Busch in seinem neuen Wohnort so lange wie möglich unentdeckt werden wollte. Sein 70. Geburtstag kam und viele Veranstaltungen wurden geplant. W. Busch entschied für eine kurze Zeit den Wohnort zu verlassen, damit der Geburtstagstrubel vorbei ist und er nicht daran teilnehmen muss. 1907 starb sein gleichaltriger Freund, der Müller Erich Bachmann und es war ihm bewusst, dass der Nähe des Todes immer näher kommt:

„Am 6. Januar fühlte sich Wilhelm Busch plötzlich sehr schlecht, am siebten konstatierte der Arzt große Herzschwäche, am 9. Januar 1908 starb er ruhig, ohne leiden zu müssen.“

(Kraus 1991, 160)

Wenn man über Wilhelm Busch spricht, ist das Werk „Von mir über mich“ (1893) zu erwähnen. Dieses Werk, das man als eine Biografie von Wilhelm Busch betrachtet werden kann, ist eher eine Erinnerungsgeschichte. In „Von mir über mich“ charakterisiert er seine Familie, gibt das Porträt der Eltern und anderer Menschen, die ihm wichtig sind. W. Busch erwähnt seine „Großmütterlein“, seinen Onkel (der ein gewandter Schriftsteller und guter Beobachter war), Freund Bachmann (Erich Bachmann war der einzige echte Freund und die Freundschaft dauerte sehr lange. Wilhelm Busch hat immer die Sonderstellung der Freundschaft gegenüber anderen Freunden und Bekannten hervorgehoben) und andere Leute. Um das Geschriebene besser darzustellen, hat er Illustrationen hinzugefügt. Ein Teil der Illustrationen sind mit Unterschriften ergänzt (*Wiedensahl; Die Mutter mit einem Enkel; Der Vater; Die Mühle in Ebergötzen; Pfarrhaus Ebergötzen; Selbstbildnis des 16jährigen Busch; Freund Bachmann; Die Düsseldorfer Studentenbude; Frau Johanna Keßler, Frankfurt*), die anderen nicht. Die Illustrationen enthalten Porträts, sowie auch Landschaften und Karikaturen und zeigen das malerische Talent von Wilhelm Buschs. Unter den Illustrationen ist auch ein Bild mit den zwei kleinen Buben – Max und Moritz.

Über das Schreiben von einer Biografie war er ziemlich skeptisch. Er sagte dazu:

Wer ist heutigen Tages noch so harmlos, daß er Weltgeschichten und Biographien für richtig hält? Sie gleichen den Sagen und Anekdoten, die Namen, Zeit und Ort benennen, um sich glaubhaft zu machen. (...) Es schein verwunderlich; aber weil andere über mich geschrieben, muß ich´s auch einmal tun.

(Hochhuth 1992, 9)

So begründete Wilhelm Busch, warum er eigentlich das Werk „Von mir über mich“ geschrieben hat. Es gab auch andere Versuche, eine Biografie von Wilhelm Busch zu schreiben. 1885 beschloss Eduard Daelen (er war ein Maler und Schriftsteller) eine Biografie über Wilhelm Busch zu schreiben. Schon ein Jahr nach dem Zusammentreffen mit W. Busch auf dem Bahnhof in Hannover erschien Daelens Buch „Über Wilhelm Busch und seine Bedeutung. Eine lustige Streitschrift von E. Daelen. Mit bisher ungedruckten Dichtungen, Illustrationen und Briefen von W. Busch“ in Düsseldorf.

Noch ein weiterer Versuch eine Biografie zu veröffentlichen gab es im September 1886, als der Redakteur und Literaturhistoriker Johannes Proells einen Artikel „Aus Wilh. Buschs Leben“ in der „Frankfurter Zeitung“ publizierte.

Eine weitere Biografie hat Wilhelm Busch selbst verfasst, das war eine kurze Selbstbiografie „Was mich betrifft“, die in der „Frankfurter Zeitung“ in zwei Folgen erschien. Der zweite Teil von „Was mich betrifft“ war noch verschlüsselter und enthielt weniger persönliche Information als der erste Teil. Später hat er die beiden Teile revidiert und unter dem Titel „Von mir über mich“ veröffentlicht. Dieses Werk enthielt noch weniger private Information als vorher (Kraus 1991, 78).

Wie Rolf Hochhuth, der Herausgeber der „Sämtliche Werke“ betont, war Wilhelm Busch sehr einsam und das – trotz vieler Freunde. Wie der Autor des Buches „Wilhelm Busch“ darauf hinweist, lag es an die frühe Trennung von der Familie. Die Beziehungen in der Familie waren nicht liebevoll, die Gefühle wurden nicht gezeigt, es herrschte das Pflichtgefühl zwischen Eltern und Kinder. Sein Privatleben war auch geschlossen und das hat auch Schwierigkeiten bei der Veröffentlichung von „Sämtlichen Werken“ gebracht (vgl. Hochhuth 1992, 10f.). Um das Privatleben zu beschützen, ließ er sich nicht in die Seele hineinzublicken, deshalb wirkte er unpersönlich. Joseph Kraus schreibt dazu Folgendes:

„Jede Selbstbiographie besteht aus einem Gemisch von Dichtung, Wahrheit und Schweigen. Bei Busch überwiegt das letztere.“

(Kraus 1991, 78)

In „Von mir über mich“ erzählt er Fragmente aus seinem Leben, über die Kindheit und teilt die Erinnerungen mit dem Leser. Wilhelm Busch erzählt, dass seine erste Lektüre Gesangbuchverse, biblische Geschichten und eine Auswahl der Märchen von Andersen gewesen ist. Seine Hobbys waren Märchenlesen, Zeichnen, Forellenfischen und Vogelstellen.

Wie er später über das Lesen schreibt, hat er Darwin („Entstehung der Arten“) und Schopenhauer mit Leidenschaft gelesen. In dieser Biografie berichtet er, dass er auch die Methode des „Tüpfens, mit der man das reizende lithographische Korn“ erzeugen gelernt hat – mit Gummi, Semmel und Kreide (vgl. Hochhuth 1992, 17).

Ein Punkt, wo die Karriere von Wilhelm Busch aufwärtsgegangen ist, ist die humoristisch – satirische Zeitung „Fliegende Blätter“, die von 1845 bis 1944 (fast hundert Jahre!) herausgegeben wurde. Die zwei Namen, die hier zu erwähnen sind, sind Caspar Braun (er war vor allem für die Illustrationen verantwortlich) und Friedrich Schneider (er kümmerte um die Texte). In der Biografie „Von mir über mich“ schreibt Wilhelm Busch auch über seine erste Schritte in dem Feld der Literatur. Er nennt kein konkretes Jahr, aber vermutet, dass es „59 gewesen sein“ kann, dass die erste Zeichnung von Wilhelm Busch in den „Fliegenden Blätter“ gedruckt wurde. Er hat Illustrationsaufträge bekommen, für die ihm die Motive vorgeschlagen und auch die ersten Texte geliefert wurden. Neben fremden Texten hat er auch eigene illustriert, weil er meinte, dass er den Text mit dem Bild am besten selbst zusammenführen kann (vgl. Hochhuth 1992, 6f.). So ist er Dichter geworden und so entstanden in Kürze die Bildergeschichten, die er in das Werk „Von mir über mich“ als Buben nennt.

Außer den Bildergeschichten hat Wilhelm Busch andere „Illustrationen“ geschaffen. Seine Gemälde haben viele Themen herangezogen. Er hat ein paar Bilder aus der griechischen Mythologie, viele Landschaften aus der heimischen Umgebung (manche von sehr wagender Farbigkeit), zahlreiche Studien von Bäumen, Hügelbewegungen, vielerlei Tiere, sowie auch Menschengruppen und Porträts gemalt (vgl. Hochhuth 1992, 5).

Die Zeit von Wilhelm Busch war durch verschiedene geistige Strömungen gekennzeichnet. Eine der wichtigsten Ereignisse war die scheiterte Revolution von 1848, die ihre Spuren auf die Gesellschaft gelassen hat. Der Anstoß der Revolution war die wirtschaftliche Krise von 1847. Die Folgen waren der Versuch zu protestieren. 100 Jahre nach der Herausgabe von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ schreibt Professor Dr. Hans Jürgen Geerdts Folgendes:

Charakteristisch für die nachrevolutionäre Entwicklung der bürgerlichen Literatur Deutschlands war auch das Hervortreten humoristischer Dichtung als Ausdruck einer subjektiv überlegenen, jedoch von Stimmungen der Verzweiflung, Resignation und ungewisser Hoffnung tief berührten Einstellung zum Leben.

(Geerdts 1965, 393)

Dieser Humor wurde durch abseitige Gestalten gebildet.

Das Jahr 1848 hat Spuren in das Leben der Polytechnischen Schule gelassen, weil sie an das Hüten der Ordnung herangezogen wurde. Obwohl W. Busch nicht um die Politik

gekümmert hat, mussten die Schüler teil an die Ordnungssicherung nehmen (vgl. Kraus 1991, 25f.).

Nach 1848 war die Stellung der Schriftsteller eindeutig. Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Helmut Hoffacker u. a. („Deutsche Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“) betonen, dass ein Autor nicht gleichzeitig ein Künstler und Politiker in dieser Zeit sein konnte, dass die Lage eines Schriftstellers kompliziert war. „Man blieb entweder (bürgerlicher) Künstler und begrub seine politischen Ansprüche oder wurde zu politisch Handelndem und begrub seine künstlerischen Vorstellungen. Beides zusammen ging (noch) nicht, das eine oder andere für sich allein allerdings auch nicht: in beiden Fällen waren schwere menschliche und künstlerische Krisen die Folge“ (Beutin/ Ehlert/ Emmerich/ Hoffacker u.a. 1994, 257). Der Schriftsteller musste sich entscheiden, was er mehr zu opfern bereit war – den künstlerischen oder den politischen Anspruch.

Durch die scharfen Repressionsmaßnahmen im Jahr 1849 waren viele ausgebildete Menschen gezwungen, Deutschland zu verlassen. Die Mehrzahl der Menschen, die weggingen, waren die Arbeiterführer und Kommunisten und die fortschrittlichen Schriftsteller und Journalisten (vgl. Žmegač 1985, 109).

Die nächste Krise, die die Gesellschaft in einer schweren Lage hineinsetzte, war im Jahr 1857. Ein Jahr vorher war der Krimkrieg und danach folgte die Überproduktionskrise, die zur allgemeinen Verschlechterung der sozialen Lage der Arbeiter führte. Der Zusammenbruch von vielen Unternehmen und Banken (und damit auch die Entlassung der Arbeiter) führte zu dieser sozial unsicheren Zeitperiode (vgl. Žmegač 1985, 112). Diese Krise beeinflusste das wirtschaftliche sowie auch das geistige Leben der Menschen.

In den sechziger Jahren kam der Aufschwung der sozialdemokratischen Kunst. Dann entstanden die ersten sozialdemokratischen Theaterstücke, Festspiele, sogenannte „Lebende Bilder“ und dramatische Streitgespräche. Das alles wurde von Mitgliedern der Arbeitervereine organisiert und aufgeführt. Selbstverständlich dienten die Literatur, Theater und andere Arten der Kunst der Parteiarbeit. Wie V. Žmegač betont, „Literarische Mittel wurden zielgerecht zur politischen Aufklärung eingesetzt, Operationalität trotz aller Unsicherheit im Umgang mit literarischen Techniken intendiert und auch partiell verwirklicht“ (Žmegač 1985, 119).

Im Jahr 1873 kam es wieder zu einer wirtschaftlichen Krise, die für erneute Entlassungen und Lohnreduzierungen sorgte. In dieser Zeit veränderte sich auch die deutsche Arbeiterbewegung. Sie organisierte Proteste (Streiks und andere Widerstandsformen) gegen die erneute Verschärfung der sozialen Lage und „... erfuhr auch die wachsende Kapitalisierung des Deutschen Reiches als politischen Lernprozeß“ (Žmegač 1985, 121). Die

Kulturbedürfnisse der Gesellschaft wandelten sich nicht nur in Richtung Literatur, Malerei und Musik, sondern viel breiter und in den Alltag hinein. Als Kulturbedürfnisse damaliger Zeit nennt Viktor Žmegač auch die gesamte Lebensweise, Wohnung und Kleidung, soziale Beziehungen und Erfahrungen, Normen, Organisations- und Kommunikationsformen, Symbole und Embleme. Von einer großen Bedeutung war hier die Arbeiterbildung, sowie auch das Presse- und Verlagswesen, die diese Kulturbedürfnisse projizierten. Die Presse spielte eine wichtige Rolle bei der sozialdemokratischen Bildungsarbeit, deshalb nennt man in allen Zeiten dieses Medium die vierte Macht.

Die steigende Zahl der Presseorganen und Periodika sorgte auch für andere Veränderungen im Bereich der Literatur. Die Produktion von Literatur aller Art musste verstärkt werden, denn „... besonders mangels sozialdemokratischer Prosaliteratur wurde der Lesehunger der Arbeiter häufig noch mit bürgerlicher Literatur gestillt. (...) Unter Literatur wurden jedoch allgemein primär wissenschaftliche und Agitationsveröffentlichungen verstanden, die sogenannte Belletristik war dagegen sehr umstritten“ (Žmegač 1985, 123). Wichtig ist es zu erwähnen, dass die Lyrik für die Arbeiterbewegung die wichtigste literarische Form war, vor allem das Arbeiterlied. V. Žmegač charakterisiert die Entstehungsgeschichte dieser Gattung:

„Aus konkretem Anlaß (Stiftungsfest, Jahrestag) wurde ein Gedicht oder Lied für ein homogenes Arbeiterpublikum verfaßt und in der Parteipresse abgedruckt, auf Festen rezitiert bzw. von Arbeitersängern vorgetragen.“

(Žmegač 1985, 124)

Es ist anzumerken, dass der Schwerpunkt auf die Gleichheit und das Moto „Alle zusammen!“ gesetzt wurde. Mit einer Masse und nicht mit einem einzelnen Individuum kann man leichter manipulieren und sie führen.

Auf die Problematik der sozialdemokratischen Literatur weist V. Žmegač im Buch „Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ hin. Die Vernachlässigung der für die Wirkungsintentionen wichtigen literarischen Technik führten zwei größere Gründe: die berechtigte Negation der bürgerlichen Ästhetik und die notwendige Konzentration auf den Klassenpunkt, auf Agitation im Rahmen der Parteiarbeit (vgl. Žmegač 1985, 139). Man kann sagen, dass die Literatur von der Partei abhängig war.

Hans Jürgen Geerdts betont auch die gewisse Sonderstellung der Schriftsteller, die in dieser Zeit an die Erscheinungen der kapitalistischen Gesellschaftsordnung Kritik übten, aber keiner eindeutigen weltanschaulichen Position hatten. Die bedeutendsten Vertreter dieser literarischen Richtung waren Wilhelm Busch und Friedrich Spielhagen (vgl. Geerdts 1965, 401).

Wie das Autorkollektiv von „Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“ erklärt, wurde ab den 90er Jahren die ersten sozialistischen Kinder- und Jugendbücher herausgegeben, z. B. „Märchenbuch für die Kinder des Proletariats“ und andere (vgl. Beutin/ Ehlert/ Emmerich/ Hoffacker u.a. 1994, 253).

3. DER AUSGANGSTEXT UND DER ZIELTEXT.

EIN KONTRASTIVER VERGLEICH

Bei der Analyse der Übersetzungen wurden vor allem folgende Kriterien gewählt: In der Übersetzung wird das untersucht, was ist und nicht das, was sein sollte oder besser wäre; ob der Reim und Rhythmus beibehalten wurde; ob der Zieltext reduziert oder anders in der Form verändert wurde und ob die geschaffenen Bilder im AT und im ZT ähnlich geschaffen werden.

In dieser Analyse wird der Begriff „Abweichung“ in dem Sinne verwendet, wie es im DUDEN definiert wird:

„**Abweichung**, die; -, -en: **2. Unterschied, Differenz.**“

(DUDEN 1999, 122)

In der Übersetzung von Lyrik ist es spezifischer zu betrachten, da ein Gedicht in seiner Form von anderen literarischen Texten sich unterscheidet. Bei der Nachdichtung ist es zu berücksichtigen, dass das Schaffen der Wirkung oft durch die Beibehaltung von solchen formellen Elementen wie Rhythmus und Reim geschieht. Der Autorenstil wird in literarischen Texten meistens durch die Verwendung von kreativen Lösungen während des Übersetzungsprozesses beibehalten, deshalb wird die Kreativität auch in dieser Analyse untersucht. Abweichungen, die im AT vorkommen, werden als Unterschiede in dieser Hinsicht auf der Basis dieser Aspekte analysiert.

Als ZT-Abweichungen vom Ausgangstext werden in dieser Masterarbeit solche Änderungen des AT verstanden, die seinem Inhalt und/ oder der expressiven Wirkung nicht direkt entsprechen.

Als Auslassungen werden solche Lücken im ZT verstanden, die auf einer der Sprachebenen durch den Übersetzungsprozess entstanden sind, jedoch aus übersetzungswissenschaftlichen Überlegungen als unerlässlich von der Autorin der Arbeit gefunden worden sind. Sie können ein Wort, eine Phrase, ein Satz oder einzelne Ereignisse enthalten.

Als Änderungen werden in dieser Masterarbeit solche Elemente verstanden, wo deutlich zu sehen ist, dass der Inhalt und Ereignisse vom AT anders dargestellt werden.

Die Übersetzungen der drei Übersetzer werden chronologisch analysiert.

Für die Analyse der Übersetzungen wurden folgende Kriterien benutzt:

- Äquivalenz (es wurden die fünf Äquivalenztypen von Werner Koller berücksichtigt – die denotative, konnotative, textnormative, pragmatische und die formal – ästhetische Äquivalenz);
- Inhalt (hier wird die inhaltlichen Beziehungen zwischen dem Original und der Übersetzung charakterisiert);
- Rhythmus (ob der Rhythmus bei der Übersetzung beachtet wurde);
- Reim (ob die Übersetzung den Reim enthält) und
- Wörtlichkeit / Kreativität.

In der Sprachwissenschaft wird der Begriff „Kreativität“ folgend definiert:

„**Kreativität**, die; -; (...) **2.** (Sprachw.) *mit der sprachlichen Kompetenz verbundene Fähigkeit, neue, nie gehörte Sätze zu bilden u. zu verstehen.*“

(DUDEN 1999, 2269)

Zu dem letzten Punkt ist es noch zu erwähnen, dass in der Übersetzungswissenschaft der Begriff „Kreativität“ etwas anders als in der Sprachwissenschaft interpretiert wird. Die zentralen Eigenschaften der Kreativität sind einerseits Neuheit und Originalität, andererseits - Sinnhaftigkeit, Realitätsangepasstheit und Nützlichkeit (vgl. Kußmaul 1999, 178).

3.1. Der Vergleich mit der Übersetzung von Aspazija

Die älteste der Übersetzungen (von Aspazija), die in der vorliegenden Masterarbeit als Primärliteratur benutzt wird, ist aus dem Jahr 1977 und das ist die zweite Auflage. Die Übersetzung von Aspazija ist sehr bekannt und am meisten wird genau diese mehrmals herausgegeben. Wie man es sofort bemerken kann, ist der Inhalt des Textes sehr treu übersetzt worden.

Wenn man die Übersetzung von Aspazija allgemein charakterisiert, ist es festzustellen, dass die Wirkung des Originals im Zieltext beibehalten wurde. Die Übersetzung wirkt nicht abweichend oder ganz anders als die Vorlage.

Im Vorwort sind ungefähr acht Abweichungen vom Original zu bemerken. Sie sind nicht grob und stören bei der Wahrnehmung des Inhalts nicht. Das Dargestellte wird in anderen Worten aufgefasst.

Im ersten Streich hat die Übersetzerin keine Zeile ausgelassen. Hier gibt es ungefähr dreißig kleine Abweichungen vom Original zu bemerken. Es gibt auch Auslassungen, auf die für die Beachtung des Rhythmus und Reims verzichtet wurde.

Im zweiten Streich sind über 25 Abweichungen zu finden, die wieder nur als Kleinigkeiten bezeichnen kann. Interessant, das Aspazija für die Bezeichnung „Spitz“ die lettische Bezeichnung für eine andere Hundart - „taksis“ – benutzt hat. Das ist wieder eine semantische Mutation, die den Inhalt nicht zerstört.

Weiter folgt der dritte Streich, wo die gleiche Zahl – um 25 - der Abweichungen zu nennen ist. Diese Abweichungen sind nicht grob und zerstören die inhaltliche Seite des Textes nicht. Meistens sind es die Umformulierungen, die den Sinn in anderen Worten darstellen.

Im vierten Streich sind 32 Abweichungen zu bemerken. Hier ist zu erwähnen, dass die Sprache und Ausdrucksweise, die die Übersetzerin verwendet, sehr originell und entsprechend altertümlich klingt. Das bestätigen auch die folgenden Zeilen:

Kaffeetopf und Wasserglas,
Tobaksdose, Tintenfaß,
Ofen, Tisch und Sorgensitz –
Alles fliegt im Pulverblitz. –

Laut Aspazija:

Kafejpodis ar ūdenstrauku,
Tinte, tabaks – viss pa lauku, -
Krāsni, galdu, sēdekli
Sasper pulverzibēņi.

Im fünften Streich, wo über dem Onkel Fritz erzählt wird, sind es 28 Abweichungen vom Original zu finden. Auch hier werden die entsprechenden Stellen in anderen Worten aufgefasst, der Sinn und Wirkung wird beibehalten.

Weiter folgt der sechste Streich. Hier sind es 18 Abweichungen zu finden, die auch nicht grob sind. Unter diesen 18 Einheiten gibt es unterschiedliche Vergleiche, kleine Auslassungen und umformulierte Stellen.

Der kürzeste ist der letzte Streich, der aus 26 Zeilen besteht. Dreizehn Abweichungen vom Original sind hier festzustellen. Auch in diesen Streich klingt die Sprache altertümlich, nicht wegen der Zeitperiode, wann die Übersetzung entstanden ist, sondern wegen der alten Wörter, z. B., „sudmalas“, das die Übersetzerin auch als „dzirnavas“ bezeichnen könnte, hat aber das nicht gemacht.

Im Schluss sind ungefähr acht kleine Abweichungen festzustellen.

Im Vorwort von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ gibt es fünf Stellen, wo Max und Moritz erwähnt und dargestellt werden. Schon die ersten Zeilen stellen die zwei Jungengestalten dem Leser vor und schaffen die erste Vorstellung von den beiden.

Vorwort

Ach, was muß man oft von bösen
Kindern hören oder lesen!!
Wie zum Beispiel hier von diesen,
Welche Max und Moritz hießen;

PRIEKŠVĀRDS

Ak, par ļauniem bērniem nākas
Dzirdēt daudz, kad runas sākas!
Tā, lūk, Makss ar Morici
Abi lielie nedarbji.

Im Vorwort wird die pragmatische als die dominanteste Äquivalenz verwirklicht, die in solchen Fällen vorkommt, wenn die kommunikative Funktion in gleicher Weise erfüllen wird. Die kommunikative Funktion ist hier das Bekanntmachen mit Max und Moritz, das in dem AT und im ZT realisiert wird. Im Inhalt sind es Unterschiede zwischen dem AT und dem ZT festzustellen. Die Abweichungen sind nicht grob und der Inhalt ist für den Leser verständlich. Der Rhythmus und Reim (hier wird das Reimschema AABB verwendet) ist in der Übersetzung beibehalten. Unterschiede kommen bei der Silbenzahl vor – die erste zwei Zeilen enthalten acht Silben in jeder Zeile in beiden Sprachen, während die zwei letzten Zeilen acht im Original und sieben Silben in der Übersetzung haben. Originelle und eigenartige Wendungen sind in diesen übersetzten Zeilen nicht festzustellen. Die erste Vorstellung von Max und Moritz ist negativ. Schon am Anfang werden die zwei als böse Kinder dargestellt und betont wird, dass die beide Streiche machen.

Die, anstatt durch weise Lehren
Sind zum Guten zu bekehren,
Oftmals noch darüber lachten
Und sich heimlich lustig machten. –

Mācības lai diez cik labas,
Neatgriež šīs ļaunās dabas.
Tie par tām vēl pasmejas,
Paslepeni zobojas. –

Der Ausgangs- und der Zieltext zeugen davon, dass hier die formal – ästhetische Äquivalenz mehr als die anderen beibehalten wird, weil die Gestaltung analog realisiert wird. Abweichungen im Inhalt gibt es auch in diesen Zeilen. Das Bild wird anders dargestellt, in anderen Worten aufgefasst. Den Rhythmus hat die Übersetzerin beibehalten. Die Silbenzahl ist gleich in den ersten zwei Zeilen im Original und in der Übersetzung, aber die letzten zwei Zeilen in dem Zieltext haben nur sieben anstatt acht Silben. Die Übersetzung ist mit Reim übertragen und wurde nach dem Schema AABB geschaffen. Spezifische Merkmale der Kreativität sind nicht festzustellen. Für die Charakterisierung von Max und Moritz wird hier ein vorwurfsvoller und belehrender Ton verwendet.

- Ja, zur Übeltätigkeit,
Ja, dazu ist man bereit! -

Bet uz ļaundarībām, jā,
Tur tiem prāts ir diezin kā! –

Hier steht die konnotative Äquivalenz im Vordergrund, weil es die gleichen emotionalen und assoziativen Reaktionen hervorgerufen werden. Die Wirkung der Emotionen wird in der Übersetzung berücksichtigt und deutlich gezeigt. Nur ein Paar kleine Abweichungen, die den Text nicht zerstören, sind hier zu bemerken. Jede der Zeilen enthalten sieben Silben. Der

Rhythmus und Reim wird von der Übersetzerin beachtet und beibehalten. Ungewöhnliche und spezifische Wendungen werden in der Übersetzung nicht benutzt. Über Max und Moritz wird die erste Vorstellung noch durch die Betonung, dass sie beide immer für Streiche bereit sind, gestärkt.

Das ist freilich angenehmer	Tas ir tiešām jautrāki
Und dazu auch viel bequemer,	Un turklāt daudz vieglāki
Als in Kirche oder Schule	Nekā baznīcā un skolā
Festzusitzen auf dem Stuhle. –	Rātņi sēdēt savā solā. –

In diesen Zeilen wird die denotative Äquivalenz mehr als die anderen Äquivalenztypen realisiert, wo die gleiche Sachverhalte abgebildet werden. Große Abweichungen vom Original sind hier nicht festzustellen. Der Inhalt wird wenig anders dargestellt, mit anderen Worten und das auch nur in einigen Stellen. Die gleiche Silbenzahl von acht Silben wird in den zwei letzten Zeilen erhalten, in den zwei ersten Zeilen fehlt eine Silbe und deren Zahl ist sieben. Den Rhythmus hat Aspazija beibehalten. Wenn man den Reim ansieht, ist es festzustellen, dass das Reimschema AABB auch in dieser Stelle verwendet wird. Die Übersetzung ist ziemlich wörtlich geschaffen, die lineare Übersetzungsweise ist hier deutlich zu sehen. Max und Moritz werden in diesen Zeilen als ungeduldige Jungen dargestellt. Sie machen besser Streiche als in die Schule oder Kirche gehen.

- Ach, das war ein schlimmes Ding,	Ak, tā lieta bija vāja,
Wie es Max und Moritz ging.	Kā tiem abiem galā gāja,

Die entsprechenden Zeilen stellen die denotative Äquivalenz im Vordergrund dar, weil die Abbildung der Sachverhalte ähnlich ist. Die Abweichungen vom Original sind hier nicht wesentlich, weil die nicht bei der Wahrnehmung des Inhalts stören. Die entsprechende Silbenzahl wird hier nicht eingehalten, weil es im Original sieben, während in der Übersetzung – acht Silben gibt. Der Rhythmus ist geblieben. In der Übersetzung wird auch Reim verwendet. Kreative Besonderheiten in der Übersetzung sind nicht zu bemerken. Direkt werden hier die Jungengestalten nicht charakterisiert, aber es ist schon vorzuahnen, dass am Ende etwas Schlimmes passieren wird.

Der erste Streich zeigt nur eine Stelle, wo Max und Moritz direkt dargestellt werden.

<i>Erster Streich</i>	PIRMAIS NEDARBS
Max und Moritz dachten nun:	Makss un Morics prātoja:
Was ist hier jetzt wohl zu tun? –	- Te kas būtu jādara. -
- Ganz geschwinde, eins, zwei, drei,	Viens un divi viņi lem,
Schneiden sie sich Brot entzwei,	Aši maizes donu ņem,

Der Ausgangs- und Zieltext werden hier analog gestalten. Dies bedeutet, dass die formal – ästhetische Äquivalenz verwirklicht wird. Der Inhalt wird sowohl im Ausgangs- als auch im

Zieltext gleich dargestellt. Das Bild unterscheidet sich ganz wenig. Der Rhythmus wird in der Übersetzung beibehalten und jede Zeile enthält sieben Silben. Der Reim wurde so wie vorher mit das Reimschema AABB geschaffen. Die Übersetzung ist ziemlich wörtlich übersetzt. Es kommen keine spezifische Besonderheiten vor, die zu der Kategorie der Kreativität zuzuzählen wäre. Hier lernen wir eine andere Seite von Max und Moritz kennen. Es ist festzustellen, dass die beide auch Hasard und Eifer zeigen können, wenn es um die Streiche geht.

Weiter folgt der zweite Streich, wo Max und Moritz viermal erwähnt werden.

Zweiter Streich

OTRAIS NEDARBS

Max und Moritz rochen dieses;

Puikām darbs to saostīt

»Schnell aufs Dach gekrochen!« hieß es.

Nu tik jumtā kāpt tūlīt!

In diesen Zeilen wird primär die denotative Äquivalenz verwendet, wo die gleiche Sachverhalte abgebildet werden. Inhaltlich gibt es hier keine Abweichungen, wo man gleich sagen könnte, dass etwas fehlt oder in eine andere Art verändert worden ist. Den Rhythmus hat die Übersetzerin beibehalten. Die Silbenzahl unterscheidet sich im Original (da gibt es acht Silben) und in der Übersetzung, wo sieben Silben in jeder Zeile sind. In der Übersetzung wurde auch der Reim beibehalten. Besonders auffällige und ungewöhnte Wendungen werden in der Übersetzung nicht benutzt. Die Übersetzung ist im Vergleich ziemlich wörtlich, der lineare Faden ist hier zu bemerken. Auch hier wird das Hasard von den beiden gezeigt.

- Unterdessen auf dem Dache

Pa tam mūsu puišēļi

Ist man tätig bei der Sache.

Jumtā nav vis snauduši:

Max hat schon mit Vorbedacht

Maksim, kas tā neiet bešā,

Eine Angel mitgebracht. –

Sava makšķere ir ķešā.

Die denotative Äquivalenz ist auch hier dominant, obwohl das Bild mit einigen Abweichungen geschaffen und der Inhalt in anderen Worten gezeigt wird. Interessant, dass die Silbenzahl sich kreuzweise unterscheidet, d. h., im Original enthalten die ersten zwei Zeilen acht, während in der Übersetzung sieben Silben sind. Die zwei letzten Zeilen haben im Original sieben, in der Übersetzung – acht Silben. Den Rhythmus und Reim (das schon bekannte Reimschema AABB) wird immerfort beibehalten. Sprachlich – kreative Besonderheiten kommen in diesen Zeilen nicht vor. Über Max und Moritz wird dem Leser gezeigt, dass die beiden tüchtig sein können, wenn es schon wieder um Streiche geht.

Aber schon sind sie ganz munter

Bet jau zēni nokāpuši

Fort und von dem Dach herunter. –

Un – viens divi! – aizbēguši.

Diese Zeilen zeugen von der denotativen Äquivalenz, die mehr als die anderen eingehalten wird. Der Inhalt wird in anderen Worten dargestellt, es gibt Abweichungen und Auslassungen. Die Silbenzahl wird die Gleiche in beiden Texten eingehalten – acht Silben in

jeder Zeile. Den Rhythmus und Reim hat die Übersetzerin Aspazija auch beibehalten. In der Übersetzung sind keine sprachliche Besonderheiten festzustellen, es wurde mehr wörtlich übersetzt. Diese Zeilen zeigen dem Leser, dass die beide Jungengestalten gewandt und athletisch sind.

- Max und Moritz, im Verstecke,
Schnarchen aber an der Hecke,

Makss un Morics pa tām lāgām
Krūmos guļ ar pilnām māgām.

Hier werden die gleichen Sachverhalte abgebildet. Dies bedeutet, dass die denotative Äquivalenz für die Gestaltung des Textes benutzt wird. Hier wird in der Übersetzung ein wenig anderes Bild als im Original gegeben. Inhaltlich ist es trotzdem verständlich und stört beim Lesen nicht. Der Rhythmus ist immerfort beachtet und die Silbenzahl ist in jeder Zeile acht. Die Übersetzerin hat in der Übersetzung den Reim beibehalten und es ist in der Kinderliteratur, in der Lyrik sehr charakteristisch. Sprachliche Besonderheiten oder Ungewohnheiten sind auch in diesen Zeilen nicht zu bemerken. Die Übersetzung stellt unsere Buben als ruhige und gelassene Jungen dar. Max und Moritz regen sich nicht über die mögliche Strafe oder über andere Sachen auf. Sie genießen einfach das Leben.

Im dritten Streich werden sie in drei Stellen erwähnt, und der Leser kann neue Eigenschaften von den beiden bemerken.

Dritter Streich

TREŠAIS NEDARBS

Aber Max und Moritz dachten,
Wie sie ihn verdrießlich machten. –

Tikai puikas, nelieši,
Kaitināt grib meistari.

In diesen Zeilen dominiert die denotative Äquivalenz. Inhaltlich wird das Bild ähnlich dargestellt, obwohl andere Ausdrücke verwendet werden. Die Situation wird charakterisiert, und es entsteht kein Zweifel, dass im Ausgangs- oder im Zieltext über unterschiedlichen Gegenständen gesprochen wird. Der Rhythmus wird in der Übersetzung beibehalten, es unterscheidet sich nur die Silbenzahl – im Original gibt es acht Silben in jeder Zeile, aber in der Übersetzung sind es sieben Silben. Den Reim hat die Übersetzerin in dem Zieltext beibehalten. Sprachliche Besonderheiten, die zu der Kreativität zuzuzählen wäre, sind nicht zu bemerken. Es wird hier nochmals betont, dass Max und Moritz andere necken wollen und es wird noch einmal die Bezeichnung „Buben“ für die beiden verwendet.

Sāgen heimlich mit der Säge,

Ritzeratze! voller Tücke,

In die Brücke eine Lücke. –

Mūsu abi puišēļi

Nāk ar zāģi slepeni,

Rikuraku! tie ar viltu

Max und Moritz, gar nicht träge,

Ņem un pušu zāģē tiltu,

Die Analogie der Gestaltung des Textes zeigt von der formal – ästhetischen Äquivalenz, die im Vordergrund steht. Inhaltlich sind in diesen Zeilen Abweichungen vom Original festzustellen. Das Dargestellte wird in anderen Worten und Bilder gezeigt, dies stört bei der Wahrnehmung des Textes, des Inhalts nicht. Den Rhythmus und den Reim (hier ist wieder das Reimschema AABB zu sehen) hat die Übersetzerin immerfort beibehalten. Die Silbenzahl unterscheidet sich in den ersten zwei Zeilen, wo im Original acht, aber in der Übersetzung sieben Silben gibt. In den zwei letzten Zeilen ist die Silbenzahl in beiden Texten gleich. Ungewohnte und nicht gehörte Wendungen oder Ausdrücke sind nicht zu bemerken. Hier werden Max und Moritz als arglistige Jungen dargestellt, die schon wieder Streiche machen und immer daran denken, wie man jemandem etwas Schlechtes machen könnte.

»He, heraus! du Ziegen – Böck!

«Āzīt, Āzīt! buku bē!

Schneider, Schneider, meck meck meck!!«

Skroder, skroder, vai tu šē?» -

Diese Zeilen, wo Max und Moritz äffen, zeigen, dass die konnotative Äquivalenz dominant ist. In der konnotativen Äquivalenz werden die vergleichbaren emotionalen und/oder assoziativen Reaktionen hervorgerufen. Das Äffen von diesen Zeilen ruft solche Reaktion hervor. Das Mecken wird hier ähnlich dargestellt, es unterscheidet sich wenig der Ausdruck, wie es gemacht wird. Das wird ein Bisschen anders geschaffen, aber es ändert den Inhalt nicht, das Wesentliche wird gesagt. Die Silbenzahl ist in beiden Fragmenten die gleiche – sieben Silben in jeder Zeile. Der Rhythmus und Reim wird beachtet und beibehalten. Als eine kreative Lösung kann man in der Übersetzung die erste Zeile nennen, weil „buku bē!“ nicht im Original steht, aber Wirkung mit anderen Mitteln geschaffen wird, da für die lettischen Kinder ist diese Wendung bekannt und jeder versteht, dass mit diesem Ausdruck das Mecken dargestellt wird. Obwohl Max und Moritz hier nicht erwähnt werden, ist es zu sehen, dass die beide Buben gerne andere Leuten mecken. Das ist wieder negativ zu betrachten.

Im vierten Streich gibt es vier Stellen, wo Max und Moritz erwähnt werden.

Vierter Streich

CETURTAIS NEDARBS

- Max und Moritz, diese beiden,

Makss un Morics tādēļ abi

Mochten ihn darum nicht leiden;

Viņam nebij visai labi;

Denn wer böse Streiche macht,

Jo, kam galvā muļķības,

Gibt nicht auf den Lehrer acht. –

Mācībās vis neklausās.

Diese Darstellung von Max und Moritz wird auf die formal – ästhetische Weise gebildet, dies bedeutet, dass die formal – ästhetische Äquivalenz mehr als die anderen eingehalten wird. Der Inhalt wird mit einigen Abweichungen vom Original dargestellt, das Bild - mit anderen Worten geschaffen. Der Sinn bleibt derselbe. Der Rhythmus und Reim (das schon bekannte

AABB-Reimschema) wurde beachtet und beibehalten. Die Silbenzahl in der Übersetzung entspricht dem Original, wo in den ersten zwei Zeilen acht und in den letzten zwei Zeilen sieben Silben gibt. Die Übersetzung ist hier mehr wörtlich als abweichend gelungen. Spezifische Merkmale der Kreativität sind nicht zu bemerken. Max und Moritz werden hier schon wieder von der negativen Seite gezeigt. Sie werden als unfolgsame und böse Kinder dargestellt.

- Max und Moritz, unverdrossen,	Tikai puikām niķi omā,
Sinnen aber schon auf Possen,	Un tie šurpu turpu domā,
Ob vermitteltst seiner Pfeifen	Ka ar vecā skolmeistara
Dieser Mann nicht anzugreifen. –	Pīpi kaut kas jāizdara. –

Hier steht die denotative Äquivalenz im Vordergrund, weil die gleichen Sachverhalte abgebildet werden. Der Inhalt wird ähnlich dargestellt, obwohl verschiedene Bilder geschaffen werden. Dieses Fragment wird mit Abweichungen übersetzt, aber die Ereignisse werden in der gleichen Weise, ähnlich gezeigt. Den Rhythmus hat Aspazija beachtet und beibehalten. Das Reimschema ist hier immerfort in der Form AABB gesetzt. Beide Texte enthalten acht Silben in jeder Zeile. Sprachliche Wendungen, die als kreativ zu betrachten wären, sind nicht festzustellen. Max und Moritz werden hier als solche Jungen betrachtet, die den Rummel kennen. Sie planen immer ihre Streiche und haben viele Ideen, wie und wo es zu tun wäre, damit andere Leute (und nicht nur Leute) auf ihre Spielen sich reinfallen.

Schlichen sich die bösen Buben	Puikas ļaunā nolūkā
In sein Haus und seine Stuben,	Ielīduši istabā,
Wo die Meerschampfeife stand;	Kur tiem pīpis nolikts šķiet,
Max hält sie in seiner Hand;	Jau to Maksis tura ciet;

Die denotative Äquivalenz wird auch in diesem Fragment als die dominanteste benutzt. Inhaltlich werden die Ereignisse gleich gestaltet, es wird nur wenig abweichend, in anderen Worten gezeigt. Den Rhythmus und Reim (AABB) hat die Übersetzerin beibehalten. Unterschiede kommen in der Silbenzahl vor. Das ganze Fragment, jede Zeile, enthält sieben Silben, während im Original enthalten die ersten zwei Zeilen acht, die letzte zwei Zeilen – sieben Silben. Bei der Wahrnehmung des Inhalts stören solche Unterschiede nicht. Sprachliche Besonderheiten und kreative Lösungen sind in der Übersetzung nicht zu bemerken. Hier ist es zu sehen, dass die zwei Knaben fleißig sein können, wenn es um die Streiche geht und dass sie böse Absichten haben.

Weiter folgt der fünfte Streich, wo die zwei Buben in drei Stellen charakterisiert werden.

<i>Fünfter Streich</i>	Was dem Onkel Freude macht. –
Kurz, man ist darauf bedacht,	- Max und Moritz ihrerseits

Fanden darin keinen Reiz. –

PIEKTAIS NEDARBS

Īsi sakot, visu dari,

Hier steht die denotative Äquivalenz im Vordergrund. Der Inhalt wird in der Übersetzung ähnlich dargestellt als im Original. Es sind einige Abweichungen zu finden, die den Text nicht zerstören. Den Rhythmus hat die Übersetzerin beibehalten. Unterschiede sind in der Silbenzahl festzustellen – im Original enthält jede Zeile sieben und die Übersetzung – acht Silben. Das Reimschema ist immerfort AABB geblieben, es wurde beachtet und beibehalten. Besonders kreative Lösungen sind in der Übersetzung nicht zu bemerken. Über Max und Moritz ist hier festzustellen, dass sie dem Onkel gegenüber nicht höflich und behilflich sein wollen.

Denkt euch nur, welch schlechten Witz

Machten sie mit Onkel Fritz! –

Kā vien izpatikt tam vari. –

Maksim, Moricam, kā likās,

Tiem tik vien tas nepatikās. –

Iedomājiet, onkuls Fricis

Kā no viņiem nerrots ticis!

In diesem Fall dominiert die pragmatische Äquivalenz. Dies bedeutet, dass die kommunikative Funktion in gleicher Weise erfüllen wird. Die kommunikative Funktion ist hier an der Ansprache der Leser zu sehen. Das Bild vom Inhalt wird unterschiedlich geschaffen, es werden andere Worte dafür benutzt, das Wesentliche – der Sinn – wird beibehalten. Den Rhythmus und Reim hat die Übersetzerin berücksichtigt und in der Übersetzung beibehalten. Im Original gibt es sieben Silben in jeder Zeile, während in der Übersetzung die Zahl auf acht gestiegen ist. Der Text ist ziemlich frei übertragen worden, besondere Wendungen oder Ausdrücke sind nicht zu bemerken. Hier werden Max und Moritz nicht direkt erwähnt, es ist nur festzustellen, dass sie noch einen weiteren Streich gemacht haben oder machen werden.

Im sechsten Streich gibt es neun Stellen, wo Max und Moritz charakterisiert werden. Nur in einigen werden neue Eigenschaften von Max und Moritz gegeben, die Mehrheit betont nochmals die schon erwähnten Charakterzüge, z. B., dass sie böse sind oder dass sie gerne etwas süßes essen wollen.

Wünschten Max und Moritz auch

Sich so etwas zum Gebrauch. –

SESTAIS NEDARBS

Mūsu puikām cukurkar'šas

Arī izlikās pēc garšas.

Sechster Streich

Obwohl die Übersetzung in eine andere Art aufgefasst wird, werden die gleichen Sachverhalte abgebildet. Dies bedeutet, dass die denotative Äquivalenz eingehalten wird. Der Inhalt wird in der Übersetzung ganz anders als im Original dargestellt. Die Bilder unterscheiden sich

wesentlich, obwohl die Wirkung von den Unterschieden sich nicht beeinflussen lässt. Der Rhythmus und Reim wurde in der Übersetzung berücksichtigt. Im Ausgangstext gibt es in jeder Zeile sieben, aber in der Übersetzung – acht Silben. Als eine originelle und ungewohnte Wendung ist hier das die Zusammensetzung „cukurkar’šas“ zu nennen. Diese Bezeichnung für ein Landbrot klingt originell und erfrischt die Übersetzung, die frei übertragen worden ist. Max und Moritz werden hier als Zuckerlecker charakterisiert, die (sowie viele Kinder) Süßigkeiten wollen.

Also, will hier einer stehlen,	Ja kam tīk nu kreņģeļi,
Muß er durch den Schlot sich quälen. –	Lai tas lien caur skursteni.

Ratsch!! – Da kommen die zwei Knaben	Brīkš! tur iekrīt puisēni
Durch den Schornstein, schwarz wie	Melni it kā krauklēni.
Raben.	

Hier steht die formal – ästhetische Äquivalenz im Vordergrund, dies zeigt die Gestaltung des Textes, die analog realisiert wird. Der Vergleich der zwei Knaben wird hier mit unterschiedlichen Bildern dargestellt. Die Silbenzahl ist im Original acht Silben in jeder Zeile, während in der Übersetzung sieben Silben in einer Zeile gibt. Der Rhythmus und Reim (das Reimschema AABB) werden in der Übersetzung eingehalten. Der Vergleich in der Übersetzung ist gewöhnlich, deshalb ist es nicht als eine besondere Wendung zu betrachten. Die Wirkung des Bildes wird entsprechend dargestellt. Hier ist die negative Seite von Max und Moritz zu sehen, weil sie etwas zu stehlen bereit sind, und es ist ein Verbrechen.

Eins, zwei, drei! – eh man’s gedacht,	Viens un divi! – abi knauši
Sind zwei Brote draus gemacht.	Guļ nu savelti kā rauši.

In diesen Zeilen wird die denotative Äquivalenz eingehalten. Obwohl im Original Max und Moritz nicht direkt erwähnt werden, wird in der Übersetzung eine direkte Bezeichnung „knauši“ für die Knaben verwendet. Der Inhalt wird mit einigen Abweichungen dargestellt. Die Abweichungen beeinflussen die Wahrnehmung des Textes nicht. Den Rhythmus und Reim hat die Übersetzerin beachtet und beibehalten. Die Silbenzahl unterscheidet sich zwischen dem Ausgangs- und Zieltext. Im Original gibt es sieben Silben in jeder Zeile, in der Übersetzung – acht Silben. Sprachliche Besonderheiten sind nicht festzustellen. Neue Eigenschaften von der Persönlichkeit der zwei Buben sind nicht zu bemerken, es wird nur der Vergleich „kā rauši“ gegeben.

Knasper, knasper! – wie zwei Mäuse	Skrib, skrib! tie kā peles graužas
Fressen sie durch das Gehäuse;	Un caur apcepumu spraužas;

Hier ist die konnotative Äquivalenz mehr als die anderen Äquivalenztypen eingehalten, weil die assoziative Reaktion hervorgerufen wird. Die „Mäuse“ rufen die Assoziation des

Knabbers hervor. Obwohl das Bild in der Übersetzung wenig anders dargestellt wird, wird der Inhalt nicht wesentlich verändert. Der Vergleich mit Mäusen ist gleich sowohl im Ausgangs-, als auch im Zieltext. Den Rhythmus hat die Übersetzerin beibehalten und jede der Zeilen enthalten acht Silben. Der Reim in der Übersetzung ist auch zu bemerken. In der Kategorie der Kreativität ist das Wort „apcepums“ zu nennen. Diese Bezeichnung ist originell und einmalig, es ist zu vermuten, dass die Übersetzerin dieses Wort nur für diesen Text geschaffen hat. Diese Zeilen stellen eine Situation dar, wo Max und Moritz auch aus einer gefährlichen Situation irgendwie herauszukommen schaffen, sie lassen sich nicht sofort unterkriegen und versuchen alles, um mit heiler Haut davonzukommen.

Im letzten Streich gibt es sechs Stellen, wo Max und Moritz erwähnt werden.

Letzter Streich

PĒDĒJAIS NEDARBS

Hei! Da sieht er voller Freude

«Ē!» viņš sauc, «ak tavus priekus!»

Max und Moritz im Getreide

Graudos redz viņš nebēdniekus.

Hier wird mehr die denotative Äquivalenz eingehalten. Der Inhalt wird mit Abweichungen vom Original dargestellt, in der gleichen Zeit wird der Sinn beibehalten. Der Rhythmus und die gleiche Silbenzahl (acht Silben in einer Zeile) wurden berücksichtigt. Die Übersetzerin hat auch den Reim in ihrem Zieltext beibehalten. Ungewöhnliche und einzigartige Wendungen sind in diesem Fragment nicht festzustellen, das Bild wird anders dargestellt. Neue Eigenschaften von Max und Moritz sind hier nicht festzustellen, es wird nochmals betont, dass sie Spitzbuben sind.

Rabs!! – in seinen großen Sack

Šups! viņš savu lāpstu ķer,

Schaufelt er das Lumpenpack.

Abus draņķus maisā ber.

In diesem Fall wird die denotative Äquivalenz primär eingehalten, weil die gleichen Sachverhalte abgebildet werden. Inhaltlich gibt es in diesen Zeilen nur einige Abweichungen vom Original. Sie stören beim Lesen des Textes nicht und sind auch nicht sofort zu bemerken. Den Rhythmus und Reim hat die Übersetzerin berücksichtigt. Auch die Silbenzahl in jeder Zeile ist in beiden Texten gleich - jede der Zeilen enthalten sieben Silben. Es gibt keine Wendungen, die hier besonders hervorzuheben würde. Für Max und Moritz wird eine neue (und gleichzeitig wieder negative) Bezeichnung gegeben. „Draņķi“ ist ein Wort mit einer negativen Konnotation und es wäre zu den Schimpfwörtern einzuordnen.

Max und Moritz wird es schwüle,

Puikas jūt ar šaušalām,

Denn nun geht es nach der Mühle. –

Ka nu iet uz sudmalām. –

Diese Zeilen weisen darauf hin, dass auch hier die denotative Äquivalenz eingehalten wird. Der Inhalt wird anders dargestellt, aber die Wirkung des Textes ist die gleiche. Den Rhythmus und Reim hat Aspazija beibehalten. Es gibt acht Silben in jeder Zeile des Originals, in der Übersetzung – sieben Silben in jeder Zeile. Die Übersetzung ist angemessenerweise frei

Schon im Vorwort stimmen die Ereignisse in der Übersetzung mit den Ereignissen im Ausgangstext nicht überein. Es ist verständlich, dass in einer Übersetzung (und besonders bei literarischen Texten) nicht alles wörtlich sich übersetzen lässt, in dieser Übersetzung kann man jedoch schon im Vorwort ungefähr dreizehn Abweichungen vom AT finden. In einigen Stellen ist es deutlich zu sehen, dass etwas ausgelassen wurde oder im Gegenteil – etwas Zusätzliches gibt; für die literarische Übersetzung ist es zulässig (etwa wie bei der bearbeitenden Übersetzung und/ oder im Rahmen der Übersetzungsverfahren, z. B. wie in vorwiegend in diesem Falle, der semantischen Mutation). Genau in formbetonten Gedichtübersetzungen werden semantische Mutationen verwendet, d. h. der denotative Inhalt wird wegen Reim oder Rhythmus geändert. Weiter folgen auch mehrere kleine Auslassungen, die den ZT-Inhalt jedoch kaum ändern. Der Text ist verständlich und es ist nicht zu bemerken, dass etwas wesentlich ausgelassen oder zugefügt wurde. Hier ist es noch zu erwähnen, dass der Übersetzer die zwei letzten Zeilen in der „Ich - Form“ übersetzt hat, obwohl im AT diese Form nicht verwendet wird.

Im ersten Streich fehlen in der Übersetzung zwecks Einhaltung des Rhythmus zwei Zeilen (Aspazija hat die Zeilenzahl beibehalten, es gibt keine Auslassungen unter den Zeilen). Bruno Saulītis hat den Inhalt verkürzt, aber gleichzeitig wird die Wirkung beibehalten. Für den Inhalt ist diese Auslassung nicht wesentlich, für die Struktur des Gedichtes – bemerkbar, deshalb wäre es wünschenswert diese Zeilen in der Übersetzung erhalten. Aus der Auslassung von diesen Zeilen folgen eine Verschiebung der Ereignisse und noch weitere Abweichungen vom Ausgangstext. In diesem Streich sind ungefähr 35 Abweichungen zu finden. Die Mehrheit wurde für die Bewahrung des Rhythmus und Reims in der Übersetzung geschaffen. Interessant, dass der Übersetzer Bruno Saulītis die „Witwe Bolte“ als „Boltes mamma“ und nicht als „atraitne Bolte“ oder „Boltes atraitne“ übersetzt hat. Wenn man die entsprechenden Zeilen sich ansieht, ist es festzustellen, dass es wegen Bewahrung des Reims gemacht wurde. Im AT gibt es acht Silben in dieser Zeile; um die gleiche Silbenzahl zu behalten, hat der Übersetzer „mamma“ verwendet, da in der lettischen Sprache das Wort „atraitne“ drei Silben (eine Silbe zu viel für diesen Fall) enthält. In diesem Streich gibt es noch andere Auslassungen, die in der Übersetzung fehlen. Weitere erwähnenswerte Abweichungen sind nicht zu bemerken.

Im zweiten Streich wurden 39 verschiedene Abweichungen gefunden. Darunter sind unterschiedliche Ausdrucksweisen, veränderte Fragmente und unterschiedliche Wiedergabe von Geräuschen aufzulisten. Es gibt auch Auslassungen, die die Wahrnehmung des Inhalts nicht wesentlich beeinträchtigen. Unterschiede im Inhalt gibt es auch in den folgenden Zeilen:

Sie, die einst in schönen Tagen

Bald im Hofe, bald im Garten
Lebensfroh im Sande scharren. –

Laut Bruno Saulītis:

Tos, kas reiz ar raibām spalvām
Dārzā, pagalmā pie mājas
Smiltīs jautri pirinājās.

Hier lässt es sich nicht leicht erklären, warum der Übersetzer diese Zeilen so übersetzt hat, die Übersetzungsweise kann man nicht eindeutig begründen; es wird ein anderes Bild gegeben. Zu diesem Streich ist es noch zu erwähnen, dass „der Spitz“ hier als „kucēns maza” un „suns” übersetzt wird, obwohl „Spitz” eine Hunderrasse ist. Hier gibt es mehrere Stellen, bei denen nicht die direkte Übertragung verwendet wird, sondern die Ereignisse umgeschrieben werden. In der Übersetzungswissenschaft werden solche Veränderungen als semantische Mutationen bezeichnet, weil der Inhalt mit anderen Mitteln und Ausdrucksweisen dargestellt wird. Auf solche Weise entstehen viele Abweichungen. Das Wichtigste, was hier beibehalten wird, ist die Wirkung, die trotz Abweichungen ähnlich im AT und ZT ist. Diese Abweichung zwischen „Spitz” und „suns” zeigt, dass hier die formal – ästhetische Äquivalenz dominiert, weil die Gestaltung analog ist.

Weiter mit vierzig Abweichungen folgt der dritte Streich. Es ist zu erwähnen, dass der Übersetzer Bruno Saulītis die Reihenfolge der Zeilen und Ereignisse nicht immer eingehalten hat. Es folgen mehrere Zeilen, die abweichend gegenüber dem Ausgangstext wirken. Es ist zu bemerken, dass die Wirkung von einer Übersetzung immer subjektiv ist, die Verfasserin ist jedoch der Meinung, dass es in diesem Zieltext möglich gewesen ist, die AT-Wirkung mit weniger Abweichungen zu erreichen (wenn man dies mit der Übersetzung von Aspazija vergleicht).

Im vierten Streich gibt es schon 43 Abweichungen gegenüber dem Original. Hier gibt es auch Auslassungen und bearbeitete Ereignisse:

Nicht allein in Rechnungssachen
Soll der Mensch sich Mühe machen;
Sondern auch der Weisheit Lehren
Muß man mit Vergnügen hören. –

und die Übersetzung:

Ne jau vien, lai rēķinātu,
Cilvēks apbalvots ar prātu, -
Daudzu zināšanu grēdās
Reiz ikvienam jāieēdas.

In diesen Zeilen sieht man die Abweichungen deutlich.

Im fünften Streich sind es 36 nicht übereinstimmende Einheiten zu nennen. Auch hier gibt es veränderte Reihenfolge der Zeilen (und so auch der Ereignisse, die jetzt mit einer kleinen Verschiebung dargestellt werden) und Auslassungen von kleinen Details. Einige der Zeilen werden verkürzt, z. B. bei der Aufzählung.

Der sechste Streich besteht aus 38 Zeilen und hier sind 25 Abweichungen vom Original zu finden. Unter diesen Abweichungen gibt es mehrere Vergleiche, die im AT nicht vorkommen, sowie auch unterschiedliche Ausdrücke, die das Bild verändern. Eine Stelle ist zu berücksichtigen, wo die Knaben mit Raben und mit Teufel verglichen werden. Im Ausgangstext sind Max und Moritz „schwarz wie Raben“, während in der lettischen Übersetzung – als „kā velni melni“. Noch ein weiterer Vergleich ist Folgendes – „wie zwei Mäuse“ im Original und „tā kā truši“ in der Übersetzung. Diese Unterschiede stören die Wahrnehmung des Inhalts nicht, weil das Bild von dem, was dargestellt wird, ähnlich ist. Die Konnotation, die mithilfe dieser Vergleiche aufgerufen werden, sind gleich.

Der letzte ist gleichzeitig auch der kürzeste Streich und enthält um vierzehn Abweichungen in der Übersetzung. Große Abweichungen, die den Inhalt zerstören oder unverständlich machen, oder wo die Wirkung verändern würde, sind nicht zu finden, aber solcherart wie

Hier kann man sie noch erblicken

Fein geschroten und *in Stücken*.

was als

Te var paskatīties viņos –

Nu jau mazos *putraimiņos*.

übersetzt wird, erscheinen häufig. Auch dieses Detail verändert sowohl die denotative, als auch die konnotative Bedeutung in dem jeweiligen Textabschnitt in großen Zügen nicht.

Im Schluss sind elf Abweichungen vom Ausgangstext zu finden. Es sind meistens veränderte Ausdrücke, wo das Gemeinte mit anderen Worten dargestellt wird.

Weiter wird die Darstellung der Jungengestalten in der Übersetzung analysiert. Max und Moritz sind zwei Jungen, die die Hauptrolle in dieser Bubengeschichte einnehmen. Es werden zahlreiche Bezeichnungen den Jungen gegeben, um die Charakteristik der Gestalten darzustellen. Es werden stilistische Ausdrucksmittel verwendet, die den Autorenstil origineller macht. Am anschaulichsten ist die individuelle Vorgehensweise zur Charakterisierung der Gestalten festzustellen, die als der subjektive Stil zu bezeichnen ist.

Im Original sind folgende Bezeichnungen für Max und Moritz gegeben: „böse Kinder“, „die bösen Buben“, „die zwei Knaben“, „die Zuckerlecker“, „das Lumpenpack“ und „die

Bösewichter“. Hier ist es zu sehen, dass die meisten Bezeichnungen mit einem negativen Unterton dargestellt werden.

In der Übersetzung von Bruno Saulītis werden diese „zwei Buben Max und Moritz“ unterschiedlich dargestellt, z. B., „palaidnieki“, „puikas“, „blēņudari“, „zeņķi“, „kārumlaižas“ und „negantnieki“. Meistens sind Max und Moritz von der negativen Seite gezeigt.

Im Vorwort von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ gibt es fünf Stellen, wo Max und Moritz erwähnt und dargestellt werden. Schon die ersten Zeilen stellen die zwei Jungengestalten dem Leser vor.

Vorwort

PRIEKŠVĀRDS

Ach, was muß man oft von bösen

Ai, cik bieži dzirdēt nākas

Kindern hören oder lesen!!

Puiku blēņas dažādākas!

Wie zum Beispiel hier von diesen,

Piemēram – daudz dēkās jaucas

Welche Max und Moritz hießen;

Šie, kas Makss un Morics saucas.

Hier ist die denotative Äquivalenz festzustellen, die dominiert, da die gleichen Sachverhalte abgebildet werden. Im Inhalt sind es Abweichungen zu bemerken. Der Sinn ist beibehalten, obwohl mit anderen Worten dargestellt. Hier gibt es auch zusätzliche Informationen („dauz dēkās jaucas“), die im Ausgangstext nicht vorkommen. Dies wird meistens zwecks Rhythmus und Reim gemacht und kommt nicht selten vor. In diesem Beispiel wird der Rhythmus eingehalten und es gibt acht Silben in jeder Zeile, sowohl im Original als auch in der Übersetzung. Die Übersetzung ist mit Reim (das Reimschema AABB) übertragen. Spezifische Lösungen bei der Übersetzung, die man als kreativ bezeichnen könnte, sind nicht deutlich zu sehen. Die Ausdrucksweise ist nicht wörtlich, es werden andere Worte in der Übersetzung verwendet. Wenn man über die Darstellung von Jungengestalten spricht, werden Max und Moritz als neugierige und abenteuerliche Jungen vorgestellt.

Die, anstatt durch weise Lehren

Tur, kur jāpaklausa būtu,

Sind zum Guten zu bekehren,

Lai par krietniem zēniem kļūtu,

Oftmals noch darüber lachten

Ņirgāties sāk palaidnieki,

Und sich heimlich lustig machten. –

Viņus gaida citi prieki.

Die vorletzten Zeilen zeigen von einer konnotativen Äquivalenz, da der Ausdruck „ņirgāties“ eine negative Konnotation hervorruft. Der Übersetzer hat diese Äquivalenz wenig verändert, um den Reim zu behalten. Die zwei Ausdrücke - „heimlich lustig machen“ und „ņirgāties sāk palaidnieki“ – rufen eine ähnliche Konnotation auf. Im Original wird diese Wirkung in anderen Worten aufgefasst. Auch diese Zeilen enthalten Abweichungen vom Inhalt, das Bild unterscheidet sich im Original und in der Übersetzung. Hier ist auch eine Auslassung zu bemerken. Die letzte Zeile dieses Beispiels gibt es im Ausgangstext nicht. Es

wird auch nicht vorher oder nachher im Text erwähnt. Hier wird der gleiche Rhythmus beibehalten und jede Zeile, sowohl im Ausgangstext, als auch im Zieltext enthält acht Silben. Das vorhergenannte Reimschema wird auch hier verwendet. Besondere und kreative Formen oder Worte sind auch hier nicht festzustellen. Für die Charakterisierung von Max und Moritz wird ein vorwurfsvoller und belehrender Ton verwendet.

- Ja, zur Übeltätigkeit, Jā, kad ļauni darbi sauc,
 Ja, dazu ist man bereit! - Tad vairs jāgudro nav daudz!

Dieses Fragment erweist die formal – ästhetische Äquivalenz, die auch als die „Analogie der Gestaltung“ genannt wird. Diese Äquivalenz ist meistens die dominierendste in literarischer Übersetzung und Nachdichtung. Obwohl es sprachlich unterschiedlich aussieht, ist die Gestaltungsweise der Texte ähnlich. Auch in diesen Zeilen gibt es kleine Abweichungen vom Ausgangstext. Das Bild unterscheidet sich wenig im Original und in der Übersetzung. Der Rhythmus wird immerfort eingehalten, es unterscheidet sich nur die Silbenzahl, da es hier in jeder Zeile sieben Silben gibt (eine weniger im Vergleich zu den vorher analysierten Zeilen. Bei der Übersetzung wurde der Reim benutzt. Spezifische und eigenartige Wortformen oder neu geschaffene Wörter kommen nicht vor. Hier werden die zwei Buben als solche Jungen dargestellt, die immer zur Übeltätigkeit bereit und liederlich sind.

Das ist freilich angenehmer Pāri darīt dzīvnieceņiem –
 Und dazu auch viel bequemer, Tas daudz vairāk patīk viņiem
 Als in Kirche oder Schule Nekā katru dienu skolā
 Festzusitzen auf dem Stuhle. – Pacietīgi sēdēt solā.

Es ist zu sehen, dass hier die gleichen Sachverhalte abgebildet werden, deshalb ist es festzustellen, dass die denotative Äquivalenz mehr eingehalten wird als die anderen vier. Diese Zeilen zeigen, dass hier eine kleine Verschiebung vorgekommen ist, aber es stört bei der Wahrnehmung des Inhalts nicht. Hier gibt es auch kleine Auslassungen. Der Rhythmus ist der Gleiche - mit acht Silben in jeder Zeile. Auch das Reimschema bleibt unverändert. Solche Einheiten, die in der Übersetzung als kreativ zu betrachten wären, sind nicht zu bemerken. Max und Moritz werden in diesen Zeilen als ungeduldige und böse Kinder dargestellt.

Nach dem Vorwort folgt der erste Streich, der nach denselben Kriterien untersucht wird. Interessant, dass die Jungengestalten nur in einer Stelle des zweiten Streiches dargestellt werden.

Erster Streich Schneiden sie sich Brot entzwei,
 Max und Moritz dachten nun: PIRMAIS NEDARBS
 Was ist hier jetzt wohl zu tun? – Makss un Morics domāt sāk,
 - Ganz geschwinde, eins, zwei, drei, Vai kāds joks te neiznāk?

Viens un divi! Nav ko priest,

Vajag maizes šķēli griez.

In diesem Fragment dominiert die denotative Äquivalenz, d. h., die gleichen außersprachlichen Sachverhalte werden abgebildet. In diesen Zeilen gibt es nur kleine Abweichungen vom Original, deshalb stört es bei der Wahrnehmung des Inhaltes nicht. Der Rhythmus wird bei der Übersetzung beachtet und jede Zeile enthält sieben Silben. Das Reimschema AABB wird ähnlich, wie bei anderen Strophen auch hier beachtet. In diesen Zeilen sind keine kreative Handlungen bei dem Übersetzungsprozess zu bemerken. Hier lernen wir eine andere Seite von Max und Moritz kennen. Es ist festzustellen, dass die beide, wenn sie etwas richtig wollen und wenn es ihnen gefällt, auch Hasard und Eifer zeigen können.

Im zweiten Streich werden Max und Moritz in vier Stellen dargestellt.

Zweiter Streich

OTRAIS NEDARBS

Max und Moritz rochen dieses;

Makss un Morics gaisu osta.

»Schnell aufs Dach gekrochen!« hieß es.

«Kāpt uz jumta!» - doma mostas.

In diesen Zeilen dominiert die denotative Äquivalenz. Hier sind es nur kleine Abweichungen festzustellen. Das Bild wird wenig anders dargestellt. Der Übersetzer gibt in seiner Übersetzung auch solche Information, die im Original nicht gegeben wird. Bruno Saulītis hat den Rhythmus beibehalten und die Silbenzahl liegt in jeder Zeile auf die Zahl acht. Bei der Übertragung dieser Zeilen hat der Übersetzer den Reim beachtet und beibehalten. Spezifische Kreativitätsbeispiele sind nicht festzustellen, nur dass das Bild in der Übersetzung anders, mit anderen Worten geschaffen wird. Hier ist es noch eine Eigenschaft der beiden festzustellen – Max und Moritz sind bei der Planung der Streiche sehr kreativ und die Kreativität als solche ist eine gute Eigenschaft. Max und Moritz wenden die Kreativität nicht für gute Zwecke, sondern für die Übeltäterei.

- Unterdessen auf dem Dache

Bet uz jumta pa to laiku

Ist man tätig bei der Sache.

Puikas cilā šķeistu slaiku.

Max hat schon mit Vorbedacht

Tiešām nav ko kavēties,

Eine Angel mitgebracht. –

Ja ir makšķere, tad ies!

Obwohl hier der Inhalt in unterschiedlichen Worten aufgefasst wird, ist die formal – ästhetische Äquivalenz eingehalten worden, da die Gestaltung analog ist („analog“ bedeutet nicht „identisch“; es ist mehr als eine Entsprechung). Die Abweichungen vom Original, Auslassungen und die unterschiedliche Darstellung des Bildes sind auch in diesen Zeilen zu bemerken. Der Rhythmus wurde eingehalten und die Silbenzahl ist wie bei dem Original: Zwei Zeilen bestehen aus acht und die nächsten zwei – aus sieben Silben. Die Übersetzung ist mit dem Reim übertragen und entspricht dem gleichen Reimschema AABB. Interessant ist die

bemerken, dass der Übersetzer für dieses Fragment keine originelle oder außerordentliche Wendungen benutzt hat. In diesen Zeilen ist es zu sehen, dass Max und Moritz nicht ruhig sein können, wenn irgendwelche Möglichkeiten Streiche zu machen bestehen. Für Übeltätigkeit sind die beide immer bereit.

Max und Moritz, gar nicht träge,	Makss un Morics, blēņudari,
Sägen heimlich mit der Säge,	Nu vairs nekavējas gari.
Ritzeratze! voller Tücke,	Šņiku, šņaku! Zāģi staipa,
In die Brücke eine Lücke. –	Kamēr izzāģēta laipa.

In diesen Zeilen dominiert die formal – ästhetische Äquivalenz. Der Inhalt dieser Zeilen wird unterschiedlich in jedem Text dargestellt. Der Gedanke ist ähnlich, nur in anderen Worten aufgefasst. Es wird ein anderes Bild für den Leser geschaffen. Der Rhythmus und Reim (hier wird das AABB-Reimschema verwendet) wird immerfort eingehalten. Jede Zeile enthält acht Silben in beiden Texten. Die Übersetzung wirkt ein wenig fremd, obwohl keine spezifischen oder ungewohnten Wörter oder Bezeichnungen verwendet werden. Max und Moritz sind hier als tüchtige Jungen dargestellt, die keine Angst vor der Arbeit haben. Dies geschieht leider nur innerhalb der Streiche.

»He, heraus! du Ziegen – Böck!	- Laukā lien tu, kazu buk!
Schneider, Schneider, meck meck meck!!«	- Skroder, skroder! Mek, mek, muk! -

Diese Zeilen zeigen die konnotative Äquivalenz, die im Vordergrund steht, wo emotionale und assoziative Reaktionen hervorgerufen werden. Mit dem „mek, mek, mek“ wird das Äffen gezeigt, und Ausdrücke solcher Art sind immer konnotiert (in diesem Fall ist es die negative Konnotation). Der Rhythmus wird so wie vorher eingehalten. In jeder Zeile sind sieben Silben. In der Übersetzung wurde der Reim beibehalten. Die vorliegenden Zeilen sind wörtlich übersetzt, die lineare Übersetzungsweise ist deutlich zu sehen. Über Max und Moritz erfährt man, dass sie beide gerne äffen.

Weiter folgt der vierte Streich, wo Max und Moritz wieder viermal dargestellt werden.

<i>Vierter Streich</i>	CETURTAIS NEDARBS
- Max und Moritz, diese beiden,	Makss un Morics, jātzīstas,
Mochten ihn darum nicht leiden;	Tāpēc sen ar viņu nīstas,
Denn wer böse Streiche macht,	Jo, kas blēņām nodevies,
Gibt nicht auf den Lehrer acht. –	Skolotāju nevar ciest.

Diese Darstellung von Max und Moritz wird auf die formal – ästhetische Weise gebildet, d.h., die formal – ästhetische Äquivalenz wird mehr eingehalten als die anderen vier Äquivalenztypen. Die Zeilen der Übersetzung enthalten einige Abweichungen vom Original. Das Dargestellte wird durch ein anderes Bild gezeigt. Der Rhythmus wird beibehalten. Es gibt acht Silben in den ersten zwei und sieben Silben in den letzten zwei Zeilen. Die Übersetzung

enthält Reim und es wird das Reimschema AABB verwendet. Der Übersetzer hat diese Zeilen ziemlich frei übersetzt. Es gibt keine Wörtlichkeit und auch keine besonderen Merkmale der Kreativität. In der Übersetzung werden Max und Moritz als zwei ungeduldige Jungengestalten dargestellt. Hier wird es auch gesagt, dass sie beide den Lehrer Lämpel hassen, obwohl im Original ein so starker Ausdruck nicht verwendet wird.

- Max und Moritz, unverdrossen,	Makss un Morics nekavējas,
Sinnen aber schon auf Possen,	Viņi izdomā, kā spējams
Ob vermittelst seiner Pfeifen	Ar šo pīpi skolotāju
Dieser Mann nicht anzugreifen. –	Padarīt pavisam vāju.

Als die dominanteste ist hier die denotative Äquivalenz zu bemerken, weil es die gleichen Sachverhalte abgebildet werden. Im Inhalt gibt es nur kleine Abweichungen vom Original, das Bild wird nur wenig anders dargestellt. Der Rhythmus und Reim mit dem Reimschema AABB wird immerfort eingehalten. Jede der Zeilen enthält acht Silben in beiden – Ausgangs- und Zieltext. Keine ungewöhnten oder spezifischen Bezeichnungen sind zu bemerken. Hier sind beide Knaben hartnäckig und bei den Streichen immer kreativ dargestellt.

Schlichen sich die bösen Buben	Abi palaidnieki lielie
In sein Haus und seine Stuben,	Viņa istabiņā ielien,
Wo die Meerschaumpfeife stand;	Jūras putu pīpi ķer,
Max hält sie in seiner Hand;	Makss to abām rokām tver,

Hier ist wieder mehr Aufmerksamkeit der formal - ästhetischen Äquivalenz gewidmet, da die Gestaltung analog ist. Abweichungen, Auslassungen und zusätzliche Information verändern den Inhalt wenig. Die ersten zwei Zeilen enthalten acht, die zwei letzten – sieben Silben. Der Rhythmus entspricht dem Rhythmus im Original. Die Übersetzung ist mit Reim übertragen und es wurde das AABB-Reimschema benutzt. Es ist zu sehen, dass die Übersetzung wörtlich ist. Die lineare Übersetzungsweise ist hier deutlich zu sehen. Über Max und Moritz erfährt der Leser, dass die beide ins Haus des Lehrers Lämpel sich heimlich hineinschleichen, das als ein Verbrechen betrachtet werden kann.

Aber Moritz aus der Tasche	Morics tad no iekškabatas
Zieht die Flintenpulverflasche,	Pulvernīcu laukā krata.
Und geschwinde, stopf, stopf, stopf!	Pulveris drīz – tra, ta, tā –
Pulver in den Pfeifenkopf. –	Jau ir pīpes galviņā.

Obwohl es scheint, dass in diesen Zeilen große Unterschiede geben, wird die Gestaltung ähnlich gezeigt. Dies bedeutet, dass es die formal – ästhetische Äquivalenz eingehalten wird, die Gestaltung ist analog. Die formal – ästhetische Äquivalenz ist die dominanteste im ganzen Werk. Dieser Äquivalenztyp ist für die literarische Übersetzung und besonders bei der

Nachdichtung sehr charakteristisch. Von der Analogie der Gestaltung hängt auch die Wirkung ab, was bei einem literarischen Werk das Wichtigste ist. Das Bild vom Inhalt wird in diesen Zeilen unterschiedlich geschaffen. Der Rhythmus unterscheidet sich zwischen diesen beiden Texten nicht. Die zwei ersten Zeilen enthalten acht Silben, während die zwei letzten – jede sieben Silben. Das Reimschema AABB wird auch hier beibehalten. Die vorletzte Zeile in der Übersetzung ist originell dargestellt. Es klingt und sieht ungewöhnlich aus, und das macht diese Ausdrucksweise besonders bemerkbar. Über Max und Moritz ist es hier zu sagen, dass sie auch fleißig arbeiten können, wenn es um die Streiche geht.

Im fünften Streich werden Max und Moritz wieder in vier Stellen charakterisiert.
Fünfter Streich PIEKTAIS NEDARBS

Kurz, man ist darauf bedacht,	Tātad visi gādāt mēdz,
Was dem Onkel Freude macht. –	Lai ir krusttēvs aprūpēts.
- Max und Moritz ihrerseits	Makss un Morics gan par to
Fanden darin keinen Reiz. –	Negrib zināt it neko.

Primär wird hier die denotative Äquivalenz eingehalten, weil die gleichen Sachverhalte charakterisiert und übersetzt werden. Das Bild wird vom Inhalt unterschiedlich geschaffen, es werden andere Worte dafür benutzt. Der Rhythmus wird in der Übersetzung eingehalten und jede der Zeilen enthält sieben Silben. Die Übersetzung ist mit Reim übertragen und es wurde das Reimschema AABB verwendet. Der Übersetzer hat den Zieltext ziemlich frei geschaffen, es gibt keine lineare Übersetzung und sind auch keine spezifische und kreative Entscheidungen getroffen. Hier ist es zu sehen, dass Max und Moritz nicht dem Onkel etwas zu Gefallen tun wollen. Sie geben keine Acht auf das, dass man gegenüber Verwandten höflich und freundlich sein sollte.

Denkt euch nur, welch schlechten Witz	Padomājiet, ko it drīz
Machten sie mit Onkel Fritz! –	Krusttēvs Fricis izjutīs.

Es ist zu sehen, dass diese Zeilen den Leser direkt ansprechen, deshalb ist es zu sagen, dass die pragmatische Äquivalenz mehr als die anderen eingehalten wird. Die pragmatische Äquivalenz wird dann verwirklicht, wenn in gleicher Weise ihre kommunikative Funktion erfüllt wird. Der Inhalt wird mit einem anderen Bild gezeigt, es unterscheidet sich zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext. Der Rhythmus der entsprechenden Zeilen wird eingehalten und es gibt sieben Silben in jeder der Zeilen. Der Reim wurde bei der Übersetzung beibehalten. Der Übersetzer hat diese Stelle ziemlich frei übertragen, ohne eine lineare Übersetzungsweise oder ohne die Verwendung von kreativen Lösungen. Mit Verdacht ist es hier zu vermuten, dass Max und Moritz schon wieder einen Streich machen werden, dazu sind die beiden immer bereit.

Max und Moritz, immer munter,	Schütteln sie vom Baum herunter.
-------------------------------	----------------------------------

In die Tüte von Papiere
Sperren sie die Krabbeltiere. –
Makss un Morics niķus zina,

Maijvaboles nopurina,
Neslēpdami smīnu vaigos,
Savāc tūtās zvērus baigos

Hier ist die denotative und die formal – ästhetische Äquivalenz vor allem festzustellen, weil es die gleichen Sachverhalte abgebildet und die Analogie der Gestaltung geschaffen wird. Abweichungen vom Original und zusätzliche Information charakterisieren diese Zeilen. Der Rhythmus und die acht Silben in jeder Zeile werden immerfort eingehalten. Das Gleiche ist auch zum Reim und Reimschema AABB zu betrachten. Der Übersetzer hat den Zieltext ziemlich frei und kreativ geschaffen, es ist hier keine wörtliche Übersetzungsweise zu bemerken. Über Max und Moritz kann man hier erfahren, dass sie beide in Sachen, die mit Streichen verbunden sind, ausgebildet sind, immer neue Ideen haben, wissen, wie der Streich ausgehen wird. Man kann auch sagen, dass sie darüber überzeugt sind, dass alles gut (den Erwartungen entsprechend) laufen wird.

Weiter folgt der sechste Streich, in dem Max und Moritz siebenmal erwähnt werden.

Sechster Streich

SESTAIŠ NEDARBS

Wünschten Max und Moritz auch
Sich so etwas zum Gebrauch. –

Makss un Morics grib tūlīt
Kaut ko gardu nobaudīt.

Hier ist die analoge Gestaltungsweise zu bemerken, deshalb ist es zu sagen, dass in diesen Zeilen die formal – ästhetische Äquivalenz verwirklicht wird. Der Inhalt wird in diesen Zeilen mit kleinen Abweichungen dargestellt. Der Rhythmus wird so wie vorher eingehalten und jede dieser Zeilen enthalten sieben Silben. In der Übersetzung ist der Reim beibehalten. Spezifische und kreative Ausdrücke sind nicht zu bemerken. Die zwei Buben treten hier als leckerhafte Jungen auf.

Also, will hier einer stehen,
Muß er durch den Schlot sich quälen. –

Kas tad pieķļūt grib pie kūkām,
Dūm vadā lai ielīst lūkā.

Ratsch!! – Da kommen die zwei Knaben
Durch den Schornstein schwarz wie
Raben.

Cauri skurstenim kā velni
Zeņķi izkrīt gluži melni.

Die denotative Äquivalenz steht auch in diesen Zeilen im Vordergrund. Der Vergleich der zwei Knaben wird hier mit unterschiedlichen Bildern dargestellt. Die Silbenzahl in diesen Zeilen ist acht und es ist gleich in allen Zeilen. Der Rhythmus und Reim (das Reimschema AABB) werden in der Übersetzung eingehalten. Der Vergleich in der Übersetzung ist

gewöhnlich. Die Wirkung des Bildes wird entsprechend dargestellt. Hier ist die negative Seite der beiden zu sehen, weil sie bereit etwas zu stehlen sind, und es ist ein Verbrechen.

Da! Nun sind sie alle beide

Tā! Nu gluži balti abi

Rund herum so weiß wie Kreide.

It kā nokrītoti labi.

Hier ist die formal – ästhetische Äquivalenz zu sehen, da die Gestaltung analog verwirklicht wird. In diesem Fragment sind nur kleine Abweichungen vom Original zu bemerken. Der Rhythmus und Reim ist in der Übersetzung beibehalten und jede Zeile hat acht Silben. Die Übersetzung ist hier mehr wörtlich als kreativ zu bezeichnen. Als eine kreative Lösung wäre hier das Wort „nokrītoti“ zu bemerken, es ist ein Neologismus, den der Übersetzer für diesen Zieltext geschaffen hat. Für Max und Moritz werden hier keine neuen Eigenschaften oder Charakterzüge gegeben.

Ganz von Kuchenteig umhüllt

Kūku mīklā apvārtīti,

Stehen sie da als Jammerbild. –

Zēņi vairs nemaz nav glīti.

Aus der Analogie der Gestaltung folgt hier die formal – ästhetische Äquivalenz. Die Ähnlichkeit der Gestaltungsweise ist hier deutlich zu sehen. Das Bild vom Inhalt ist gleich. Der Rhythmus wird eingehalten. Ein Unterschied liegt bei der Silbenzahl – im Original enthält jede Zeile sieben Silben, bei der Übersetzung sind es acht Silben pro Zeile. Dieser Unterschied stört beim Lesen und der Wahrnehmung des Textes nicht. Die Übersetzung ist mit Reim übertragen. Es gibt keine spezifische und außergewöhnliche Bezeichnungen zu bemerken. Es sind hier keine neue Eigenschaften festzustellen, nur dass Max und Moritz in diesem Moment nicht schön aussehen.

Gleich erscheint der Meister Bäcker

Maizniekmeistars rikšiem laižas,

Und bemerkt die Zuckerlecker.

Pamanījis kārumlaižas,

In diesen Zeilen dominiert die denotative Äquivalenz, weil die gleichen Sachverhalte abgebildet werden. Das Bild der Texte wird ähnlich, aber gleichzeitig mit Abweichungen dargestellt, der Rhythmus wird eingehalten und die Silbenzahl ist acht Silben in jeder Zeile. Die Übersetzung enthält Reime, sowie beim Original. Originelle und nicht gehörte Wendungen oder Ausdrücke sind nicht zu bemerken. Über Max und Moritz erfährt der Leser, dass die beide Zuckerlecker sind. Diese Eigenschaft ist nicht von der negativen Seite zu betrachten, obwohl genau diese Eigenschaft die zwei Buben zu einem neuen Streich führt.

Knusper, knasper! – wie zwei Mäuse

Kniku, knaku! Tā kā truši

Fressen sie durch das Gehäuse;

Garozu tie pārgrauzuši.

Im Vordergrund ist hier die formal – ästhetische Äquivalenz deutlich zu sehen, die Analogie der Gestaltung zwischen beiden Texten ist sehr ähnlich. Das Bild wird hier ähnlich dargestellt, es unterscheidet sich nur der Vergleich, der für die Einhaltung des Reims nicht wörtlich übersetzt werden konnte. Der Rhythmus wurde eingehalten und jede der Zeilen

enthält acht Silben. Die Übersetzung ist mit Reim übertragen. Der Vergleich ist anders dargestellt als im Original, andere Ungewöhnheiten sind nicht zu bemerken. Diese Zeilen stellen ein Bild dar, dass Max und Moritz auch aus einer gefährlichen Situation irgendwie herauskommen schaffen, sie lassen sich nicht sofort unterkriegen.

Im letzten Streich werden Max und Moritz in sechs Stellen charakterisiert.

Letzter Streich

PĒDĒJAIS NEDARBS

Max und Moritz wird es schwüle,

Ko lai Makss un Morics saka,

Denn nun geht es nach der Mühle. –

Nu uz dzirnavām iet taka.

Die denotative Äquivalenz ist auch hier zu bemerken. Der Inhalt wird anders dargestellt, aber die Wirkung des Textes ist die gleiche geschaffen. Den Rhythmus und Reim hat der Übersetzer beibehalten. Es gibt acht Silben in jeder Zeile. Die Übersetzung ist angemessenerweise frei übertragen worden. Interessant, dass der Leser nur hier, am Ende so eine Eigenschaft von den beiden sehen kann. Es stellt sich heraus, dass Max und Moritz auch Angst empfinden können. Auch vorher könnte doch irgendeiner von den Streichen misslingen und die Strafe kommen würde, aber nur erst jetzt haben die Knaben Angst von dem, was kommen wird.

Schüttelt er die Bösewichter. –

- Dod! – un melderis ar sparū

»Her damit!!« - Und in den Trichter

Piltuvē gāž blēņudarus.

Wegen der Analogie der Gestaltung ist es hier zu sagen, dass die formal – ästhetische Äquivalenz primär verwirklicht wird. Mit unterschiedlichen Worten wird das Bild sehr ähnlich geschaffen. Der Rhythmus und Reim wird in den vorliegenden Zeilen beibehalten. Jede Zeile in beiden Fragmenten enthält acht Silben. Hier gibt es nichts Ungewöhnliches, das man zu der Kreativität zuzählen könnte. Von Max und Moritz wird die Bezeichnung „Bösewichter“ noch einmal betont.

Hier kann man sie noch erblicken

Te var paskatīties viņos –

Fein geschroten und in Stücken.

Nu jau mazos putrainiņos.

Das letzte Beispiel zeigt die denotative Äquivalenz im Vordergrund, wo die gleiche Sachverhalte abgebildet werden. Auch hier ist es zu sagen, dass das Bild mit unterschiedlichen Worten trotzdem sehr ähnlich geschaffen wird. Den Rhythmus und Reim hat der Übersetzer beibehalten. In jeder Zeile sind acht Silben, die in der Übersetzung beachtet worden sind. Die Übersetzungsweise wäre mehr wörtlich als kreativ zu bezeichnen.

Im Schluss wird es über Max und Moritz gesprochen, aber es wird in allgemeinen Zügen gemacht, deshalb wird hier keine neue Eigenschaften von den Jungengestalten gezeigt.

3. 3. Der Vergleich mit der Übersetzung von Inta Deķe

Die Übersetzung von Inta Deķe, die in der vorliegenden Masterarbeit benutzt wird, ist im Jahr 1996 herausgegeben worden.

Bei dieser Übersetzung ist es sofort zu bemerken, dass sie mit der Übersetzung von Aspazija sehr ähnlich ist. Nicht nur sehr ähnlich, sondern fast identisch. Um die Gleichheit der Übersetzungen deutlich zu zeigen, wird es in dieser Analyse die Stellen untersucht, wo Abweichungen von der Übersetzung von Aspazija vorkommen.

Im Vorwort sind keine Unterschiede zwischen beiden Übersetzungen festzustellen.

Der erste Unterschied kommt erst im ersten Streich vor:

Bet, rau te – ak, dievs tu pas’!

Bet, rau, te – ak, **Dievs**, tu pas’!

Es ist deutlich zu sehen, dass die Unterschiede in dieser Zeile sehr klein sind – ein Interpunktionszeichen und ein Majuskel. An dem Inhalt, Äquivalenz, Rhythmus, Reim und der Kreativität ändert es sich nichts.

Ieklausās. Kas tur **tā** kļaiģā?

Ieklausās. Kas tur kļaiģā?

Der einzige Unterschied liegt hier in der Auslassung des Wortes „tā“, und es ist zu vermuten, ob es absichtlich gemacht wurde oder nicht. Weitere Unterschiede sind im ersten Streich nicht zu bemerken.

Der zweite und dritte Streich sind in den Übersetzungen von Aspazija und Inta Deķe identisch. Es gibt keine Unterschiede, nicht inhaltlich und auch nicht in der Form.

Im vierten Streich gibt es nur ein Unterschied:

Lempelis – lai slavēts dievs! –

Lempelis – lai slavēts **Dievs**! –

Der einzige Unterschied liegt im Wort „Dievs“, das in der Übersetzung von Aspazija klein, in der Übersetzung von Inta Deķe – groß geschrieben wird. Keine weiteren Abweichungen oder Unterschiede sind zu bemerken.

Im fünften Streich sind es drei Unterschiede zu bemerken.

Pīpi, spičkas, avīzes. –

Pīpi, špickas, avīzes. –

Dieser Unterschied beeinflusst den Inhalt, die Form oder die Wahrnehmung des Textes nicht. Das äußere Aussehen dieses Wortes ändert den Sinn nicht.

Saki tūdaļ: «Palīdz dievs!»

Saki tūdaļ: «Palīdz **Dievs**!»

Der einzige Unterschied liegt wieder im Wort „Dievs“. Das macht kein Unterschied beim Lesen und Verstehen des Textes.

«Au!» - jau atkal tek un tausta

«Au!» - **Jau** atkal tek un tausta

Der Unterschied ist wieder formal, in diesem Fall liegt es in der Verwendung von Majuskeln.

Weiter folgt der sechste Streich, wo auch ein Unterschied zwischen den Übersetzungen zu bemerken ist.

Viens un divi! – abi knauši

Viens un divi! abi knauši

Der kleine Unterschied liegt im Gedankenstrich, der in der Übersetzung von Inta Deķe nicht verwendet wird. Keine weiteren Abweichungen oder Unterschiede sind festzustellen.

Im siebten Streich gibt es auch formale Unterschiede:

«Ē!» viņš sauc, «ak tavus priekus!»

Ē!» viņš sauc. «**A**k tavus priekus!»

Das Wort „Ak” wird im zweiten Text groß geschrieben. Dies wurde deshalb gemacht, weil nach der Bemerkung „viņš sauc” ein Punkt gesetzt wird. Es fehlt auch das „«” Zeichen.

Im Schluss kommen die gleichen Unterschiede vor:

Ļaunprāts neved labumā!» - (..)

Atkal vienu piemēru!» - (..)

Iet tiem, kas uz saldu kāri!» - (..)

Teic: «Tas tiem par blēņām ticis!» - (..)

«Lai sev ir, kas man par to!» -

«To jau tūliņ sacīju!» (..)

Ļaunprāts neved labumā!» (..)

Atkal vienu piemēru!» (..)

Iet tiem, kas uz saldu kāri!» (..)

Teic: «Tas tiem par blēņām ticis!» (..)

«To jau tūliņ sacīju!» - (..)

«Lai sev ir, kas man par to!»

Der einzige Unterschied, der hier zu bestimmen ist, ist die Benutzung vom Gedankenstrich – in der Übersetzung von Aspazija ist dieses Zeichen zu sehen, während in der zweiten Übersetzung wird es auf das verzichtet.

Der letzte Unterschied ist mir der Verwendung von Majuskel festzustellen:

«Mīļais dieviņš lai ir teikts,

«Mīļais **D**ieviņš lai ir teikts,

Außer diesen hier erwähnten Unterschiede, sind die Übersetzungen von Aspazija und Inta Deķe gleich. Diese kleinen Unterschiede sind vermutlich nicht wegen der Übersetzerin, sondern des Redakteurs oder Korrektors entstanden. Die Interpunktion trifft den Inhalt nicht, deshalb ist es festzustellen, dass diese Unterschiede nur formell sind.

Wegen der Gleichheit der Übersetzungen von Aspazija und Inta Deķe, werden Max und Moritz nicht von einer anderen Seite dargestellt. Alles, was in der Übersetzung von Aspazija untersucht wurde, ist auch auf diese Übersetzung zu projizieren – die gleichen

Übersetzungsweisen, dominantesten Äquivalenztypen, Rhythmus, Reim, sprachliche und ungewöhnte Wendungen oder Wörter, sowie die Eigenschaften und Charakterzüge, die den Buben Max und Moritz zugeschrieben werden.

3. 4. Kontrastive Analyse der Übersetzungen

Wenn man die drei Übersetzungen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streiche“ kontrastiv untersucht, ist es festzustellen, dass über jede Übersetzung Folgendes zu bemerken ist:

1. Die Übersetzung von Aspazija weist viel weniger Abweichungen, Auslassungen und Veränderungen auf;
2. Die Übersetzung von Bruno Saulītis wirkt abweichend, obwohl der Inhalt und der Sinn des Originals im Zieltext beibehalten werden;
3. Die dritte Übersetzung von Inta Deķe ist identisch mit der Übersetzung von Aspazija, es unterscheiden sich nur solche formale Elemente wie Interpunktionszeichen und die Schreibung des Wortes „Dievs“. Weitere Unterschiede sind nicht zu bemerken.

Die erste Übersetzung charakterisieren weniger Abweichungen im Vergleich zu der zweiten Übersetzung. Obwohl es Unterschiede zwischen AT und ZT bestehen, wird die wichtigste Aufgabe der Übersetzung erfüllt – die Wirkung des Textes wird beibehalten und eine ähnliche in der Zielsprache geschaffen.

Als eine größere Abweichung vom Original ist in der zweiten Übersetzung der Mangel von zwei Zeilen zu bemerken, weil dies zu einer Verschiebung der Ereignisse führt und wenig beim Lesen des Textes stört.

Zu der dritten Übersetzung wäre es empfehlenswert nicht „No vācu valodas atdzejojusi INTA DEĶE“ zu schreiben, sondern, dass es eine Bearbeitung/ Redaktion der Übersetzung von Aspazija ist. Da jeder Übersetzer den Text unterschiedlich interpretiert und nachstehend unterschiedlich übersetzt, wäre es nicht zu verleugnen, dass die dritte keine *Übersetzung* von Inta Deķe ist. Die Ähnlichkeit der beiden Texte ist zu groß, um das Gegenteil zu behaupten.

Die Verfasserin ist der Meinung, dass die erfolgreichste unter den Übersetzungen die von Aspazija ist – im Text wird die Wirkung des AT berücksichtigt und beibehalten, der Zieltext ist gleichzeitig inhaltstreu und kreativ geschaffen und es gibt keine großen Abweichungen vom AT.

Wenn man die Darstellung der Jungengestalten untersucht, ist Folgendes festzustellen:

- Im AT werden folgende Bezeichnungen für Max und Moritz gegeben – „böse Kinder“, „die bösen Buben“, „die zwei Knaben“, „die Zuckerlecker“, „das Lumpenpack“ und „die Bösewichter“. Es ist festzustellen, dass die meisten Bezeichnungen mit einem negativen Unterton dargestellt werden.
- In der Übersetzung von Aspazija (daraus folgt, dass die gleichen Bezeichnungen in der Übersetzung von Inta Deķe verwendet werden) werden die zwei Jungen mit solchen Worten wie „launi bērni“, „nedarbji“, „puikas“, „puišeļi“, „zēni“, „nelieši“, „puisēni“, „knauši“, „nebēdnieki“ und „draņķi“ charakterisiert. Die Übersetzerin hat viele Synonyme für Max und Moritz benutzt, die den Text origineller und ausdrucksvoller anfärbt.
- In der Übersetzung von Bruno Saulītis werden die „zwei Buben Max und Moritz“ unterschiedlich dargestellt, z. B., „palaidnieki“, „puikas“, „blēņudari“, „zeņķi“, „kārumlaižas“ und „negantnieki“. Meistens sind Max und Moritz von der negativen Seite gezeigt.
- In der Übersetzung von Bruno Saulītis werden Max und Moritz nicht nur von der negativen Seite dargestellt. Die beiden werden als vielseitige Jungen charakterisiert. Max und Moritz sind neugierig und abenteuerlich, immer für Übeltätigkeiten bereit, liederlich, ungeduldig, böse, zeigen auch Hasard und Eifer, sind kreativ, haben immer neue Ideen, sind weitblickend bestimmt, gewandt und athletisch, gelassen, haben keine Angst von der Arbeit, können fleißig arbeiten, wenn es um die Streiche geht, gerne äffen, sind hartnäckig, geben keine Acht auf das, dass man gegenüber Verwandten höflich und freundlich sein sollte, sind verbrecherisch und bereit etwas zu stehlen, leckerhaft, haben Angst und lassen sich nicht sofort überwältigen. Sie werden als ganz gewöhnliche kleine Jungen dargestellt, die viele guten und auch bösen Eigenschaften besitzen. Der Leser kann mit Max und Moritz sich personifizieren und ein Teil der Eigenschaften auf sich selbst projizieren.
- In der Übersetzung von Aspazija werden ähnliche Eigenschaften (wie vorher genannt wurde) gegeben. In dieser Übersetzung werden Max und Moritz als böse Kinder dargestellt, die immer für Streiche bereit sind. Sie sind ungeduldig, zeigen auch Hasard und Eifer, sind tüchtig und fleißig, wenn es um Streiche geht, sind gewandt, athletisch, ruhig, gelassen, gerne necken und mecken, sind arglistig, unfolgsam, haben viele Ideen, wollen nicht höflich und behilflich sein, sind leckerhaft, bereit zu stehlen, empfinden Angst und lassen sich nicht leicht überwältigen. Auch in dieser Übersetzung wird die Vielseitigkeit der Persönlichkeit von Max und Moritz deutlich dargestellt.

Die Darstellung der Jungengestalten ist in beiden Übersetzungen sehr ähnlich. Max und Moritz werden als vielseitige Jungen dargestellt, trotzdem meistens von der negativen Seite. Die Gestalten werden entsprechend dem Ausgangstext gebildet, es bestehen keine großen Unterschiede zwischen den Eigenschaften im AT und in den beiden ZT. Beide Übersetzer haben die Intention Wilhelm Buschs bewahrt und die Gestalten ähnlich charakterisiert. Die Wirkung, die Max und Moritz in der Geschichte schaffen, wird beibehalten.

Obwohl Max und Moritz keine unglaublichen oder außergewöhnlichen Charakterzüge haben, ist die Darstellung dieser Gestalten in dem Sinne spezifisch, dass Wilhelm Busch und auch die Übersetzer – Bruno Saulītis und Aspazija (und Inta Deķe) – ihren individuellen Ausdrucksmitteln verwenden und die entsprechende Zielgruppe – Kinder – beachten.

4. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die vorliegende Masterarbeit ist eine kontrastive Studie über die Übersetzungen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ ins Lettische. Die Studie wurde auf der Basis des Ausgangstextes und drei Übersetzungen ins Lettische durchgeführt.

Die gestellten Aufgaben wurden erfüllt. Es wurde:

- Eine allgemeine Charakteristik über die Nachdichtung im Kontext der literarischen Übersetzung gegeben;
- Der Aspekt der spezifischen Zielgruppe der Kinderliteratur geschildert;
- Der Werdegang von Wilhelm Busch vorgestellt;
- Eine Charakteristik von Max und Moritz im AT gegeben;
- Kriterien für die Übersetzungsanalyse der drei ZT definiert;
- Eine kontrastive Analyse der drei Übersetzungen geführt;
- Eine kontrastive Analyse der Darstellung von Jungengestalten im AT und Übersetzungen durchgeführt.

Dabei wurde das Ziel der Arbeit – die Bestimmung der Spezifik der Darstellung der Jungengestalten in Übersetzungen von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ und die Erfassung ihrer sprachlichen Umsetzung – erreicht und die Autorin kam zu den folgenden Schlussfolgerungen:

Die literarische Übersetzung ist keine homogene Disziplin in der Übersetzungswissenschaft. In dieser Hinsicht gibt es mehrere Aspekte, die in der literarischen Übersetzung zu berücksichtigen sind. Eine literarische Übersetzung ist immer eine Wechselwirkung zwischen zwei (oder sogar mehr) Sprachen und Kulturen. Das Verständnis der Übersetzung spielt eine große Rolle bei der Wahrnehmung des Inhalts.

Die Übersetzung von Kinderliteratur ist mit noch mehr spezifischen Merkmalen verbunden. Dazu kommt noch die spezifische Zielgruppe der Kinder, sowie auch die Berücksichtigung von Beziehungen zwischen Text und Illustration.

Für die Übersetzung von Lyrik, die auch als Nachdichtung bezeichnet wird, sind mehrere Merkmale charakteristisch:

- Es werden verschiedene Klassifikationen für die Nachdichtung geschaffen;
- Die Lyrik hat eine ursprüngliche Verbindung mit Musik und daher enthält sie musikalische Elemente (Metrum bzw. Vermaß, Reim – als Klang- und Stilmittel und Rhythmus), die bei der Übersetzung zu beachten sind;

- Ein Gedicht kann immer wieder neu übersetzt werden, da der Übersetzer nur eine Interpretation, ein Variant des Gedichtes in der Übersetzung darstellen kann;
- Die Kompetenz des Übersetzers spielt auch in der Nachdichtung eine wichtige Rolle für die Qualität der Übersetzung;
- Der Übersetzer soll das Gedicht autorengerecht übertragen und den Autorenstil beibehalten;
- Besondere Probleme bei der Nachdichtung bereiten die Metaphern vor, da sie kulturspezifisch sind;
- Bei der Nachdichtung kommen die gleichen Probleme wie bei der Übersetzung von anderen literarischen Texten vor.

In dieser Masterarbeit wurde die formbetonte Übersetzungsweise (die auch mit dem Reim verbunden ist) näher analysiert. Es stellte sich heraus, dass die Form des Gedichtes oft mehr zu berücksichtigen, also invariant ist, als der Inhalt. Die Form ist eines der wichtigsten Merkmale, die die erwünschte Wirkung in der Nachdichtung erreicht.

Mit der Wirkung ist der nächste Aspekt verbunden. Das Unterkapitel über die Übersetzbarkeit/ Unübersetzbarkeit stellt in dieser Masterarbeit vor, welche Problemfelder in einer Übersetzung vorkommen können, besonders bei der Übersetzung von Buchtiteln, Überschriften und Eigennamen. Wenn diese Elemente nicht entsprechend übersetzt werden, kann es zu Hindernissen bei der Wahrnehmung und Wirkung des Textes kommen. Die expressive Wirkung in der Übersetzung von formbetonten Texten ist das wichtigste Merkmal, das zu berücksichtigen ist. Hier ist es noch zu erwähnen, dass die Übersetzung von expressiven Texten senderorientiert oder „identifizierend“ gerichtet ist. Dabei sind kreative Lösungen beim Übersetzungsprozess behilflich. Gerade mit der Hilfe der Kreativität werden Probleme im Übersetzungsprozess gelöst und die erwünschte Wirkung geschaffen.

Der Biografie von Wilhelm Busch kann man entnehmen, dass sein Leben verknotet und nicht leicht war. Die Zeitperiode und Erwartungen an die Kinderliteratur haben die Entstehung von „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ bestimmt. Der Markt der Kinderliteratur verlangte eine Geschichte, die mit schönen und farbigen Bildern ausgestattet wäre. Die Kehrseite der Medaille von „Max und Moritz“ und anderen Bildergeschichten von Wilhelm Buschs ist, dass die Ausdrucksweise und die strenge Strafe am Ende der Geschichte scharf kritisiert wurden.

Vor der kontrastiven Analyse der Übersetzungen wurden die wichtigsten Analyse-Kriterien bestimmt: Ob die Übersetzung Abweichungen, Auslassungen und Änderungen enthält. Die Jungengestalten – Max und Moritz – wurden nach solchen Kriterien wie

Äquivalenz, Inhalt, Rhythmus, Reim und Wörtlichkeit/ Kreativität untersucht. Dabei hatte die Autorin der Arbeit die wichtigsten der Kriterien erläutert und definiert:

Als ZT-Abweichungen vom Ausgangstext werden in dieser Masterarbeit solche Änderungen des AT verstanden, die seinem Inhalt und/ oder der expressiven Wirkung nicht direkt entsprechen. Diese Abweichungen sind im Übersetzungsprozess entstandene Einheiten, die meistens durch Kreativität und bei der Bewahrung von Rhythmus und Reim eingesetzt werden.

Als Auslassungen werden solche Lücken im ZT verstanden, die durch den Übersetzungsprozess entstanden sind. Sie können ein Wort, eine Phrase, ein Satz oder einzelne Ereignisse enthalten.

Änderungen sind solche Elemente, wo deutlich zu sehen ist, dass für die Darstellung in der Übersetzung änderte Bilder geschaffen werden und Ereignisse deutlich anders dargestellt werden.

Die Analyse der drei Übersetzungen von „Max und Moritz“ hat gezeigt, dass die Übersetzung von Bruno Saulītis relativ abweichend wirkt, wenn auch der Inhalt und der Sinn des Originals im Zieltext beibehalten werden. Die Übersetzung von Aspazija weist viel weniger Abweichungen, Auslassungen und Änderungen auf. Dieser Zieltext ist gleichzeitig kreativ und mehr „treu“ dem Ausgangstext geschaffen. Die AT-Wirkung ist in dieser Übersetzung mehr der ZT-Wirkung entsprechend als die in der Übersetzung von Bruno Saulītis. Die dritte Übersetzung von Inta Deķe ist mit der Übersetzung von Aspazija fast identisch, es sind nur formelle Unterschiede zu bemerken, die man der Redaktion oder Korrektor zuschreiben könnte. Zu der dritten Übersetzung wäre es empfehlenswert nicht „No vācu valodas atdzejojusi INTA DEĶE“ zu schreiben, sondern, dass es eine Bearbeitung oder Redaktion der Übersetzung von Aspazija ist, obwohl inhaltlich keine Änderungen an den Text zu bemerken waren.

Bei der Analyse der Darstellung der Jungengestalten wurde im Ausgangstext Folgendes festgestellt:

- Für Max und Moritz werden solche Synonyme verwendet – „böse Kinder“, „die bösen Buben“, „die zwei Knaben“, „die Zuckerlecker“, „das Lumpenpack“ und „die Bösewichter“. Es ist festzustellen, dass die meisten Bezeichnungen mit einem negativen Unterton dargestellt werden;
- Max und Moritz werden nicht nur von der negativen Seite gezeigt, sie besitzen auch gute Eigenschaften, die wiederum zur Übeltätigkeit führen;

- Es werden stilistische Ausdrucksmittel verwendet, die den individuellen Autorenstil charakterisieren. Am anschaulichsten ist die individuelle Vorgehensweise zur Charakteristik der Gestalten festzustellen, die als der subjektive Stil zu bezeichnen ist.

In den Übersetzungen wurden für die Jungengestalten verschiedene Bezeichnungen verwendet, die meistens negativ konnotiert sind. Die Verwendung von bildlichen Ausdrucksmitteln ist am deutlichsten durch den subjektiven Stil zu bemerken, wo der Autor oder Übersetzer eine individuelle Ausdrucksart für die Darstellung der Gestalten verwendet. Als Beispiele wären hier solche Synonyme wie „palaidnieki“ (dt. „Unarte“), „puikas“ (dt. „Jungen“, „Buben“, „Knaben“), „blēņudari“ (dt. „Racker“), „zeņķi“ (dt. „Bengel“), „negantnieki“ (dt. „Bösewichter“), „ļaudi bērni” (dt. „böse Kinder“), „nedarbji” (dt. „Taugenichte“), „nelieši” (dt. „Schurken“), „knauši” (dt. „Knirpse“), „nebēdnieki” (dt. „Schelme“), „draņķi” (dt. „Plunders“) u. a. zu nennen.

Die zwei Buben – Max und Moritz – werden gleichzeitig aber auch als vielseitige Jungen dargestellt. Obwohl vorwiegend die negativen Eigenschaften der Beiden gezeigt werden, besitzen sie auch etwas Positives: vor allem die Kreativität, Hasard und Eifer. Max und Moritz haben keine unglaublichen und außergewöhnlichen Charakterzüge, daher kann der Leser diese Jungengestalten mit sich selbst vergleichen und ihre Eigenschaften auf sich projizieren. Die Identität der beiden, die mehr als hundert Jahre zurück entstanden ist, könnten jedoch auch die Leser von heute besitzen.

Obwohl Max und Moritz keine unglaublichen oder außergewöhnlichen Charakterzüge haben, ist die Darstellung dieser Gestalten in dem Sinne spezifisch, dass Wilhelm Busch und auch die Übersetzer – Bruno Saulītis und Aspazija (Bemerkungen zu Inta Deķe siehe im Kapitel 3.3.) – ihren individuellen Ausdrucksmitteln verwenden und die entsprechende Zielgruppe – Kinder – beachten.

Die vorliegende Masterarbeit ist eine neue, individuelle Untersuchung auf dem Feld der literarischen Übersetzung und leistet einen neuen Beitrag zu diesem Bereich. Die Untersuchung kann als Basis für weitere Forschungen in der literarischen Übersetzung und Kinderliteratur eingesetzt werden, da sie vielseitige theoretische Grundlagen und eine Vorlage der Analyse von literarischen Übersetzungen enthält.

5. LITERATURVERZEICHNIS

5.1. Primärliteratur

- Busch, Wilhelm** (1974): Max und Moritz. Diogenes Verlag AG. Zürich. 70 S.
- Busch, Wilhelm** (1989): Die schönsten Bildergeschichten für die Jugend. Alles in Farbe. 12. Auflage. Südwest Verlag. München. 319 S.
- Busch, Wilhelm** (1989): Max und Moritz und andere Bildgeschichten. 3. Auflage. Der Kinderbuchverlag. Berlin. 181 S.
- Busch, Wilhelm** (2008): Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen. ... nebst zwei Fundstücken aus den „Fliegenden Blättern“ und dem „Münchener Bilderbogen“. Anaconda Verlag GmbH. Köln. 80 S.
- Bušs, Vilhelms** (1968): Makss un Morics. Izdevniecība „Liesma“. Rīgā. 39 S.
- Bušs, Vilhelms** (1977): Makss un Morics. Otrais izdevums. Izdevniecība „Liesma“. Rīga. 47 S.
- Bušs, Vilhelms** (1986): Makss un Morics. Trešais izdevums. Liesma. Rīga. 56 S.
- Bušs, Vilhelms** (1996): Ansis Tupkāja un citi stāsti bildēs. Rīgas ParaugTipogrāfija. 240 S.
- Bušs, Vilhelms** (2007): Makss un Morics. Zvaigzne ABC. Rīga. 60 S.
- Bušs, Vilhelms** (2009): Makss un Morics. Zvaigzne ABC. Rīga. 60 S.
- Bušs, Vilhelms / Busch, Wilhelm** (1993): Makss un Morics / Max und Moritz. Zvaigzne / Verlag von Braun und Schneider. Rīga / München. 54 S.
- Hochhuth, Rolf** (1992): Wilhelm Busch. Sämtliche Werke I. Und die Moral von der Geschichte. 6. Auflage. C. Bertelsmann Verlag. München. 1160 S.

5. 2. Sekundärliteratur

- Albercht, Jörn** (1998): Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 363 S.
- Apel, Friedmar/ Kopetzki, Anne** (2003): Literarische Übersetzung. 2., vollständig neu bearbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/ Weimar. 152 S.
- Bachmann – Medick, Doris** (Hrsg.) (1997): Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. Berlin. 328 S.

- Balzer, Bernd/ Mertens, Volker** (Hrsg.) (1990): Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Meyers Lexikonverlag. Mannheim/ Wien/ Zürich. 516 S.
- Beutin, Wolfgang/ Ehlert, Klaus/ Emmerich, Wolfgang/ Hoffacker, Helmut u.a.** (1994): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., überarbeitete Auflage. Mit 400 Abbildungen. J. B. Metzler Verlag. Stuttgart/ Weimar. 630 S.
- Bohne, Friedrich** (Hrsg.) (1974): Wilhelm Busch. Gedichte. Diogenes Verlag AG. Zürich. 272 S.
- Culler, Jonathan** (2002): Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 200 S.
- Dahrendorf, Malte** (1996): Vom Umgang mit Kinder- und Jugendliteratur. Pläyoder für einen lese- und leserorientierten Literaturunterricht. 1. Auflage. Originalausgabe. Volk und Wissen Verlag GmbH. Berlin. 108 S.
- Domin, Hilde** (1988): Wozu Lyrik heute. 5. Auflage. R. Piper & Co. Verlag. München/ Zürich. 196 S.
- DUDEN** (1999): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden. Studienausgabe. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Band 1: A – Bedi. DUDENVERLAG. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich. 4800 S.
- DUDEN** (1999): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden. Studienausgabe. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Band 5: Impu - Leim. DUDENVERLAG. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich. 4800 S.
- DUDEN** (1999): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden. Studienausgabe. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Band 9: Tach – Vida. DUDENVERLAG. Mannheim. Leipzig. Wien. Zürich. 4800 S.
- Ewers, Hans – Heino** (2000): Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG. München. 320 S.
- Friederich, Wolf** (1977): Technik des Übersetzens. Englisch und Deutsch. 4. Auflage. Max Hueber Verlag. München. 146 S.
- Geerdts, Hans Jürgen** (Hrsg.) (1965): Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. Volk und Wissen Volkseigener Verlag. Berlin. 768 S.
- Grbić, Nadja/ Wolf, Michaela** (Hrsg.) (1997): Text – Kultur Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe. Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. Tübingen. 317 S.

- Hochhuth, Rolf** (1992): Wilhelm Busch. Sämtliche Werke II. Was beliebt ist auch erlaubt. 6. Auflage. C. Bertelsmann Verlag. München. 1112 S.
- Holtmeyer, Annette/ Schwanenberg, Britta** (2009): „Kinderliteratur von den Anfängen bis heute“ in http://www.planet-wissen.de/kultur_medien/literatur/kinderliteratur/index.jsp. Stand 2010.04.16.
- Holznagel, Franz – Josef/ Kemper, Hans – Georg/ Korte, Hermann/ Mayer, Mathias** u.a. (2004): Geschichte der deutschen Lyrik. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. Stuttgart. 755 S.
- Kadrić, Mira/ Kaindl, Klaus/ Kaiser – Cooke, Michèle** (2007): Translatorische Methodik. 2., überarbeitete Auflage. Facultas Verlags- und Buchhandels AG. Wien. 168 S.
- Keller, Rudi** (1997): Linguistik und Literaturübersetzen. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 183 S.
- Koller, Werner** (2001): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 6., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Quelle & Meyer Verlag. Wiebelsheim. 343 S.
- Kraus, Joseph** (1991): Wilhelm Busch. 11. Auflage. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg. 163 S.
- Kußmaul, Paul** (Hrsg.) (2000): Kreatives Übersetzen. 2. Auflage. Stauffenburg Verlag. Tübingen. 215 S.
- Lamping, Dieter** (1991): Moderne Lyrik. Eine Einführung. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen. 136 S.
- Mersmann, Birgit** (2008): „Zwischen Skylla und Charybdis“ in <http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/koreanisch/>. Stand 2010.04.07.
- Neubert, Albrecht** (2007): Das unendliche Geschäft des Übersetzens. Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. 59 S.
- Nord, Christiane** (1995): Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 3. Auflage. Julius Groos Verlag. Heidelberg. 284 S.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J.** (1991): Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. 2. Auflage. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 248 S.
- Repše, Einars/ Aksenoks, Aivars** (2004): „Noteikumi par personvārdu rakstību un lietošanu latviešu valodā, kā arī to identifikāciju” in <http://www.likumi.lv/doc.php?id=85209>. Stand 2010.03.28.
- Salevsky, Heidemarie** (2002): Translatologiewissenschaft. Ein Kompendium. Peter Lang GmbH. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main. 660 S.
- Schikorsky, Isa** (2003): Schnellkurs. Kinder- und Jugendliteratur. DuMont Literatur und Kunst Verlag. Köln. 192 S.

Snell – Hornby, Mary/ Hoenig, Hans G./ Kußmaul, Paul (2006): Handbuch Translation, unveränderter Nachdruck der 2. Auflage. Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. Tübingen. 434 S.

Steiner, Georg (1994): Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Erweiterte Neuauflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 487 S.

Stolze, Radegundis (2001): Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 3., aktualisierte Auflage. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 292 S.

Vermeer, Hans J. (1996): Übersetzen als Utopie. Die Übersetzungstheorie des Walter Bendix Schoenflies Benjamin. TEXTconTEXT – Verlag. Heidelberg. 268 S.

Wild, Reiner (Hrsg.) (1990): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 476 S.

Zuschlag, Katrin (2002): Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 373 S.

Žmegač, Viktor (Hrsg.) (1985): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II/ 1 1848 – 1918. 2., unveränderte Auflage. Athenäum Verlag GmbH. Königsstein/ Ts. 288 S.

6. ANHANG

6. 1. Zeittafel von Wilhelm Busch (aus „Wilhelm Busch“ von Joseph Kraus, 1991)

- 1832 15. April, 6 Uhr morgens: Heinrich Christian Wilhelm Busch in Wiedensahl nordwestlich von Stadthagen (zwischen Hannover und Minden) geboren
Vater: Johann Friedrich Wilhelm Busch, Kaufmann
Mutter: Henriette Dorothee Charlotte Busch, geb. Kleine
Geschwister: Fanny, geb. 14. 3. 1834; Gustav, geb. 16. 9. 1836; Adolf, geb. 13. 12. 1838; Otto, geb. 18. 2. 1841; Anna, geb. 2. 5. 1843; Hermann, geb. 13. 7. 1845
- 1841 Nach drei Jahren in der Dorfschule wird Wilhelm dem Onkel Georg Kleine, Pfarrer des Dorfes Ebergötzen bei Göttingen, zur Erziehung übergeben. Privatunterricht. Beginn der lebenslänglichen Freundschaft mit Erich Bachmann.
- 1844 Besuch in Wiedensahl bei den Eltern nach drei Jahren Abwesenheit
- 1846 Übersiedlung mit Onkel Georg Kleine nach Lüthorst
- 1847 11. April: Konfirmation durch Pastor Kleine in Lüthorst
Herbst: Wilhelm Busch geht nach Hannover an die Polytechnische Schule
- 1851 März: Wilhelm Busch verläßt eigenmächtig die Polytechnische Schule, um Maler zu werden
Juni: Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Enttäuschung
- 1852 Mai: Nach Antwerpen. Aufnahme an der Königlichen Akademie der schönen Künste
- 1853 März: Schwere Typhuserkrankung. Seelische Ernüchterung. Völlig mittellos. Von seinen holländischen Wirtsleuten unentgeltlich gepflegt
Mai: Rückkehr nach Wiedensahl. Bei allmählicher Genesung rege Sammeltätigkeit von Sagen, Märchen und Liedern in Lüthorst
- 1854 Fortsetzung der folkloristischen Tätigkeit. Naturwissenschaftliche Studien unter Anleitung des Pastors Kleine
November: Nach München. Studium an der Königlichen Akademie der Künste. Enttäuschung. Aufnahme in den Kunstlerverein Jung – München
- 1856 September: Nach Wiedensahl
- 1857 Busch spielt mit dem Gedanken, als Bienenzüchter in Brasilien ein neues Leben zu beginnen
- 1858 Januar: Nach Lüthorst. Liebhabertheater. Komödie: *Einer hat gebimmelt und alle haben gebummelt*
Mai: Nach München

- Juni: Schwester Anna stirbt in Wiedensahl. Intensive Aktstudien, Anatomie, Zeichnen, Malen
- Bis September: Mit Jung – Münchenern in Ammerland am Starnberger See und in Brannenburg
- Herbst: In München. Caspar Braun, Herausgeber der «Fliegenden Blätter» und «Münchener Bilderbogen», verpflichtet ihn als Zeichner und Karikaturisten (bis 1870)
- 1860 Januar: Tanzvergügungen der Jung – Münchener und ihre Vorbereitung. Text für Operette *Liebestreu und Grausamkeit*, vertont von Ed. Heinel
- Oktober und November: Typhuserkrankung oder Nikotinvergiftung
- 1861 Texte zu den Operetten *Hänsel und Gretel* und *Der Vetter auf Besuch*, Vertonungen von Kremlsetzer
- 1862 Februar: Münchener Künstlerfasching. Jung – München tat sich hervor mit «Die deutsche Märchenwelt», Plan und Regie: Wilhelm Busch. Dabei u. a. Uraufführung von *Hänsel und Gretel*
- 1864 Herbst: *Bilderpossen* ausgeliefert bei Heinrich Richter in Dresden
- 1865 Caspar Braun veröffentlicht *Max und Moritz* in Buchform
- 1866 Juni: Schlaganfall der Mutter. Busch in Wiedensahl bis Januar 1867
- 1867 Juni: Besuch in Frankfurt am Main, wo Bruder Dr. Otto Busch als Erzieher im Hause des Bankiers Keßler tätig ist
- Sommer: Beiträge für die Zeitschriften «Über Land und Meer» und «Die illustrierte Welt» (u. a. *Hans Huckebein, der Unglücksrabe*). Drei Aufsätze für das «Bienenwirthschaftliche Centralblatt» (Redakteur: Pastor Kleine)
- 1868 Frankfurt: Freundschaft mit Frau Johanna Keßler. Bis Ende 1877 häufiger Gast im Keßler – Haus
- August: Tod des Vaters. *Die kühne Müllerstochter* ausgeliefert
- 1869 In diesem Jahr Hauptwohnsitz in Frankfurt am Main. Eigenes Atelier
- April: *Schnurrdburr oder die Bienen* ausgeliefert. Beschäftigung mit der Philosophie Schopenhauers
- 1870 Januar: Tod der Mutter
- Juni: *Der Hl. Antonius von Padua* ausgeliefert. Staatsanwalt schreitet ein
- 1871 April: Freigabe des *Hl. Antonius* durch Gerichtsbeschluß
- 1872 April: *Die Fromme Helene* ausgeliefert. Busch gibt festen Wohnsitz in Frankfurt auf
- Oktober: *Bilder zur Jobsiade* ausgeliefert
- November: *Pater Filuzius* ausgeliefert

- 1873 Reise zur Weltausstellung in Wien. Einführung in den Künstlerverein Allotria.
Bekanntschaft mit Franz von Lenbach, Friedrich August von Kaulbach und Lorenz
Gedon
Juni: *Der Geburtstag oder die Partikularisten* ausgeliefert
Ende September: Reise nach Holland
- 1874 April: *Dideldum* ausgeliefert. Reise nach Belgien und Holland
August: Krankheit – Nikotinvergiftung
Oktober: *Kritik des Herzens* ausgeliefert
- 1875 Januar: Beginn des Briefwechsels mit Maria Anderson
Oktober: Treffen mit Maria Anderson in Mainz
November: *Abenteuer eines Junggesellen* ausgeliefert
- 1876 Dezember: *Herr und Frau Knopp* ausgeliefert
- 1877 August: Julchen ausgeliefert. Bekanntschaft mit Paul und Anna Lindau in München
Mitte Dezember: Beginn des dreizehnjährigen Schweigens zwischen Busch und
Johanna Keßler
- 1878 März / April: München – Bozen – Venedig – München
Mai: *Die Haarbeutel* ausgeliefert. Häufig nach Hannover. Affenstudien im Zoo
Juli: Borkum. Bekanntschaft mit Georg und Marie Hesse. Dreißigjährige
Brieffreundschaft
August: Schwager Pastor Hermann Nöldeke stirbt
Winter: München
- 1879 März: Übersiedlung mit Schwester Fanny ins Pfarrwitwenhaus
Mai: Bruder Otto stirbt in Frankfurt
Juni: *Fipps der Affe* ausgeliefert
- 1880 Neuauflage Bilderpossen
August: München
Freundschaft mit Hofkapellmeister Hermann Levi
Dezember: *Stippstörchen für Äuglein und Öhrchen* ausgeliefert
- 1881 Februar: Nikotinvergiftung
Mitte März bis April: Letzter Aufenthalt in München
Juni: *Der Fuchs* und *Die Drachen* ausgeliefert
Juli: Reise nach Wolfenbüttel; dort Bekanntschaft mit Grete Fehlow, einer Nichte der
Schwägerin
- 1882 Januar: Bäderkurs in Wolfenbüttel
Juni: *Plisch und Plum* ausgeliefert

- 1883 Juni: *Balduin Bählamm, der verhinderte Dichter* ausgeliefert
Dezember: Lorenz Gedon stirbt
- 1884 Juni: *Maler Klecksel* ausgeliefert
Spätsommer: Erste Lieferung der Sammelausgabe «Humoristischer Hausschatz»
- 1886 April: Reise nach Rom
Mai: «Über Wilhelm Busch und seine Bedeutung» von Eduard Daelen Oktober /
Dezember: *Was mich betrifft* in der «Frankfurter Zeitung»
- 1888 8. Mai: Bruder Gustav stirbt
August: Mit Lehnbach und Frau in Holland
- 1891 April: *Eduards Traum* ausgeliefert
August: Durch Lehnbachs Vermittlung Versöhnung mit Johanna Keßler. Von nun an
bis zu seinem Tod wieder häufige Besuche bei Keßlers. Beginn eines Briefwechsels
mit Nanda Keßler
- 1894 Frühjahr: Mehrfache Grippeerkrankungen
- 1895 April: *Der Schmetterling* ausgeliefert
- 1896 Oktober: Abfindungsvertrag mit Bassermann in Hannover. Wilhelm Busch erhält
50 000 Mark
Beginn des Briefwechsels mit Grethe Meyer
- 1897 Februar: Ernst Hanfstaengl gestorben
- 1898 Oktober: Übersiedlung nach Mechtshausen
- 1899 Etwa 90 Gedichte für *Zu guter Letzt* und *Schein und Sein* entstanden
- 1900 Volkskundliche Forschungen leben wieder auf
- 1901 Beitrag zum «Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung»:
Volksüberlieferungen aus Wiedensahl
- 1902 Busch flieht vor dem Geburtstagstrubel nach Hattorf. Über 1500 Grüße
- 1903 Redaktionsarbeit an der Gedichtsammlung *Zu guter Letzt*
- 1904 März: Franz von Lenbach stirbt
April: *Zu guter Letzt* ausgeliefert. Letzte Veröffentlichung zu Lebzeiten
- 1905 9. Juni: Otto Nöldeke erhält von Wilhelm Busch das versiegelte Manuskript *Hernach*
- 1907 Januar: *An Helene* für die Festaussgabe der Frommen Helene zum 75. Geburtstag
März: *Mein Lebenslauf für die Jugend*
Juni: Letzter Besuch in Frankfurt. Letztes Beisammensein mit Kaulbach und Frau
August: Erich Bachmann stirbt
- 1908 6. Januar: Plötzliche Herzschwäche
9. Januar: Wilhelm Busch stirbt

6. 2. Wilhelm Busch „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ und die drei Übersetzungen von Bruno Saulītis, Aspazija und Inta Deķe

Wilhelm Busch

„Max und Moritz“ (1974)

Vorwort

Ach, was muß man oft von bösen
Kindern hören oder lesen!!
Wie zum Beispiel hier von diesen,
Welche Max und Moritz hießen;

Die, anstatt durch weise Lehren
Sind zum Guten zu bekehren,
Oftmals noch darüber lachten
Und sich heimlich lustig machten. –
- Ja, zur Übeltätigkeit,
Ja, dazu ist man bereit! -
- Menschen necken, Tiere quälen,
Äpfel, Birnen, Zwetschen stehlen - -
Das ist freilich angenehmer
Und dazu auch viel bequemer,
Als in Kirche oder Schule
Festzusitzen auf dem Stuhle. –
- Aber wehe, wehe, wehe!
Wenn ich auf das Ende sehe!! –
- Ach, das war ein schlimmes Ding,
Wie es Max und Moritz ging.
- Drum ist hier, was sie getrieben,
Abgemalt und Aufgeschrieben.

Erster Streich

Mancher gibt sich viele Müh
Mit dem lieben Federvieh;
Einesteils der Eier wegen,

Welche diese Vögel legen,
Zweitens: weil man dann und wann
Einen Braten essen kann;
Drittens aber nimmt man auch
Ihre Federn zum Gebrauch
In die Kissen und die Pfühle,
Denn man liegt nicht gerne kühle. –

Seht, da ist die Witwe Bolte,
Die das auch nicht gerne wollte.

Ihrer Hühner waren drei
Und ein stolzer Hahn dabei. –
Max und Moritz dachten nun:
Was ist hier jetzt wohl zu tun? –
- Ganz geschwinde, eins, zwei, drei,
Schneiden sie sich Brot entzwei,
In vier Teile, jedes Stück
Wie ein kleiner Finger dick.
Diese binden sie an Fäden,
Übers Kreuz, ein Stück an jeden,

Und verlegen sie genau
In den Hof der guten Frau. –

Kaum hat dies der Hahn gesehen,
Fängt er auch schon an zu krähen:
Kikeriki! Kikikerikih!! –
Tak tak tak! – da kommen sie.

Hahn und Hühner schlucken munter
Jedes ein Stück Brot hinunter;

Aber als sie sich besinnen,
Konnte keines recht von hinnen.

In die Kreuz und in die Quer
Reißen sie sich hin und her,

Flattern auf und in die Höh,
Ach herrje, herrjemine!

Ach, sie bleiben an dem langen
Dürren Ast des Baumes hangen. –
- Und ihr Hals wird lang und länger,
Ihr Gesang wird bang und bänger;

Jedes legt noch schnell ein Ei,
Und dann kommt der Tod herbei. –

Witwe Bolte, in der Kammer,
Hört im Bette diesen Jammer;

Ahnungsvoll tritt sie heraus:
Ach, was war das für ein Graus!

»Fließet aus dem Aug, Ihr Tränen!
All mein Hoffen, all mein Sehnen,
Meines Lebens schönster Traum
Hängt an diesem Apfelbaum!!«

Tiefbetrübt und sorgenschwer
Kriegt sie jetzt ein Messer her;
Nimmt die Toten von den Strängen,
Daß sie so nicht länger hängen,

Und mit stummen Trauerblick
Kehrt sie in ihr Haus zurück. –
Dieses war der erste Streich,
Doch der zweite folgt sogleich.

Zweiter Streich

Als die gute Witwe Bolte
Sich von ihrem Schmerz erholte,
Dachte sie so hin und her,
Daß es wohl das beste wär,
Die Verstorbenen, die hienieden
Schon so frühe abgeschieden,
Ganz im stillen und in Ehren
Gut gebraten zu verzehren. –
- Freilich war die Trauer groß,
Als sie nun so nackt und bloß
Abgerupft am Herde lagen,
Sie, die einst in schönen Tagen
Bald im Hofe, bald im Garten
Lebensfroh im Sande scharren. –

Ach, Frau Bolte weint aufs neu,
Und der Spitz steht auch dabei.

Max und Moritz rochen dieses;
»Schnell aufs Dach gekrochen!« hieß es.

Durch den Schornstein mit Vergnügen
Sehen sie die Hühner liegen,
Die schon ohne Kopf und Gurgeln
Lieblich in der Pfanne schmurgeln. –

Eben geht mit einem Teller
Witwe Bolte in den Keller,

Daß sie von dem Sauerkohle
Eine Portion sich hole,
Wofür sie besonders schwärmt,
Wenn er wieder aufgewärmt. –

- Unterdessen auf dem Dache
Ist man tätig bei der Sache.
Max hat schon mit Vorbedacht
Eine Angel mitgebracht. –

Schnupdiwup! da wird nach oben
Schon ein Huhn heraufgehoben.

Schnupdiwup! jetzt Numro zwei;
Schnupdiwup! jetzt Numro drei;
Und jetzt kommt noch Numro vier:
Schnupdiwup! dich haben wir!! –
- Zwar der Spitz sah es genau,
Und er bellt: Rawau! Rawau!

Aber schon sind sie ganz munter
Fort und von dem Dach herunter. –

- Na! Das wird Spektakel geben,
Denn Frau Bolte kommt soeben;
Angewurzelt stand sie da,
Als sie nach der Pfanne sah.

Alle Hühner waren fort –
»Spitz!!« - das war ihr erstes Wort. –

»Oh, du Spitz, du Ungetüm!! –
Aber wart! ich komme ihm!!!«

Mit dem Löffel, groß und schwer,
Geht es über Spitzen her;
Laut ertönt sein Wehgeschrei,
denn er fühlt sich schuldenfrei. –

- Max und Moritz, im Verstecke,

Schnarchen aber an der Hecke,
Und vom ganzen Hühnerschmaus
Guckt nur noch ein Bein heraus. –

Dieses war der zweite Streich,
Doch der dritte folgt sogleich.

Dritter Streich

Jedermann im Dorfe kannte
Einen, der sich Böck benannte. –

- Alltagsröcke, Sonntagsröcke,
Lange Hosen, spitze Fräcke,
Westen mit bequemen Taschen,
Warme Mäntel und Gamaschen –
Alle diese Kleidungsachen
Wußte Schneider Böck zu machen. –
- Oder wäre was zu flicken,
Abzuschneiden, anzustücken,
Oder gar ein Knopf der Hose
Abgerissen oder lose –
Wie und wo und was es sei,
Hinten, vorne, einerlei –
Alles macht der Meister Böck,
Denn das ist sein Lebenszweck. –
- Drum so hat in der Gemeinde
Jedermann ihn gern zum Freunde. –
Aber Max und Moritz dachten,
Wie sie ihn verdrießlich machten. –

Nähmlich vor des Meisters Hause
Floß ein Wasser mit Gebrause.

Übers Wasser führt ein Steg
Und darüber geht der Weg. –

Max und Moritz, gar nicht träge,
Sägen heimlich mit der Säge,
Ritzeratze! voller Tücke,
In die Brücke eine Lücke. –

Als nun diese Tat vorbei,
Hört man plötzlich ein Geschrei:

»He, heraus! du Ziegen – Böck!
Schneider, Schneider, meck meck meck!!« -
- Alles konnte Böck ertragen,
Ohne nur ein Wort zu sagen;
Aber wenn er dies erfuhr,
Ging´s ihm wider die Natur. –

Schnelle springt er mit der Elle
Über seines Hauses Schwelle,
Denn schon wieder ihm zum Schreck
Tönt ein lautes: »Meck, meck, meck!!«

Und schon ist er auf der Brücke,
Kracks! die Brücke bricht in Stücke;

Wieder tönt es: »Meck, meck, meck!«
Plumps! da ist der Schneider weg!
Grad als dieses vorgekommen,
Kommt ein Gänsepaar geschwommen,

Welches Böck in Todeshast
Krampfhaft bei den Beinen faßt.

Beide Gänse in der Hand,
Flattert er auf trocknes Land. –

Übrigens bei alledem
Ist so etwas nicht bequem;

Wie denn Böck von der Geschichte
Auch das Magendrücken kriegte.

Hoch ist hier Frau Böck zu preisen!
Denn ein heißes Bügeleisen,
Auf den kalten Leib gebracht,
Hat es wieder gut gemacht. –

- Bald im Dorf hinauf, hinunter,
Hieß es: Böck ist wieder munter!!

Dieses war der dritte Streich,
Doch der vierte folgt sogleich.

Vierter Streich

Also lautet ein Beschluß:
Daß der Mensch was lernen muß. –
- Nicht allein das A – B – C
Bringt den Menschen in die Höh;
Nicht allein im Schreiben, Lesen
Übt sich ein vernünftig Wesen;
Nicht allein in Rechnungssachen
Soll der Mensch sich Mühe machen;
Sondern auch der Weisheit Lehren
Muß man mit Vergnügen hören. –

Daß dies mit Verstand geschah,
War Herr Lehrer Lämpel da. –

- Max und Moritz, diese beiden,
Mochten ihn darum nicht leiden;
Denn wer böse Streiche macht,

Gibt nicht auf den Lehrer acht. –

Nun war dieser brave Lehrer
Von dem Tobak ein Verehrer,
Was man ohne alle Frage
Nach des Tages Müh und Plage
Einem guten alten Mann
Auch von Herzen gönnen kann. –
- Max und Moritz, unverdrossen,
Sinnen aber schon auf Possen,
Ob vermitteltst seiner Pfeifen
Dieser Mann nicht anzugreifen. –
- Einstens, als es Sonntag wieder
Und Herr Lämpel, brav und bieder,

In der Kirche mit Gefühle
Saß vor seinem Orgelspiele,

Schlichen sich die bösen Buben
In sein Haus und seine Stuben,
Wo die Meerschaumpfeife stand;
Max hält sie in seiner Hand;

Aber Moritz aus der Tasche
Zieht die Flintenpulverflasche,
Und geschwinde, stopf, stopf, stopf!
Pulver in den Pfeifenkopf. –
Jetzt nur still und schnell nach Haus,
Denn schon ist die Kirche aus. –

- Eben schließt in sanfter Ruh
Lämpel seine Kirche zu;

Und mit Buch und Notenheften,
Nach besorgten Amtsgeschäften

Lenkt er freudig seine Schritte
Zu der heimatlichen Hütte,

Und voll Dankbarkeit sodann
Zündet er sein Pfeifchen an.

»Ach!« - spricht er - »die größte Freud
Ist doch die Zufriedenheit!!!«

Rums!! – da geht die Pfeife los
Mit Getöse, schrecklich groß.
Kaffeetopf und Wasserglas,
Tobaksdose, Tintenfaß,
Ofen, Tisch und Sorgensitz –
Alles fliegt im Pulverblitz. –

Als der Dampf sich nun erhob,
Sieht man Lämpel, der gottlob!
Lebend auf dem Rücken liegt;
Doch er hat was abgekriegt.

Nase, Hand, Gesicht und Ohren
Sind so schwarz als wie die Mohren,
Und des Haares letzter Schopf
Ist verbrannt bis auf den Kopf. –

Werr soll nun die Kinder lehren
Und die Wissenschaft vermehren?
Wer soll nun für Lämpel leiten
Seine Amtestätigkeiten?
Woraus soll der Lehrer rauchen,
Wenn die Pfeife nicht zu brauchen??

Mit der Zeit wird alles heil,

Nur die Pfeife hat ihr Teil. –

Dieses war der vierte Streich,
Doch der fünfte folgt sogleich.

Fünfter Streich

Wer in Dorfe oder Stadt
Einen Onkel wohnen hat,
Der sei höflich und bescheiden,
Denn das mag der Onkel leiden. –
- Morgens sagt man: »Guten Morgen!
Haben Sie was zu besorgen?«
Bringt ihm, was er haben muß:
Zeitung, Pfeife, Fidibus. –
Oder sollt es wo im Rücken
Drücken, beißen oder zwicken,
Gleich ist man mit Freudigkeit
Dienstbeflissen und bereit. –
Oder sei´s nach einer Prise,
Daß der Onkel heftig niese,
Ruft man »Prosit!« allsogleich,
»Danke, wohl bekomm es Euch!« -
Oder kommt es spät nach Haus,
Zieht man ihm die Stiefel aus,
Holt Pantoffel, Schlafrock, Mütze,
Daß er nicht im Kalten sitze –
Kurz, man ist darauf bedacht,
Was dem Onkel Freude macht. –

- Max und Moritz ihrerseits
Fanden darin keinen Reiz. –
Denkt euch nur, welch schlechten Witz
Machten sie mit Onkel Fritz! –

Jeder weiß, was so ein Mai –

Käfer für ein Vogel sei. –

In den Bäumen hin und her
Fliegt und kriecht und krabbelt er.

Max und Moritz, immer munter,
Schütteln sie vom Baum herunter.

In die Tüte von Papiere
Sperren sie die Krabbeltiere. –

Fort damit, und in die Ecke
Unter Onkel Fritzens Decke!

Bald zu Bett geht Onkel Fritze
In der spitzen Zippelmütze;
Seine Augen macht er zu,
Hüllt sich ein und schläft in Ruh.

Doch die Käfer, kritze kratze!
Kommen schnell aus der Matratze.

Schon faßt einer, der voran,
Onkel Fritzens Nase an.

»Bau!!« - schreit er - »Was ist das hier?!«
Und erfaßt das Ungetier.

Und den Onkel, voller Grausen,
Sieht man aus dem Bette sausen.

»Autsch!!« - Schon wieder hat er einen
Im Genicke, an den Beinen;

Hin und her und rund herum

Kriecht es, fliegt es mit Gebrumm.

Onkel Fritz, in dieser Not,
Haut und trampelt alles tot.

Guckste wohl! Jetzt ist´s vorbei
Mit der Käferkrabbelei!!

Onkel Fritz hat wieder Ruh
Und macht seine Augen zu. –

Dieses war der fünfte Streich,
Doch der sechste folgt sogleich.

Sechster Streich

In der schönen Osterzeit,
Wenn die frommen Bäckersleut,
Viele süße Zuckersachen
Backen und zurechtemachen,
Wünschten Max und Moritz auch
Sich so etwas zum Gebrauch. –

Doch der Bäcker, mit Bedacht,
Hat das Backhaus zugemacht.

Also, will hier einer stehlen,
Muß er durch den Schlot sich quälen. –

Ratsch!! – Da kommen die zwei Knaben
Durch den Schornstein, schwarz wie Raben.

Puff!! – Sie fallen in die Kist,
Wo das Mehl darinnen ist.

Da! Nun sind sie alle beide

Rund herum so weiß wie Kreide.

Aber schon mit viel Vergnügen
Sehen sie die Brezeln liegen.

Kraks!! – Da bricht der Stuhl entzwei;

Schwapp!! – Da liegen sie im Brei.

Ganz von Kuchenteig umhüllt
Stehen sie da als Jammerbild. –

Gleich erscheint der Meister Bäcker
Und bemerkt die Zuckerlecker.

Eins, zwei, drei! – eh man´s gedacht,
Sind zwei Brote draus gemacht.
In dem Ofen glüht es noch –
Ruff!! – damit ins Ofenloch!

Ruff!! – man zieht sie aus der Glut –
Denn nun sind sie braun und gut. –

- Jeder denkt, »die sind perdü!«
Aber nein! – noch leben sie! –

Knusper, knasper! – wie zwei Mäuse
Fressen sie durch das Gehäuse;

Und der Meister Bäcker schrie:
»Achherrje! da laufen sie!!« -

Dieses war der sechste Streich,
Doch der letzte folgt sogleich.

Letzter Streich

Max und Moritz, wehe euch!

Jetzt kommt euer letzter Streich! –

Wozu müssen auch die beiden

Löcher in die Säcke schneiden?? –

- Seht, da trägt der Bauer Mecke

Einen seiner Malterssäcke. –

Aber kaum daß er von hinnen,

Fängt das Korn schon an zu rinnen.

Und verwundert steht und spricht er:

»Zapperment! Dat Ding werd lichter!«

Hei! Da sieht er voller Freude

Max und Moritz im Getreide.

Rabs!! – in seinen großen Sack

Schaufelt er das Lumpenpack.

Max und Moritz wird es schwüle,

Denn nun geht es nach der Mühle. –

»Meister Müller, he, heran!

Mahl er das, so schnell er kann!«

»Her damit!!« - Und in den Trichter

Schüttelt er die Bösewichter. –

Rickeracke! Rickeracke!

Geht die Mühle mit Geknacke.

Hier kann man sie noch erblicken

Fein geschroten und in Stücken.

Doch sogleich verzehret sie

Meister Müllers Federvieh.

Schluß

Als man dies im Dorf erfuhr,

War von Trauer keine Spur. –

- Witwe Bolte, mild und weich,

Sprach: »Sieh da, ich dacht es gleich!« -

- »Ja ja ja« rief Meister Böck -

»Bosheit ist kein Lebenszweck!« -

- Drauf so sprach Herr Lehrer Lämpel:

»Dies ist wieder ein Exempel!« -

- »Freilich!« meint der Zuckerbäcker -

»Warum ist der Mensch so lecker?!«

- Selbst der gute Onkel Fritze

Sprach: »Das kommt von dumme Witze!«

- Doch der brave Bauersmann

Dachte: »Wat geiht meck dat an?!«

- Kurz, im ganzen Dorf herum

Ging ein freudiges Gebrumm:

»Gott sei Dank! Nun ist´s vorbei

Mit der Übeltätereii!!«

Vilhelms Bušs

„Makss un Morics” (1968)

Atdzejojis Bruno Saulītis

PRIEKŠVĀRDS

Ai, cik bieži dzirdēt nākas

Puiku blēņas dažādākas!

Piemēram – daudz dēkās jaucas

Šie, kas Makss un Morics saucas.

Tur, kur jāpaklausa būtu,

Lai par krietniem zēniem kļūtu,

Ļirgāties sāk palaidnieki,

Viņus gaida citi prieki.

Jā, kad ļauni darbi sauc,

Tad vairs jāgudro nav daudz!

Kaitināt, smiet citu kļūmes,

Nočiept ābolus vai plūmes,

Pāri darīt dzīvnieciņiem –

Tas daudz vairāk patīk viņiem

Nekā katru dienu skolā

Pacietīgi sēdēt solā.

Bet ak vai, ak vai, **sirds stājas,**

Kad par beigām iedomājas!

Tas ir tiešām **bēdīgs stāsts,**

Kas ar viņiem **gadījās.**

Tāpēc esmu to, kā bijis,

Zīmējis un aprakstījis.

PIRMAIS NEDARBS

Ļaužu daudz, un dažs no tiem

Noņem ar mājputniem.

Pirmkārt, šādi putni sola

Katru dienu svaigas olas,

Otrkārt, nav jau jānopeļ

Cepetis, ko galdā ceļ,
Trešām kārtām, **jāatcer**,
Ka pat spalvas lieti der:
Dūnu spilvenos tās pilda,
Pēļos liek, **lai naktī silda**.

Te var Boltes **mammu skatīt**,
Kurai arī **putni patīk**.

Vistas trīs, un tām arvien
Blakus gailis **seksti slien**.

Makss un Morics domāt sāk,
Vai kāds joks te neiznāk?
Viens un divi! **Nav ko spriest**,
Vajag **maizes šķēli griezt**.

To tad puikas steidz tūlīt
Četrās daļās sadalīt
Un ar aukliņām **ar ziņu**
Krustiski sien gabaliņus,
Nes un ēsmu noliek tā
Boltes **mammas pagalmā**.

Tiklīdz gailis maizi mana,
Atskan skaļa kļūgāšana –
- Kikrikī! – **viņš sauc, ko māc**.
- Tak, tak, tak! – Un vistas nāk.

Visi četri tad **ar prieku**
Norij **ēsmu tā kā nieku**.

Dosies prom, bet kas to deva!
Vairs ne soli aiziet nevar,

Griežas apkārt, gaisā lec,
Tas ir kaut kas nedzirdēts!

Un aiz auklām beidzot karas
Pagalmā uz koka zara.

Kakli izstiepušies gari,
Nevar pakliegt pat par vari.
Vēl pa olai **laukā krīt**,
Tad ir nāve klāt tūlīt.

Gultā **piemiegusi aci**,
Boltes **mamma sadzird traci**,

Izbijusies ārā trauc:
Ak, tas tiešām **ir par daudz!**

- Asaras, pār vaigiem plūstiet!
Manas cerības, nu lūstiet!
Dzīves sapnis skaistākais,
Koka zarā pakārts, gaist! –
Bēdas **līdz pat sirdij ķer**.
Boltes **mamma nazi tver**,
Auklas pušu griež, kā klājas,
Mīluļi lai nekarājas.

Beigtos putnus vākusi,
Atkal iet, **kā nākusi**.

Pirmais nedarbs **pastrādāts**,
Jau uz otro nesas prāts.

OTRAIS NEDARBS

Tad, kad Boltes **mammai bēdas**
Drusku rimst un mazāk ēdas,

Viņa gudro šā un tā,
Kamēr beidzot izdomā,
Lai šie dārgie aizgājēji,
Kuri šķīrušies tik **spēji,**
Visā **cienībā** un godā
Izcepas un **nonāk bļodā.**
Tas ir sēru brīdis kluss,
Kad pavisam noplūktus
Redz uz pavarda bez galvām
Tos, kas **reiz ar raibām spalvām**
Dārzā, pagalmā pie mājas
Smiltīs jautri **pirinājās.**

Ai, līst atkal asaras.
Stāv aiz Boltes **kucēns mazs.**

Makss un Morics gaisu osta.
«Kāpt uz jumta!» - **doma mostas.**

Skurstenim kad **cauri skatās,**
Redzēt var uz pannas **platās:**
Vistas noplūktas, **bez dūnām**
Taukos čurkst un mērcē brūnā.

Boltes **mammai** rokās **bļoda,**
Viņa pagrābtelpā dodas,

Palūkojas kādā traukā,
Skābus kāpostus ņem laukā.
Tos, ja grib, var ēst tūlīt
Un var vēlāk uzsildīt.

Bet uz jumta pa to laiku
Puikas cilā šķeistu slaiku.
Tiešām nav ko kavēties,

Ja ir makšķere, **tad ies!**

Hop, hop, hop! Bez kādām mokām

Viena vista jau ir rokā.

Arī otra seko drīz.

Hop, hop, hop! Nu jau ir trīs,

Beidzot arī ceturta,

Vairs uz pannas nav nekā!

Suns to pamanījis jau,

Tāpēc skaļi rej: vau, vau!

Bet no jumta **tā kā truši**

Puikas ir jau nolēkuši.

Jā! Nu **bēdu reize** pienāk:

Tikko Boltes **mamma ienāk,**

Netiek ne no vietas nost,

Panna tukša, tīrais posts!

Vistas prom, vairs nav nekā.

«**Kucēns!**» Bolte nodomā.

«Briesmonis! **Nu pagaidies!**

Tagad dabūsi tu ciest!»

Pavārnīca nekavē,

Te nu vairs nav joki, nē!

Nelaimīgais smilkst un pīkst,

Jo viņš jūtas nevainīgs.

Makss un Morics **augšupēdu**

Paēduši guļ bez bēdu,

Un no mutes stilbiņš mazs

Katram laukā lūkojas.

Otrais nedarbs **pastrādāts,**
Jau uz trešo nesas prāts.

TREŠAIS NEDARBS

Ciemā **jau kopš senām dienām**
Buks ir pazīstams ikvienam.

Darba tērpus, svētku jakas,
Garas bikses, **šauras** frakas,
Uzsvārcūs un vestes plānas,
Mēteļus no siltas drānas,
Visus apģērbus, **ko zināt,**
Drēbnieks Buks prot pašūdināt.
Un tāpat, **ja kas par šauru**
Vai par īsu, vai par cauru,
Un, kad bikšu poga maza
Adatu un diegu prasa,
Viss vienalga, kur un kā –
Sānos, priekšā, mugurā, -
Meistars Buks **nāk talkā mums,**
Tas ir viņa **pienākums.**
Tāpēc visi ļaudis **laukos**
Ir ar Buku labos draugos,
Tikai Makss un Morics tīko
Atkal kādas blēņas rīkot.

Tek pie paša Buka nama
Strauja upe čalodama,

Bet pār dzelmi pāri likts
Dēlis, kas nemaz nav slikts.
Makss un Morics, blēņudari,
Nu vairs nekavējas gari.
Šņiku, šņaku! Zāģi staipa,
Kamēr izzāģēta **laipa.**

Kad šis nedarbs pastrādāts,
Krūmos atskan sauciens šāds:

- Laukā lien tu, kazu buk!
Skroder, skroder! Mek, mek, muk! –
Daudz ko Buks ir paciest spējis,
Izlicies, ka nedzirdējis,
Bet, kad šādus vārdus brēc,
Meistars strauji kājās lec,

Skrien pār sliksni slaidā lokā,
Olekte ir viņam rokā.
Čalodama upe tek,
Otrā krastā skan: - Mek, mek! –

Tiklīdz sper uz dēļa kāju,
Knaukšķ! tilts izrādās par vāju.

- Mek, mek, mek! – skan atkal jau.
Plunkšķ! Un meistara vairs nav.

Tikko liksta notikusi,
Atpeld zosis **uz to pusi,**
Meistars negudro nemaz,
Zosu kājām pieķeras.

Putni tiešām šoreiz glābj,
Drēbnieks Buks uz krasta kāpj.

Tomēr viss, ko nākas ciest,
Vēl nebūt nav **izbeidzies:**

Buku pēc šīs posta ainas
Iesāk mocīt kuņģa vainas.

Viņa sievai teiksim slavu,
Tā ar gludināmo savu
Pieprot vīru sasildīt,
Visas likstas projām dzīt.

Drīz vien ciemā **sarunājas:**
Meistars Buks ir atkal kājās!

Vēl viens nedarbs **pastrādāts,**
Jau uz citu nesas prāts.

CETURTAIS NEDARBS

Tas nu reiz ir jāapsver:
Mācīties ikvienam **der.**
Ne jau tikai A B C
Cilvēku ceļ augšup, nē!
Lasīt, rakstīt mācēšana
Vēl par maz, - to visur mana.
Ne jau vien, lai rēķinātu,
Cilvēks apbalvots ar prātu, -
Daudzu zināšanu **grēdās**
Reiz ikvienam jāieēdas.
Lai tam visam pareizs gars,
Gādā Lempels, skolmeistars.

Makss un Morics, **jāatzīstas,**
Tāpēc sen ar viņu **nīstas,**
Jo, kas blēņām nodevies,
Skolotāju nevar ciest.

Ir šis skolotājs ar ziņu
Iecienījis tabaciņu.
To pie grēkiem nepieskaitām,
Ja pēc grūtām dienas gaitām
Vīram, **kas no rūpēm šķirts,**

Pīpes dūmi iet pie sirds.

Makss un Morics nekavējas,
Viņi izdomā, kā spējams
Ar šo pīpi skolotāju

Padarīt pavisam vāju.

Svētdien Lempels agri kājās,

Iet uz baznīcu, **kā klājas,**

Un it lielā **jūtu kvēlē**

Iegremdējas ērģeļspēlē.

Abi palaidnieki lielie

Viņa istabiņā ielien,

Jūras putu pīpi **ķer,**

Makss to **abām rokām** tver,

Morics tad no **iekškabatas**

Pulvernīcu laukā **krata.**

Pulveris drīz – **tra, ta, tā** –

Jau ir pīpes galviņā.

Nu gan jātaisās, ka tiek:

Daudz vairs laika neatliek.

Skolotājs, **pirms projām iet,**

Baznīcai slēdz durvis ciet.

Te ar nošu burtnīciņu

Priecīgu mēs redzam viņu,

Kad pēc darba **gurdām kājām**

Lempels tagad nāk uz mājām.

Lai pie garda dūma tiek,

Uguni viņš pīpē liek.

Ak, **cik labi, ja var spēt**

Brīvā brīdī uzpīpēt!

Bums! Te pēkšņi pīpe sprāgst,
Kas var būt vēl briesmīgāks?!
Glāzes, cukurtrauciņš jauks,
Tabakdoze, tintestrauks,
Plīte, galds un sēdeklis –
Tagad iet pa gaisu viss.

Tiklīdz dūmi drusku **krīt,**
Vai, ak vai! var saskatīt:
Guļ uz grīdas **nabadziņš,**
Pamatīgi cietis viņš.

Deguns, ausis, arī delnas
Tā kā morim gluži melnas.
Kur ir mati pēdējie?
Nosviluši arī tie.

Kas gan tagad **skolā strādās,**
Kas par izglītību gādās?
Kas spēs atvietot, kā nākas,
Visas skolotāja **mākas?**
Vai viņš, **krēslā laidies slīpi,**
Kūpinās vairs savu pīpi?

Lempels drīz vien vesels jau,
Tikai pīpes gan vairs nav.

Vēl viens nedarbs **pastrādāts,**
Jau uz citu nesas prāts.

PIEKTAIS NEDARBS

Tiem, **kam krusttēvs vēl šobrīd**
Pilsētā vai laukos mīt,
Jāprotas ar gudru ziņu

Iepriecēt un cienīt viņu.

Jāpateic «Labrīt!» **ar godu.**

«Ko lai es jums pakalpotu?»

Ja viņš vēlas, vajag nest

Pīpi, jaunas avīzes.

Un, ja mugurpusē mana

Viņam kādas nebūšanas,

Jāprotas gan šā, gan tā

Allaž steigties palīgā.

Ja viņš iešņauc tabaciņu

Un tad šķavas moca viņu,

«Prosit!» vajag iesaukties,

Krusttēvs atbildēs: «Paldies!»

Ja viņš mājās nāk, **kad rīts,**

Noģērbties **ir jāpalīdz,**

Jānes tupeles, kā klājas,

Lai viņš neapsaldē **kājas.**

Tātad visi gādāt mēdz,

Lai ir krusttēvs **aprūpēts.**

Makss un Morics gan par to

Negrib zināt it neko.

Padomājiet, **ko it drīz**

Krusttēvs Fricis izjutīs.

Sapratīs pat pirmziemnieks:

Maijvaboles **vis nav nieks!**

Tās pa koku zariem lien,

Dūc un skrabinās arvien.

Makss un Morics **niķus zina,**

Maijvaboles nopurina,

Neslēpdami smīnu vaigos,

Savāc tūtās **zvērus baigos**

Un zem segas tad ar prieku

Krusttēvam laiž **negantniekus**.

Krusttēvs Fricis **paver duri**,
Gultā kāpj ar naktscepuri,

Drīz vien aizver acis ciet,
Jo ir laiks pie miera iet.

Maijvaboles – **ņigu, ņegu** –
Iesāk augšup kāpt pa segu,

Un pēc brīža viena, rau,
Ķer pie degungala jau.

- Ei! – klieudz krusttēvs. – **Ko tu man?!** -
Bargais nezvērs **rokā gan**.

Lielās šausmās krusttēvs Fricis
Ir no gultas laukā ticis.

Ai! Viens zvērs pa kaklu jož,
Bet kāds cits jau kājā kož.

Šurpu turpu rūc un dūc,
Lido, lec un **lien pie krūts**.

Uzbrucējus krusttēvs Fricis
Sit un dauza neapnicis,

Skat! **Ir uzvarējis viņš.**
Tas tik bija jandāliņš!

Krusttēvs Fricis **gulēt iet**,
Atkal aizver acis ciet.

Piektais nedarbs **pastrādāts,**
Jau uz sesto nesas prāts.

SESTAIS NEDARBS

Tad, kad svētkus svinam mēs,
Visās maizes ceptuvēs
Cukuru ar **miltiem maisa,**
Daudzas saldās lietas taisa.

Makss un Morics grib **tūlīt**
Kaut ko gardu **nobaudīt.**

Maiznieks domā: **ja kur ej,**
Aizslēdz durvis ceptuvei,

Kas tad pieklūt grib pie kūkām,
Dūmvadā lai ielīst lūkā.

Cauri skurstenim **kā velni**
Zeņķi izkrīt gluži melni.

Plaukt! **Un viņi tā, ka skan,**
Miltu kastē iekšā gan!

Tā! Nu gluži balti abi
It kā nokrītoti labi.

Kad uz krēsla uzlien lišus,
Pamanīt var kliņģerīšus.

Brakš! Zem kājām pamats brūk.

Plakš! Pa gaisu mīkla jūk!

Kūku mīklā apvārtīti,

Zeņķi vairs nemaz nav glīti.

Maizniekmeistars **rikšiem laižas,**
Pamanījis kārumlaižas,

Nav ko gaidīt – viens, div', trīs –
Divi kukuļi top drīz,

Krāsni oglītes vēl kvēl,
Šaus tik iekšā – **nav jau žēl.**

Izvelk laukā, **kukulīši**
Apcepušies tiešām glīši,

Nu var domāt, zeņķiem gals!
Nē, vēl atskan viņu balss.

Kniku, knaku! Tā kā truši
Garozu tie pārgrauzuši.

Maizniekmeistars pārsteigts sauc:
- Jēziņ! Re, kur viņi šmauc! -

Sestais nedarbs **pastrādāts,**
Nu būs pēdējais, bet kāds!

PĒDĒJAIS NEDARBS
Maks un Moric, redziet, kā
Pienāk reize pēdējā!

Vai gan domājāt jūs abi,
Maisus sagraizīt ir labi?

Zemnieks Meke, rau, pa vecam
Maisu uzceļ virsū plecam.

Tiklīdz viņš ir soli spēris,
Maiss jau spraugu vaļā vēris.

Zemnieks apstājas un skata:
Kas man graudus laukā krata?

- Eu! – viņš iesaucas ar prieku,
Pamanījis negantniekus,

Lielo liekšķeri tad tver,
Abus zeņķus maisā ber.

Ko lai Makss un Morics **saka,**
Nu uz dzirnavām **iet taka.**

- Meistar melder, **labvakar!**
Samal, cik vien ātri var!

- Dod! – un melderis ar sparū
Piltuvē gāž blēņudarus.

Briku, braku, kniku, knaku,
Dzirnavās **iet riku, raku.**

Te var paskatīties viņos –
Nu jau mazos **putraimiņos.**

Drīz vien divas pīles klāt,

Malumu sāk uzknābāt.

NOBEIGUMS

Kad tiek beigas zināmas,
Ciemā bēdu nav nemaz.

Boltes **mamma** saka tā:

- **Tas bij gaidāms sākumā.**

- Jā, jā, jā! – teic meistars Buks.

- **Ļaunums tālu neaizmuks!** –

Dzird no **labā** skolmeistara:

- **Te mēs pamācīties varam...** -

Maiznieks **nopūšas**: - Patiešām,

Cik lai ilgi blēņas ciešam? –

Un pat krusttēvs Fricis baras:

- Redz, ko dumji joki dara! -

Brašais zemnieks arīdzan

Rūc pie sevis: - Kas tad man... –

Vārdu sakot, ciematā

Itin visi nospriež tā:

- **Labi gan, ka galā stāsts,**

Ļaundarības beigušās.

Vilhelms Bušs

„Makss un Morics. Puiku stāsts septiņos nedarbos” (1977)

Atdzejojusi Aspazija

PRIEKŠVĀRDS

Ak, par ļauniem bērniem nākas

Dzirdēt daudz, **kad runas sākas!**

Tā, lūk, Makss ar Morici

Abi lielie nedarbji.

Mācības lai diez cik labas,

Neatgriez šīs ļaunās dabas.

Tie par tām vēl pasmejas,

Paslepeni zobojas. –

Bet uz ļaundarbām, jā,

Tur tiem prāts ir diezin kā! –

Lopus mocīt, ļaudis mēdīt,

Ābolus no dārziem blēdīt –

Tas ir tiešām **jautrāki**

Un turklāt daudz vieglāki

Nekā baznīcā un skolā

Rātņi sēdēt savā solā. –

Bet vai! vai! **es iesaucos,**

Kad uz galu noskatos! –

Ak, tā lieta bija **vāja,**

Kā tiem abiem galā gāja,

Tādēļ šo te nedarbi

Bildēs, rakstos salikti.

PIRMAIS NEDARBS

Ir jau diezgan jānomokās,

Kamēr vistkopībā sokas;

Bet šīs pūles tomēr nieks.

Vai tad nav par olām prieks?

Arī vistu cepetis

Nav vis peļams brokastīs.

Tāpat mums šo putnu spalvas
Noder spilvenos zem galvas,
Katrs ar tām pēļus pilda,
Kam gan netīk, **ka to silda?** –

Te, lūk, Boltes **madāma**,
Kurai ar tas patika.

Viņai vistas trīs bij skaitā
Un viens gailis **lepnā gaitā.** –

Makss un Morics prātoja:
- Te kas būtu jādara. -
Viens un divi **viņi lem**,
Aši maizes donu ņem,
Nogriez četrus gabalus,

Ne par pirkstu **resnākus**.
Galā piesien šņorīti,
Kuru pārliet krustiski,
Tad šo ēsmu **klusumā**
Noliek Boltes pagalmā.

Te jau arī gailis klāt,
Sāk šis vistas aicināt:
Kikeriku! un tek, tek, tek!
Tūdaļ visas viņam **sek**.

Katra **nu ar ēstgribu**
Norij savu **porciju**;

Bet te, kad tās apdomājas,
Nevar projām aizskriet **kājas**.

Gan tās raustās šurp, gan turp,

Bet vairs netiek it ne kurp.

Tad tās gaisā palecas,

Bet, rau te – ak, dievs tu pas'!

Tās **ar visu savu svaru**

Pakaras uz **sausu** zaru –

Kakli gari izstiepjas,

Žēli viņas **nočiepstas.**

Katra olu dēt vēl steidzas

Un tad **ātrā nāvē beidzas.**

Bolte, **dušot miegā maigā,**

Ieklausās. **Kas tur tā klaigā?**

Jau tai sirdi pārņem jausmas,

Viņa iznāk, ak, tās šausmas!

Asaras tai straumēm līst!

«Ak, mans dzīves sapnis šķīst –

Visas manas cerības,

Lūk, šai **zarā** karājas!»

Savā lielā žēlumā

Tā nu nazi pagādā:

Atgriež nost no pazares

Savas dārgās nelaiķes

Un tad noskumusi klusi

Iet ar tām uz māju pusi.

Pirmais nedarbs nu ir beigts,

Bet te otrs **tiek jau steigts.**

OTRAIS NEDARBS

Pēc šī bēdu notikuma

Bolte tā vairs **nenoskuma**;

Šurp un turp tā pārlika

Un par labu atrada

Savas no šīs pasaules

Aizgājušās nelaiķes

Visā klusumā un godā

Brūni ceptas **salikt bļodā**. –

Skumjas, protams, lielas bija,

Kad tā viņas ieraudzīja

Noplūktas tur pavardē,

Kas reiz jaukā **pagātnē**

Dārza sētmalā pie mājas

Jautri smiltīs rušinājās. –

Atkal Bolte apraudas,

Taksis līdzī sērojas.

Puikām darbs to saostīt

Nu tik jūmtā kāpt tūlīt!

Skurstenī **tie ieskatās**,

Ierauga, ka vistiņas,

Kurām galvas trūkst un **kājas**,

Jautri pannā čurkstinajas. –

Bolte, paņēmusi **bļodas**,

Pagrabā nupat kā dodas,

Lai tur sevīm paņemtu

Labu daļu kāpostu,

Kurus, kad tie sildīti,

Viņa mīl it sevišķi.

Pa tam mūsu puisēļi

Jumtā nav vis snauduši:

Maksim, **kas tā neiet bešā,**

Sava makšķere ir ķešā.

Šnupdivpud! **No apakšas**

Viena vista paceļas.

Viņai **otra seko drīz;**

Šnupdivpud! Nāk numurs trīs;

Šnupdivpud! Nu ceturtais –

Gailis uzbrauc pēdējais. –

Taksis redz gan, kurp tās skrej,

Vau! ravau! viņš **žēli** rej.

Bet jau zēni nokāpuši

Un – viens divi! – aizbēguši.

Tagad nu tik sāksies tracis,

Bolte nāk un **iepleš acis** –

Paliek it kā apstulbusi,

Skatoties uz pannas pusi.

Projām viņas visticīgas!

«**Taks'!**» tā tūdaļ iesaucas.

«**Taksi,** ak tu nelieti!

Pag! **tu to man matīsi!**»

Un tā lielo pavārnīcu

Tūdaļ izlieto kā vicu;

Dikti Taksis nokaucas,

Jo viņš vainīgs nejūtas.

Makss un Morics **pa tām lāgām**

Krūmos guļ ar **pilnām māgām.**

Cepets apēsts viss ar kāri,

Lūk, kur kāja vien tik pāri.

Otrais nedarbs nu ir beigts,
Bet ar trešais **tiēk jau steigts.**

TREŠAIS NEDARBS

Katrs pazīst Āzīti,
Ciema **lielo skroderi,**
Valka drēbes, svētku jakas,
Garas bikses, spicas frakas,
Vestes ērtām kabatām,
Svārkus līdz ar gamašām –
Un, kas vien tik vēl var būt,
Visu Āzītis prot šūt, -
Un, ja kur kas izlāpāms,
Nogriežams vai piešujams,
Bikšu pogas norautas
Vai kas klāt vēl karājas –
Lai tas būtu kur un kā,
Priekšā vai ar pakaļā, -
Visu padarīs viņš jums,
Tas tam dzīves uzdevums.
Tādēļ viņš pie visiem līdz
Sādžā ļoti iecienīts,
Tikai puikas, nelieši,
Kaitināt grib meistari.
Te netāl' no viņa nama
Upe aiztek čurkstēdama.

Tur pa šauro laipu pāri
Veda tālāk **ceļš uz āri.**

Mūsu abi puisēļi

Nāk ar zāģi slepeni,
Rikuraku! **tie ar viltu**
Ņem un **pušu** zāģē tiltu,

Tad pēc beigta nedarba

Skali sauc un ķircina:

«Āzīt, Āzīt! **buku bē!**

Skroder, skroder, vai tu še?» -

Daudz gan Āzīts panest spēja

Un ne vārda netērēja,

Bet, kad to viņš izdzirda,

Žults tam tūdaļ pārskrēja.

Ātri ķer viņš olekts kātu,

Skrej, lai puikas sadzenātu,

Jo jau atkal mēdoši

Atskan: «Mek, mek, Āzīti!»

Steigšus viņš pa tiltu drāžas,

Brākš! un brīkš! tilts kopā gāžas.

«Mek, mek, mek!» dzird atkal jau...

Plunks! un skrodera vairs nav. –

Te, kad skroders beigts jau šķietas,

Tuvu pie šīs briesmu vietas

Peld kāds zosu pārītis.

Bailēs tver tās skroderis –

Katru **turēdams aiz kājas,**

Viņš uz **krastu** lidinājas.

Bet, **lai labs ar iznākums,**

Tīkams nav šāds gadījums!

Tā ar Āzītim **nu raizes,**

Jo tam stipras vēdergraizes.

Bet te pati Āzītiene

Nāk kā liela dakteriene:

Karsta dzelzs uz aukstu māgu

Padara to atkal lāgu.

Drīz vien dzird pa **visām mājām:**

Āzīts atkal ir uz kājām!

Trešais nedarbs nu ir beigts,

Bet jau ceturtais **tiek steigts.**

CETURTAIS NEDARBS

Tāds nu reiz ir nolēmums:

Visiem jāmācās ir mums. –

Ne vien **ābecei ir vara,**

Ka tā ļaudis **gudrus dara,**

Ne vien to mēdz tagad prasīt,

Lai ikviens prot rakstīt, lasīt,

Ne vien katram jāērķina,

Lai tas ciparos ko zina, -

Arī gudro mācībās

Katram labprāt jāklausa.

Un, ka tas **tā darīts tiek,**

To jau Lempels **skolā liek.** –

Makss un Morics tādēļ abi

Viņam nebij visai labi;

Jo, kam galvā **muļķības,**

Mācībās vis neklausās.

Nu, šis krietnais skolotājs

Tabakai bij cienītājs,

Ko pēc dienas grūtības

Bez jebkādas ierunas

Mēs šim skolas meistaram

Arī no sirds novēlam. –

Tikai puikām niķi omā,
Un tie šurpu turpu domā,
Ka ar vecā skolmeistara
Pīpi kaut kas jāizdara. –
Reiz, kad kādu svētku dienu
Krietnais Lempels, **kā arvienu**
Pacilāts no jūtu kvēles,
Atkal sēd pie ērģeļspēles,
Puikas **ļaurā nolūkā**
Ielīduši istabā,
Kur tiem pīpis **nolikts šķiet,**
Jau to Maksis tura **ciet;**
Morics atkal **steidzīgi**
Izvelk šaujampulveri
Un to visu, cik vien makā,
Pīpja galvā iekšā pakā, -
Tad tie klusi **projām steidzas,**
Jo jau **dieva vārdi** beidzas. –

Pilns ar saldu mierību
Lempels noslēdz baznīcu;

Un pēc gaitām nobeigtām
Viņš ar nošu burtnīcām
Jautrā prātā, žiglām kājām
Steidzas iet uz savām mājām.

Pateicīgā **dvēselē**
Viņš tad pīpi iesmēķē.

«Ak, **cik labi ir,» viņš jūt,**
«Kad var cilvēks mierā būt!»

Plīkš! te pīpis vaļā šķīst,
Un ar lielu troksni plīst

Kafejpodis ar ūdenstrauku,
Tinte, tabaks – **viss pa lauku**, -
Krāsni, galdu, sēdekli
Sasper pulverzibeņi.

Kad nu tvaiks bij atvilcies,
Lempelis – lai slavēts dievs! –
Dzīvs vēl guļ tur augšupēdu;
Bet tam, lūk – ak tavu bēdu! –
Deguns, rokas, ausis, sejs
Melns kā morim **nomelnējs**,
Un pats pēdējs pikucis
Tam uz galvas nosvilis.
Kas nu mācīs **ābeci**?
Kas nu vairos zinātņi?
Kas priekš Lempēja lai ietu
Izpildīt tā ķestervietu?

Kā lai smēķē skolmeistris,
Kad tam pīpis **saplīsis**?
Gan ar laiku viss būs dzijis,
Pīpis **paliks vien kāds bijis**.

Nedarbs ceturtais nu beigts,
Bet te piektais **tiem jau steigts**.

PIEKTAIS NEDARBS

Ja tev ir kāds radnieks,
Laucinieks vai pilsētnieks,
Tad tam laipni iztapt proti,
Cienā tad tu būsi ļoti. –
Rītos laburītu dod,
Prasi: «Ar ko pakalpot?»
Tūdaļ viņam šurpu nes
Pīpi, **spičkas**, avīzes. –

Vai, ja mugurā kaut kur
Viņam spiež vai kož, vai dur,
Tūdaliņ ar laipnu prātu
Esi tam **kā palīgs** klātu.
Vai, kad tabaku **viņš bauda**
Un pēc prīzes **stipri šķauda,**
Saki tūdaļ: «**Palīdz dievs!**»
Tad viņš laipni pateiksies.
Kad tas vēlu nāk uz mājām,
Velc tam zābakus no kājām,
Atnes kurpes, naktssvārku,
Lai tas sēdot nesaltu.
Īsi sakot, **visu dari,**
Kā vien **izpatikt tam vari.** –

Maksim, Moricam, **kā likās,**
Tiem tik vien tas nepatikās. –
Iedomājiet, onkuls Fricis
Kā no viņiem nerrots ticis!
Katrs zin, kāds **kukainīts**
Ir tāds maija vabolīts.
Rāpodamies koku zaros,
Viņi lēkā jautros baros.
Makss un Morics **tos nu ķer**
Un no koka zemē ber.

Tūtiņās no papīra
Kukaiņus tie iesloga.

Skrej pie onkuļa ar tiem,
Bāž tam tos zem **spilveniem!**

Naktsmici sev galvā licis,
Drīz iet **dusēt onkuls Fricis;**

Segās silti ietīnīs,
Viņš grib saldi aizmīgties.

Bet te žirgtie kukaiņi
Rāpties sāk pa matraci!

Viens no tiem, kas priekšgalā,
Onkulim ķer degunā.

«Kas tas tāds?» kliez onkulis,
Vienu rokā satvēris.

Izbailēs viņš augšā raujas
Un no gultas ārā šaujas.

«Au!» - **jau atkal tek un tausta**
Cīts uz kājām, cīts uz skausta;

Visur, kur tik griežas vien,
Rūc un dūc, un tek, **un skrien.**

Onkulis **zem tāda spaida**
Sīt visapkārt, sper un svaida.

«**Grauziet vēl, jūs nebēdņi,**
Nu jūs guļat nobeigti!»

Atkal visur miers un klusu –
Onkuls nu var iet uz dusu.

Piektais nedarbs nu ir beigts,
Bet te sestais **tiek jau steigts.**

SESTAIS NEDARBS
Jaukās Lieldienas **kad nāk,**

Krietnie maiznieki tad sāk
Saldu mīklu abrās maisīt,
Plāceņus un raušus taisīt,

Mūsu puikām **cukurkar'šas**
Arī izlikās pēc garšas.
Maiznieks tik ar apdomu
Noslēdz savu maiznīcu.

Ja kam tīk nu kreņģeļi,
Lai tas lien caur skursteni.

Brīkš! tur iekrīt puisēni
Melni it kā krauklēni.

Pūks! tie kastē ielaižas,
Kurā milti atrodas.

Visa kaste izbārstīta,

Puikas balti kā no krīta.

Bet nekas, tie jautri smaida:
Plauktā kreņģeļi jau gaida.

Kraks! – te krēsls lūst un **zveļas;**

Abrā iekšā puikas veļas.

Viscaur mīklas apņēmti,
Tie nu stāv kā biedēkļi. –

Pašulaik nāk beķeris
Un nu redz, **kas noticis.**

Viens un divi! – **abi knauši**

Guļ nu savelti kā **rauši**.

Krāsni iekšā, kurā vēl
Ogles neapdzēstas kvēl!

Tad tie izvilkti top abi.
Nu tie **izcepti** un labi. –

Katrs domās: **beigts kas beigts!**
Bet tas vēl nebūt nav teikts.

Skrib, skrib! tie kā peles graužas
Un caur **apcepumu spraužas**;

Maiznieks tikai iekliedzas,
Tur jau puikas aizlaižas.

Sestais nedarbs nu ir beigts,
Bet jau pēdējais **tiem steigts**.

PĒDĒJAIS NEDARBS

Vai, vai, Makss ar Morici!
Beigti drīz būs nedarbi!

Kādēļ tad gan **jums iekš maisa**
Caurums bija **jāiztaisa**?

Zemnieks Meķis, paskatāt,
Plecos maisu nes nupat.

Tikko viņš no vietas kust,
Maisā arī svars sāk zust.

Zemnieks stāv un brīnās vien:
«**Maiss** man vieglāks kļūst, **nudien!**»

«Ē!» viņš sauc, «**ak tavus priekus!**»

Graudos redz viņš **nebēdniekus**.

Šups! **viņš savu lāpstu ķer**,

Abus draņķus maisā ber.

Puikas jūt ar šaušalām,

Ka nu iet uz sudmalām. –

«Melder, nāc un mal, ko vari!

Man to patikšanu dari!» -

«Dod tik šurp! un ātrumā

Abus dzirnu caurumā.» -

Rikuraku! Rikuraku!

Dzirnas ruc un **brakšķ par traku**.

Te vēl redz tos nedarbjus,

Miltos smalki samaltus.

Melderzosis nāk tūlīt

Viņu druskas **uzlasīt**.

BEIGAS

Kad tas sādžā izpaudās,

Maz par to kāds bēdājās. –

Bolte teic **ar lēnību**:

«To jau tūliņ **sacīju!**» -

Āzīts izsaucas: «Jā, jā,

Ļaunprāts **neved labumā!**» -

Lempels saka: «Redziet nu

Atkal vienu piemēru!» -

Maiznieks piemet: «Tā vispāri

Iet tiem, kas uz saldu kāri!» -

Jā, pat labais onkuls Fricis

Teic: «**Tas tiem par blēnām ticis!**» -

Krietnais Meķis noprāto:

«**Lai sev ir,** kas man par to!» -

Īsi sakot, **visās mājās**

Ļaudis tikai **nopriecājās:**

«Mīļais dieviņš lai ir teikts,

Nu viss ļaunums reiz ir beigts!»

Vilhelms Bušs

„Makss un Morics” (1996)

Atdzejojusi Inta Deķe

PRIEKŠVĀRDS

Ak, par ļauniem bērniem nākas

Dzirdēt daudz, **kad runas sākas!**

Tā, lūk, Makss ar Morici

Abi lielie nedarbji.

Mācības lai diez cik labas,

Neatgriez šīs ļaunās dabas.

Tie par tām vēl pasmejas,

Paslepeni zobojas. –

Bet uz ļaundarbām, jā,

Tur tiem prāts ir diezin kā! –

Lopus mocīt, ļaudis mēdīt,

Ābolus no dārziem blēdīt –

Tas ir tiešām **jautrāki**

Un turklāt daudz vieglāki

Nekā baznīcā un skolā

Rātņi sēdēt savā solā. –

Bet vai! vai! **es iesaucos,**

Kad uz galu noskatos! –

Ak, tā lieta bija **vāja,**

Kā tiem abiem galā gāja,

Tādēļ šo te nedarbi

Bildēs, rakstos salikti.

PIRMAIS NEDARBS

Ir jau diezgan jānomokās,

Kamēr vistkopībā sokas;

Bet šīs pūles tomēr nieks.

Vai tad nav par olām prieks?

Arī vistu cepetis

Nav vis peļams brokastīs.

Tāpat mums šo putnu spalvas
Noder spilvenos zem galvas,
Katrs ar tām pēļus pilda,
Kam gan netīk, **ka to silda?** –

Te, lūk, Boltes **madāma**,
Kurai ar tas patika.

Viņai vistas trīs bij skaitā
Un viens gailis **lepnā gaitā.** –

Makss un Morics prātoja:

- Te kas būtu jādara. -

Viens un divi **viņi lem**,
Aši maizes donu ņem,

Nogriez četrus gabalus,

Ne par pirkstu **resnākus**.

Galā piesien šņorīti,

Kuru pārliet krustiski,

Tad šo ēsmu **klusumā**

Noliek Boltes pagalmā.

Te jau arī gailis klāt,

Sāk šis vistas aicināt:

Kikeriku! un tek, tek, tek!

Tūdaļ visas viņam **sek**.

Katra **nu ar ēstgribu**

Norij savu **porciju**;

Bet te, kad tās apdomājas,

Nevar projām aizskriet **kājas**.

Gan tās raustās šurp, gan turp,

Bet vairs netiek it ne kurp.

Tad tās gaisā palecas,
Bet, rau, te – ak, Dievs, tu pas'!

Tās **ar visu savu svaru**
Pakaras uz **sausu** zaru –
Kakli gari izstiepjas,
Žēli viņas **nočiepstas**.

Katra olu dēt vēl steidzas
Un tad **ātrā nāvē beidzas**.

Bolte, **dušot miegā maigā,**
Ieklausās. **Kas tur klaigā?**

Jau tai sirdi pārņem jausmas,
Viņa iznāk, ak, tās šausmas!

Asaras tai straumēm līst!
«Ak, mans dzīves sapnis šķīst –
Visas manas cerības,
Lūk, šai **zarā** karājas!»

Savā lielā žēlumā
Tā nu nazi pagādā:
Atgriež nost no pazares
Savas dārgās nelaiķes

Un tad noskumusi klusi
Iet ar tām uz māju pusi.

Pirmais nedarbs nu ir beigts,
Bet te otrs **tiek jau steigts**.

OTRAIS NEDARBS
Pēc šī bēdu notikuma

Bolte tā vairs **nenoskuma**;
Šurp un turp tā pārlika
Un par labu atrada
Savas no šīs pasaules
Aizgājušās nelaiķes
Visā klusumā un godā
Brūni ceptas **salikt bļodā**. –

Skumjas, protams, lielas bija,
Kad tā viņas ieraudzīja
Noplūktas tur pavardē,
Kas reiz jaukā **pagātnē**
Dārza sētmalā pie mājas
Jautri smiltīs rušinājās. –

Atkal Bolte apraudas,
Taksis līdzī sērojas.

Puikām darbs to saostīt,
Nu tik jūmtā kāpt tūlīt!
Skurstenī **tie ieskatās**,

Ierauga, ka vistiņas,
Kurām galvas trūkst un **kājas**,
Jautri pannā čurkstinājas. –

Bolte, paņēmusi **bļodas**,
Pagrabā nupat kā dodas,
Lai tur sevīm paņemtu
Labu daļu kāpostu,
Kurus, kad tie sildīti,
Viņa mīl it sevišķi.

Pa tam mūsu puišēļi
Jūmtā nav vis snauduši:

Maksim, **kas tā neiet bešā,**
Sava makšķere ir ķešā.

Šnupdivpud! **No apakšas**
Viena vista paceļas.

Viņai **otra seko drīz;**
Šnupdivpud! Nāk numurs trīs;
Šnupdivpud! Nu ceturtais –
Gailis uzbrauc pēdējais. –

Taksis redz gan, kurp tās skrej,
Vau! ravau! viņš **žēli** rej.

Bet jau zēni nokāpuši
Un – viens, divi! – aizbēguši.

Tagad nu tik sāksies tracis,
Bolte nāk un **iepleš acis** –
Paliek it kā apstulbusi,
Skatoties uz pannas pusi.
Projām viņas visticīgas!

«**Taks'!**» tā tūdaļ iesaucas.

«**Taksi,** ak tu nelieti!
Pag! **tu to man matīsi!**»

Un tā lielo pavārnīcu
Tūdaļ izlieto kā vicu;
Dikti Taksis nokaucas,
Jo viņš vainīgs nejūtas.

Makss un Morics **pa tām lāgām**
Krūmos guļ ar **pilnām māgām.**

Cepets apēsts viss ar kāri,

Lūk, kur kāja vien tik pāri.

Otrs nedarbs nu ir beigts,

Bet ar trešais **tiek jau steigts.**

TREŠAIS NEDARBS

Katrs pazīst Āzīti,

Ciema **lielo skroderi,**

Valka drēbes, svētku jakas,

Garas bikses, spicas frakas,

Vestes ērtām kabatām,

Svārkus līdz ar gamašām –

Un, kas vien tik vēl var būt,

Visu Āzītis prot šūt, -

Un, ja kur kas izlāpāms,

Nogriezams vai piešujams,

Bikšu pogas norautas

Vai kas klāt vēl karājas –

Lai tas būtu kur un kā,

Priekšā vai ar pakaļā, -

Visu padarīs viņš jums,

Tas tam dzīves uzdevums.

Tādēļ viņš pie visiem līdz

Sādža **ļoti iecienīts,**

Tikai puikas, nelieši,

Kaitināt grib meistari.

Te netāl' no viņa nama

Upe aiztek čurkstēdama.

Tur pa šauro laipu pāri

Veda tālāk **ceļš uz āri.**

Mūsu abi puisēji

Nāk ar zāģi slepeni.

Rikuraku! **tie ar viltu**

Nem un **pušu** zāģē tiltu,

Tad pēc beigta nedarba

Skaļi sauc un ķircina:

«Āzīt, Āzīt! **buku bē!**

Skroder, skroder, vai tu šē?»

Daudz gan Āzīts panest spēja

Un ne vārda netērēja,

Bet, kad to viņš izdzirda,

Žults tam tūdaļ pārskrēja.

Ātri ķer viņš olekts kātu,

Skrej, lai puikas sadzenātu,

Jo jau atkal mēdoši

Atskan: «Mek, mek, Āzīti!»

Steigšus viņš pa tiltu drāžas,

Brākš! un brīkš! tilts kopā gāžas.

«Mek, mek, mek!» dzird atkal jau...

Plunks! un skrodera vairs nav. —

Te, kad skroders beigts jau šķietas,

Tuvu pie šīs briesmu vietas

Peld kāds zosu pārītis.

Bailēs tver tās skroderis —

Katru **turēdams aiz kājas,**

Viņš uz **krastu** lidinājas.

Bet, **lai labs ar iznākums,**
Tīkams nav šāds gadījums!
Tā ar Āzītim **nu raizes,**
Jo tam stipras vēdergraizes.

Bet te pati Āzītiene
Nāk kā liela dakteriene:

Karsta dzelzs uz aukstu māgu
Padara to atkal lāgu.
Drīz vien dzird pa **visām mājām:**
Āzīts atkal ir uz kājām!

Trešais nedarbs nu ir beigts,
Bet jau ceturtais **tiek steigts.**

CETURTAIS NEDARBS
Tāds nu reiz ir nolēmums:
Visiem jāmacās ir mums. –
Ne vien **ābecei ir vara,**
Ka tā ļaudis **gudrus dara,**
Ne vien to mēdz tagad prasīt,
Lai ikviens prot rakstīt, lasīt,
Ne vien katram jāreķina,
Lai tas ciparos ko zina, -
Arī gudro mācībās
Katram labprāt jāklausās.
Un, ka tas **tā darīts tiek,**
To jau Lempels **skolā liek. –**

Makss un Morics tādēļ abi
Viņam nebij visai labi;
Jo, kam galvā **mulķības,**
Mācībās vis neklausās.
Nu, šis krietnais skolotājs

Tabakai bij cienītājs,
Ko pēc dienas grūtības
Bez jebkādas ierunas
Mēs šim skolas meistaram
Arī no sirds novēlam. –

Tikai puikām niķi omā,
Un tie šurpu turpu domā,

Ka ar vecā skolmeistara
Pīpi kaut kas jāizdara. –

Reiz, kad kādu svētku dienu
Krietnais Lempels, **kā arvienu**
Pacilāts no jūtu kvēles,
Atkal sēd pie ērģeļspēles,

Puikas **ļauņā nolūkā**
Ielīduši istabā,
Kur tiem pīpis **nolikts šķiet,**
Jau to Maksis tura **ciet;**
Morics atkal **steidzīgi**
Izvelk šaujampulveri
Un to visu, cik vien makā,
Pīpja galvā iekšā pakā, -
Tad tie klusi **projām steidzas,**
Jo jau **Dieva vārdi** beidzas. –

Pilns ar saldu mierību
Lempels noslēdz baznīcu;

Un pēc gaitām nobeigtām
Viņš ar nošu burtnīcām
Jautrā prātā, žiglām kājām
Steidzas iet uz savām mājām.

Pateicīgā **dvēselē**

Viņš tad pīpi iesmēķē.

«Ak, **cik labi ir,**» viņš jūt,

«Kad var cilvēks mierā būt!»

Plīkš! te pīpis vaļā šķīst,

Un ar lielu troksni plīst

Kafejpodš ar ūdenstrauku,

Tinte, tabaks – **viss pa lauku,** -

Krāsni, galdu, sēdekli

Sasper pulverzibeņi.

Kad nu tvaiks bij atvilcies,

Lempelis – lai slavēts Dievs! –

Dzīvs vēl guļ tu augšupēdu;

Bet tam, lūk – ak tavu bēdu! –

Deguns, rokas, ausis, sejs

Melns kā morim **nomelnējs,**

Un pats pēdējs pinkucis

Tam uz galvas nosvilis.

Kas nu mācīs **ābeci?**

Kas nu vairos zinātni?

Kas priekš Lempēja lai ietu

Izpildīt tā ķestervietu?

Kā lai smēķē skolmeistris,

Kad tam pīpis **saplīsis?**

Gan ar laiku viss būs dzijis,

Pīpis **paliks vien, kāds bijis.**

Nedarbs ceturtais nu beigts,

Bet te piektais **tiek jau steigts.**

PIEKTAIS NEDARBS

Ja tev ir kāds radnieks,
Laucinieks vai pilsētnieks,
Tad tam laipni **iztapt proti,**
Cienā tad tu būsi ļoti. –
Rītos laborītu dod,
Prasi: «Ar ko pakalpot?»
Tūdaļ viņam šurpu nes
Pīpi, **špickas**, avīzes. –
Vai, ja mugurā kaut kur
Viņam spiež vai kož, vai dur,
Tūdaliņ ar laipnu prātu
Esi tam **kā palīgs** klātu.

Vai, kad tabaku **viņš bauda**
Un pēc prīzes **stipri šķauda,**
Saki tūdaļ: «**Palīdz Dievs!**»
Tad viņš laipni pateiksies.
Kad tas vēlu nāk uz mājāsm,
Velc tam zābakus no kājām,
Atnes kurpes, naktssvārku,
Lai tas sēdot nesaltu.

Īsi sakot, **visu dari,**
Kā vien **izpatikt tam vari.** –
Maksim, Moricam, **kā likās,**
Tiem tik vien tas nepatikās. –

Iedomājiet, onkuls Fricis
Kā no viņiem nerrots ticis!
Katrs zin, kāds **kukainīts**
Ir tāds maija vabolīts.

Rāpodamies koku zaros,
Viņi lēkā jautros baros.

Makss un Morics **tos nu ķer**

Un no koka zemē ber.

Tūtiņās no papīra

Kukaiņus tie iesloga.

Skrej pie onkuļa ar tiem,

Bāž tam tos zem **spilveniem!**

Naktsmici sev galvā licis,

Drīz iet **dusēt onkuls Fricis;**

Segās silti ietīnīs,

Viņš grib saldi aizmigties.

Bet te žirgtie kukaiņi

Rāpties sāk pa matraci!

Viens no tiem, kas priekšgalā,

Onkulim ķer degunā.

«Kas tas tāds?» kliez onkulis,

Vienu rokā satvēris.

Izbailēs viņš augšā raujas

Un no gultas ārā šaujas.

«Au!» **Jau atkal tek un tausta**

Cits uz kājām, cits uz skausta;

Visur, kur tik griežas vien,

Rūc un dūc, un tek, **un skrien.**

Onkulis **zem tāda spaida**

Sit visapkārt, sper un svaida.

**«Grauziet vēl, jūs nebēdņi,
Nu jūs guļat nobeigti!»**

Atkal visur miers un klusu –
Onkuls nu var iet uz dusu.

Piektais nedarbs nu ir beigts,
Bet te sestais **tiek jau steigts.**

SESTAIS NEDARBS

Jaukās Lieldienas **kad nāk,**
Krietnie maiznieki tad sāk
Saldu mīklu abrās maisīt,
Plāceņus un raušus taisīt,
Mūsu puikām **cukurkar’šas**
Arī izlikās pēc garšas.

Maiznieks tik ar apdomu
Noslēdz savu maiznīcu.

Ja kam tīk nu kreņģeļi,
Lai tas lien caur skursteni.

Brīkš! tur iekrīt puisēni
Melni it kā krauklēni.

Pūks! tie kastē ielaižas,
Kurā milti atrodas.

Visa kaste izbārstīta,

Puikas balti kā no krīta.

Bet nekas, tie jautri smaida:
Plauktā kreņģeļi jau gaida.

Kraks! te krēsls lūst un **zveļas**;

Abrā iekšā puikas veļas.

Viscaur mīklas apņēmti,
Tie nu stāv kā biedēkļi. –

Pašulaik nāk beķeris
Un nu redz, **kas noticis**.

Viens un divi! **abi knauši**
Guļ nu savelti kā **rauši**.

Krāsni iekšā, kurā vēl
Ogles neapdzēstas kvēl!

Tad tie izvilkti top abi.
Nu tie **izcepti** un labi. –

Katrs domās: **beigts kas beigts!**
Bet tas vēl nebūt nav teikts.

Skrib, skrib! tie kā peles graužas
Un caur **apcepumu spraužas**;

Maiznieks tikai iekliedzas,
Tur jau puikas aizlaižas.

Sestais nedarbs nu ir beigts,
Bet jau pēdējais **tiek steigts**.

PĒDĒJAIS NEDARBS

Vai, vai, Makss ar Morici!

Beigti drīz būs nedarbi!

Kādēļ tad gan **jums iekš maisa**
Caurums bija **jāuztaisa**?

Zemnieks Meķis, paskatāt,
Plecus maisu nes nupat.

Tikko viņš no vietas kust,
Maisā arī svars sāk zust.

Zemnieks stāv un brīnās vien:
«**Maiss** man vieglāks kļūst, **nudien!**

Ē!» viņš sauc. «**Ak, tavus priekus!**»
Graudos redz viņš **nebēdniekus.**

Šups! **viņš savu lāpstu ķer,**
Abus draņķus maisā ber.

Puikas jūt ar šaušalām,
Ka nu iet uz sudmalām. –

«Melder, nāc un mal, ko vari!
Man to patikšanu dari!»

«Dod tik šurp! un ātrumā
Abus dzirnu caurumā.»

Rikuraku! Rikuraku!
Dzirnas rūc un **brakšķ par traku.**

Te vēl redz tos nedarbjus
Miltos smalki samaltus.

Melderzosis nāk tūlīt

Viņu druskas **uzlasīt**.

BEIGAS

Kad tas sādžā izpaudās,

Maz par to kāds bēdājās. –

Bolte teic **ar lēnību**:

«To jau tūliņ **saciju!**»

Āzīts izsaucas: «Jā, jā,

Ļaunprāts **neved labumā!**»

Lempels saka: «Redziet nu

Atkal vienu piemēru!»

Maiznieks piemet: «Tā vispāri

Iet tiem, kas uz saldu kāri!»

Jā, pat labais onkuls Fricis

Teic: «**Tas tiem par blēņām ticis!**»

Krietnais Meķis noprāto:

«**Lai sev ir**, kas man par to!»

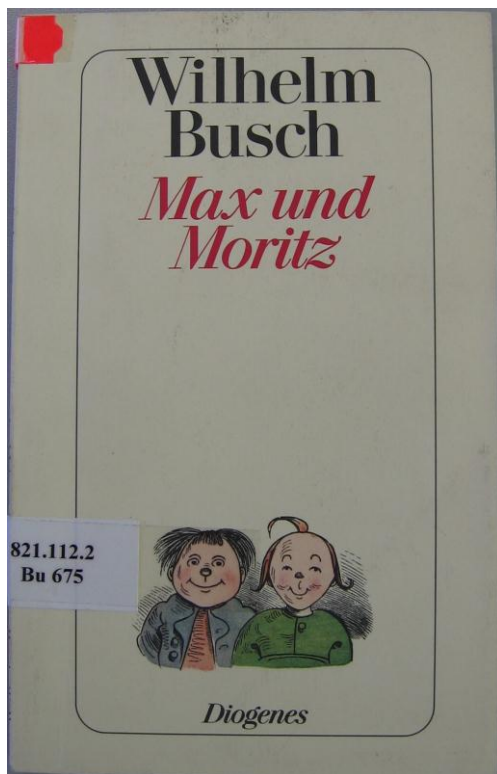
Īsi sakot, **visās mājās**

Ļaudis tikai **nopriecājās**:

«Mīļais Dieviņš lai ir teikts,

Nu viss ļaunums reiz ir beigts!»

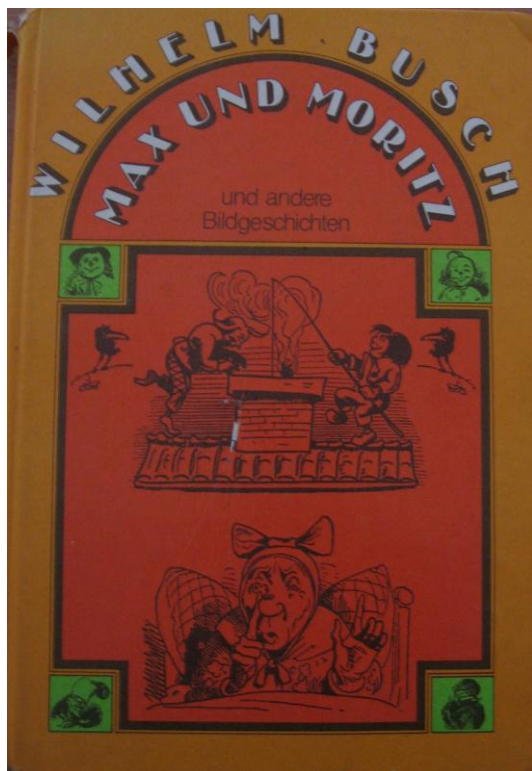
6. 3. Die Buchdeckel von der verwendeten Primärliteratur



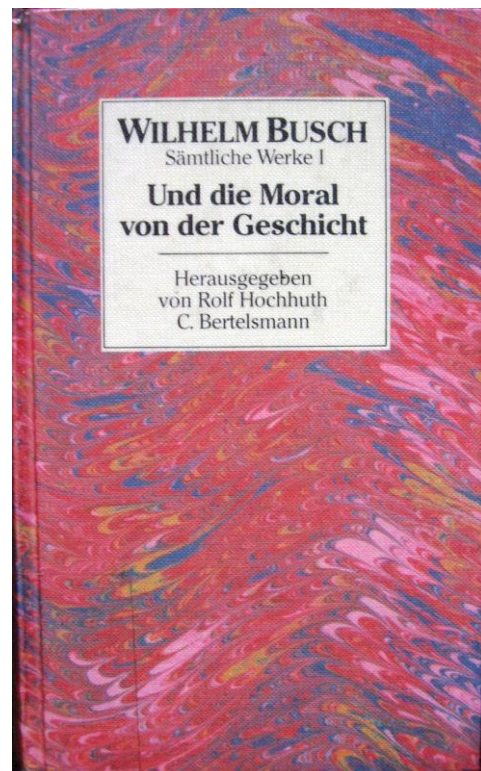
1974



1987



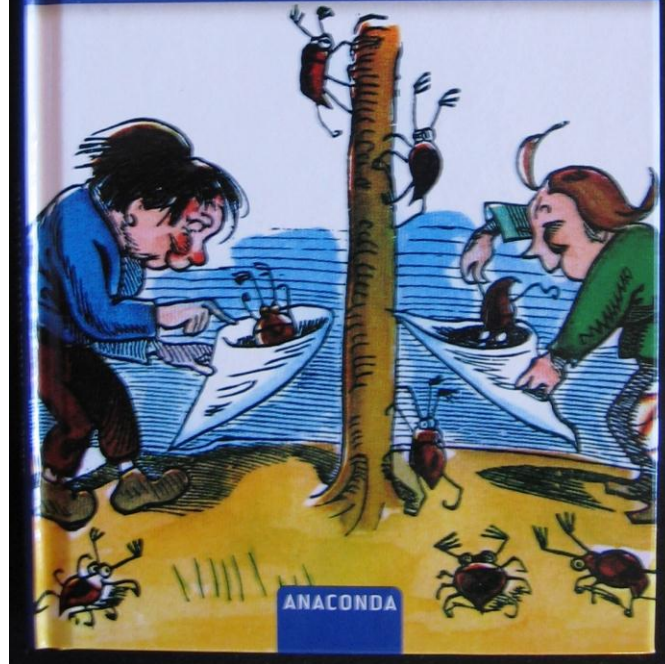
1989



1992

Wilhelm Busch

Max und Moritz



2008

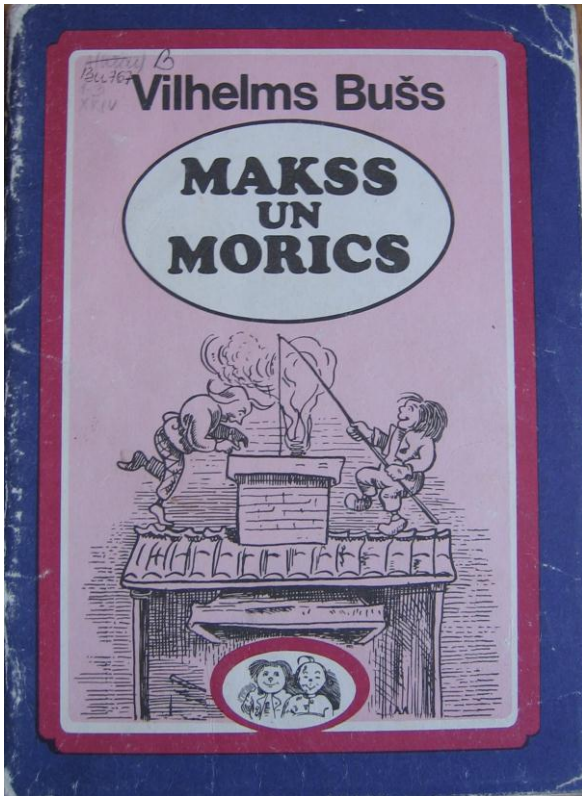


1968

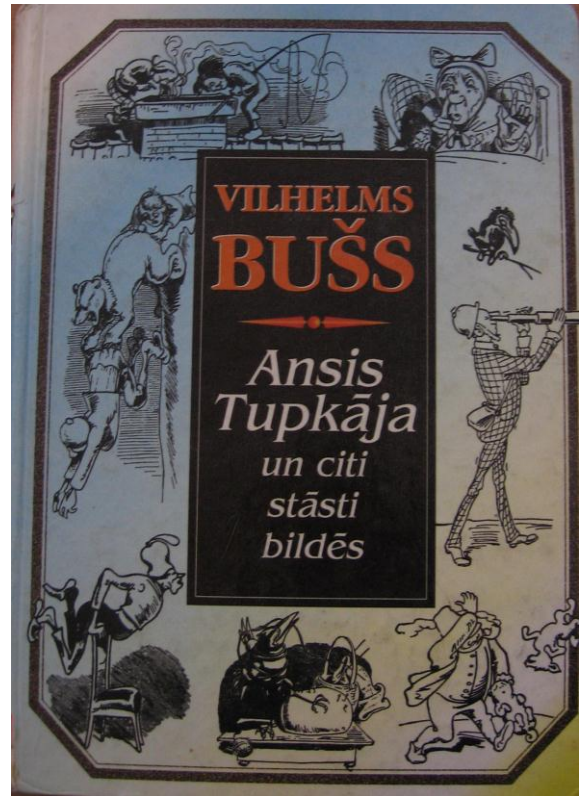


1977

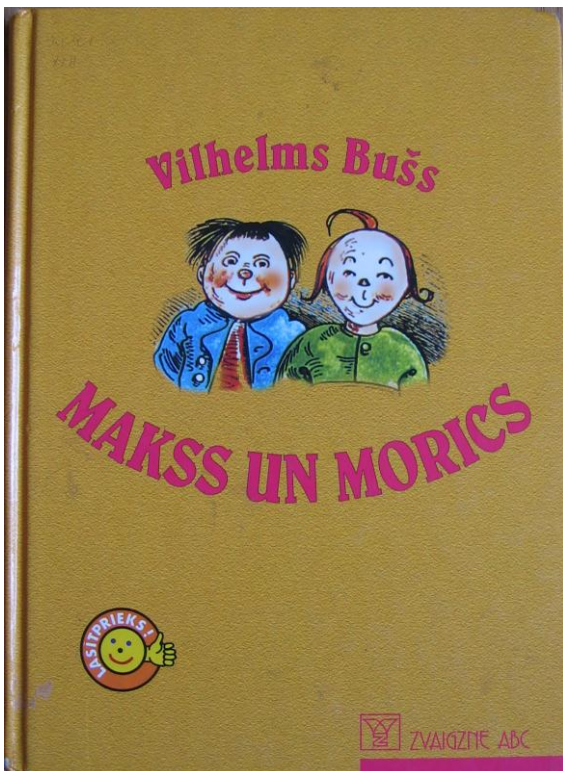
157



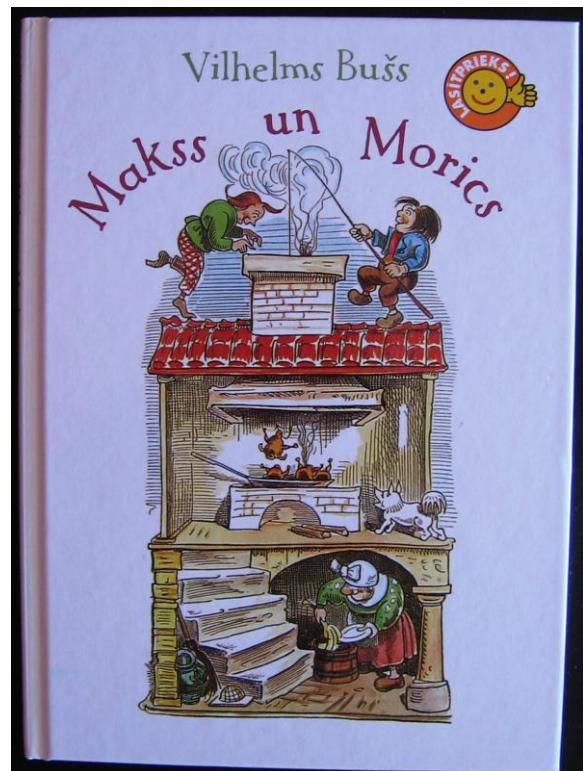
1986



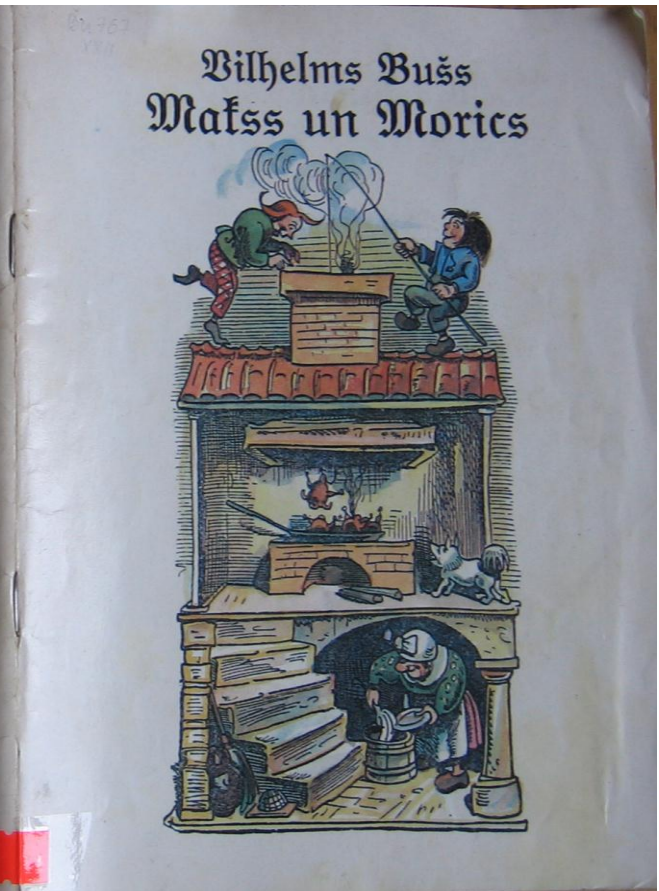
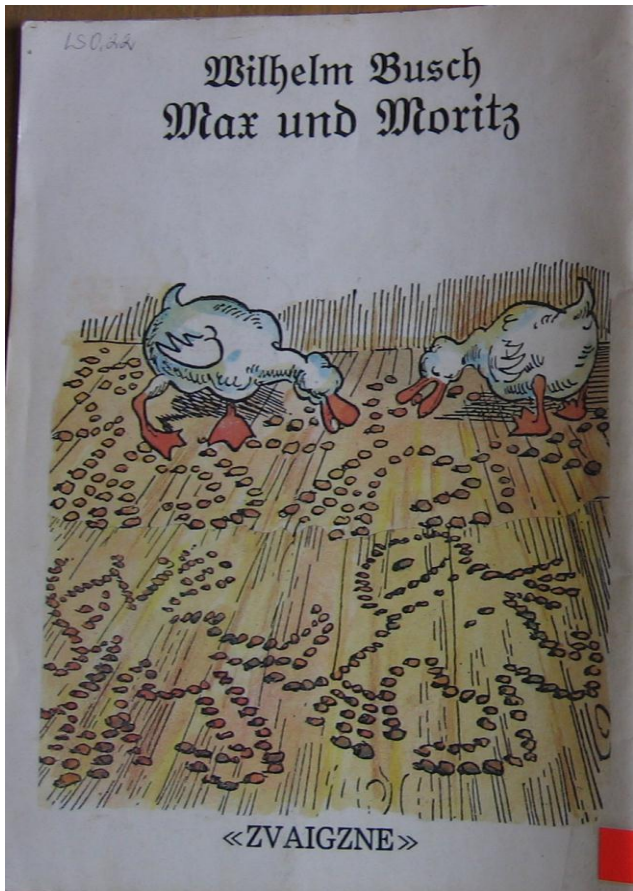
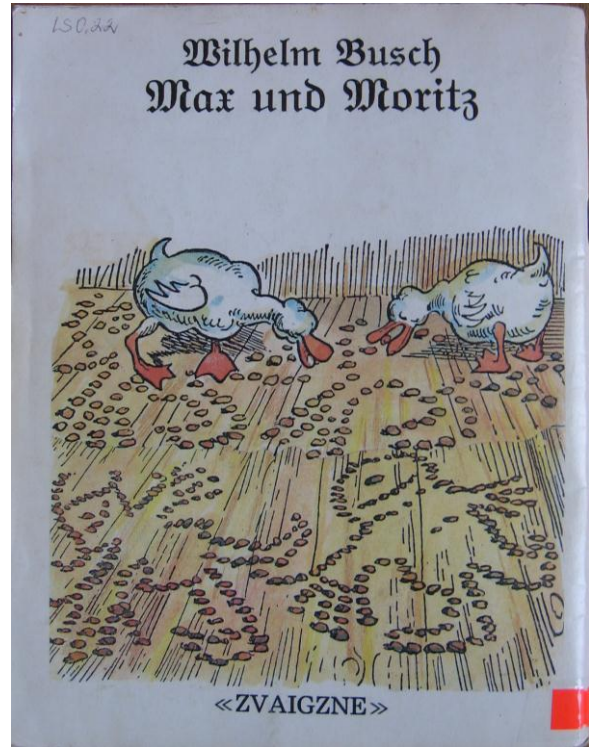
1996



2007



2009



Dokumentārā lapa

Maģistra darbs „Zēnu tēlu atveidojums V. Buša „Makss un Morics. Puiku stāsts septiņos nedarbos” atdzejojumā” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autore: Antra Zvirgzdiņa

05. 2010.

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītāja: Dr. Ieva Sproģe

05. 2010.

Recenzents:

Darbs iesniegts Ģermānistikas un romānistikas nodaļā 05. 2010.

Komisijas sekretāre: doc. Ieva Sproģe

Darbs aizstāvēts maģistra gala pārbaudījuma komisijas sēdē

.06.2010. prot. Nr. , vērtējums

Komisijas sekretāre: doc. Ieva Sproģe