

Herr Wie-wenn-mann
Zur Frage der Übersetzbarkeit und der Übersetzung von
„sprechenden Namen“ in Witkacys Bühnenstücken

Ewa Makarczyk-Schuster / Karlheinz Schuster

In dem Stück „Matka“ („Die Mutter“, 1924) des polnischen Dramatikers, Schriftstellers und Malers Witkacy (eigentlich Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885-1939) taucht die Nebenfigur *Antoni Murdel-Bęski* auf, eingeführt in den *dramatis personae* als „podejrzane indywiduum“¹, als „zweifelhaftes Individuum“. Der Name erscheint mehrfach im Nebentext, die Figur äußert sich ein paarmal innerhalb des Stückes, der Name, genauer gesagt: der erste Teil des Nachnamens (*Murdel*) fällt aber auf der Bühne nur ein einziges Mal – und das erst, nachdem *Murdel-Bęski* sein verbales Bühnendasein bereits beendet hat. Wer als Zuschauer diesen einen Augenblick verpasst, für den bleibt die Figur auf der Bühne namenlos. Gleichwohl trägt sie einen Namen, der wie so oft bei Witkacy „sprechend“ ist – ohne dass das für die Bühnenexistenz selbst unbedingt eine entscheidende Rolle spielte und eher für den Regisseur, für den oder die Schauspieler als zusätzliche Orientierung dient, mit wem sie es hier zu tun haben – oder aus reiner Freude am Wortspiel, an sprachlicher Verschiebung und Verdichtung.

Die vorliegende Arbeit will – aus der Sicht des Übersetzers/der Übersetzer – in Betrachtung von Einzelfällen der Frage der Übersetzbarkeit und Übersetzung solcher „sprechender Namen“ in Witkacys Dramenschaffen nachgehen, Techniken der Namensbildung und der Namensnachbildung aus der übersetzerischen Praxis heraus demonstrieren und Möglichkeiten und Grenzen solcher Techniken aufzeigen. Die Autoren dieser Arbeit haben Witkacys

¹ I, 192. – Das dramatische Gesamtwerk erschien zweisprachig, übersetzt und herausgegeben von Ewa MAKARCZYK-SCHUSTER und Karlheinz SCHUSTER, in den Jahren 2006 bis 2012 in München bei Otto Sagner unter den Titeln: „Man hat uns das jenseits genommen...“ (2006), „Wir brauchen gar kein Jenseits“ (2009), „Ein Hauch von Jenseits...“ (2010) und „Wozu bist du aus dem Jenseits hierher gekommen?“ (2012). Zitiert wird hieraus mit römischer Zahl I bis IV, den betreffenden Band in chronologischer Folge bezeichnend, sowie der Seitenzahl (arabisch).

dramatisches Gesamtwerk zwischen 2006 und 2012 vollständig ins Deutsche übersetzt und zweisprachig herausgegeben. Der zeitliche Abstand von vier bis zehn Jahren erlaubt es, die Übersetzungsversuche auch durchaus selbstkritisch zu betrachten.

Die „sprechenden Namen“ bei Witkacy sind nicht so einfach und durchschaubar gestaltet wie dies zum Beispiel in fast lächerlicher Weise in manchen Komödien Nestroys geschieht. In „Der böse Geist Lumpazivagabundus“ heißt der Tischlergeselle natürlich „Leim“, der Schneidergeselle „Zwirn“ und der Schustergeselle „Knieriem“. Demgegenüber handelt es sich in Witkacys Stücken um Namens- und Wortneuschöpfungen, die zumeist mit den Techniken der Verschiebung und der Verdichtung gebildet sind, letztere als die häufigere Methode. Mehrere, mitunter gar nicht mehr eindeutig identifizierbare und zum Teil ähnlich klingende Wörter aus unterschiedlichen Bedeutungsfeldern werden zu einem neuen Wort zusammengeschweißt, so dass sich verschiedene lautliche und semantische, mitunter einander gar widersprechende Ebenen überlagern und durchdringen. Durch kleinste lautliche Verschiebungen werden ansonsten überhörbare, überraschende neue semantische Beziehungen hergestellt. Die Figuren werden mehrschichtig, die Namen erlangen den Charakter von Wortwitzen. Für den Übersetzer ist das eine besondere Herausforderung, der er im Regelfall nicht vollständig genügen kann und wird – aus eigener Unfähigkeit oder einfach deswegen, weil es in der Zielsprache keine Entsprechung gibt, die sämtliche Komponenten des Originals abbildet. Einzelne Momente des Kunstnamens werden auf der Strecke bleiben – und mitunter kann sich auch eine scheinbar gelungene Umsetzung im Nachhinein als falsch oder unzweckmäßig erweisen.

Besagter *Murdel-Bęski* ist ein Glücksfall für den Übersetzer, da sich das in dem Namen abgebildete Wortspiel aus dem Polnischen eins zu eins im Deutschen nachbilden lässt, nicht zuletzt aber auch weil es sich bei *Murdel-Bęski* um ein für Witkacys Standard recht einfach gebautes Wortspiel handelt – das allerdings gerade dadurch, mit Blick auf seinen Effekt, besonders gelungen ist. Durch das Vertauschen der Anfangsbuchstaben der beiden Nachnamensteile erhält man im Polnischen nämlich *Burdel-Męski*. *Burdel* ist ein Bordell, *Męski* heißt ‚männlich‘. Daraus im Deutschen *Bänner-Mordell* zu machen, ist dann kein übersetzerisches Kunststück mehr. Sogar die vertauschten Anfangsbuchstaben *B* und *M* bleiben gleich, das Wortspiel lässt sich (fast) exakt (bis auf den Wechsel *männlich* – *Männer*) nachbilden, die atmosphärische Andeutung über die Zwielfichtigkeit des betreffenden Individuums bleibt erhalten. Das Ganze wirkt fast so, wie wenn es sich um einen (möglicherweise peinlichen) Verspre-

cher handelte. Der Begriff der „Verschiebung“ für die angewendete Technik ist in diesem Fall geradezu wörtlich zu nehmen, entsteht doch der Witz durch das Vertauschen, das Verschieben der Anfangsbuchstaben der Nachnamensteile, und gerade diese Einfachheit des Vorgehens macht den Witz umso wirkungsvoller. Die besten Witze sind die verblüffenden.

Letztlich noch einfacher gebaut ist der Name *Markiz Fibroma da Mijoma*² aus dem Stück „ONI“ („SIE“) aus dem Jahr 1920. Hier bietet sich als anscheinend einzig denkbare Übersetzung *Marquis Fibrom da Myom* an, wofür sich im vorliegenden Fall Makarczyk & Schuster auch tatsächlich entschieden haben. Allerdings geht gerade dadurch überraschenderweise ein nicht unwichtiger Aspekt verloren, da im polnischen Original zwar der Name etwas hochtrabend, durch die beiden auslautenden -a auch halbseiden wirkt, jedoch der Bezug auf medizinische Fachausdrücke, ausgereicht noch auf Geschwülste, der im Deutschen den eigentlichen Kern der Pointe bildet, nicht klar wird: *Fibrom* ist im Polnischen ‚włókniak‘, *Myom* ‚mięśniak‘. Die übersetzerische Leistung, die scheinbar gerade darin besteht, auf eine solche zu verzichten, lässt zwar die Komik des Namens deutlich zum Vorschein kommen; allerdings fehlt die im Polnischen durch die Namensgebung vorhandene Fremdartigkeit. Deutlicher als im Original wird im Deutschen wiederum die Verschiebung, die in der Verlagerung zweier Krankheitsbezeichnungen in einen nach südländischem Adel klingenden Namen liegt.

Nunmehr ein weiteres Beispiel, fast schon von der anderen Seite der Anspruchsskala her, in der ein Bedeutungsverlust beim Übersetzen kaum noch zu vermeiden ist, diesmal aus dem Stück „Mątna“ („Der Tintenfisch“) aus dem Jahr 1922. Die männliche Hauptfigur trägt den Namen *Paweł Bezdeka*.³ Der Vorname lässt sich problemlos und korrekt in „Paul“ umsetzen, im Nachnamen findet sich, in einem Akt der Verdichtung, *bez*, d.h. ‚ohne‘ sowie *deka* als Anklang an *dekiel*, ‚Deckel‘ – insgesamt also *Deckellos*. Erhalten bleibt dabei ein Aspekt des Nachnamens, auch die klangliche Nähe von *deka* und *Deckel* wird halbwegs gerettet, verloren geht dabei aber vollständig, dass wir es hier eben mit einer Verdichtung zu tun haben, dass *deka* wörtlich eben auch ‚Dekagramm‘ (zehn Gramm) bedeutet und *dech* ‚Atem‘ heißt, *bezdech* also ‚atemlos‘, ‚außer Atem‘ meint (wenn auch das schon im Polnischen grammatisch nicht korrekt ist, da *bez* den Genitiv verlangt, es also *bez tchu* heißen müsste. Auch im Polnischen ist die Verdichtung bereits mit einer Verschiebung verbunden, ist viel-

² *dramatis personae* I, 422.

³ *dramatis personae* IV, 370.

deutig, arbeitet mit Andeutungen, ist schwebend). All dies geht im Deutschen verloren. Der Name erlangt durch die klare Eindeutschung eine Eindeutigkeit, die er im Polnischen gerade nicht hat.

Ein weiteres Beispiel für die Komplexität Witkacyscher Namensgebung und sich daraus ergebende Probleme und Kompromisslösungen beim Übersetzen, wieder aus dem Stück „ONI“ („SIE“): Die männliche Hauptfigur trägt den Namen *Pan Kalikst Balandaszek*⁴, was (als Kompromiss) im Deutschen mit *Kalixt Wirrsal* wiedergegeben wird. *Kalikst*, eigentlich *Kalixt* oder *Calixt* ist ein Papstname, hergeleitet aus dem griechisch-römischen *Callistus* ‘der Schönste’. In dem Vornamen findet sich zugleich ein Anklang an *Kalif* sowie an das Polnische *kalka* ‘Kohlepapier’. Der Vorname wurde von den Übersetzern beibehalten und der deutschen Schreibung angepasst: *Kalixt*. Deutlich komplexer, mehrschichtiger ist der Nachname: *bałagan* ist ein ‘Durcheinander’, ist ‘Unordnung’ und ‘Chaos’, *daszek* ein ‘kleines Dach’; ebenfalls klingen noch *balans*, also ‘Balance’ und *balanga*, ‘Party’ an. Die Endung *-szek* bzw. *-ek* macht aus alledem noch eine Diminutivform. Es ließ sich im Deutschen kein Wort finden oder eine Wortverdichtung erfinden, die auch nur halbwegs einige dieser Elemente zusammen erfasst hätte. So wurde frei, allein auf den (dominierenden) Aspekt des *Durcheinanders* abzielend, mit *Wirrsal* übersetzt. Das ist sicher durchaus griffig, hat einen gewissen Witz, ist aber nicht annähernd so schillernd wie das polnische Original.

Namen sind nicht immer nur „Schall und Rauch“. Namen, nicht alle natürlich, aber manche, eher die Vor- als die Nachnamen, lassen gewisse Rückschlüsse auf das soziale, das geistige, das wirtschaftliche Niveau des Elternhauses zu, auf die regionale Herkunft, darauf, wie die Eltern sich selber sehen oder gesehen werden möchten. Im Nachnamen spiegelt sich gegebenenfalls die Angehörigkeit zum Adel, ein damit möglicherweise besonders ausgeprägtes Gefühl für Herkunft und Stellung... und so fort.⁵

Die Namensvergabe durch die Eltern (in der Geburtsurkunde, bei der Taufe) ist nach der Geburt das erste im Leben eines Menschen. Die Namenswahl wird zumeist reiflich überdacht, heutzutage oft noch vor der Geburt des

⁴ *dramatis personae* I, 420.

⁵ Dieser Absatz und einige folgende gehen – wie andere kurze, nicht zusätzlich gekennzeichnete Passagen des Aufsatzes – zurück auf den Beitrag von MAKARCZYK-SCHUSTER, Ewa / SCHUSTER, Karlheinz (2016): Persönlichkeitserweiterung und Identitätsverlust. Namenskundgabe und -übersetzung in Witkacys Bühnenwelt, in: SOMMERFELD, Beate et al. (Hg.): Transgressionen im Spiegel der Übersetzung. Festschrift zum 70. Geburtstag von Prof. Maria Krysztosiak-Kaszyńska (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur 15), Frankfurt a.M., 65-79.

künftigen Namensträgers. Der Name identifiziert die Person – für den anderen, aber auch für den Betreffenden selbst. Man stelle sich vor, mit einem gänzlich anderen Vor- und womöglich auch Nachnamen aufgewachsen zu sein; man käme sich selbst fremd vor. Zu erfahren, dass ein anderer denselben seltenen Vornamen trägt, schafft fast schon die Vorform einer besonderen Art von Verbindung. (So wie es mitunter „Familientreffen“ von untereinander ansonsten fremden Menschen gibt, die einen gemeinsamen seltenen Familiennamen haben.) Überhaupt bewirkt bereits die bloße Kenntnis des Namens eines anderen eine tiefere Art der Bekanntschaft, erzeugt einen wesentlich höheren Grad an Intimität. Geradezu undenkbar erschiene ein Mensch ohne Namen – ein Wesen mit einem ungeheuerlichen Persönlichkeitsdefizit.

Dies alles gilt nun auch im Theater – nur fallen hier der Zeugende, der Gebärende und der Taufende in der Person des Autors zusammen. Und anders als in der bühnentranszendenten „Realität“ ist im Theater *alles* bedeutsam, lässt sich Bedeutsamkeit zumindest unterstellen. Es darf – was die Namen der Figuren angeht – angenommen werden, dass sie (anders als in der „Realität“ auch die Nachnamen) mit Bedacht gewählt wurden und dass auch das gerade scheinbar Unbedeutende beabsichtigt ist.

Die Figuren kommen uns (dem Leser, dem betrachtenden Rezipienten, dem Theaterpublikum) näher, wenn wir sie namentlich kennen; die Kenntnis des Namens wird wiederum in vielen Fällen einen bestimmten Eindruck auslösen und für die Figur selbst eine Facette ihrer Persönlichkeit bilden. Das Publikum durchdringt die bloße Außenhaut der Figur mit dem Wissen um ihren Namen. Bei Kenntnis der *dramatis personae* (durch den lesenden Rezipienten, den Leser) wird sich im Stückverlauf klären, ob das gezeichnete Bild sich erfüllt oder nicht. Eine Figur namens *Mühsine Boskop* wird andere Erwartungen wecken als eine *Fürstin Irina Allfriedina Birkenhainer-Unterborkenhainer*. Trotzdem ist es im Regelfall bei Witkacy so: Die Figuren haben zwar „sprechende Namen“, die beim Leser wie auch beim Zuschauer (so der Name auf der Bühne fällt) Assoziationen, Erwartungen auslösen – aber durchaus in freier, mitunter gänzlich fehlender Verbindung zur tatsächlich dargestellten Figur stehen.

Der I. Akt des Stückes „Gyubal Wahazar“ („Gjubal Zauderzar“) aus dem Jahr 1921 beginnt mit folgendem Nebentext:

Poczekalnia przy audiencjonalnej sali w pałacu Wahazara. Drzwi wprost i na lewo. Czarne ściany. Okien nie ma. Czerwony deseń: jedna linia nieregularnych zygzaków zakończonych na szpicach żółtymi płomieniami. Dwie żółte kolumny w czerwone spiralne pasy. W kącie przy lewych drzwiach stolik z olbrzymim błękitnym syfonem z sodową wodą i szklanką. Obok na wieszadle, na ścianie wprost, wisi szynel

wojskowy koloru bordo ze złotymi galonami i złotym szamerowaniem. Krzesel nie ma zupełnie. Prawą ścianę stanowi olbrzymia oszklona szafa biblioteczna. Na prawo od drzwi, wprost, wisi olbrzymi, kubistyczny, ale mimo to bardzo podobny portret Wahazara. Na ziemi czarny dywan z czerwonym środkiem, z żółtą promienistą gwiazdą. Tłum ludzi z prośbami skupiony koło drzwi wprost. Pojedyncze osoby przechodzą to tu, to tam w zdenerwowaniu. Wszyscy trzymają ogromne, zapisane z jednej strony arkusze papieru, które z odwrotnej strony wyglądają zupełnie tak jak dywan: czarne z czerwonym środkiem i żółtą gwiazdą. (...) ⁶

Alles sehr groß, zu groß schon, einschüchternd, Ehrfurcht gebietend, die anwesenden Bittsteller von Menschen zu Menschlein reduzierend; ihre Anliegen sind eigentlich schon jetzt, während sie noch darauf warten, sie vorbringen zu dürfen, abschlägig beschieden. Die Menge vor Wahazars Audienzsaal ist differenziert nach Figuren, die (im Nebentext) namentlich genannt sind und solchen, die anonym in der Menge untergehen.

W tłumie: Donna Scabrosa z Świntusią, Donna Lubrica z Przyjemniaczkiem, Fletrycy Dymont, Lidia, Jabuchna, O. Pungenty z dwoma Pneumatykami Bosymi, Robotnicy, Panowie w cylindrach, Baby i eleganckie Damy, Dandysi i Dandyski. ⁷

Die mit Namen Bezeichneten finden sich unter diesen Namen mit Kurzbeschreibung auch in den *dramatis personae*. Die namentlich Genannten werden im weiteren Verlauf auch verbal tätig; es handelt sich um Nebenrollen; die Namenlosen (die Arbeiter [die „Robotnicy“] zum Beispiel) bleiben stumm, verschwinden in der buchstäblich namenlosen Masse, entwickeln keine Per-

⁶ I, 20. „Ein Wartezimmer vor dem Audienzsaal im Schlosse Wahazars. Türen geradeaus und links. Schwarze Wände. Keine Fenster. Rotes Dessin: eine unregelmäßige Zickzack-Linie, die an den Spitzen in gelben Flammen endet. Zwei gelbe Säulen mit roten Spiralstreifen. In der Ecke, an der linken Tür, ein Tischchen mit riesigem, himmelblauem Siphon nebst Sodawasser und Glas. Daneben, an einem Kleiderhaken an der Wand geradeaus, hängt ein bordeauxroter Militärmantel mit goldenen Tressen und goldenen Borten. Stühle gibt es nicht. Eine mächtige Bibliotheksvitrine bildet die rechte Wand. Rechts von der Tür geradeaus hängt ein riesenhaftes kubistisches und dennoch sehr ähnliches Porträt Zauderzars. Auf dem Boden ein schwarzer Teppich, in der Mitte rot, mit gelbem strahlendem Stern. Eine Ansammlung von Bittstellern an der Tür geradeaus. Einige Personen gehen aufgeregt hin und her. In den Händen halten sie alle ungeheuer große, einseitig beschriftete Papierbögen, die auf der Rückseite ebenso aussehen wie der Teppich: schwarz, in der Mitte rot, mit gelbem Stern.“

⁷ I, 20. „In der Menge: Donna Scabrosa mit Świntusia, Donna Lubrica mit Przyjemniaczek, Fletrycy Dymont, Lidia, Jabuchna, P. Pungenty mit zwei Barfüßigen Pneumatikern, Arbeiter, Herren in Zylindern, Weiber und elegante Damen, Gecken und Geckinnen. (...)“

sönlichkeit, sind austauschbar. Eine besondere, von diesem Schema abweichende Rolle spielt allerdings die namentlich genannte *Jabuchna*. Sie trägt einen Namen, auch wenn sie für das Publikum namenlos ist und bleibt. Ihren Namen kennen nur die Leser – und selbst die merken womöglich angesichts der doch recht großen Zahl an Figuren nicht einmal, dass diese Statistin aus der Masse herausgehoben ist, sie die anonyme Menge überschritten hat. Für den Zuschauer im Theater ist sie nichts als eine Statistin, wie jede andere auch. In den *dramatis personae* wird ihr vollständiger Name genannt; sie selbst wird dort kurz beschrieben: *Jabuchna Musiołek* – „służąca. Lat 23. Ładna. Ciemne włosy. Jasne oczy.“⁸ Das ist knapp und recht allgemein gehalten, eine wirklich individuelle Zeichnung findet nicht statt, bis auf die für Witkacys Figurenbeschreibungen typische, fast schon lächerlich genaue Altersangabe. Immerhin erfahren wir, dass es sich bei ihr um ein Dienstmädchen handelt, was ihre *schweigende* Bühnenpräsenz zumindest teilweise erklären würde. Sie ist es (als reale Figur vorgestellt) gewohnt, ihre Persönlichkeit „hinter den Kulissen“ zu entfalten, in Anwesenheit der Herrschaften allerdings einfach nur präsent zu sein – und zu schweigen, schweigend die Anordnungen zu erwarten. Es ist Sache der Umsetzung auf der Bühne, welche Rückschlüsse, zum Beispiel ihr Verhalten und ihre Kleidung betreffend, aus ihrem Dienstbotendasein gezogen werden.

In einem Nebentext zu Beginn des 2. Aktes wird ihr vollständiger Name dem Leser noch einmal genannt: „*Z lewej strony wchodzi Jabuchna Musiołek* (...)“⁹ (Im Stück selbst, in den Nebentexten, wird ansonsten immer nur ihr Vorname erwähnt.) Der Name, als „sprechender Name“, stellt über die schiere Tatsache der Namensvergabe hinaus eine zusätzliche Stufe der Individualisierung, der Persönlichkeitserweiterung dar, auf die der Regisseur zu reagieren hat. Umgekehrt bleibt die Figur dem Publikum gegenüber namenlos – die Persönlichkeitsentfaltung wird nach außen nicht sichtbar. *Jabuchna* trägt ihr Geheimnis für sich. Aber *sie* „weiß“ immerhin, wer sie ist – und vor allem: dass sie, trotz ihres Schweigens, eigentlich *nicht nur eine Statistin* ist.

Ein solcher Name verlangt nach angemessener Übersetzung (weil sonst dieses wichtige Persönlichkeitsmerkmal seine Kraft verlöre und in der Zielsprache – bei unübersetzter Übernahme des Originalnamens – nur eine unverständliche Buchstabenfolge übrigbliebe, die man nicht einmal korrekt auszusprechen wüsste). Aber genau durch diese Übersetzung kann die „Persönlichkeit“ der Figur auch wieder Schaden nehmen – wenn die vielfältigen

⁸ I, 16. „Dienstmädchen, dreiundzwanzig. Hübsch. Dunkles Haar. Helle Augen.“

⁹ I, 56. „Von links tritt *Jabuchna Musiołek* herein (...)“.

Bedeutungsschichten des Namens nicht angemessen übertragen werden (oder nicht angemessen übertragen werden können) oder womöglich in eine Richtung verschoben werden, die die Charakterisierung verändert.

Wegen des auslautenden *-a* ist der Vorname als ein weiblicher zu identifizieren; *buchna* hat einen Anklang an *bochen* 'Brotlaib' wie auch an *boga*, also an *bóg* 'Gott'; *jabłko*, 'Apfel' klingt ebenfalls deutlich an, was etwas Rotwangiges, Dralles, Bodenständiges erwarten lässt. Rein klanglich erweckt der Vorname den Eindruck von Klobigkeit, Schwere. *Musiołek* erinnert an *musieć* 'müssen' und an *osiołek* 'Eselchen', auch 'Dummchen'. In der deutschen Übersetzung von Makarczyk & Schuster trägt die junge Frau den Namen: Mühsine Boskop. Der Apfel wurde in Form einer Apfelsorte vom Vor- in den Nachnamen verlegt; der künstlich geschaffene Vorname *Mühsine* ist nach dem Muster *Gesine*, *Melusine* gebildet, also klar als weiblicher Vorname zu identifizieren; im *Müh-* klingt das Schwerfällig-Klobige, ansatzweise auch das *Müssen* an. Die weiteren Assoziationen, das einerseits Göttliche wie das andererseits Eselhafte, fallen dabei weg; die dem Namen nach vielschichtige Figur verliert insgesamt an Fülle, wird auf das Mühsame ihres Daseins und auf das Äpfelchen reduziert. Da der Name im Original aber auch nicht einfach nur *jabłko* lautet, wurde der Nachname, wenn auch zurückhaltend von *Boskoop* auf *Boskop* reduziert, auf den sich anbietenden, durch das Original nicht gedeckten Kalauer *Boskopp* wurde verzichtet.

Ist die vollständige Anonymisierung einer Namensträgerin dem Publikum gegenüber im Fall der *Jabuchna Musiołek* ein in Witkacys Werk seltenes (möglicherweise einzigartiges) Phänomen, taucht doch wiederholt eine gewisse „Teilanonymisierung“ von Figuren auf – so schon im Falle der in Zusammenhang mit der vor Gyubals Gemächern wartenden Masse bereits erwähnten *Lidia*. Immerhin bringt sie es unter ihrem Vornamen *Lidia* zu sechs Repliken; der Vorname wird allerdings nur ein einziges Mal in einer Replik genannt (kann also auch leicht überhört werden), der Nachname fällt gar nicht – gerade der Nachname, der so eine bunte Verknüpfung von Bedeutungsfeldern darstellt: *Lidia Bochnarzewska* – „szwaczka. Brunetka. Lat 30. Dość ładna, ale wulgarna.“¹⁰ Interessanterweise weckt hier der Name ähnliche Assoziationen wie der Vorname der *Jabuchna Musiołek*. Von *Jabuchna* zu *Bochnarzewska* ist es nicht weit; auch hier wieder die Vorstellung von etwas Kompaktem, gegebenenfalls auch Wuchtigem, Irdischem, Erdnahem. Die deutsche Übertragung: *Lydia Wuchtig* gibt die Vorstellung des Klobigen,

¹⁰ I, 16. „Näherin. Brünnett. Dreißig. Recht hübsch, aber vulgär.“

des Laibes oder Leibes in womöglich etwas zu plakativer Weise wieder; die anderen Aspekte gehen bei der Übertragung wiederum verloren. Die Person verliert einen Teil ihrer selbst – vor sich und vor den anderen.

Glücklicherweise ist die Übersetzung des titelgebenden Namens der Hauptfigur dieses Stückes, *Gyubal Wahazar*, in einer Weise möglich, die den im Namen enthaltenen Aspekten halbwegs, wenn auch nicht vollständig, angemessen ist und – nicht zu unterschätzen – zumindest teilweise den Klang bewahrt. *Gyubal* klingt ungarisch und wurde bis auf eine Änderung in der Schreibung beibehalten: *Gjubal*. Im Nachnamen *Wahazar* steckt das Verb *wahac* 'schwanken, wanken, zögern, zaudern', in der Endung *-zar* einerseits *car*, d.h. 'Zar', andererseits aber auch *czar*, also 'Zauber, Hexerei'. Tatsächlich sind in den nur sieben Buchstaben des Nachnamens schon wichtige Aspekte der Figurenzeichnung durch höchste Verdichtung verbunden. Die Figur *Gjubal Wahazar* (geschrieben wurde das Stück 1921) ist eine Vorwegnahme der Despoten des 20. Jahrhunderts, der Stalins, Hitlers, Mussolinis und Francos. Er ist in gewisser Hinsicht ein *Zar* (wenn auch ein selbsternannter, kein dynastisch legitimierter, sondern ein Emporkömmling mit einem Vorleben, auf das er nicht angesprochen werden und das er am liebsten ungeschehen machen möchte), seine Macht beruht auf keiner irgendwie gearteten Qualifikation oder politischen Fähigkeit im engeren Sinne, sondern entspringt seinem Charisma und wirkt wie Zauberei, wie Hexerei. Dabei ist er schwankend, auch zögerlich in seinem Wesen, unberechenbar; diese Unberechenbarkeit macht es seinen Untertanen unmöglich, sich jemals „richtig“ zu verhalten. Gerade sein Schwanken, sein Wanken führt dann letztendlich auch zu seinem Sturz – der aber für seine Untertanen keine Befreiung darstellt: Es wird nur der eine Tyrann durch den nächsten ersetzt, der seiner Macht zudem eine Art pseudo-religiöse Überhöhung verleiht. Es ist den Übersetzern nicht gelungen, *sämtliche* Aspekte in einem neuen deutschen Namen wiederzugeben – schon gar nicht, ohne aus dem prägnanten Namen ein Ungetüm zu machen. Die Lösung *Zauderzar* bewahrt das Zögernde des Zaren, der *Zauber* geht (bis auf einen leichten Anklang in *Zauder*) verloren, ebenso wie das Schwanken.

Das Stück ist überhaupt eine wahre Fundgrube für sprechende, künstlich gefügte Namen und damit eine Herausforderung für den/die Übersetzer, bis hin zu den letzten Nebenrollen. In Kürze ein paar weitere Beispiele:

Donna Scabrosa Macabrescu – „Lat 26. Blondynka, bardzo piękna. Aniołkowata (...). Oczy jasne.“¹¹ Der rumänisch klingende Nachname (nach dem Muster *Ceausescu* – was bei Witkacy selbst bei engelhaftem Aussehen – oder gerade dann – regelmäßig sicheres Kennzeichen weiblicher Verworfenheit ist) mit deutlichem Anklang an *makaber* wurde (bis auf eine Änderung in der Schreibung) beibehalten, in dem Phantasievornamen (der allerdings wie ein realer Name klingt) ist *skarżyć się*, ‘sich beklagen, beschweren’ und *Rosa* zu hören, weshalb die Übersetzung mit *Klagrosa* annehmbar ist, allerdings im Deutschen nicht dieselbe Eleganz wie im Polnischen besitzt, da das *Klag* im Deutschen einen stärkeren Anklang an das zugrunde liegende Verb hat als *Scar* im Polnischen.

Donna Scabrosa Macabrescus Freundin trägt den Namen *Donna Lubrica Terramon*.¹² Auch hier wurde der Nachname beibehalten – allein schon wegen des Anklanges an *terra*, ‘Erde’. Im Vornamen schwingt *lubić* an, das heißt ‘mögen, gern haben’; so wurde insgesamt daraus *Gernrika Terramon*.

Der Müller *Mikołaj Kwibuzda*¹³ heißt im Deutschen *Nikolaus Holperdröhn*. Der Vorname wurde direkt durch den entsprechenden deutschen Vornamen ersetzt. Der Nachname wirkt zunächst einmal ganz einfach klobig – er ist verbunden mit der Vorstellung eines Mannes, eines Handwerkers, der mit beiden Beinen fest im Leben steht, der sich durchzusetzen weiß. Und tatsächlich: Schon zu Beginn des Stückes wagt er es, Gyubal Wahazar Paroli zu bieten – was diesem Respekt abnötigt. (Hier schon zeigt sich Wahazars zukünftige Schwäche; den weltfernen Poeten *Fietrycy Dymont* lässt er ohne große Umstände liquidieren; stößt er aber auf Widerstand, wird er unsicher oder weicht zurück. Der Wille zum Despotismus allein ist nicht hinreichend; ihm muss auf der anderen Seite Duckmäusertum gegenüberstehen.) Die Namensanklänge sind bunt gemischt: *kwiczeć* heißt ‘quieken’ (oder ‘quietschen’), *bruzda* ist eine Furche (aber auch ‘Runzel’), *buzdygan* ist ein Streitkolben. Die Übersetzung mit *Holperdröhn* ist eine sehr freie Wiedergabe, eine Neuerfindung, die lediglich den Aspekt des Derben erkennen lässt und bestimmter, weniger schillernd ist als das Original. Aber, immerhin ist es der Versuch einer Nachbildung; hätte man den Namen im Original unverändert beibehalten, wäre dem deutschen Leser vollständig entgangen, dass es sich überhaupt um einen sprechenden Namen handelt.

¹¹ I, 16. „Sechszwanzig. Blond, sehr schön. Engelhaft (...). Helle Augen.“

¹² *dramatis personae* I, 16.

¹³ *dramatis personae* I, 16.

Aus dem Namen von Wahazars Leibarzt *Józef Rypmann*¹⁴ wurde im Deutschen *Josef Prallhofer*. *Rypać* heißt einerseits ‚draufhauen‘, aber auch ‚drauflosspielen‘ und ‚drauflosreden‘. Die beiden letzten Aspekte gehen bei der vorliegenden Übertragung ins Deutsche verloren. *Prall-* wurde wegen des Anklanges an *prallen* in gedanklicher Nähe zu *draufhauen* gewählt, hat aber den Nachteil, dass damit im Deutschen die im Polnischen nicht vorhandene Nähe zu *prall* (im Sinne von zum Beispiel „prall gefüllt“) hinzukommt. Das Gelungene an der Eindeutschung ist aber andererseits die sprachliche Kürze, die derjenigen im Polnischen entspricht sowie eine gewisse klangliche Nähe durch das *p* und das *r*. Die Endung *-mann* wurde nicht übernommen. Wir finden hier im Namen ein fremdsprachliches, hier: deutsches Element, das bei völliger Beibehaltung der Endsilbe im Deutschen natürlich untergegangen wäre. Ersatzweise hätte sich eine wiederum fremdsprachliche Namensendung angeboten – nur: welche? Eine französische Endung wäre aufgrund der Schreibung womöglich gar nicht als solche zu erkennen gewesen, sondern „deutsch“ gelesen worden (z.B. *-ant* oder *-nant* wie in *Trintignant*, somit also etwa *Prallnant*). Eine italienische Endung hätte zu verspielt geklungen usw. Außerdem *musste* es eine deutsche Endung sein, da Forscher und Wissenschaftler bei Witkacy häufig – und sei es nur durch den Namen – einen deutschen Einschlag haben. (Sie stellen immer das genaue Gegenteil zu Künstlernaturen dar.) Insofern war die Verschiebung in eine (süd-)deutsche Regionalisierung durch das *-hofer* ein letztlich unbefriedigender Kompromiss oder eher: Behelf.

In dem Stück „Jan Maciej Karol Wścieklica“ („Jan Mathis Karl Tollwuth“) aus dem Jahr 1922 gibt es die drei Nebenfiguren *Abraham Mlaskauer* – „lichwiarz wiejski (...)“, sodann *Kierdelion* – „jego sluga“ und *Czczobut* – „pisarz gminny.“¹⁵ Von ersterem fällt im Stück selbst nur der Vorname, der Nachname bleibt dem Publikum unbekannt; der Name *Kierdelion* findet außerhalb der *dramatis personae* keine Erwähnung, nicht einmal in einem Nebentext; der Name *Czczobut* wird immerhin im Nebentext genannt. Kurz: die drei bleiben – anders als ihre klingenden Namen erwarten lassen – dem Publikum gegenüber letztlich anonym (von der einen Vornamensnennung bei Mlaskauer einmal abgesehen). Dem Persönlichkeitsgewinn durch die Vergabe eines außergewöhnlichen Namens steht ein Persönlichkeitsverlust, eine Persönlichkeitsreduzierung gegenüber, indem dieser aufwendig gestaltete Name geheim bleibt. Die Namen dienen also nicht dem Stück direkt, sondern sind Handreichung für

¹⁴ *dramatis personae* I, 16.

¹⁵ II, 482.

Regisseur und Schauspieler – und Betätigungsfeld für die Formulierungsfreude des Autors.

In der deutschen Übertragung von Makarczyk & Schuster wurden die Namen verändert in *Abraham Schmatzauer* – „Dorfwucherer“, *Rudelion* – „sein Diener“ sowie *Zwitscherschwätz* – „Gemeindeschreiber“. In *Mlaskauer* (mit deutscher Endung, vielmehr sogar: mit deutschem Anklang, weil *-kauer* natürlich von ‘kauen’ kommen könnte, was aber dem polnischen Rezipienten in der Regel nicht klar sein dürfte) klingt *mlaskać*, d.h. ‘mit der Zunge schnalzen, schmatzen’ an – weshalb die Übersetzung mit *Schmatzauer* (die implizit auch das *Kauen* anspricht) durchaus passend sein dürfte, wenn auch natürlich der im Polnischen vorhandene deutsche Anklang verloren geht und durch keinen andersartigen ersetzt wird. *Kierdelion* weist auf *kierdel*, das heißt ‘(Schaf-)Herde’ hin, was in der Übersetzung frei in das Wort *Rudel* verschoben wurde; die möglicherweise französisch nasalierend auszusprechende Namensendung wurde beibehalten. Es entsteht allerdings eine Wertigkeitsverschiebung dadurch, dass man zwar von einem „Wolfsrudel“, aber eben von einer „Schafherde“ spricht. Das Herdentier ist das stumpfere; das Tier im Rudel das wachere und verschlagene. Weiterhin besteht die Gefahr, dass – angeregt durch die eventuell französische Endung – der Name insgesamt Französisch ausgesprochen wird. Dann wird aus dem *Rudel* (gesprochen) ein *Rüde(l)*, was in eine völlig falsche Richtung führen würde. Im dritten Namen, *Czeczobut*, der keine eindeutigen inhaltlichen Bezüge aufweist, wurde versucht, den Klang als solchen nachzubilden – wobei der Name im Deutschen allerdings „sprechender“ geriet als im Polnischen. Der Name wurde (letztlich unerlaubterweise) „bereichert“. Dass der Mann ein „Schwätzer“ ist und sein gewissermaßen zwitschernder Schnabel nicht stillsteht, ist im Polnischen so nicht herauszuhören.

Im selben Stück findet keine zehn Minuten nach Beginn eine schicksalsträchtige Begegnung statt: Die Ehefrau des titelgebenden Jan Maciej Karol, Rozalia, stellt ihrem Mann die neue Dorfschullehrerin Wanda Lektorowiczówna vor, mit der *Wścieklica* (von Rozalia nicht nur gebilligt, sondern zur Steigerung seiner erlahmenden Vitalität gefördert) umgehend ein Verhältnis beginnt, das nicht ohne Folgen bleibt: Rozalia sagt: „Mój mąż, Karol *Wścieklica* – panna Wanda Lektorowicz, nasza nowa nauczycielka.“¹⁶ Name und Vorname sind damit bekannt; die Öffentlichkeit ihrer Tätigkeit lässt keine Geheimnisse um den Namen der Dorfschullehrerin zu. Vor- und Nachname werden darüber hinaus mehrfach in Repliken genannt. In den *dramatis personae* erscheint

¹⁶ II, 504. „Mein Mann, Karl Tollwuth – Fräulein Wanda Lektorowicz, unsere neue Lehrerin.“

Wanda wie folgt: *Wanda Lektorowiczówna* (als „Fräulein-Form“ von *Lektorowicz*) – „fenomenalnie, jak na owe czasy, ładna blondynka, lat 22. Wismukła i bardzo zgrabna. Nauczycielka wiejska.“¹⁷ *Wanda* als alter, auch im Deutschen vorkommender Vorname bleibt bei der Übersetzung unverändert; der Nachname *Lektorowiczówna* für eine unverheiratete Lehrerin, abgeleitet natürlich von *lektor* bzw. *lektorka* (‘Lektor/Lektorin’), verleitete die Übersetzer zu *Lektrieze* – was natürlich nicht ohne Witz ist, womit aber einerseits der Name klanglich zu „dünn“ bleibt (die Folge von dumpfen Lauten im Polnischen wird im Deutschen dominiert von einem *-ie*), andererseits aber über das Ziel hinausgeschossen wurde, indem jetzt ein im Polnischen nicht vorhandener Anklang an *triezen* vorkommt: *Fräulein Wanda Lektrieze* – „für die damalige Zeit ein Phänomen, hübsche Blondine, zweiundzwanzig, Schlank und sehr anmutig, Dorflehrerin.“

Der in der eben angesprochenen Szene vorgestellte und für das Stück titelgebende *Jan Maciej Karol Wścieklica* war von Übersetzerseite eine eher geringere Herausforderung: *Jan Maciej Karol* wurde zu *Jan Mathis Karl*, konnte also direkt übertragen werden, wobei *Mathis* der Vorzug gegenüber *Matthias* gegeben wurde – wegen der Kürze des Wortes, die dem Polnischen näherkommt. *Wścieklica* lässt – sehr untypisch für Witkacy – wenig Deutungsspielraum: *wściekliwość* ist die ‘Tollwut’, *wściekłość* ist die ‘Wut’, die ‘Raserei’, *wściekły* ist ‘tollwütig’. Einzige Besonderheit: die Endung *-ica* kann als Namensendung gesehen werden, wie zum Beispiel bei *Soplica* in „Pan Tadeusz“. Dieses Moment geht in der Übertragung verloren. Das *-th* in *Tollwuth* dient einer leichten Verfremdung – insofern auch im Polnischen eine gewisse Abweichung des Namens von den zugrundeliegenden Wörtern festzustellen ist.

Deutlich schwieriger war es, in dem Stück „Szewcy“ („Die Schumacher“, 1934), der *Fürstin* in der deutschen Übertragung einen angemessenen Namen zu verleihen. In den *dramatis personae* wird sie vorgestellt als *Księżna Irina Wsiewołodowna Zbereźnicka-Podberezka* – „bardzo piękna szatynka, niezwykle miła i ponętna. Lat 27-28.“¹⁸ Sie taucht dann auch in immerhin etwa 65 Repliken auf (jedoch lediglich als *Księżna*, *Fürstin*, also ohne direkte Nennung ihres Namens). Der Vorname *Irina* wird mehrfach in Repliken (als Anrede der Figur, zumeist durch ihren Geliebten, den Prokurator Robert Scurvy) verwendet, der zweite Vorname *Wsiewołodowna* ganze zweimal (und jedesmal nur zusammen mit dem ersten Vornamen *Irina*), der bombastische Nachname allerdings bleibt ungenannt.

¹⁷ II, 482.

¹⁸ III, 60. „sehr schöne Brünette, ungewöhnlich anmutig und anziehend. Siebenundzwanzig bis achtundzwanzig.“

In dem Namensungetüm hat Witkacy die Kunst der Bildung sprechender Namen in dem ihm eigenen Stil auf die Spitze getrieben. Im deutschen Übersetzungsansatz von Makarczyk & Schuster wurde daraus: *Fürstin Irina Allfriedina Birkenhainer-Unterborkenhainer*. Der Name lässt sich im Original (wie auch in dessen Übertragung ins Deutsche) wie folgt ableiten: *Wsiewołodowna* hat einen Anklang an den russischen (männlichen!) Vornamen *Wsewolod*, der wiederum die Bedeutungselemente *wse* 'alle' und *Wolodja* als Diminutiv zu *Wladimir* mit dem darin enthaltenen Element *mir*, also 'Frieden' enthält. Das Ganze ergibt dann, wenn auch zugegebenermaßen etwas gezwungen, als Vornamen: „Allfriedina“. (Der russische Anklang geht dabei in der Übersetzung verloren, bleibt aber durch den beibehaltenen Vornamen *Irina* ohne weiteres Zutun der Übersetzer zumindest partiell wieder erhalten.) In *Zbereźnicka* klingt *berjosa* (russisch für 'Birke') an, in *Podberezka*: *pod*, also 'unter' und (erneut, aber variiert) das russische *berjoska* für 'kleine Birke, Birklein'. *Birkenhainer-Unterborkenhainer* ist dann zwar (wegen des Namensbestandteiles *Borke*) nicht ganz treffend, geht aber immerhin in die richtige Richtung. Auch das Zungenbrecherische (und zugleich auch Banale) des Namens wird nachzubilden versucht. Im zweiten Teil des Nachnamens wurde die *Birke* zur *Borke*, um das unschöne *Birkleinhainer* zu vermeiden. Der Name behält insgesamt seinen Anklang an die Birke; bis auf den primären Vornamen „Irina“ erinnert aber nichts mehr an das russische Umfeld: das Ganze ist jetzt eher Lüneburger Heide als Sankt Petersburg. Der ungenannt bleibende Nachname schafft einen atmosphärischen Hintergrund für die Zeichnung und Gestaltung der Figur auf der Bühne – mit allen Assoziationen (und Vorurteilen), die sich daraus ergeben – als Hinweis für die auf und hinter der Bühne Tätigen, für das „Selbstwertgefühl“ der Figur, für die Innenbeziehung der Figuren untereinander – eine sehr subtile Art der Persönlichkeitsformung, die sich für das Bühnenpublikum jedoch sozusagen „hinter den Kulissen“ vollzieht.

Eine recht problematische Übersetzung, die sich wieder aus Verschiebung und Verdichtung ergibt, findet sich in dem Einakter „*Nowe wyzwolenie*“ („Die Neue Befreiung“, 1920). Hier kommt es in der deutschen Übertragung zu einer leichtfertigen und letztlich ungerechtfertigten Verschiebung – weg vom Original. Aus dem Figurennamen *Florestan Wężymord*¹⁹ wird *Florestan Natterwort*. Das ist, was den Nachnamen angeht, anfechtbar. (Den Fidelio-Vornamen zu verändern gab es natürlich keinen Anlass.) Im Nachnamen *Wężymord* steckt *wąż*, das heißt 'Schlange', bzw. *wężowy* als hieraus abgeleitetes Adjektiv, das im

¹⁹ *dramatis personae* I, 148.

Deutschen keine wirkliche Entsprechung besitzt. (*Schlangenartig* als Adjektiv wäre zu stark betont.) *Mord* als Kurzform von *morderstwo* ist ganz einfach ‘Mord’, *morda* ist aber auch die ‘Fresse’, die ‘Schnauze’, das ‘Maul’. Da *Wężymord* im Stückverlauf berichtet, wie er einst eine Schlange getötet hat, wäre *Schlangemord* (bei Verlust des Anklanges an *Fresse*) sicher treffender – erschien den Übersetzern aber anscheinend zu prosaisch. Die *Schlange* wurde zur *Natter*, aus *Mord* wurde *Wort* – anspielend auf das *Maul* als Organ des Sprechens, und damit immerhin den Bezug zur *Fresse* (und die lautliche Komponente) beibehaltend. Kein Element durfte hier gänzlich unter den Tisch fallen, da auch im Stück selbst immer wieder auf die verschiedenen Namensbestandteile angespielt wird. Ist eine unvollständige Übertragung eines Namens ansonsten nur eine lediglich punktuelle Schwäche, wären hier etliche Wortspiele im Stück selbst unverstänlich. Und dennoch: mit zeitlichem Abstand betrachtet ist *Natternwort* nicht die glücklichste Übertragung. Zu sehr wird auf das *Wort*, die unbestreitbare selbstgefällige und großspurige Eloquenz Florestans abgezielt; eine gewisse Brutalität, die dem Namen eigen ist, verschwindet völlig. Das Zarte gewinnt gegenüber der Härte dieses Menschen. Das eigentliche Problem wurde aber bislang noch gar nicht angesprochen: Das Wort *wężymord* gibt es im Polnischen nämlich; es heißt ‘Schwarzwurzel’. Witkacy spielt also mit den Elementen dieses Wortes im Polnischen, nimmt sie „wörtlich“. Eine wirklich adäquate Übertragung ins Deutsche wäre mithin gar nicht möglich gewesen; der Reiz des zentralen Wortspiels, die Momente der Bedeutungsverschiebung gehen unter.

Und noch ein Beispiel, aus demselben Stück, für einen sprechenden Namen, auf dessen wörtlichen Sinn im Stück selbst Bezug genommen wird: das 17jährige (nachnamenslose) Mädchen *Zabawnisia*. („Niebieskie wstążki we włosach, z wachlarzowatymi zakończeniami po obu stronach.“)²⁰ – Im Deutschen wurde aus ihrem Vornamen *Amüsanta*, hergeleitet aus *zabawiać*, das heißt ‘spielen’, sich oder jemanden ‘amüsieren’ oder ‘unterhalten’, auch: ‘verweilen’. *Zabawka* ist ein ‘Spielzeug’ für Kinder, *-isia* stellt wiederum eine Möglichkeit zur Verkleinerung weiblicher Vornamen dar. (Im Deutschen wurde daraus lediglich ein „a“ zur Kennzeichnung des weiblichen Vornamens als solchem.) Durch diese Übertragung wird ein Wortspiel ungefähr aus der Stückmitte übersetzbar. Florestan wird dort nämlich aufgefordert: „Niech pan zabawia dalej Zabawnisię.“²¹ – also etwa: „Amüsieren Sie weiter Amüsanta“. Bei völli-

²⁰ I, 148. „In den Haaren blaue Schleifen, die an beiden Seiten fächerartig auslaufen.“

²¹ I, 166.

gem Verzicht auf eine Übertragung des Namens ins Deutsche wäre diese Stelle banal geblieben.

Zarte Bande entwickeln sich in dem Stück „W małym dworku“ („In einem kleinen Gutshaus“, 1921) (1. Akt, 12. Szene). Die Figur *Nibek* sagt: „Pan Jęzory Pasiukowski – poeta i mój siostrzeniec. Panna Aneta Wasiewicz.“²² Die beiden werden einander vorgestellt – und es dauert nicht lange, dass sie auch zueinander finden. Bei den beiden handelt es sich um (laut *dramatis personae*): „Kuzyn – Jęzory Pasiukowski. Poeta, lat 28. Brunet. Ogolony. Ubrany czarno“ sowie „Jego i Nibków kuzynka – Aneta Wasiewiczówna. Lat 26. Nauczycielka muzyki. Ładna; kasztanowate włosy.“²³ Aus ersterem, *Jęzory Pasiukowski*, wird in der Übersetzung von Makarczyk & Schuster: „Ein Cousin – Schlund Hüterling. Poet, achtundzwanzig. Brünnett. Rasiert. Schwarz gekleidet.“²⁴ Die Herleitung ist in diesem Fall recht einfach: Der (fiktive) Vorname *Jęzory* rührt von *jęzor* als Augmentativ von *język* (im Polnischen sowohl ‘Sprache’ wie auch ‘Zunge’) her; der im Deutschen fehlende Augmentativ wird durch die gewissermaßen räumliche Erweiterung der *Zunge* zum *Schlund* ersetzt. (Auf der Strecke bleibt dabei allerdings die Anspielung auf die *Sprache*, zu der ein Poet natürlich ein besonderes Verhältnis hat. Das deutsche *Zunge* kann zwar auch in selteneren Fällen als *Sprache* verstanden werden [„ein Autor deutscher Zunge“], allerdings ist diese Verwendung doch so selten, dass von einem Doppelsinn des Wortes *Zunge* eigentlich nicht mehr zu sprechen ist – anders als im Polnischen. Eine wirklich treffende, das heißt den Doppelaspekt *Zunge – Sprache* wiedergebende Entsprechung scheint es im Deutschen nicht zu geben.). *Pasikowski* kommt von *pasać* (‘hüten’, z.B. Kühe auf der Weide hüten), ergänzt um das Nachnamenssuffix *-owski*, im Deutschen also, alles zusammengenommen: *Hüterling*. Allerdings ist die Endung *-ling* im Deutschen nicht so verbreitet wie die *-owski*-Endung im Polnischen.

Die junge Aneta Wasiewiczówna wird im Deutschen zu: „Seine und der Wiewennmanns Cousine – Annette Waschewitsch. Sechszundzwanzig. Musiklehrerin. Hübsch; kastanienfarbenes Haar.“²⁵ Bedeutungsanklänge wurden hier von den Übersetzern im Polnischen nicht wahrgenommen und folglich auch nicht umgesetzt, so kam es zu einer rein klanglichen Eindeutschung, die allerdings, eher unbeabsichtigt den Anklang an *Waschen* mit sich führt – wodurch

²² IV, 60. „Herr Jęzory Pasiukowski – ein Dichter und mein Neffe. Fräulein Aneta Wasiewicz.“

²³ IV, 42.

²⁴ IV, 43.

²⁵ IV, 43.

die Figur natürlich ihren Charakter ändert. Immerhin aber korrespondiert die Problemlosigkeit beider fast noch jugendlicher Charaktere mit der Einschichtigkeit ihrer Namen.

Aus demselben Stück noch ein Beispiel, diesmal allerdings für eine auch für die Übersetzer unerwartet missglückte Übertragung: Der Besitzer des Gutshauses, in dem das Stück spielt, ist der bereits erwähnte *Dyapanazy Nibek*.²⁶ Der fiktive Vorname *Dyapanazy* erinnert klanglich an klassische alte polnische Vornamen wie *Aloizy*, *Anastazy*, *Aleksy* und strahlt eine gewisse vergangene Vornehmheit aus. Enthalten ist *pan*, also 'Herr'; das *Dya-* ist nicht klar zu entschlüsseln; vielleicht ließe sich eine Verbindung zum Wortfeld *diabel*, *diabelski* 'Teufel, teuflisch' herstellen. Die Übersetzer haben erst gar nicht versucht – und auch nicht die Notwendigkeit gesehen – hier eine Übertragung vorzunehmen und beließen es bei einer leichten Eindeutschung (oder man müsste eher sagen: leichten Latinisierung): *Diapanasius*. Das ursprüngliche polnische Wort bleibt letztlich erhalten, allerdings verschwindet die Anspielung auf *pan*; die Verluste sind zu verschmerzen. – In völligem Gegensatz zur Eleganz des Vornamens steht der fast schon lächerlich klingende Nachname *Nibek*. *Na niby* bzw. *niby* heißt 'als ob', das *-ek* ist zudem noch eine Diminutivendung, insgesamt also *Als-ob-chen*. Die Übersetzer griffen der – wie sie glaubten – besseren Leserlichkeit im Deutschen halber stattdessen zu *Wie-wenn* („Er fühlte sich, wie wenn er fliegen könnte“). Bei *Alsob-* sind die Silbengrenzen nicht zu erkennen: *Als-ob* oder *Al-sob* (was geradezu alttestamentlich klingt). Das Ganze wurde dann noch abgerundet durch die Endung *-mann*, eigentlich im Gegensatz zu der Verkleinerung im Polnischen, letztlich um eines (im Polnischen nicht vorhandenen) Scherzes willen: „Man fühlt sich, wie wenn man fliegen könnte...“ – und das als Name. Der gut gemeinte Versuch ging aber schief. Wie sich nach Veröffentlichung herausstellte, ist aus dem Wort *Wie-wennmann* anscheinend diese Vielschichtigkeit nicht herauszuhören. Keiner der befragten Leser hatte das Wortspiel verstanden. Auch hier gelang die Silbenauflösung nicht.

Ein weiteres Beispiel für eine sehr komplexe und sehr gelungene Verdichtungsarbeit, die sich im Deutschen kaum in allen Aspekten angemessen wiedergeben lässt, findet sich in dem Stück „Kurka wodna“ („Das Wasserhuhn“, 1921). Die Hauptfigur ist eben dieses „Wasserhuhn“, diese „Kurka Wodna“ selbst; ihr eigentlicher Name lautet *Elżbieta Flake-Prawacka*.²⁷ (Der Name

²⁶ *dramatis personae* IV, 42.

²⁷ *dramatis personae* II, 194.

„Wasserhuhn“ fällt in den Repliken des Stückes lediglich viermal; warum Elżbieta diesen Spitz- oder Kosenamen trägt, bleibt im übrigen ein Rätsel.) – Bei der Übersetzung (*Elisabeth Kaldauni-Befleckta*) wurde der Vorname beibehalten bzw. direkt in die deutsche Entsprechung *Elisabeth* übertragen. Der erste Teil des Doppelnachnamens enthält *flak*, d.i. ‘Darm, Gedärm, Eingeweide, Kutteln’. Es gibt im Polnischen die Wendung *nudny jak flaki z olejem*, wörtlich: ‘langweilig wie Kutteln mit Öl’, kurz: ‘todlangweilig’; *flakowaty* bedeutet ‘schlaff, matt’. Diese Nebenbedeutungen gingen bei der Übertragung mit *Kaldauni* verloren; die Verdichtung im Polnischen wurde im Deutschen nicht nachvollzogen; der Anklang an Innereien („Kaldaunen“) blieb erhalten, durch das *k*, *a* und *l* besteht eine leichte klangliche Nähe zu *Flake*; den Endvokal *-i* zu verwenden war leichtfertig, weil er eine südeuropäische Note hineinbringt, wo eher eine nordeuropäische angemessener gewesen wäre. Der zweite Nachnamensteil *Prawacka* enthält *prawo* ‘das Recht’ ebenso wie *prawy* ‘rechts’, aber auch *pracznica* ‘Waschfrau, Wäscherin’ plus Namensendung *-cka*. Die Übersetzer haben auf eine Übertragung dieser Elemente vollständig verzichtet und versucht, mit der völlig freien Schöpfung *Befleckta* ein Defizit an anderer Stelle zu beseitigen. Das harmlos scheinende *Wasserhuhn* hat im Polnischen nämlich in *kurka*, ‘Hühnchen’ einen deutlichen Anklang an das vulgäre Wort *kurwa* für ‘Nutte’; diese Komponente geht bei der deutschen Übertragung (*Wasserhuhn*) verloren und wurde im zweiten Teil des Nachnamens zu kompensieren versucht. Allerdings wird durch *Befleckta* eine religiöse Komponente hinzugefügt, und zwar durch den Bezug auf die „unbefleckte Empfängnis“ – der recht anschauliche Begriff der (Un-)Beflecktheit kommt im Deutschen eigentlich nur in diesem Zusammenhang vor. Die Übersetzer haben einerseits zu wenig getan, indem sie den ursprünglichen zweiten Teil des Nachnamens in seiner Doppelbödigkeit gänzlich ignorierten; andererseits zu viel, indem sie über das Ziel hinausschossen.

Im selben Stück erleben wir eine überraschende Form von „Identitätswandel“, in Zusammenhang mit einer völligen Nebenrolle, nämlich derjenigen eines Kindermädchens, *Afosja Opupiejkina*, wie sie in den *dramatis personae*²⁸ heißt. Das Publikum erfährt den Namen des Kindermädchens in kurzem Abstand zweimal, einmal geäußert von der Figur der „Lady“, das andere Mal von der Figur „Edgar“ – beide Male aber *abweichend von der Namensnennung* in den *dramatis personae*. Man könnte den Eindruck gewinnen, Witkacy habe in der Mitte des Stückes selbst nicht mehr gewusst, wie das Kindermädchen eigentlich heißt. Die Lady also sagt: „Afosjo Iwanowna, weźcie małego. Niech

²⁸ II, 194.

wypije ziółka i spać.“²⁹ Und kurz darauf Edgar: „Afrosjo Iwanowa, wyprowadź w tej chwili Tadzia, niech idzie zaraz spać.“³⁰ Also beide Male derselbe, aber von den *dramatis personae* abweichende Name, der zudem für eine völlige Nebenrolle außerordentlich stark markiert ist, so als hätte er eine besondere Bedeutung. Von den lediglich zwanzig Wörtern, die im Stückverlauf an das Kindermädchen gerichtet werden, sind alleine vier mit ihrem, nennen wir es: *falschen* Namen besetzt.

Der Name *Opupiejkina* taucht nur in den *dramatis personae* auf, der Vorname *Afrosja* außer an den beiden obigen Stellen noch einmal kurz in einer Replik (in Abwesenheit des Kindermädchens) und im Nebentext; das Kindermädchen selbst bleibt stumm. Der Vorname *Afrosja* wird durch die Eindeutigung in *Afrussia* auf seinen „russischen“ Kern konzentriert (*Rosja* heißt ‘Russland’); das stark russisch klingende *Opupiejkina* (aus den *dramatis personae*) lässt sich zurückführen auf das Polnische *opiekować się* (‘für jemanden sorgen’) sowie auf das Russische *opeka*, das soviel wie ‘Obhut’ oder ‘Vormund’ bedeutet. So erhält sie im Deutschen den Namen *Afrussia Umsorgowa*. Die Figur ist in einem paradoxen Sinn fast schon durch ihren *Mangel* an Individualität charakterisiert: durch ihr Russentum und durch ihre sorgende Tätigkeit.

Ein Beispiel für eine Selbst-Vorstellung einer Figur findet sich in dem Stück „Nadobnisie i koczkodany czyli zielona pigułka“ („Grazien und Vogel-scheuchen“, 1922): Nach etwa zehn Minuten Spielzeit des ersten Aktes, also vergleichsweise früh, erfährt das Publikum durch *Tarkwiniusz Pępkowicz* selbst, eine der Hauptfiguren des Stückes, zumindest dessen Nachnamen. Auf die Frage, wo sich der Hausherr aufhält, antwortet er: „Poszedł się przebrać. Nazywam się Pępkowicz.“³¹ Die Selbstverständlichkeit dieses Aktes korrespondiert mit dem offenen Selbstvertrauen dieser Person, das nicht mit Überheblichkeit zu verwechseln ist. Jedenfalls muss er nicht darauf warten, bis ein anderer ihn vorstellt. Mit vollem Namen heißt *Pępkowicz*, gemäß *dramatis personae*: *Tarkwiniusz Zalota Pępkowicz*.³² Der Namensteil *Zalota* kommt außerhalb der *dramatis personae* allerdings nirgendwo vor; *Tarkwiniusz* wird jedoch in Nennung Dritter etwa ein Dutzend Mal erwähnt; die Repliken der Figur erfolgen ebenfalls unter dem Vornamen *Tarkwiniusz*. *Pępkowicz* wird nicht nur wie oben von *Tarkwiniusz*

²⁹ II, 246. „Afrosja Iwanowna, nehmen Sie den Kleinen. Er soll Kräuter trinken und schlafen.“

³⁰ II, 248. „Afrosja Iwanowna, bring auf der Stelle Teddy hinaus, er soll sofort schlafen gehn.“

³¹ IV, 458. „Er ist sich umziehen gegangen. Ich heiße Pępkowicz.“

³² IV, 444.

selbst, sondern auch in Repliken Dritter genannt. Die Figur ist in jeder Hinsicht „durchsichtig“ – verborgene Abgründe scheint es nicht zu geben.

In der deutschen Übersetzung von Makarczyk & Schuster wurde die Figur in *Tarquinius Buhla Nabelmann* umgetauft. Der Vorname wurde etwas stärker latinisiert; *Zalota* wurde auf *zaloty* (‘flirten, schäkern, sich um jemandes Gunst oder Liebe bemühen, um jemanden buhlen’) bezogen; die Umsetzung von *Pepekowicz* in *Nabelmann* resultiert aus *pepek* (‘Nabel’) und dem Nachnamenssuffix *-wicz*. *Nabelwitz* wäre vielleicht noch näher am Original gewesen, bekommt aber durch *-witz* eine zu preußische Note (nach dem Muster von *Zitzewitz*); außerdem wirkt der *-witz* – nun ja: zu „witzig“. Insgesamt war die Eindeutschung so problemlos wie der Name, der wiederum so problemlos zu sein scheint wie die Figur. Nur der Anklang an *pepek*, die damit verbundene Assoziation *Nabelschau* lässt doch an einen eher ich-bezogenen Charakter denken – sofern man der Annahme auf den Leim geht, dass der Name die Figur schon hinreichend charakterisiert.

Im selben Stück wurde *Tarquinius*’ zehn Jahre älterer und reiferer Freund *Pandusz Klawistański*³³ zu *Herrdäus Klaviator*. In dem lateinisch klingenden und damit wiederum eine Verbindung zu *Tarkwiniusz* schaffenden Vornamen *Pandusz* klingt natürlich der Titel des Werkes von Adam Mickiewicz „*Pan Tadeusz*“ an, zumindest aber *pan* für ‘Herr’. *Herrdäus* ist im letzten – wie vermutlich jede andere Übertragung ins Deutsche auch – insofern unbefriedigend, da auch beim gebildeteren deutschen Leser die Assoziation an „*Pan Tadeusz*“ nicht vorausgesetzt werden kann. *Klawistański* verweist auf *klawisz*, d.h. ‘Taste’ (z.B. eines Klaviers) bzw. *klawiatura* also ‘Klaviatur’ (übrigens auch: Computer-Tastatur); die Endung *-ański* lässt den Namen wuchtiger, adeliger klingen: *Klaviator* bringt beide Merkmale zusammen – ohne allerdings an die Eleganz des polnischen Originals heranzureichen.

In dem Stück „*Matka*“ („*Die Mutter*“, 1924), von dem jetzt die Rede sein wird, stellt sich gleich in ihrer ersten Replik zu Beginn von Akt III die „*Tante*“ (die Schwester der titelgebenden *Mutter*) vor: „(...) *Jestem siostra zmarłej: baronówna von Obrock, przez ck.*“³⁴ Bis auf diese überdeutliche Stelle erfolgt keine weitere Nennung des Namens, auch der Vorname wird nicht genannt; es bleibt allerdings auch bei insgesamt nur vier Repliken. In den *dramatis personae* erfährt der lesende Rezipient: *Józefa baronówna Obrock* – „*siostra Janiny*.

³³ *dramatis personae* IV, 444.

³⁴ I, 284. „Ich bin übrigens die Schwester der Toten [gemeint ist die verstorbene Mutter]: Baronesse von Obrock, mit ck.“

Chuda stara panna lat 65.³⁵ Das etwas veraltete, aber ernsthaft und würdevoll klingende *Józefa* wurde – wohl auch atmosphärisch treffend – im Deutschen mit *Josefine* wiedergegeben; das wörtlichere *Josefa* hätte es allerdings sicher auch getan. Im Nachnamen ist es dann aber vorbei mit der Adelswürde: *Obrock* lässt sich auf *obrok* ‘Viehfutter, Pferdefutter’ zurückführen. Abgesehen davon, dass eine wörtliche deutsche Übersetzung nicht „klingen“ würde, ginge damit auch ein Wortspiel verloren, auf das schon an obiger Stelle, zu Beginn von Akt III, Bezug genommen wird: *Obrock, przez ck*, also „mit ck“ – um es von dem profanen *Obrok*, dem ‘Viehfutter’, zu unterscheiden. Die Sorge, die Schreibung könnte den alten Adel ins Lächerliche ziehen (klanglich geschieht dies ja ohnehin und unvermeidlich schon), scheint die ganze Familie zu beschäftigen. So Leon, der Sohn der Mutter, kurz vor Mitte des Stückes: „(...) bo trzeba ci wiedzieć, że mama jest z domu von Obrock, przez ck, a nie zwykły obrok, jakim się wydać może (...)“;³⁶ sodann die Mutter selbst: „[...] Może to blaga z tymi Obrockami przez ck (...)“³⁷ (kurz nach Beginn des Stückes in einem längeren Monolog) – und auch auf die künftige Schwiegertochter, Leons Verlobte Zofia, hat das Familientrauma schon übergreifen: „(...) Moja teściowa: z domu baronówna von und zu Obrock, mediatyzowana Freifrau z XI wieku, przez ck. (...)“³⁸

Um das wie ein *running gag* auftretende Wortspiel nachzubilden, wurde auf eine völlig freie Übersetzung zurückgegriffen: *Josefine Baronesse Apfall* – also: „Apfall, mit p“. Das ist ebenso kurz und prägnant wie das Polnische, das Wortspiel „greift“ und kommt auch aus der Ecke des Unappetitlichen. Es dürfte dies einer der gelungeneren Übersetzungsansätze sein. (*Unrath* wäre sicher auch gegangen, erinnert aber zu stark an den Roman von Heinrich Mann.)

Im selben Stück werden zwei Figuren mit Anklängen an Tiernamen eingeführt. Da ist zunächst einmal die Schwester der soeben behandelten Josefine, nämlich *Janina Węgorzewska* – „matrona lat 54. Chuda, wysoka. Siwe włosy.“³⁹ Sie ist die „Mutter“, die dem Stück den Titel gibt. Durch eine Mesalliance in ihrem bewegten Vorleben – sie war mit einem brasilianischen Flusspiraten ver-

³⁵ I, 192. „die Schwester Janinas [der Mutter]. Dünn, altjüngferlich, fünfundsechzig.“

³⁶ I, 232. „(...) du musst nämlich wissen, wir entstammen dem Geschlechte derer von Obrock, mit „ck, kein gewöhnliches Viehfutter, wie es den Anschein haben könnte (...)“.

³⁷ I, 196. „(...) Vielleicht ist das ja auch alles nur hochtrabendes Zeug mit diesen Obrocks, mit „ck“ (...)“.

³⁸ I, 268. „(...) Meine Schwiegermutter: eine geborene Baronesse von und zu Obrock, mediatisierte Freifrau aus dem elften Jahrhundert, Obrock mit „ck“: (...)“.

³⁹ I, 192. „Matrone, vierundfünfzig. Dünn, hochgewachsen. Grauhaarig.“

heiratet, der schließlich am Galgen endete – kam sie zu dem Namen *Węgorzewska*. *Węgorz* ist der ‘Aal’, *-ewski* in der männlichen bzw. *-ewska* in der weiblichen Form (als Namensendung) kann zugleich als Adjektivform verstanden werden. Von daher wäre *Aalig* nicht verkehrt, aber akustisch allzu missverständlich gewesen (*Alig*, *Ahlig?*), so dass der Bezug auf *Aal* wieder verloren zu gehen drohte. Eine wieder nicht völlig textgetreue Lösung ist dann *Aalburger*. Durch die Endung *-burger* wird der Name dann im Deutsche ebenso deutlich deutsch wie er durch *-ewska* im Polnischen polnisch ist.

Der Theaterdirektor *Joachim Cielęciewicz* – „Siwy. Thusty i czerwony. Broda i wąsy.“⁴⁰ muss damit leben, dass sein Nachname bis auf die Namensendung *-wicz* das Wort *cielę*, ‘Kalb’ enthält. *Kalbwitz* wäre eine mögliche Übersetzungsvariante gewesen, die klanglich auch das *-wicz* wiedergibt, dann allerdings eben wieder zu sehr ins „Witzige“ (s.o.) geht. Jedoch darf der deutsche Vorname nicht unter den Tisch fallen. Entweder ersetzt man ihn – um die gewisse „Exotik“ beizubehalten – durch einen wiederum ausländischen Namen oder man bringt die „Regionalisierung“ andernorts unter. So hier: *Kalbinger*. Durch die Endung *-inger* wird eine (natürlich durch den polnischen Urtext nicht gedeckte) Regionalisierung in den süddeutschen bzw. südwestdeutschen Raum vorgenommen, abgeleitet von einem Ortsnamen auf *-ingen*.

Die Liste ließe sich fast beliebig fortsetzen. In den einundzwanzig überlieferten Stücken Witkacys tummeln sich mehrere hundert Figuren. Nicht-sprechende Namen sind die Ausnahme. Die von Witkacy virtuos eingesetzten Techniken – wie aus den obigen Beispielen deutlich geworden sein sollte – ähneln sich; sie sind stets von hoher sprachschöpferischer Kraft getragen. Die Schwierigkeiten, die sich den Übersetzern stellen, werden dadurch nicht geringer. Je raffinierter ein Wortspiel, eine Namensschöpfung im Polnischen, desto problematischer wird die Nachbildung im Deutschen. Regelmäßig wird man Kompromisse eingehen müssen, regelmäßig werden gerade im Versuch, das Original „griffig“ nachzugestalten, Facetten des polnischen Namens verloren gehen, regelmäßig wird dabei auch das polnische Muster vollständig verlassen und zu einer textfernen Neuschöpfung gegriffen. Die Rede von der (absoluten) Unübersetzbarkeit dient der Beruhigung. Schlechthin *unübersetzbar* ist ein Wort, eine Passage, ein Text immer zunächst einmal für den, der ihn selbst nicht übersetzen kann.

⁴⁰ I, 192. „Grau. Fett, rotes Gesicht. Vollbärtig.“

[**Abstract:** The question of translatability and translation of „meaningful names“ in Witkacy’s Plays. In the plays of the Polish dramatist, writer and artist Stanisław Ignacy Witkiewicz („Witkacy“) the characters normally bear „meaningful names“. These can but need not necessarily serve the characterization of the respective figure. They are often just a mere play on words, achieved through usually applying the techniques of shifting and compaction. Translating the names requires to transfer this play on words into the target language in a way, that as few aspects of the original as possible, get lost, though this cannot always be achieved completely. The essay examines in a vast number of examples, how the creation of the names was done in the Polish original, and if and how Makarczyk & Schuster succeeded in translating the plays. (Translated by Karl-Heinz Förster)]