

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE LETRAS – ALEMÃO

Sandro Rogério Silva de Carvalho

THEATERÜBERTITELUNG: EINE FALLSTUDIE

Florianópolis

2017

Sandro Rogério Silva de Carvalho

THEATERÜBERTITELUNG: EINE FALLSTUDIE

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado à Banca Examinadora do
Curso de Letras-Alemão do Centro de
Comunicação e Expressão da
Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Letras-Alemão.

Orientador:

Prof. Dr. Markus Johannes Weininger

Florianópolis

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Carvalho, Sandro Rogério Silva de
Theaterübertitelung : eine Fallstudie / Sandro Rogério
Silva de Carvalho ; orientador, Markus Johannes Weininger,
2017.
59 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Alemão,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Letras Alemão. 2. Legendagem para teatro. I.
Weininger, Markus Johannes. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em Letras Alemão. III. Título.

Sandro Rogério Silva de Carvalho

THEATERÜBERTITELUNG: EINE FALLSTUDIE

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para a obtenção do título de “Bacharel em Letras-Alemão”, e aprovado em sua forma final pelo Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras.

Florianópolis, 16 de fevereiro de 2017.

Profa. Dra. Leandra Cristina de Oliveira
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Markus Johannes Weininger – Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Werner Ludger Heidermann
Universidade Federal de Santa Catarina

*„Anfangs wollt ich fast verzagen,
Und ich glaubt' ich trüg' es nie,
Und ich hab' es doch getragen, –
Aber fragt mich nur nicht, wie?“*

(Heinrich Heine)

RESUMO

A crescente troca cultural no mundo globalizado deu origem a uma maior demanda por acesso a produtos culturais em língua estrangeira àqueles com nenhum ou limitado conhecimento de tal língua. Esse acesso é possibilitado através da tradução. No caso do teatro, uma peça originalmente escrita em língua estrangeira pode ser completamente traduzida e encenada na língua de chegada ou encenada na língua de partida com tradução oral ou escrita na língua de chegada. Uma forma de tradução de peças teatrais estrangeiras cada vez mais recorrente é a legenda para teatro. Neste contexto, este trabalho dá uma breve visão geral sobre a área de tradução audiovisual e descreve a experiência do autor no processo de legendagem em português da peça “Trümmer – Literatura de Escombros em Cena” encenada em alemão pelo Grupo de Teatro Amador do curso de Letras-Alemão da UFSC, incluindo as etapas de preparação, adaptação e execução da legendagem.

Palavras-chave: Tradução audiovisual. Legendagem para teatro. Literatura de escombros. Estudo de caso.

ZUSAMMENFASSUNG

Die zunehmende kulturelle Austausch in der globalisierten Welt verursacht eine erhöhte Nachfrage nach Kulturangeboten auch für diejenigen, die keine oder nur begrenzte Kenntnisse in dieser Sprache haben. Dieser Zugang wird ermöglicht durch Übersetzung. Im Falle des Theaters kann ein ursprünglich in einer Fremdsprache geschriebenes Stück vollständig in die Zielsprache übersetzt und inszeniert oder in der Ausgangssprache inszeniert mit mündlicher oder schriftlicher Übersetzung in die Zielsprache. Eine Übersetzungsart, die eine immer wichtigere Rolle spielt, um die ausländische Theaterstücke zu übersetzen, ist die Theaterübertitelung. In diesem Zusammenhang gibt diese Arbeit einen kurzen Überblick über den audiovisuellen Übersetzungsbereich und eine Beschreibung der Erfahrung des Autors in dem Übertitelungsverfahren in Portugiesisch des Stücks "Trümmer - Literatura de Escombros em Cena" in der deutschen Sprache, die von der Laientheatergruppe des Germanistikstudiums der UFSC aufgeführt wurde, einschließlich der Etappen der Vorbereitung, der Anpassung und der Durchführung der Übertitelung.

Schlüsselwörter: Audiovisuelle Übersetzung. Theaterübertitelung. Trümmerliteratur. Fallstudie.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 – Die Lientheatergruppe des Germanistikstudiums der UFSC.....	09
Abb. 2 – Die Anwendung <i>Subtitle Workshop</i>	12
Abb. 3 – Kontrollbildschirm während der Einstellung.....	13
Abb. 4 – Projektionsbildschirm während der Einstellung.....	13
Abb. 5 – Bildschirm an jedem Sitzplatz in der Komische Oper Berlin.....	16
Abb. 6 – Raum und Zeit der literarischen Übersetzung.....	19
Abb. 7 – Raum und Zeit der ersten möglichen Lösung.....	20
Abb. 8 – Raum und Zeit der Übertitelung, zweite und endgültige Lösung.....	21
Abb. 9 – Kontrollbildschirm während der Aufführung.....	23
Abb. 10 – Projektionsbildschirm während der Aufführung.....	23
Abb. 11 – Beispiel in der Szene <i>Das Brot</i>	24
Abb. 12 – Beispiel in der Szene <i>Nachts schlafen die Ratten doch!</i>	24

TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1 – Übersetzungsarten und ihre Eigenschaften.....	06
Tab. 2 – Mögliche Anwendung, um die Übertitelung zu übermitteln.....	15
Tab. 3 – Beispiel der Übertitelung als eine begrenzte Übersetzung.....	18

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	01
1. THEORIE.....	02
1.1 AUDIOVISUELLE ÜBERSETZUNG.....	02
1.2 THEATERÜBERTITELUNG.....	05
2. ANALYSE.....	09
2.1 VORBEREITUNG DER ÜBERTITELUNG.....	09
2.2 TECHNISCHE REALISIERBARKEIT.....	14
3. ERGEBNISSE.....	17
3.1 ÜBERSETZUNG ZUR ÜBERTITELUNG.....	17
3.2 PRÄSENTATION DES THEATERSTÜCKS.....	21
4. ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN.....	25
LITERATUR.....	26
ANHANG A - DAS PLAKAT DER INSZENIERUNG.....	29
ANHANG B - DER AUSGANGS- UND DER ZIELTEXT.....	30

EINLEITUNG

Seit den 1990er Jahren gab es eine zunehmende Entwicklung in der Welt der Kunst und Unterhaltung. Der technische Fortschritt ermöglichte neue Formen der Verbreitung von audiovisuellen Produkten und weit verbreitete Nutzung audiovisueller Übersetzung erschien als möglicher Weg, um ein breiteres Publikum zu erreichen, mit Inhalten, die bisher nur einem ausgewählten Publikum vorbehalten waren.

Der wachsende kulturelle Austausch erforderte neue Lösungen, damit dramatische oder filmische Werke eine wachsende und zunehmend anspruchsvolle Öffentlichkeit erreichen. Darauf basiert die Untertitelung, eine Disziplin in der Welt der Übersetzung und des Filmvertriebs seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, die die Inspiration für eine neue Art der Übersetzung war, die Theaterübertitelung, wodurch eine Theateraufführung in einer Fremdsprache zugänglich wird.

Während des Germanistikstudiums interessierte ich mich mehr und mehr für Untertitelung. Im 2015 sah ich ein Stück der Laientheatergruppe des Germanistikstudiums der UFSC und nachher fragte ich den Regisseur, ob eine Übersetzung des Stücks interessant für ihn wäre, weil das Publikum gute deutsche Sprachkenntnisse brauchte, um das Stück zu verstehen. Er unterstützte diese Idee und wir fingen an, eine Lösung zu suchen. Mit der Zeit merkte ich, dass diese Art der Übersetzung „Übertitelung“ heisst. Ende 2016 wurde das nächste Stück der Gruppe mit Übertitelung auf Portugiesisch aufgeführt. Die hier vorliegende Fallstudie ist in der Erfahrung mit der Vorbereitung und Durchführung dieser Aufführung begründet.

Das Ziel dieser Arbeit ist, die folgende Frage zu beantworten: Wie kann man die Übersetzung des Theaterstücks in einer Fremdsprache übertiteln? Das bedeutet, der praktische Aspekt dieser Erfahrung steht im Vordergrund. Das heisst auch, dass auf eine übersetzungswissenschaftliche Analyse der Übertitelung bzw. der intersemiotischen Übersetzung eines literarischen Texts zu einem Stück an sich in dieser Arbeit nicht eingegangen werden.

Der 1. Abschnitt führt wichtige Begriffe ein und enthält die Definitionen der Audiovisuelle Übersetzung und der Übertitelung. Abschnitt 2 behandelt die Analyse des Übertitelungsverfahrens. Nachfolgend beschreibt Abschnitt 3 die Ergebnisse der Theaterübertitelung. Abschließend diskutiert Abschnitt 4 Abschlussbemerkungen und verwandte Arbeiten.

1. THEORIE

Dieser Abschnitt beschreibt wichtige Begriffe und Definitionen der Theorie der Audiovisuellen Übersetzung und insbesondere die hauptsächlichen Eigenschaften der Theaterübertitelung.

1.1 AUDIOVISUELLE ÜBERSETZUNG

Im Lauf der Entwicklung dieses Forschungsbereichs entstand die Notwendigkeit einen weiten Begriff für die verschiedenen Arten der Übersetzung zu finden. Dieser Begriff sollte die zahlreichen verschiedenen Übersetzungsarten umfassen, wenn der akustische Kanal (Radio, Musik, Hörbuch), der akustische und visuelle Kanal (Kino, Fernsehen, Theater, Oper), oder der akustische, visuelle und geschriebene Kanal (Multimedia, Computerspiel) der Zieltext waren. Manche schlugen „Screen-Übersetzung“, „Multimedia-Übersetzung“ und „Audiovisuelle Übersetzung“ vor. Mit der Zeit wurde „Audiovisuelle Übersetzung“ ausgewählt, da die „Screen-Übersetzung“ beispielsweise Theater- oder Radioübersetzungen ausschließen würde, und der Begriff „Multimedia“ ist weit verbreitet im Zusammenhang des IT-Bereichs. Die audiovisuelle Übersetzung umfasst alle diese Übersetzungen – oder multi-semiotische Übertragungen – für die Produktion oder die Postproduktion in allen Medien oder Formaten sowie die neuen Bereiche der „Audiovisuelle Zugangssicherung“: Untertitelung für Hörgeschädigte und und Audiodeskription für Sehgeschädigte (GAMBIER, 2004) (CHAUME, 2004) (JÜNGST, 2010) (FRANCO; ARAÚJO, 2011) (ORERO, 2012).

Kulturübertragungen in der westlichen Gesellschaft haben sich mit der Zeit weiterentwickelt. Was um das Lagerfeuer mündlich erzählt oder von Barden besungen wurde, konnte nach der Erfindung der Schrift aufgezeichnet und (vor-)gelesen werden. Mit dem Theater hatte man die Gelegenheit, die Figuren in Live-Auftritten zu sehen und zu hören. Die derzeitige Technologie ermöglicht, dass visuelle und akustische Reize solcher Darstellungen erfasst, aufgezeichnet, bearbeitet und abgerufen werden. Solche Verfahren sind im visuellen Kanal mit einer Bildfolge für beide Augen (zweidimensional, 2D) oder zwei Folgen von unabhängigen Bildern für jedes Auge (dreidimensional, 3D) fixiert, deren Geschwindigkeit der Überlappung (25, 30 oder 60 Bilder pro Sekunde) ein kontinuierliches Sehvermögen simuliert. In den Tonkanal werden in dem Verfahren mit einer Tonfolge für beide Ohren (Mono) oder zwei Folgen von unabhängigen Tönen für jedes Ohr (Stereo) gespeichert.

Jedem fremdsprachlichen Kulturprodukt, das verbale oder nonverbale, visuelle und auditive zielsprachliche Inhalte enthält, live oder gespeichert, liegen Übersetzungsprozesse zu

Grunde. Forschung und Arbeit dieser Art von Übertragung bezeichnet man als „Audiovisuelle Übersetzung“.

Jüngst (2010) definiert Audiovisuelle Übersetzung als:

Unter audiovisueller Übersetzung versteht man allgemein das Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird das ursprünglich vorliegende Material verändert. Teile dieses Materials bleiben, anders als bei vielen anderen Formen der Übersetzung, erhalten und werden ergänzt oder mit neuen Materialteilen kombiniert. Als erstes denkt man dabei an die Übersetzung von Filmen und Fernsehserien. Mit diesem Kernbereich der audiovisuellen Übersetzung befasst sich dieses Buch. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, dass das audiovisuelle Übersetzen noch andere Bereiche berührt. So hat das Dolmetschen visuelle und auditive Anteile. Die Übersetzung bestimmter Bestandteile von Internetseiten und von Computerspielen gehört ebenfalls in den Bereich der audiovisuellen Übersetzung. Hier spielt auch die Technik der Lokalisierung bei der Übersetzung eine herausragende Rolle. Von der Film- und Fernsehübersetzung lässt sich trotzdem viel auf diese Bereiche übertragen. (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.2)¹

Der Zieltext unterscheidet die Formen der audiovisuellen Übersetzung. Er kann schriftlich oder mündlich seien, weiter kann er in derselben Sprache des Ausgangstexts oder in einer anderen seien. Er kann auch eine Ergänzung zum Ausgangstext darstellen (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.2).

Die bekanntesten Formen der audiovisuelle Übersetzung sind die Synchronisation und die Untertitelung. Die Form, mit der die meisten Fernsehzuschauer in den portugiesischsprachigen und in den deutschsprachigen Ländern am besten vertraut sind, ist die **Synchronisation**, wobei die Dialogspur des Originalfilms durch eine zielsprachliche Dialogspur vollständig ersetzt wird. Man sieht den Film, als wäre er in der Zielsprache gedreht worden, deswegen kann man leicht vergessen, dass die Dialogspur eine Übersetzung ist (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.2).

Häufiger auf optischen Datenspeichern (DVD und Blu-ray), im Kino und in den Streaming-Diensten ist die **Untertitelung**, wobei geschriebener Text normalerweise im unteren Teil des Bildes zentralisiert in einer oder zwei Zeilen die Dialogspur in der Zielsprache schriftlich dargestellt wird. Man sieht und hört gleichzeitig den Film in der Originalsprache und liest die Untertitel in der Zielsprache (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.2).

¹ Zum Buch „Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch“ von Heike E. Jüngst, bzw. (JÜNGST, 2010), hatte der Autor Zugang nur über Kindle. Dieses Format hat keine Angabe der Seite, deswegen zeige die Referenz den Abschnitt.

In der Untertitelung können Ausgangs- und Zielsprache unterschiedlich sein, **interlinguale** Untertitelung, oder gleich sein, **intralinguale** Untertitelung (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.2). Die letzte ist generell Untertitelung für Hörgeschädigte oder Sprachlerner gedacht, aber auch für Hörende in speziellen Situationen, wenn die Umwelt ganz still bleiben muss, z.B. in der Bibliothek und im Krankenhaus, oder sehr laut ist, z.B. im Restaurant und in der Messe.

In der Voice-over-Übersetzung hört man gleichzeitig leiser den Originalton des Films und lauter der zielsprachliche gesprochene Text. **Voice-over** wird in Brasilien und Deutschland normalerweise nicht für Spielfilme eingesetzt, sondern für Dokumentarfilme und Interviews (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.2).

Die Übersetzung von Internetseiten und von Computerspielen gehört ebenfalls in den Bereich der audiovisuellen Übersetzung, hauptsächlich die Technik der **Lokalisierung** (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.1). Nach Munday (2008, S. 190) ist die Computerspielübersetzung eine Mischung aus audiovisueller Übersetzung und Softwarelokalisierung. Tatsächlich betrachtet Mangiron und O'Hagan (2006, S. 13) diese Art von Aktivität als „Spiegelokalisierung“, da die Spiele Untertitelt, synchronisiert oder beides werden können.

Das **Filmdolmetschen**, wo der Film Live übersetzt wird, ist üblich in Filmfestivals. Das Publikum hört die Interpretation über Kopfhörer oder Lautsprecher und es kann auch gleichzeitig den Originalton des Films hören (JÜNGST, 2010, Abschn. 1.2).

Wenn man Einschränkungen zu hören oder sehen hat, spielt die audiovisuelle Übersetzung eine wichtige Rolle. Die Hörgeschädigten können durch die Untertitelung für Hörgeschädigte oder das Gebärdensprachfenster auf den Tonkanal zugreifen. Die Sehgeschädigten können durch die Audiodeskription auf den Bildkanal zugreifen. Die drei Mittel können im Voraus vorbereitet oder live sein.

Untertitelung für Hörgeschädigte fügt geschriebene Beschreibung der Töne und Geräusche ein, die wichtig für die Handlung sind, (JÜNGST, 2010, Abschn. 6.1). Das **Gebärdensprachfenster** ist ein begrenzter Raum im Video, wo die Informationen in der Ausgangssprache durch einen Gebärdensprachdolmetscher in der Zielsprache gezeigt werden (ABNT, 2005, S. 3).

Im Fall der **Audiodeskription** beschreibt ein Kommentator zwischen den Dialogen, was man im Bild sieht. Diese Form ist meistens für Blinde und Sehgeschädigte gedacht und zusätzlich auch verwendbar, wenn Sehende den Film nur hören wollen. Film mit

Audiodeskription heisst Hörfilm und auch bei Live-Auftritten kann Audiodeskription angeboten werden (JÜNGST, 2010, Abschn. 5.1)

Die **Übertitelung** ist eine schriftliche Übersetzung bei Live-Auftritten oder Theatervorstellungen. Sie ist sehr ähnlich der Untertitelung, aber mit eigenen spezifischen Eigenschaften, wie wir in dem Fall des Theaters im nächsten Unterabschnitt sehen werden.

1.2 THEATERÜBERTITELUNG

In einem ihrer Theater Chroniken der Zeitschrift *Lettres Françaises* weist Elsa Triolet Jean-Marie Serreau die Erfindung der Übertitelung zu, die sie im Text Untertitelung nennt. Sie schlägt den Forscherinnen eine Filmprojektion mit veränderbarer Geschwindigkeit und Titeln vor, die mit den Schauspielerinnen automatisch synchronisiert werden. (BATAILLON; MUHLEISEN; DIEZ, 2016, S. 13)

„Unter der Schirmherrschaft vom Hochkommissariat für Deutschland führte das Theaterensemble Jean-Marie Serreau an der Comédie des Champs-Élysées im Mai-Juni 1949 eine Veranstaltung von Universitäten und Kulturorganisationen in der Französische Besatzungszone in Deutschland auf. Es war eine gemischte Veranstaltung: ein deutsches Stück mit Untertiteln in Französisch und ein französisches Stück mit Untertiteln in Deutsch. Vielleicht sind diese Untertitel eine gute Idee, aber auf zwei schwarzen Wandtafeln auf beiden Seiten der Bühne, gaben sie nur einen extrem verkürzten allgemeinen Eindruck des Dialogs wieder. Sie helfen den Zuschauern nicht wirklich. Ein Film wäre ideal, um die Übersetzung zu ändern, entsprechend der Aktionsgeschwindigkeit des Schauspielers. Was eine komplizierte Installation erfordern würde, denke ich. Wie es jetzt ist, ist das Untertiteln eindeutig nicht genug, sogar für ein lakonisches Stück wie "Die Ausnahme und die Regel" von Bertolt Brecht, in dem die Dialoge minimal sind. Unter einem Bildstreifen sind Bildunterschriften viel näher als in einem theatralischen Dialog. E.T.“ (BATAILLON; MUHLEISEN; DIEZ, 2016, S. 13, unsere Übersetzung)²

² « Sous le haut patronage du commissariat aux Affaires allemandes, la compagnie Jean-Marie Serreau a présenté, à la Comédie des Champs-Élysées, un spectacle monté pour les universités et les organisations culturelles de la zone d'occupation française en Allemagne, en mai-juin 1949. Spectacle mixte : pièce allemande, avec sous-titres français, pièce française avec sous-titres allemands. Bonne idée peut-être que ces sous-titres, mais en fait, présentés sur deux tableaux noirs des deux côtés de la scène, ne donnant qu'un aperçu extrêmement bref du sens général du dialogue, ils n'aident pas beaucoup le spectateur. Pour bien faire, il faudrait un film qui tournerait la traduction intégrale à la vitesse du débit des acteurs. Ce qui demanderait une installation compliquée, je suppose. Tel qu'il est, le sous-titrage est nettement insuffisant, même pour une pièce aussi laconique que L'Exception et la Règle de Bertolt Brecht, où le dialogue est réduit au minimum, bien plus près des légendes sous une bande d'images que d'un dialogue théâtral. E.T. » (BATAILLON; MUHLEISEN; DIEZ, 2016, S. 13)

Sechzig Jahre später werden viele Aufführungen in einer fremden Sprache aufgeführt. Übertitelung ist jetzt eine Notwendigkeit, eine Anforderung, eine ursprüngliche Disziplin im Bereich der Theater Übersetzung. (BATAILLON; MUHLEISEN; DIEZ, 2016, S. 14 f.)

In ihrem Artikel bemerkt Griesel (2005, S. 2 f.), wenn eine fremdsprachliche Produktion auf die Bühne kommt, sei es im Rahmen eines Festivals oder eines Gastspiels, ist ein Übersetzungsprozess notwendig, wenn das Stück stark textbasiert ist. Dieser Vorgang kann auf verschiedene Arten erfolgen, einschließlich:

1. Eine zusammenfassende Übersetzung (*Libretto*): Vorher der Vorstellung erhält das Publikum eine schriftliche Zusammenfassung des Spiels und beobachtet das Spiel ohne weitere Übersetzung.

2. *Übertitelungen*: Übertitelungen präsentieren Textpassagen in einer komprimierten, übersetzten Form und werden manuell auf die Bühne projiziert.

3. *Simultandolmetschen*: Das Publikum ist mit Kopfhörern ausgestattet und hört während der Vorstellung eine simultane Übersetzung des Live-Auftritts.

4. *Alternative Formen*: Zum Beispiel es dolmetscht ein in die Performance integrierter Übersetzer, oder der Theatertext wird durch andere experimentelle Übersetzungsmittel auf der Bühne wiedergegeben.

Nach Griesel (2005, S. 3) erhebt diese Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern basiert auf Beobachtungen in den Jahren 1995 bis 2005 (GRIESEL, 2000 S. 13 apud GRIESEL, 2005, S. 3). Derzeit ist die Übertitelung die dominierende Form der Theaterübersetzung und gewinnt zunehmend an Popularität.

Tabelle 1 – Übersetzungsarten und ihre Eigenschaften.

<i>Übersetzungsarten</i>	<i>Vorbereitet</i>	<i>Geschrieben</i>	<i>Zusätzlich</i>	<i>Synchron</i>	<i>Vergänglich</i>	<i>Polysemiotisch</i>	<i>Korrigierbar</i>
Untertitelung	+	+	+	+	+	+	+
Übertitelung (Theater/Oper)	+	+	+	+	+	+	-/+
Synchronisation	+	-	-	+	+	+	+
Dramenübersetzung	+	-	-	-	+	+	+
Literarische Übersetzung	+	+	-	-	-	-	+
Simultandolmetschen	-	-	+	0	-	-	-

Quelle: Übersetzungsarten von Gottlieb (2004, S. 16), fortentwickelt von Griesel (2007, S. 64).

Tab. 1 stellt einen Vergleich zwischen den Eigenschaften der verschiedenen Übersetzungsarten dar. Sie können vorbereitet, geschrieben, zusätzlich, synchron, vergänglich, polysemiotisch, und korrigierbar sein. Wie man sieht, ist der entscheidende Unterschied zwischen Untertitelung und Übertitelung, dass die erstere korrigierbar ist, und die letztere korrigierbar oder nicht.

Griesel (2007, S. 19) vorgeschlage die Teilung des Publikums in drei verschiedenen Rezipientengruppen:

1. Die ausgangssprachigen Zuschauer;
2. Die zielsprachigen Zuschauer;
3. Die zielsprachigen Zuschauern mit Ausgangssprachkenntnissen;

Nach Bunk (2014, S. 232) muss diese vorgeschlagene Teilung "noch um eine Adressatengruppe ergänzt werden, nämlich um das ausgangssprachige Publikum mit Zielsprachkenntnissen" (BUNK, 2014, S. 232). In dieser Teilung können wir auch die Hörgeschädigten als Publikum einfügen, da Sie keinen oder begrenzten Zugang zur Tonfolge haben.

Ein wichtiger Begriff der Theaterübertitelung ist ihre hybride Natur: weder Übersetzen noch Dolmetschen, sondern Translationshybrid. Wie Bunk (2014, S. 236) erklärt:

Gerade an dieser Stelle kommt der Hybride-Charakter der Theaterübertitelung zum Vorschein, den Griesel im Kapitel 4.6.3. Translationshybride ausführlich erläutert hat. Der Terminus Translationshybride stammt vom lateinischen *trānslatiō*, was im Allgemeinen Versetzen (von einer Sache an einen anderen Ort) und in der Rhetorik übertragener Gebrauch (von einem Wort), Metapher; Gedankenübertragung (aus einem in einen anderen Kontext); Übersetzung, Übersetzen (aus einer in eine andere Sprache) bedeutet und *hybrida* – einer Bezeichnung für einen humanen oder tierischen Blendling (KORPANTY, 2001, S. 846, 2003, S. 875 apud BUNK, 2014). In Bezug auf die Übertragungsmethoden erweist sich, dass die Formen der Translation teilweise mit den Begriffen Dolmetschen oder Übersetzen nicht vollständig beschrieben werden können. Deswegen führt Griesel eine dritte Kategorie ein, eine Translationshybride, die man als eine Schnittmenge von A: Dolmetschen und B: Übersetzen darstellen kann (GRIESEL, 2007, S. 115). (BUNK, 2014, S. 236)

Einerseits betrachtet Mateo (2007, S. 146) vier technische Aspekte, die sich auf den Übertitelungsprozess auswirken: Software-Systeme, Projektion, Projektleiter und unerwartete Leistungsänderungen. Diese technischen Aspekte berücksichtigen jedoch nur den letzten Teil des Übertitelungsprozesses (ONCINS, 2013, S. 52).

Andererseits schreibt Griesel (2009, S. 123, unsere Übersetzung)³: “Schriftliche Übersetzungen von Übertitelung sind vorbereitet und projiziert auf die Bühne mit Hilfe spezieller Anwendung, die mit einem Videoprojektor kombiniert wird. Die Projektion wird manuell und gleichzeitig mit der tatsächlichen Leistung auf der Bühne durchgeführt.”. Deswegen teilt Oncins (2013, S. 52) die Herstellung der Theaterübertitelung in zwei Teile: Ausarbeitungsverfahren (*elaboration process*) und Übermittlungsverfahren (*broadcast process*). Beide Teile werden im nächsten Abschnitt beschrieben.

³ Written translations of surtitles are prepared and projected onto the stage with the help of special software combined with a video projector. The projection is carried out manually and simultaneously with the actual performance on stage. (GRIESEL, 2009, S. 123)

2. ANALYSE

Der vorliegende Abschnitt analysiert die technischen Aspekte der Herstellung der Übertitelung eines Theaterstücks. Wie kann man dieses Mittel verwenden und welche Möglichkeiten verfügbar sind. Dazu wird auch eine Beschreibung des übertitelten Theaterstücks erstellt.

2.1 VORBEREITUNG DER ÜBERTITELUNG

Die Laientheatergruppe ist ein Projekt des Germanistikstudiums der UFSC, deren Zweck darin bestand, durch die Erfahrung im Laientheater die deutschen Sprachkenntnisse zu verbessern. 5. Dezember 2016 trat die Gruppe mit einer Inszenierung auf, nämlich “Trümmer – Literatura de Escombros em Cena”. Die LaienschauspielerInnen der Gruppe sind im Foto der Abb. 1 zu sehen.

Abbildung 1 – Die Laientheatergruppe des Germanistikstudiums der UFSC.



Quelle: Fotografie des Autors.

Die Inszenierung besteht aus fünf Kurzgeschichten, die der Literaturepoche Trümmerliteratur zuzuordnen sind. Die Schlusszene ist ein erzähltes Gedicht, das vom Text des Lieds *Sólo pido a Dios* des argentinischer Sängers und Komponisten León Gieco inspiriert war. Im Anhang A kann man das Plakat der Inszenierung sehen.

Als Trümmerliteratur bezeichnet man die literarischen Werke über die Deutschen unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Gollnick (2016, S. 3) schreibt darüber:

Viele Schriftsteller hatten auf Schlachtfeldern gekämpft und sie sahen es als ihre Aufgabe, die „Literatur von jeder Ideologisierung freizuhalten“; sie hatten die Hoffnung, dass die Literatur einen Beitrag leisten könnte, die Wiederholung solcher entsetzlichen Geschehnisse auszuschließen. (HOFFMANN; RÖSCH,

1996, S. 468 f. apud GOLLNICK, 2016, S. 3) Trümmerliteratur spricht von der Not des Subjekts innerhalb der chaotischen Zustände im Krieg und am Ende des Krieges. (GOLLNICK, 2016, S. 3)

Die erste Kurzgeschichte ist *Die rote Katze* von Luise Rinser. Sie wurde in 5 Szenen eingeteilt und bildet die Hauptstruktur der Inszenierung. Zwischen den Teilen dieser Kurzgeschichte finden die anderen statt. Sie handelt von einem Jungen und seiner Familie, die nach dem Krieg wenig zu essen haben. Der junge Hans traf eine Katze zwischen den Trümmern und entwickelte ein Gefühl der Verfolgung.

Die folgende drei Kurzgeschichten: *Das Brot*, *Nachts schlafen die Ratten doch!* und *An diesem Dienstag*, wurden von Wolfgang Borchert geschrieben.

Das Brot erzählt das Verhalten eines Paares, das viele Jahre verheiratet ist. Der Mann versteckt, dass er Nachts ein Stück Brot allein isst, das eigentlich als Ration für beide Ehepartner gedacht war.

Nachts schlafen die Ratten doch! ist über einen verlassenen kleinen Jungen, der glaubt die Ratten von den Trümmern seines zerstörten Haus fernhalten zu müssen, wo sein toter Bruder noch liegt. Er denkt, dass die Ratten die Leiche seines Bruders essen könnten. Er traf einen alten Mann, der den Jungen vielleicht zurück zum Leben bringen kann.

An diesem Dienstag beschreibt einen Dienstag während des Kriegs aus verschiedenen Perspektiven, die alle mit einem Soldaten verbunden sind.

Die letzte Kurzgeschichte, *Saisonbeginn* von Elisabeth Langgässer, spricht über den Alltag in einem Kurort, wo zwei Männer ein voreingenommenes Schild malen.

Das Lied *Sólo pido a Dios* von León Gieco, dessen Liedtext die Schlusszene inspiriert hat, ist über die Ungnade der Menschheit. Die Szene ist eine Übersetzung des Liedtextes und der Titel wurde als *Ich bitte an Gott nur* übersetzt. (Die Theateraufführung benutzte diese agrammatikalische Übersetzung des spanischen Titels, daher wird er in dieser Arbeit so wiedergegeben.)

Das Theaterstück lässt sich in zehn Szenen einteilen. Im folgenden wird die Struktur des Stücks nach Szenen getrennt dargestellt. Man wird auch diese Struktur im Anhang B sehen können.

1. Die rote Katze: 1. Teil;
2. Das Brot;
3. Die rote Katze: 2. Teil;
4. Nachts schlafen die Ratten doch!;
5. Die rote Katze: 3. Teil;

6. An diesen Dienstag;
7. Die rote Katze: 4. Teil;
8. Saisonbeginn;
9. Die rote Katze: 5. Teil;
10. Ich bitte an Gott nur (Text des Liedes *Sólo pido a Dios*).

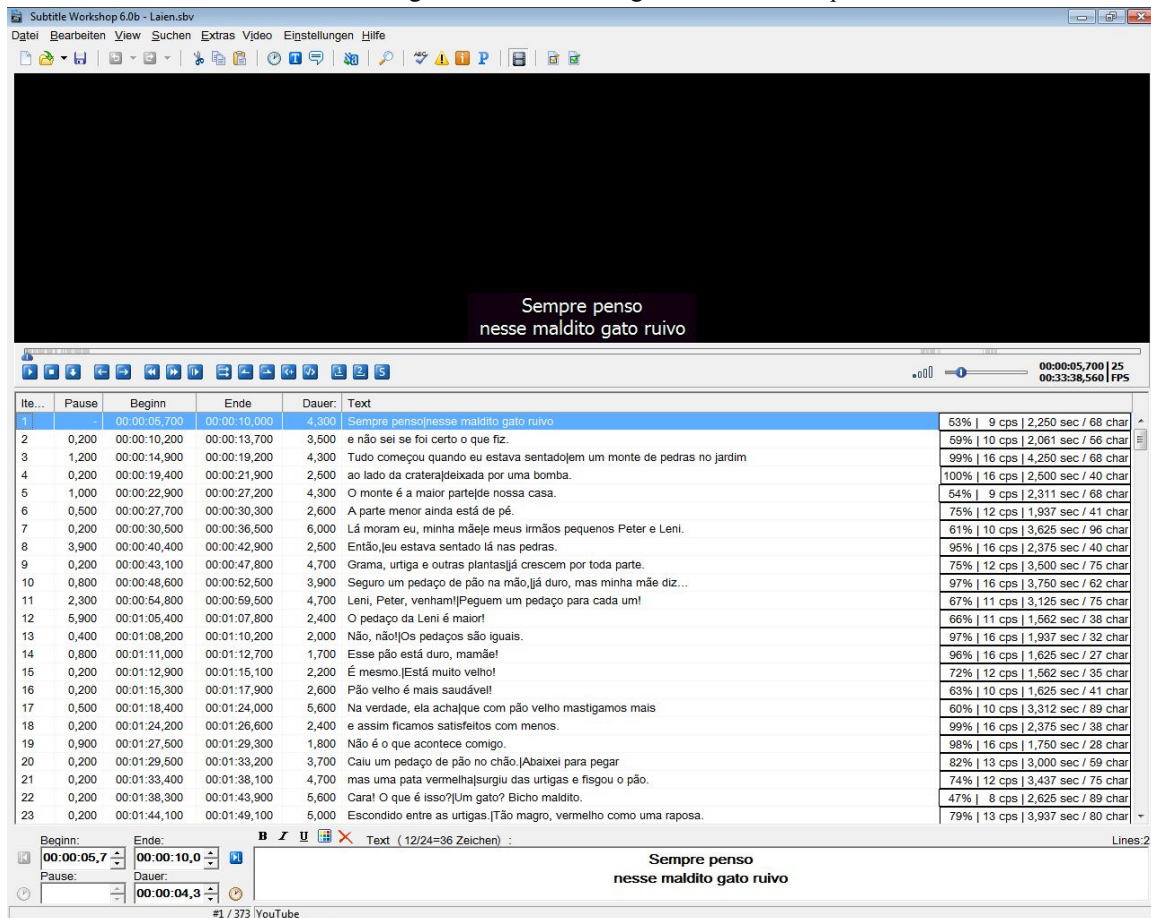
Zur Vorbereitung der Erstellung der Übertitel wurden zwei Tonaufnahmen der Probe gespeichert, um die Lesegeschwindigkeit der Übertitel der tatsächlichen Zeit der Aufführung anzunähern. Eine von diesen Tonaufnahme wurden in ein Video mit schwarzem Bild konvertiert, um die Inszenierung als Video als Basis für die Übertitel zu benutzen. Diese Umwandlung war wichtig, um die Theaterübertitelung ähnlich wie eine Filmuntertitelung bearbeiten zu können. Ziel war dabei eine Annäherung der Lesegeschwindigkeit, die die Rezeption der Inszenierung beeinflussen sollte. Ohne diese gespeicherte Dateien hat man Schwierigkeiten, die Lesegeschwindigkeit abzuschätzen.

Zu diesem Zweck kann man Untertitelungsprogramme verwenden. Eine kostenlose Software ist *Subtitle Workshop* (URUWORKS, 2016), deren Bildschirm wir in der Abb. 2 sehen können. Wenn wir die Theaterübertitelung wie eine Filmuntertitelung bearbeiten, haben wir allerdings nicht genau die Zeit die SchauspielerInnen während des Stücks sprechen werden. Es ist nur eine Art ungefähre Vorlage des Stücks. Mit Hilfe von Untertitelungssoftware können wir die Lesegeschwindigkeit der Übertitelung annähernd vorhersagen. Auch können wir die Zeichenanzahl pro Zeile kontrollieren.

Eine leere Zeile zwischen jedem Übertitel wurde hinzugefügt, um eine mögliche Pause zu haben, sonst wäre immer eine Übertitelung über der Bühne, auch wenn kein Dialog oder geschriebener Text der Aufführung dem gegenüber steht. Auch wenn die Dialoge direkt aufeinander folgend wären, ist die genaue Sprechzeit in der Aufführung unvorhersehbar. Zum Beispiel könnten SchauspielerInnen den Text vergessen, dann findet eine unvorhersehbare Stille statt. In der Tat fand diese Situation in unserer Aufführung statt, wie man in der Beschreibung im nächsten Abschnitt sehen kann.

Der Übersetzungsprozess als solche wird hier nicht thematisiert, nur insoweit es um Begrenzung in Raum und Zeit geht, aber z. B. semantische, grammatikalische (Partikeln) oder interkulturelle Fragen nicht behandelt werden.

Abbildung 2 – Die Anwendung *Subtitle Workshop*.

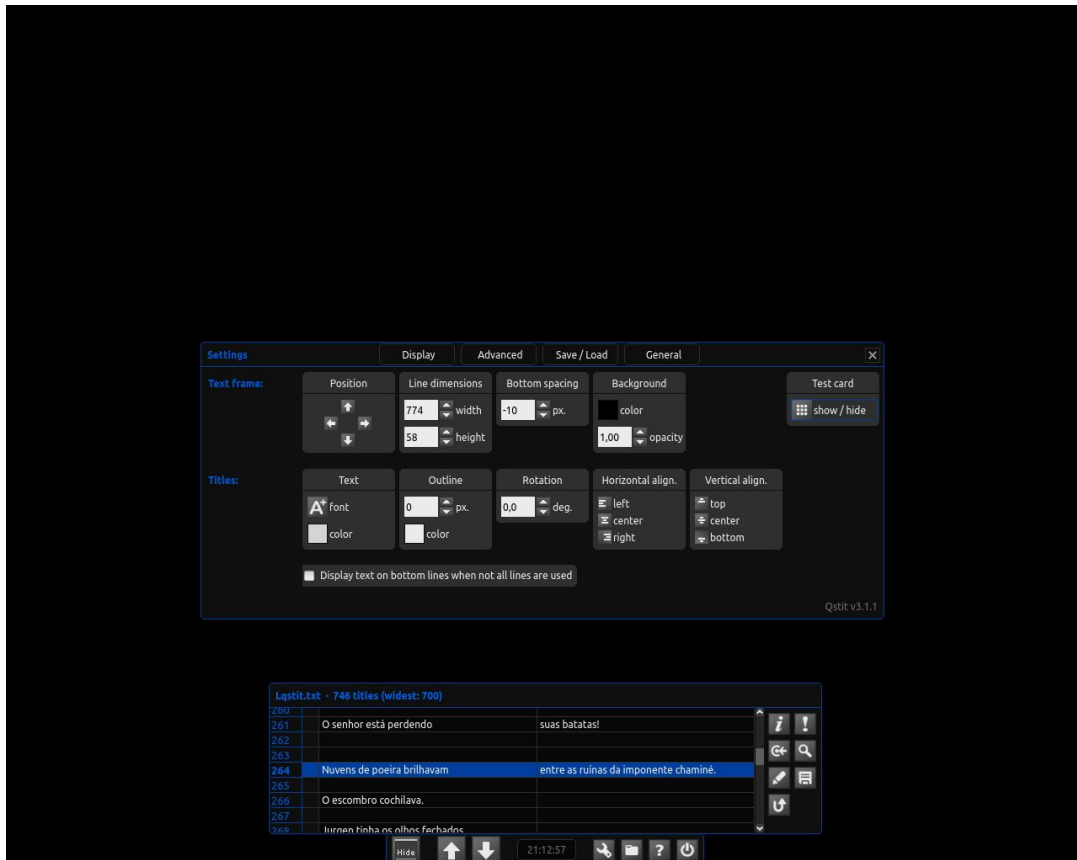


Quelle: Bildschirmausdruck vom Autor (URUWORKS, 2016).

Allgemein verwenden die Theaterübertitelungsprogramme zwei Bildschirme, einer für die Kontrolle und der andere für die Projektion. Während der Konfiguration können wir im Kontrollbildschirm das Format verändern und im Projektionsbildschirm die Übertitelung vorhersehen. Wie das genau funktioniert, kann man in den Abb. 3 und 4 sehen.

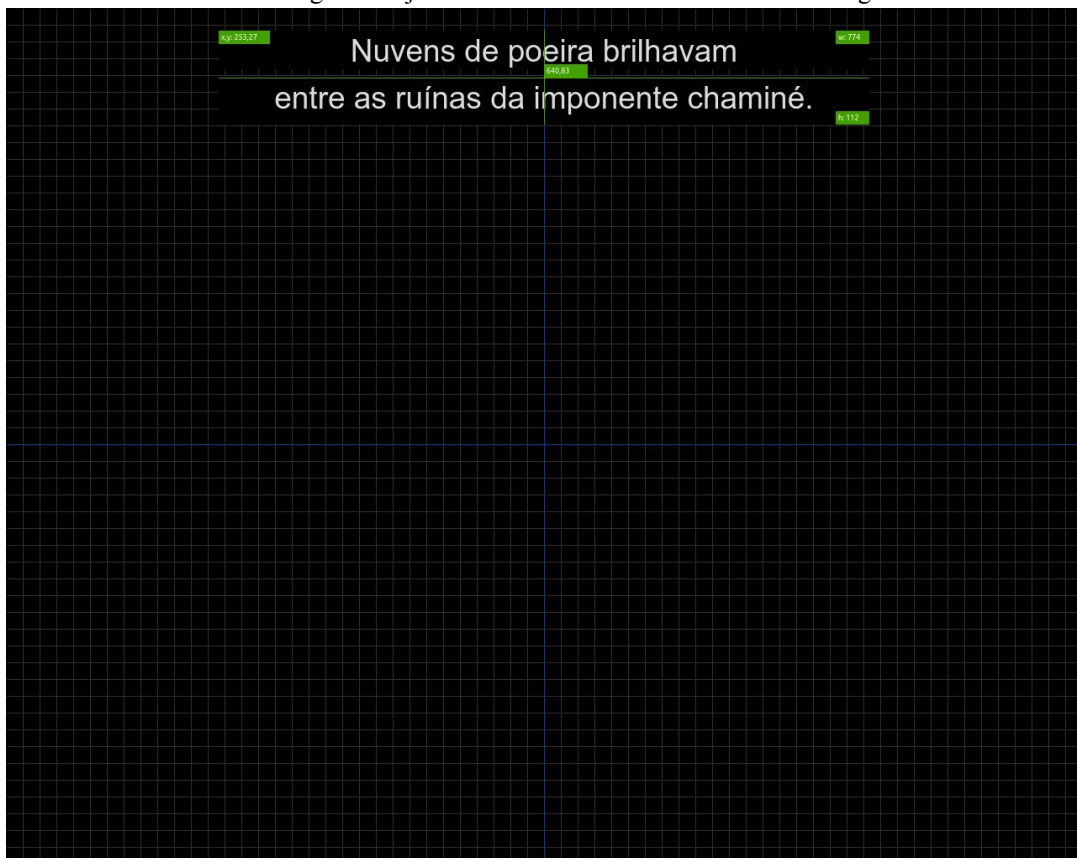
Die ausgewählte Anwendung war **Qstit** (NOVA-CINEMA, 2016), die in den Abb. 3 und 4 zu sehen ist. Andere Programme sind jedoch auch möglich. Der nächste Unterabschnitt beschreibt diese Möglichkeiten genauer.

Abbildung 3 – Kontrollbildschirm während der Einstellung.



Quelle: Bildschirmausdruck vom Autor.

Abbildung 4 – Projektionsbildschirm während der Einstellung.



Quelle: Bildschirmausdruck vom Autor.

2.2 TECHNISCHE REALISIERBARKEIT

Hier kann man sehen, welchen Möglichkeiten zur Übermittlung der Übertitel zur Verfügung stehen. Normalerweise hängt die Verwendung dieser Mittel vom Theater ab, wo das Stück aufgeführt werden wird, und von anderen Eigenschaften in der konkreten Umgebung. Zum Beispiel, wenn ein Stück bei Tageslicht in einem Freilichttheater aufgeführt wird, wäre vielleicht eine Projektion nicht geeignet, oder man brauchte einen sehr leistungsstarken Projektor, um die Übertitelung in dieser Umgebung aus der Ferne gut lesen zu können.

Die Mittel, die für Theaterübertitelung notwendig sind, können in zwei Bestandteile aufgeteilt werden: die Anwendungen und die Geräte.

Die Anwendungen für die Übertitelung können in zwei Kategorien eingeteilt werden: Präsentationsprogramme und spezialisierte Anwendungen. Jede hat ihre eigenen Vorteile und Nachteile. Einerseits sind die Präsentationsprogramme (z.B. PowerPoint) Anwendungen, deren hauptsächliches Ziel ist, einen Vortrag mit visuellen Informationen zu unterstützen. Im Gegensatz dazu sind spezialisierte Anwendungen spezifisch für die Übertitelung hergestellt.

Die Präsentationsprogramme sind allgemein einfacher zu benutzen, weil wir schon mit ihnen vertraut sind. Sie ermöglichen auch mehr Freiheit andere visuelle Elemente hinzu zu fügen, nicht nur unterschiedliche Schriftarten, Schriftgröße, Farbe, Fettdrucke, Kursiv usw., sondern auch farbliche Elemente, Figuren, Illustrationen, usw. Obwohl die Präsentationsprogramme diese Veränderungen ermöglichen, haben sie Schwierigkeit mit der Kompatibilität. Manchmal müssen wir die Übertitelung in unterschiedlichen Anwendungen verwenden. Wie im letzten Unterabschnitt beschrieben, war es nötig, die Übertitelung in ein mit *Subtitle Workshop* kompatibles Format zu konvertieren, um die Lesegeschwindigkeit zu kontrollieren. Obgleich dieser Prozess theoretisch nicht unmöglich ist, ist er nicht so einfach und zeitraubend.

Die spezialisierten Anwendungen erfordern mehr Zeit, ihre Benutzung zu lernen. Diese Zeit hängt von der Erfahrung des Benutzers mit Computern ab. Einerseits sind sie nicht so flexibel wie die Präsentationsprogramme, weil sie sehr auf die Übertitelung ausgerichtet sind. Andererseits sind sie meist miteinander kompatibel. Man kann die gesamte Übertitelung einfach zwischen ihnen konvertieren. Die Kontrollmöglichkeiten bei der Übermittlung sind hier wichtiger als die Möglichkeit der Darstellung anderer Elemente als nur Text. Man kann z.B. leicht viele Übertitelungen überspringen. Diese letzte Eigenschaft ist oft kritisch während

des Stücks, wegen seiner Unvorhersehbarkeit durch Improvisation, unvorhergesehene Ereignisse, etc.

Beide Softwaretypen, Präsentationsprogramme und spezialisierte Anwendungen, existieren als kommerzielle und kostenfreie Angebote. Tab. 2 zeigt die wichtigsten möglichen Anwendungen, um die Übertitelung zu übermitteln. Diese Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern basiert auf Bataillon, Muhleisen und Diez (2016, S.) und einer eigenen Recherche des Autors.

Tabelle 2 – Mögliche Anwendung, um die Übertitelung zu übermitteln.

<i>Kategorien</i>	<i>Kommerziell</i>	<i>Kostenfrei</i>
Präsentationsprogramme	Powerpoint (MICROSOFT, 2016) Keynote (APPLE, 2016)	Impress (LIBREOFFICE, 2016) Stage (CALLIGRA, 2016)
Spezialisierte Anwendungen	Glypheo (ANOME, 2016) Torticoli (AMDA, 2016) Supertitles (LOGISMIKI, 2016)	Qstit (NOVA-CINEMA, 2016) Subtivals (LEPLATRE et al., 2016)

Quelle: Vom Autor ausgearbeitet.

Oncins (2015, S. 57) zeigt eine Tabelle, wo die Anwendung nach ihrer Klassifikation eingeteilt wurden. Die Klassifikationen sind: Platzierung, Mobilität, Farbe, Typografie, Helligkeit, Fading, Format, Standort, Optionalität und Archivierung (ONCINS, 2015, S. 57, unsere Übersetzung)⁴. Man kann auch andere Anwendung sehen, wie: *Figaro*, *Vicom*, *Naotek*, *Opera Voice* und *Stagetext*.

Am Anfang versuchte ich mit *Impress* (LIBREOFFICE, 2016), d.h. einem Präsentationsprogramme, zu arbeiten. Als ich dann jedoch zur Kontrolle der Lesezeit mit *Subtitle Workshop* arbeiten musste, fing ich an, nach einer anderen Anwendung, die mit ihr kompatibel war, zu suchen. Ich entschied mich für *Qstit*, weil es kostenfrei und kompatibel mit *Linux* und *Windows* ist. Es hat alles, was wichtig für uns war, z. B., es verwendet zwei Bildschirme, einer für die Kontrolle und der andere für die Projektion, und hat Flexibilität für Schriftart, Schriftgröße, Farbe und Standort. Auch arbeitet es mit dem *Subrip* Format. Deswegen war es möglich, die gleiche Datei in der Vorbereitungsphase für *Subtile Workshop* und *Qstit* zu verwenden.

Es gibt viele professionelle Geräte, die man benutzen kann, um die Übertitelung zu übermitteln. Leider hatten wir dazu keinen Zugang. Wir mussten verwenden, was der Raum der Theateraufführung als Mittel hatte. Wir zeigten daher die Übertitelung durch einen

⁴ Placing, Mobility, Colour, Typography, Brightness, Fading, Format, Localisation, Optionality and Filing.

Projektor in einem Schirm oberhalb der Bühne. Das Resultat war aber trotz dieser Einschränkung befriedigend, da die Beleuchtung im Raum ebenfalls sehr rudimentär war, d.h., die Lichtstärke des verwendeten durchschnittlichen Projektors war ausreichend.

Selten haben die Theater andere Möglichkeiten, z. B. einen Bildschirm an jedem Sitzplatz, wie man in Abb. 5 sehen kann. Man könnten auch durch eine Anwendung in jedem Smartphone die Übertitelung zeigen. Diese Lösungen ermöglichen eine individuelle Auswahl, auf diese Art könnte jeder Zuschauer seine Übertitelung individuell konfigurieren oder abschalten. Diese Lösungen ermöglichen auch eine mehrsprachige Übertitelung. In unserem Fall könnten wir so die Übertitelung für Hörende und Hörgeschädigte alternativ auf Portugiesisch und auf Deutsch übermitteln. Diese letzte Lösung hängt nicht vom konkreten Theater ab, aber man bräuchte einen offenen WLAN-Zugangspunkt und eine spezialisierte Anwendung für die Handys, außerdem müssten natürlich alle Zuschauer, die auf eine Übertitelung angewiesen sind, Smartphones mit ausreichender Batteriekapazität mitbringen.

Abbildung 5 – Bildschirm an jedem Sitzplatz in der Komische Oper Berlin.



Quelle: (ONCINS, 2015, S. 46, unsere Übersetzung).

Im nächsten Abschnitt beschreiben wir die Übertitelung als eine Übersetzung mit bestimmten situationsspezifischen Restriktionen sowie die Inszenierung und die Probleme, die wir während des Stücks zu bewältigen hatten.

3. ERGEBNISSE

Hier werden die Ergebnisse dieser Arbeit beschrieben, d. h. die Übersetzung zur Übertitelung mit ihren bestimmten situationsspezifischen Restriktionen sowie die Inszenierung und die Probleme, die wir während des Stücks zu bewältigen hatten.

3.1 ÜBERSETZUNG ZUR ÜBERTITELUNG

Einige Szene hatte ihre Übersetzung zur Übertitelung auf bereits bestehenden literarischen Übersetzungen der Kurzgeschichten gegründet. Dies war der Fall bei *Die rote Katze*, *Das Brot*, *Nachts schlafen die Ratten doch!* und *Ich bitte an Gott nur. An diesen Dienstag* und *Saisonbeginn* wurden vom Autor übersetzt. Die Übersetzung von *Die rote Katze* ist von Unbekannt, *Das Brot* von Vanessa Moreira, *Nachts schlafen die Ratten doch!* von Nunes (2008) und *Ich bitte an Gott nur* von Cláudio Scafuto.

Obwohl die übersetzungswissenschaftliche Analyse der Übertitelung außerhalb des Umfangs dieser Arbeit ist, ist es wichtig die Restriktionen bei dieser Übersetzungsart hier zu bemerken. Diese Aspekte sind dieselben im Bereich der Untertitelung, worauf diese Begriffe beruhen.

Die textliche Wiedergabe bei der Übertitelung hat wie bei Filmuntertiteln eine räumliche und zeitliche Begrenzung. Im Raum hat der Text eine maximale Zeichenzahl pro Zeile (ZpZ) und maximale Zeilen pro Übertitelung. Zeichenzahl pro Zeile hängt von der Bildgröße ab. Insgesamt ist die maximale Zeichenzahl pro Zeile 40 ZpZ für Breitbildformat (16x9) und 37 ZpZ für Normalformat (4x3) (DÍAZ-CINTAS, REMAEL, 2007, S. 84). Wir haben 40 ZpZ verwendet. Die maximal Zeilen pro Übertitelung ist normalerweise 2, aber man kann auch mehrere Zeilen in einer Übertitelung haben, gleichwohl braucht man mehr Zeit, viele Zeilen zu lesen und kann das Stück selbst nicht mehr so gut sehen.

Die zeitliche Begrenzung ist wichtig, um das Stück in seinem temporalen Ablauf korrekt zu begleiten. Eine Übertitelung, die nicht synchron mit dem Stücks ist, verwirrt die Zuschauer, weil das, was sie in der Übertitelung lesen, weder dem Rhythmus des Sprechens noch der Aktion auf der Bühne entspricht. Wichtig ist auch die Lesegeschwindigkeit, die vom Zielpublikum abhängt. Die angenommene Lesegeschwindigkeit definiert, wieviele Zeichen pro Sekunde man das Publikum voraussichtlich gut lesen kann. Die Lesegeschwindigkeit im Bereich Audiovisuelle Übersetzung wird gewöhnlich in Zeichenanzahl pro Sekunde (ZpS) angemessen. Normalerweise verwendet man 15 ZpS für Fernsehen und 17 oder mehr ZpS für DVD und Kino (DÍAZ-CINTAS, 2013, S. 276). Im Fall der Theaterübertitelung liegt der

Text, den man lesen soll, in weiterer Entfernung von der Bühne im Vergleich zur räumlichen Distanz zwischen Filmgeschehen und Untertitel (GRIESEL, 2007, S. 68). Deswegen verwendete ich maximal 16 ZpS für die gespeicherte Probe, sonst hätten die Zuschauer vielleicht zu wenig Zeit, das Stück selbst zu sehen.

Hier geben wir ein kleines Beispiel, wo eine Verkürzung des Textes wichtig war, um diese Restriktionen zu beachten. Das Beispiel zeigt die Übertitelung 155 im Anhang B und ist in der Szene *Nachts schlafen die Ratten doch!*. Der Ausgangstext dieser Szene ist die Kurzgeschichte von Wolfgang Borchert. Ihre Übersetzung wurde von Nunes (2008, S. 106 ff.) in ihrer Masterarbeit erstellt. Der Ausgangs- und der Zieltext in unserem Fall waren anders als in dieser literarischen Übersetzung. Unser Ausgangstext war der inszenierte Dialog als Audio (ohne die Redeeinleitungen und auktorialen Elemente des Originaltexts) und die visuellen Aspekte der Inszenierung und unser Zieltext war die Übertitelung dieser Inszenierung (mit der hier gezeigten Adaptation).

In der Tabelle 3 kann man den ausgewählte Abschnitt in vier unterschiedlichen Varianten sehen: der Kurzgeschichte von Borchert, die literarische Übersetzung von Nunes (2008, S. 106 ff.), der Inszenierte Text und die Übertitelung.

Tabelle 3 – Beispiel der Übertitelung als eine begrenzte Übersetzung.

<i>Ausgangstext</i>	<i>Literarische Übersetzung</i>	<i>Inszenierter Text</i>	<i>Übertitelung</i>
Donnerwetter, ja! sagte der Mann verwundert, bist ja ein fixer Kerl. Wie alt bist du denn?	“Caramba, isso mesmo!”, disse o homem surpreso. “Mas que garoto esperto! E quantos anos você tem?”	Donnerwetter, ja! Du bist ja ein fixer Kerl. Wie alt bist du denn?	Puxa, você é esperto! Quantos anos tem?

Quelle: Literarische Übersetzung von Nunes (2008, S. 106 f.) und Übertitelung von Autor.

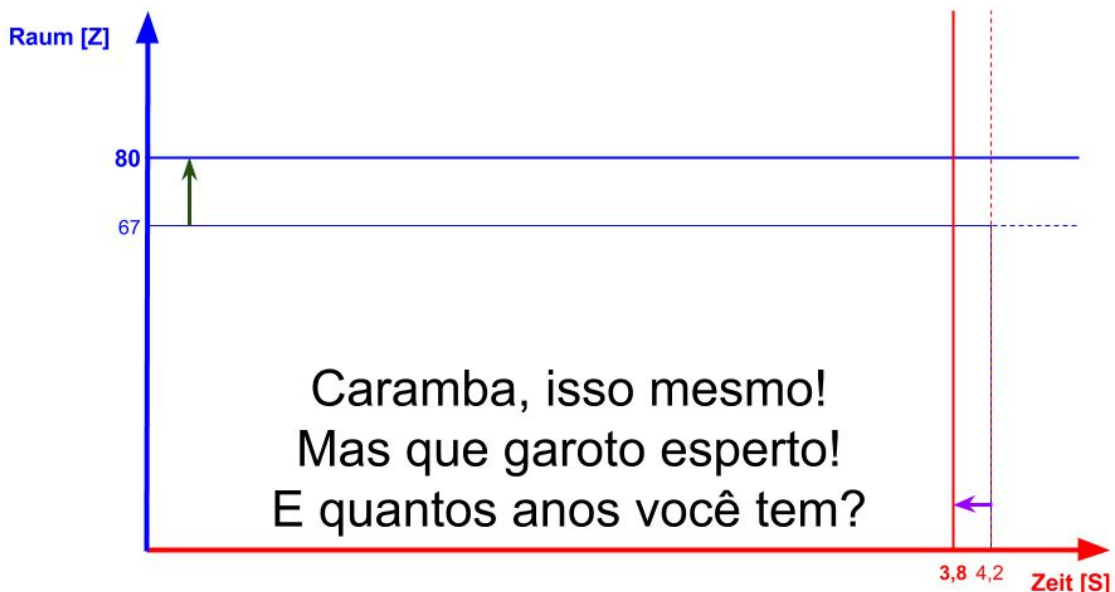
Wie man in der Tabelle 3 sehen kann, beinhaltet der inszenierte Text nur die direkte Rede des Dialogs, also was der Schauspieler sagen soll. Demnach wäre die literarische Übersetzung des Text der Inszenierung wie folgt: “Caramba, isso mesmo! Mas que garoto esperto! E quantos anos você tem?”. Aber diese Übersetzung wäre als Übertitelung zu lang, da sie die oben angesprochene räumliche und zeitliche Begrenzung nicht beachtet.

Um die Begrenzung visuell zu zeigen, machen wir eine Grafik mit zwei Dimensionen. Die vertikale Achse stellt den Raum in Zeichenanzahl dar und die horizontale Achse stellt die Zeit in Sekunden dar. Die Grafik hat zwei wichtige Begrenzungen: 80 Zeichen (2 Zeilen mit 40 Zeichen) und 3,8 Sekunden. Diese zweite Begrenzung (3,8 Sekunden) ist die Zeit des

Sprechens, bzw. wie lange die SchauspielerInnen brauchen, um diesen Text zu sprechen. Diese Zeit wurde der als Audiodatei gespeicherten Probe entnommen.

Die Abb. 6 zeigt die literarische Übersetzung, wobei die vertikale durchgezogene Linie (3,8) die Zeit des Sprechens repräsentiert und die vertikale gestrichelte Linie (4,2) die Zeit für das Publikum die Übertitelung in der angenommenen Lesegeschwindigkeit (16 ZpS) lesen zu können. Man kann beachten, dass es nicht möglich wäre, die Übertitelung (4,2) innerhalb der Zeit des Sprechens (3,8) lesen zu können. Immer noch in Abb. 6 stellt die horizontale durchgehende Linie (80) die maximal Zeichenzahl, während der horizontale gestrichelten Linie (67) die Zeichenzahl in die Übertitelung berücksichtigen. Man kann erkennen, dass die Zeichenzahl in der Übertitelung (67) kleiner als die Begrenzung (80) ist, und dass die Übertitelung drei Zeilen verwendet.

Abbildung 6 – Raum und Zeit der literarischen Übersetzung.



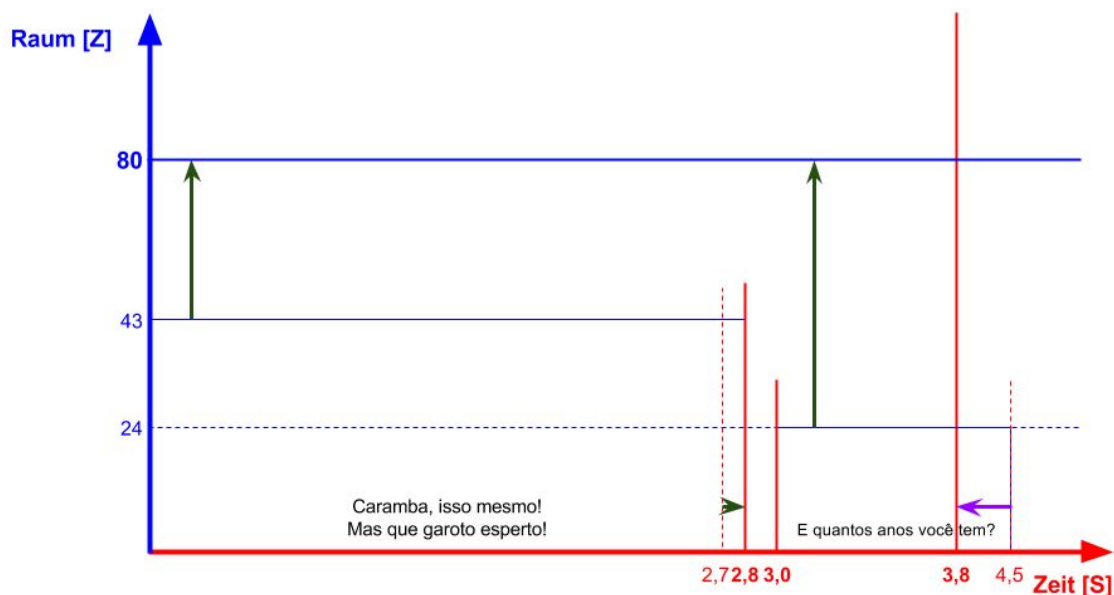
Quelle: Grafik vom Autor ausgearbeitet.

Eine mögliche Lösung, um zu versuchen, diese zeitliche Begrenzung zu beachten, ist, den Text in zwei Übertitel zu segmentieren. Jedoch ist diese Lösung nicht wirklich zielführend, weil man so noch mehr Zeit zum Lesen bräuchte, wie wir sehen werden.

Die Abb. 7 zeigt die mögliche Lösung der Übersetzung zur Übertitelung mit zwei Übertitelungen, wo die vertikalen durchgezogenen Linien (2,8, 3,0 und 3,8) die Startzeit und die Endzeit jedes Elements darstellen, während die vertikalen gestrichelten Linien (2,7 und 4,5) die Zeit zeigen, die jede Untertitelung in der angenommenen Lesegeschwindigkeit (16 ZpS) zum Lesen braucht. Man kann beachten, dass es mit der hier berücksichtigten Geschwindigkeit möglich wäre, die erste Übertitelungen lesen ($2,7 < 2,8$), aber nicht die

zweite ($4,5 > 3,8$). Mit der Trennung der Übertitelung in zwei erscheint ein 0,2 Sekunden Zeitraum (zwischen 2,8 und 3,0), der die minimale Zeit zwischen zwei Übertiteln ist. Die Abb. 7 zeigt auch die horizontale durchgehende Linie (80), die maximal Zeichenzahl, die die horizontalen gestrichelten Linien (24 und 43) für die Zeichenzahl in jeder Übertitelung berücksichtigen. Man kann beachten, dass die Zeichenzahl in jeder Übertitelung (24 und 43) kleiner als die Begrenzung (80) ist, und dass die erste Übertitelung zwei Zeilen verwendet und die zweite nur eine.

Abbildung 7 – Raum und Zeit der ersten möglichen Lösung.



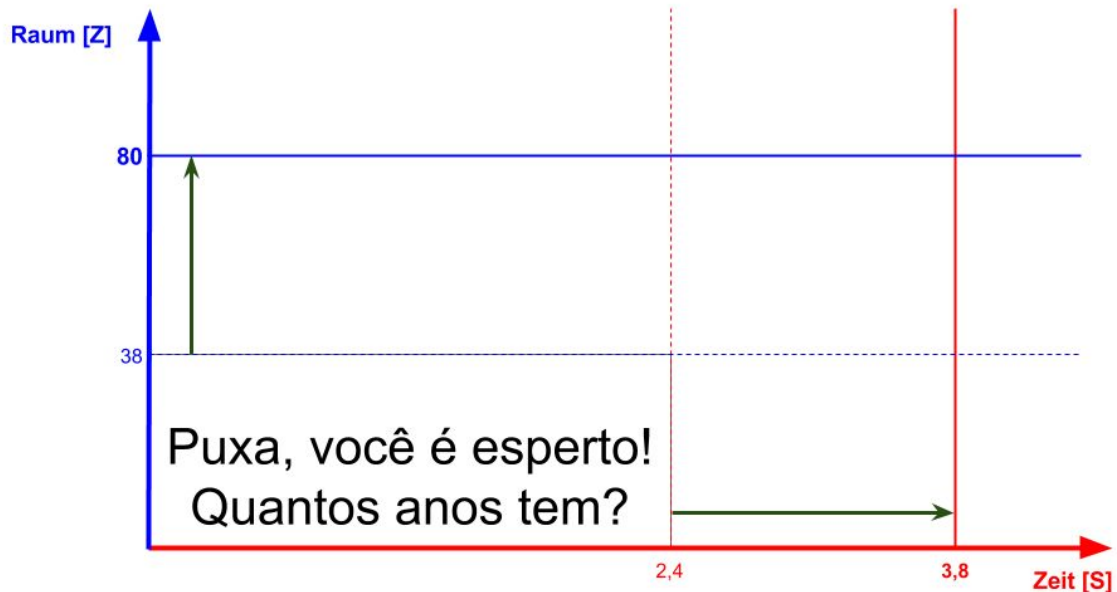
Quelle: Grafik vom Autor ausgearbeitet.

Eine bessere Lösung wäre daher die Beschränkung Volumens des Texts. Wie man in der Abb. 8 sehen kann, könnte der Inhalt in zwei kurzen Sätzen geschrieben werden. In diesem Fall hat die Übertitelung “Puxa, você é esperto! Quantos anos tem?” 38 Schriftzeichen und braucht nur 2,4 Sekunden, um gelesen zu werden. Daher ist die Übertitelung räumlich und zeitlich angemessen und die Zuschauer sparen Zeit, um das Stück selbst auf der Bühne besser zu verfolgen.

Die Abb. 8 zeigt unsere Lösung zu dieser Übertitelung, wo die vertikale durchgezogene Linie (3,8) die Zeit des Sprechens repräsentiert und die vertikale gestrichelte Linie (2,4) die Zeit für das Publikum, die Übertitelung in der angenommenen Lesegeschwindigkeit (16 ZpS) lesen zu können. Man kann erkennen, dass es jetzt gut möglich ist, die Übertitelung (2,4) innerhalb der Zeit des Sprechens (3,8) lesen zu können. Immer noch in Abb. 8 stellt die horizontale durchgehende Linie (80) die maximal Zeichenzahl dar, während die horizontale

gestrichelte Linie (38) die Zeichenzahl in die Übertitelung berücksichtigt. Man kann beachten, dass die Zeichenzahl in der Übertitelung (38) deutlich kleiner als die Begrenzung (80) ist, und dass die Übertitelung zwei Zeilen verwendet.

Abbildung 8 – Raum und Zeit der Übertitelung, zweite und endgültige Lösung.



Quelle: Grafik vom Autor ausgearbeitet.

Der nächste Unterabschnitt beschreibt die Aufführung und die Probleme, die während des Stücks entstanden, sowie Möglichkeiten diese zu vermeiden bzw. zu überwinden.

3.2 PRÄSENTATION DES THEATERSTÜCKS

Griesel (2009, S. 123) schrieb über die Unvorhersehbarkeit der Theaterübertitelung:

Der Unterschied zwischen Film und Theater ist, dass der Ausgangstext nicht eine Filmkopie ist, die sich nicht ändert und, in diesem Sinne, ähnlich einem geschriebenen Text ist. Aber eine Theateraufführung ändert sich ständig und jeden Abend gibt es einige Improvisationen, kleine Veränderungen, etwas Unerwartetes. (GRIESEL, 2009, S. 123, unsere Übersetzung)⁵

Wie man beobachten kann, ist diese Unvorhersehbarkeit eine wichtige Eigenschaft des Theaters und somit jeder Theaterübertitelung. Jede Aufführung ist anders. So weit wir können, müssen wir diese Tatsache immer berücksichtigen und die Probleme, die vielleicht geschehen können, vorhersehen und vorbereitet sein.

In Abschnitt 2.1, wo ich die Vorbereitung der Übertitelung beschreibe, wurde erwähnt, dass ich eine leere Zeile zwischen jedem Übertitel hinzufügte, um eine mögliche Pause zu

⁵ The difference between film and theatre is, that the source text is not a film copy that doesn't change and it is, in that sense, similar to a written text. But a theatre performance is constantly changing and every evening there is some improvisation, little changes, something unexpected. (GRIESEL, 2009, S. 123)

haben, sonst wäre immer eine Übertitelung über der Bühne, auch wenn kein Dialog oder geschriebener Text der Aufführung dem gegenüber steht. Damit versuchte ich, für eine unvorhersehbare Situation bereit zu sein.

Während der Vorbereitung bemerkte ich zwei Momente, die mit der Sprechgeschwindigkeit der Inszenierung problematisch waren, weil die SchauspielerInnen sehr schnell sprachen. Diese Texte entsprechen der Übertitelung im Anhang B von laufender Nummer 243 bis 262 und von 268 bis 275. Der erste problematische Teil (243-262) ist ein Gespräch zwischen zwei Militärs während des Kriegs. In dieser Situation müssen sie sehr schnell kommunizieren. Der zweite problematische Teil (268-275) ist ein Gespräch zwischen einem Mann, dessen Sohn im Krieg steht, und einer Frau. Der Mann spricht über seinen Sohn und ist sehr begeistert, deswegen spricht er schnell.

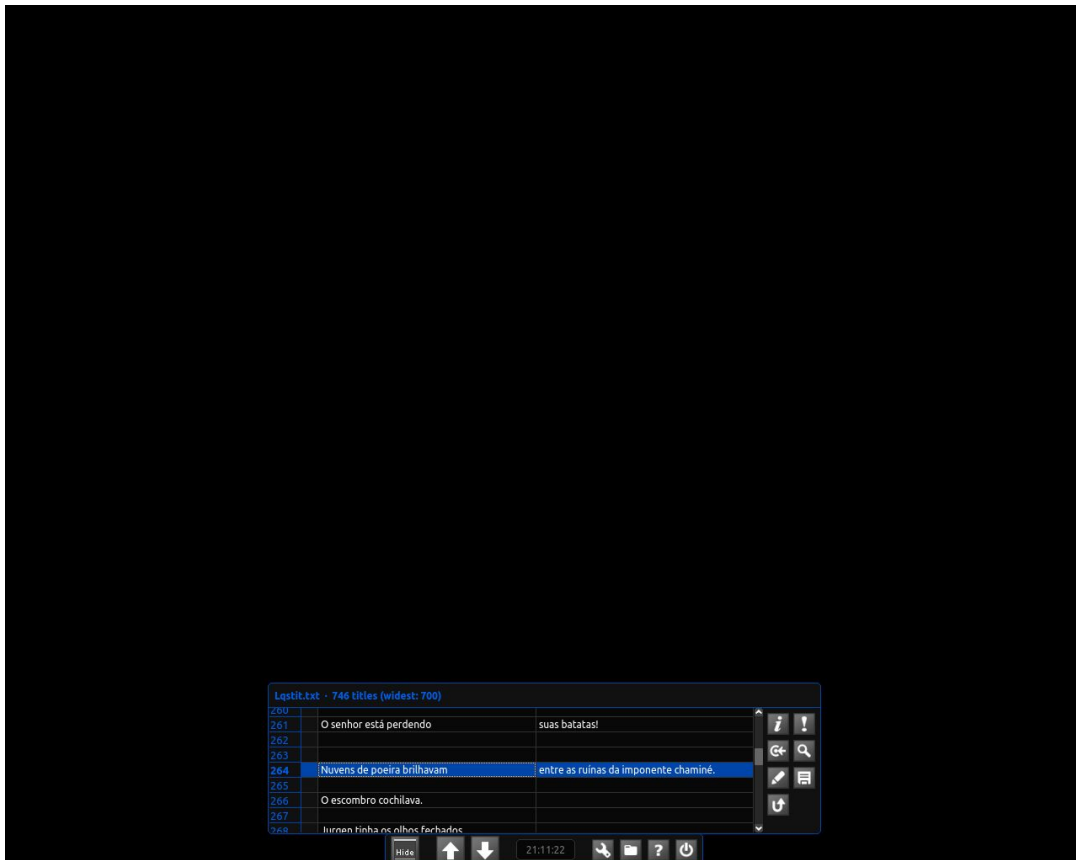
Statt die Übertitelung zu kürzen, und so wichtige Inhalte zu eliminieren, bat ich die SchauspielerInnen den Text etwas langsamer zu sprechen. Die Schauspielerinnen im zweiten Teil erinnerten sich daran, langsamer zu sprechen, aber im ersten Teil nicht. Daher wurden während der Aufführung die Übertitel von 243 bis 262 sehr schnell gezeigt. Deswegen, wenn während der Vorbereitung einen Text sehr schnell sprechen ist, ist besser dem Text einschränken als in der Erinnerung der SchauspielerInnen vertrauen.

Ein anderes Problem geschah während der Szene *Nachts schlafen die Ratten doch!*. Der Schauspieler vergaß den Text, dem die Übertitelungen im Anhang B von 187 bis 190 entsprechen, und wurde einfach still. Ich wartete, ob er sich an seinen Text erinnert, und nach einige Sekunden sprang ich zu einer leeren Zeile. So hatte der Projektor keine Übertitelung. Nach einem kleinen Zeitraum fing der Erzähler zu sprechen an. Ich identifizierte schnell, welche Übertitelung seinem Sprechen entspricht (191) und sprang so schnell es ging dahin. Dies war möglich, weil die Anwendung mit Kontrollbildschirm das erlaubt.

Abbildung 9 und 10 zeigen die Kontrollbildschirme bzw. den Projektor während der Aufführung. In der Abb. 9 kann man die Leere Zeile zwischen den Übertitelungen sehen. Abbildung 11 und 12 zeigen zwei Fotografien der Bühne mit der Übertitelung während der Aufführung.

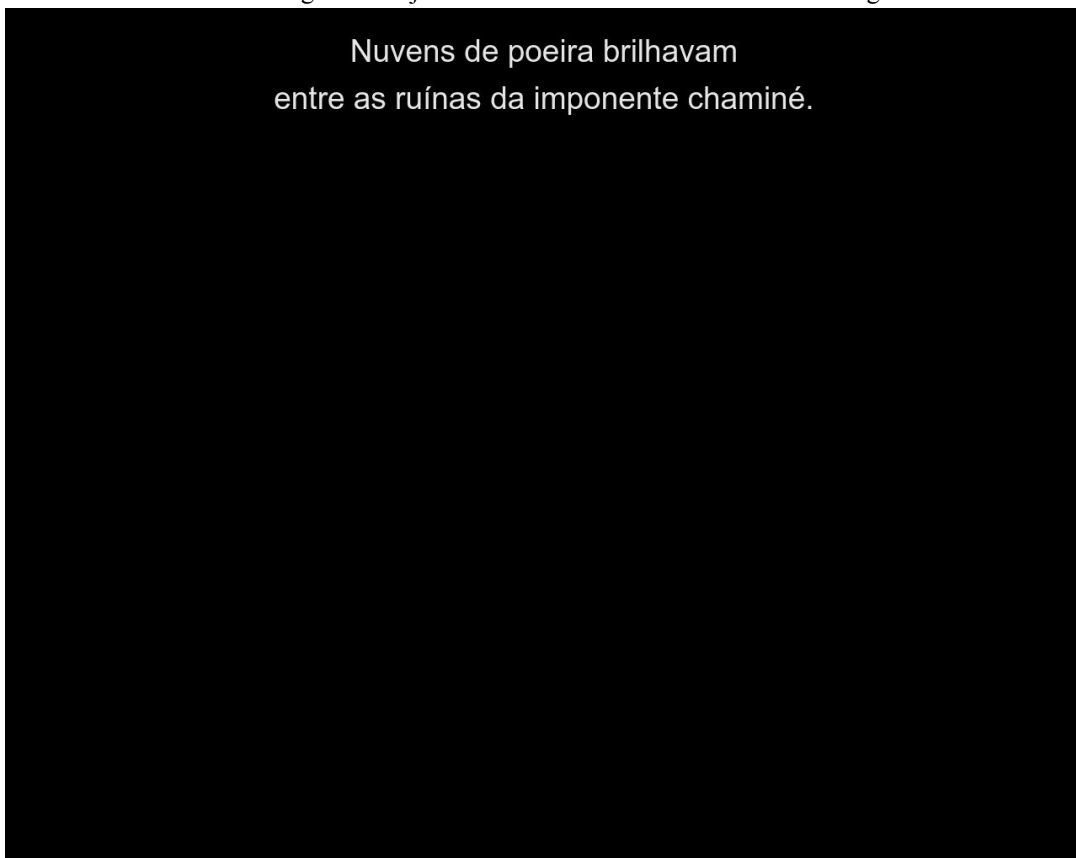
Der darauf folgende Abschnitt beinhaltet die Schlussbemerkungen dieser Arbeit und zeigt mögliche Perspektiven für zukünftige Forschungsarbeiten in diesem Bereich auf.

Abbildung 9 – Kontrollbildschirm während der Aufführung.



Quelle: Bildschirmausdruck vom Autor.

Abbildung 10 – Projektionsbildschirm während der Aufführung.



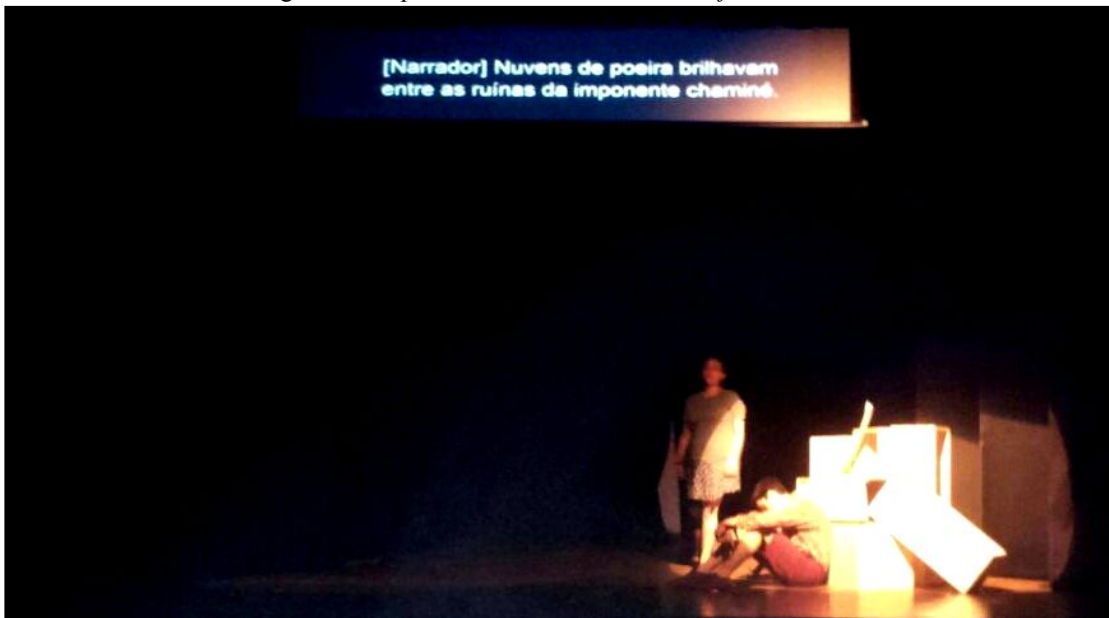
Quelle: Bildschirmausdruck vom Autor.

Abbildung 11 – Beispiel in der Szene *Das Brot*.



Quelle: Fotografie von Ozias Alves Jr.

Abbildung 12 – Beispiel in der Szene *Nachts schlafen die Ratten doch!*



Quelle: Fotografie von Ozias Alves Jr.

4. ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Die vorliegende Arbeit setzte sich die Beschreibung des Verfahrens der Übersetzung eines Theaterstücks in eine Fremdsprache durch Übertitelung zum Ziel. Zu diesem Zweck begann die Arbeit mit einer allgemeinen Einführung zur Audiovisuelle Übersetzung und der Theaterübertitelung sowie der Analyse der Verbreitung und der möglichen Anwendungen und Geräte, die man verwenden könnte. Nachher beschrieb sie die Restriktionen der Übersetzung zur Übertitelung und die Probleme, die während der Aufführung geschehen können.

Während des Germanistikstudiums lernte ich die Theorie der Untertitelung kennen und arbeitete Untertitel für Kurzfilme und Interviews aus. Diese vorhergegangene Erfahrung mit der Untertitelung half mir sehr, die Übertitel für die Theateraufführung herzustellen, weil diese Übersetzungsart viele Gemeinsamkeiten mit der Übertitelung hat. Der wichtige Unterschied ist in der Übermittlung, die im Theater in Echtzeit synchronisiert werden muss, da die Übertitelung vorbehaltlich der relativen Unvorhersehbarkeit des Mediums Theater ist.

Nach dieser Erfahrung empfehle ich, wenn ein Text sehr schnell gesprochen wird, eine Verkürzung des Textes vorzunehmen als auf der Ermahnung der SchauspielerInnen, langsamer zu sprechen, zu vertrauen. Eine andere wichtige Empfehlung ist, die unvorhersehbare Situationen, die während der Aufführung geschehen können, vorherzusehen und zu versuchen, darauf vorbereitet zu sein.

Das Ziel dieser Arbeit, zu zeigen, wie ein Theaterübertitelungsprozess in der Praxis abläuft, wurde somit erreicht und konkrete Vorschläge zu geeigneter Software sowie allgemeine Analysen zu den Grundlagen einer erfolgreichen Theaterübertitelung (z.B. Berechnung von Raum und Zeit für die Übertitel) wurden erläutert.

Als verwandte Arbeiten kann man Smartphones in der Theaterübersetzung verwenden. Diese Geräte ermöglichen andere Übersetzungsarten, z. B. Dolmetschen, Synchronisationen, Voice-over und Audiodeskription in verschiedenen Sprachen, die jenseits der hier erwähnten Übertitelung auch in verschiedenen Sprachen übermittelt werden könnte.

Andere mögliche Perspektiven für zukünftige Forschung sind die theoretische übersetzungswissenschaftliche Analyse der Übertitelung, die intersemiotische Übersetzung eines literarischen Texts zu einem Stück, ebenso Theaterübertitelung für Hörgeschädigte.

LITERATUR

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15290: Acessibilidade em comunicação na televisão**. Rio de Janeiro, 2005.

AMDA. **Torticoli**. Verfügbar unter: <<http://www.torticoli.com/>>. Zugang am 23.12.2016.

ANOME. **Glypheo**. Verfügbar unter: <<http://glypheo.com/>>. Zugang am 23.12.2016.

APPLE. **Keynote**. Verfügbar unter: <<http://www.apple.com/br/keynote/>>. Zugang am 23.12.2016.

BATAILLON M.; MUHLEISEN L.; DIEZ P.-Y. **Guide du sur-titrage au théâtre**. Paris: Maison Antoine Vitez/Centre International de la Traduction Théâtrale, 2016. Verfügbar unter: <<http://www.maisonantoinevitez.com/fr/sur-titrage.html>>. Zugang am 23.12.2016.

BUNK, M. **Theaterübertitelung als Translationshybride**: eine Abhandlung über die experimentale Übertitelung des Theaterstücks Hund, Frau, Mann von Sibylle Berg. In: BARTOSZEWICZ, I.; MAŁGORZEWICZ, A. (Hrg.). *Translationsforschung: Methoden, Ergebnisse, Perspektiven*. Breslau: Neisse, 2014. S.. 231-248.

BURTON, J. **The Joy of Opera: The Art and Craft of Opera Subtitling and Surtitling**. In: *TRANSLATION CONFERENCE 2008: The Changing Face of Translation*, Portsmouth, 2008. Verfügbar unter: <<http://www.port.ac.uk/media/contacts-and-departments/slas/events/tr08-burton.pdf>>. Zugang am 23.12.2016.

CALLIGRA. **Stage**. Verfügbar unter: <<https://www.calligra.org/stage/>>. Zugang am 23.12.2016.

CHAUME, F. **Cine y Traducción**. Madrid: Catedra. 2004.

DIAZ-CINTAS, J. **Subtitling**: theory, practice and research. In: MILLÁN, C.; BARTRINA, F. (Hrg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon: Routledge, 2013. S. 273-287.

DÍAZ-CINTAS, J.; REMAEL, A. **Audiovisual Translation**: Subtitling. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

ESPASA, E. **Stage translation**. In: MILLÁN, C.; BARTRINA, F. (Hrg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon: Routledge, 2013. S. 317-331.

FRANCO E. P. C.; ARAÚJO V. L. S. **Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV)**. *Tradução em Revista*, B. 2, S. 1-23, 2011.

GAMBIER, Y. **La traduction audiovisuelle: un genre en expansion**. In: *Meta: journal des traducteurs*, B. 49, N. 1, 2004, S. 1-11.

GOLLNICK, S. **Heinrich Bölls Erzählung “Wanderer Kommst du nach Spa...”**: Kommentare zweier Übersetzungen ins Portugiesische. 2016. 30 f. TCC (Graduação) - Bacharelado em Letras-Alemão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

GOTTLIEB, H. **Texts, Translation and Subtitling: In Theory, and in Denmark**. In: GOTTLIEB, H. (Hrg.). *Screen Translation. Eight Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. Kopenhagen: Universität Kopenhagen, 2004, S. 1-40.

GRIESEL, Y. **Surtitles and translation: towards an integrative view of theatre translation**. In: *MUTRA: Challenges of Multidimensional Translation*, Saarbrücken, 2005. Verfügbar unter: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf >. Zugang am 23.12.2016.

GRIESEL, Y. **Die Inszenierung als Translat: Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung**. Berlin: Frank & Timme, 2007.

GRIESEL, Y. **Surtitling: Surtitles another hybrid on a hybrid stage**. *Trans - Revista de Traductología*, N. 13, 2009, S. 119–127. Verfügbar unter: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_119-127_YGriesel.pdf >. Zugang am 23.12.2016.

HOFFMANN, F. G.; RÖSCH, H. et al. **Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur: eine geschichtliche Darstellung**. Berlin: Cornelsen, 1996.

JÜNGST, H. E. **Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch**. Tübingen: Narr, 2010.

LEPLATRE, M. et al. **Subtivals**. Verfügbar unter: <http://subtivals.org> >. Zugang am 23.12.2016.

LIBREOFFICE. **Impress**. Verfügbar unter: <<https://www.libreoffice.org/discover/impress/>>. Zugang am 23.12.2016.

LOGISMIKI. **Supertitles**. Verfügbar unter: <<http://www.supertitles.gr/en/>>. Zugang am 23.12.2016.

MANGIRON, C.; O'HAGAN, M. **Game Localisation: Unleashing Imagination with 'Restricted' Translation**. *Jostrans - The Journal Of Specialized Translation*. London, B.6, S. 10-26. 2006. Verfügbar unter: <http://www.jostrans.org/issue06/art_ohagan.pdf>. Zugang am 23.12.2016.

MATEO, M. **Surtitling today: new uses, attitudes and developments**. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, [S.l.], n. 6, Jun. 2013. Verfügbar unter: <<https://lans.ua.ac.be/index.php/LANS-TTS/article/view/184>>. Zugang am 23.12.2016.

MICROSOFT. **Powerpoint**. Verfügbar unter: <<https://products.office.com/pt-br/powerpoint>>. Zugang am 23.12.2016.

MUNDAY, J. **Introducing Translation Studies: Theories and applications**. London: Routledge, 2008.

NOVA-CINEMA. **Qstit**. Verfügbar unter: <<http://subtitles.nova-cinema.org>>. Zugang am 23.12.2016.

NUNES, E. C. R. **As partículas modais da língua alemã - um problema para a tradução?: Um estudo com base nos contos "Nachts schlafen die Ratten doch" de Borchert e "Berlin Bolero" de Schulze**. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Verfügbar unter: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Elaine_Cristina_Roschel_Nunes_-_Dissertacao.pdf>. Zugang am 23.12.2016.

ONCINS, E. **The tyranny of the tool: surtitling live performances**. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, B. 23, N. 1, S. 42-61, 2015.

ORERO, P. (Hrg.) **Topics in Audiovisual Translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2004

URUWORKS. **Subtitle Workshop**. Verfügbar unter: <<http://www.uruworks.net>>. Zugang am 23.12.2016.

ANHANG A - DAS PLAKAT DER INSZENIERUNG



GERMANISTIK UFSC | GRUPO DE TEATRO AMADOR LETRAS ALEMÃO
LAIENTHEATERGRUPPE

e
PROJETO DE PESQUISA
EM ACESSIBILIDADE AUDIOVISUAL

Trümmer

Literatura de Escombros em cena

contos adaptados de:
Wolfgang Borchert
Elisabeth Langgässer
Luise Rinser

02/DEZ | 15h
Teatro da UFSC -Igrejinha
Espetáculo gratuito em língua Alemã
Legendas em português

Quelle: Kunst von Fernando Petik.

ANHANG B - DER AUSGANGS- UND DER ZIELTEXT

Mündliche oder Geschriebene Texte	Übertitelung	#
SZENE 1: Die Rote Katze - 1. Teil E: Hans-Erzähler H: Hans-Figur M: Mutter P: Peter L: Leni		
E: Ich muss immer an diesen roten Teufel von einer Katze denken, und ich weiß nicht, ob das richtig war, was ich getan hab. Es hat damit angefangen, dass ich auf dem Steinhafen neben dem Bombentrichter in unserem Garten saß.	Sempre penso nesse maldito gato ruivo	001
	e não sei se foi certo o que fiz.	002
	Tudo começou quando eu estava sentado em um monte de pedras no jardim	003
	ao lado da cratera deixada por uma bomba.	004
H: Der Steinhafen ist die größere Hälfte von unserem Haus. Die kleinere steht noch, und da wohnen wir, ich und die Mutter und Peter und Leni, das sind meine kleinen Geschwister.	O monte é a maior parte de nossa casa.	005
	A parte menor ainda está de pé.	006
	Lá moram eu, minha mãe e meus irmãos pequenos Peter e Leni	007
E: Also, ich sitz da auf den Steinen, da wächst überall schon Gras und Brennnesseln und anderes Grünes. Ich halt ein Stück Brot in der Hand, das ist schon hart, aber meine Mutter sagt...	Então, eu estava sentado lá nas pedras.	008
	Gramma, urtiga e outras plantas já crescem por toda parte.	009
	Seguro um pedaço de pão na mão, já duro, mas minha mãe diz...	010
M: Leni, Peter, kommt, Kinder! Nimm jeder sein Teil!	Leni, Peter, venham! Cada um pegue um pedaço!	011
P: Leni hat ein großes Stück!	O pedaço da Leni é maior!	012
M: Stimmt nicht! Ihr alle habt ein gleiches Stück bekommen.	Não, não! Os pedaços são iguais.	013
L: Mutti, dieses Brot ist hart!	Esse pão está duro, mamãe!	014
H: Ja, das Brot ist ziemlich alt!	É mesmo. Está muito velho!	015
M: Altes Brot ist gesünder als frisches.	Pão velho é mais saudável!	016

E: In Wirklichkeit ist es deswegen, weil sie meint, am alten Brot muss man länger kauen und dann wird man von weniger satt.	Na verdade, ela acha que com pão velho mastigamos mais	017
	e assim ficamos satisfeitos com menos.	018
H: Bei mir stimmt das nicht.	Não é o que acontece comigo.	019
E: Plötzlich fällt mir ein Brocken herunter. Ich bück mich, aber im nächsten Augenblick fährt eine rote Pfote aus den Brennesseln und angelt sich das Brot.	Caiu um pedaço de pão no chão. Abaixei para pegar	020
	mas uma pata vermelha surgiu das urtigas e físgou o pão	021
H: Mann! Aber was ist das? Eine Katze? Verdammtes Viecher. Versteckt sich zwischen den Brennesseln. So dünn, rot wie ein Fuchs.	Cara! O que é isso? Um gato? Bicho maldito.	022
	Escondido entre as urtigas. Tão magro, vermelho como uma raposa.	023
E: Ich hab sie gar nicht treffen wollen, nur verscheuchen.	Não quis acertar o gato, apenas afugentá-lo.	024
H: Mist! Ich glaube ich habe sie getroffen. Sie bewegt sich nicht. Arme Katze. Psst psst psst Katze...	Porcaria! Acho que o acertei. Está paradinho.	025
	Tadinho. Gatinho... gatinho...	026
E: Aber sie ist nicht aus den Nesseln rausgegangen. Sie hat ganz schnell geatmet und mich immerfort angeschaut mit ihren grünen Augen.	Ele não saiu das urtigas.	027
	Respirava ofegante e continuou me olhando com seus olhos verdes.	028
H: Was willst du eigentlich? Aber was mache ich denn? Ich denke ich spinne! Ich versuche mit einer Katze zu reden...	O que você quer?	029
	O que estou fazendo? Acho que enlouqueci!	030
	Estou tentando falar com um gato...	031
E: Im Vorgarten, da waren Peter und Leni und haben Bohnen geschnitten. Sie haben sich die grünen Bohnen in den Mund gestopft, dass es nur so geknirscht hat.	No jardim da frente, estavam Peter e Leni cortando vagens.	032
	Tinham enchido a boca com feijões verdes que faziam um rangido forte.	033
L: Hans! Hast du noch ein Stück Brot?	Hans! Você ainda tem um pedaço de pão?	034
H: Na, du hast doch genau so ein großes Stück bekommen wie ich und du bist erst neun, und ich bin dreizehn. Größere brauchen mehr.	Você pegou um pedaço igual ao meu e só tem nove anos.	035
	Eu tenho treze e deveria ter ganhado um pedaço maior.	036

L: Ja.	Tá bom.	037
P: Weil sie ihr Brot doch der Katze gegeben hat.	É que ela deu o pedaço dela para o gato.	038
H: Was für einer Katze?	Que gato?	039
P: Ach, da ist so eine Katze gekommen, eine rote, wie so ein kleiner Fuchs und so schrecklich mager.	Apareceu um gato ruivo, parecia uma raposinha...	040
	e estava tão magro.	041
L: Die hat mich immer angeschaut, wie ich mein Brot hab essen wollen.	Ficava sempre olhando para mim e dei meu pedaço para ele.	042
H: Dummkopf , wo wir doch selber nichts zu essen haben. Ihr seid zwei Idioten! Ich habe wichtiger Sachen zu tun.	Imbecil! Não temos nem para nós.	043
	Vocês são uns idiotas. Tenho mais o que fazer.	044
E: Da bin ich wirklich ärgerlich gewesen und hab ganz schnell weggehen müssen.	Fiquei realmente aborrecido e precisei me afastar.	045
SZENE 2: Das Brot M: Mann F: Frau		
M: Plötzlich wachte sie auf. Es war halb drei. Sie überlegte, warum sie aufgewacht war.	Ela acordou de repente. Eram 2:30 da manhã.	046
	Ela se perguntou por que tinha acordado.	047
F: Ach so! In der Küche hatte jemand gegen einen Stuhl gestoßen. Sie horchte nach der Küche. Es war still.	Ah sim! Alguém tinha esbarrado em uma cadeira na cozinha.	048
	Ela ouviu com atenção. Estava tudo silencioso.	049
M: Es war zu still, und als sie mit der Hand über das Bett neben sich fuhr, fand sie es leer.	Silencioso até demais.	050
	Passou a mão no outro lado da cama e percebeu que estava sozinha.	051
F: Das war es, was es so besonders still gemacht hatte: sein Atem fehlte.	Era por isso que estava tão silencioso.	052
	Faltava a respiração dele.	053

M: Sie stand auf und tappte durch die dunkle Wohnung zur Küche. In der Küche trafen sie sich.	Ela se levantou e foi tateando no escuro até a cozinha.	054
	Lá, eles se encontraram.	055
F: Die Uhr war halb drei. Sie sah etwas weißes am Küchenschrank stehen. Sie machte Licht. Sie standen sich im Hemd gegenüber. Nachts um halb drei. In der Küche.	O relógio marcava 2:30.	056
	Ela viu algo branco no armário da cozinha.	057
	Ela acendeu a luz.	058
	Eles dão de cara um com o outro de camisola na cozinha	059
	às 02:30 da madrugada.	060
M: Auf dem Küchentisch stand der Brotteller. Sie sah, dass er sich Brot abgeschnitten hatte. Das Messer lag noch neben dem Teller. Und auf der Decke lagen Brotkrümel.	O prato de pão em cima da mesa. O pão cortado.	061
	A faca ainda estava ao lado do prato e havia migalhas.	062
F: Wenn sie abends zu Bett gingen, machte sie immer das Tischtuch sauber. Jeden Abend.	Ela sempre limpa a toalha da mesa antes de dormir.	063
	Todas as noites.	064
M: Aber nun lagen Krümel auf dem Tuch. Und das Messer lag da.	Agora havia migalhas e uma faca na toalha.	065
F: Sie fühlte, wie die Kälte der Fliesen langsam an ihr hoch kroch. Und sie sah von dem Teller weg	Ela sentiu o frio do azulejo subindo lentamente pelo seu corpo...	066
	e afastou o olhar do prato.	067
M: "Ich dachte, hier wäre was."	Eu pensei que tinha alguma coisa aqui.	068
F: "Ich habe auch was gehört" dass er nachts im Hemd doch schon recht alt aussah. So alt wie er war. Dreiundsechzig. Tagsüber sah er manchmal jünger aus.	Eu também ouvi.	069
	Ele parecia mais velho de camisola à noite.	070
	Tão velho quanto era... 63.	071
	Às vezes ele parecia mais jovem durante o dia.	072
M: Sie sieht doch schon alt aus, im Hemd sieht sie doch ziemlich alt aus. Aber das liegt vielleicht an den Haaren. Bei den Frauen liegt das nachts immer an den Haaren. Die machen dann auf einmal so alt. Sie sah	Ela parece mais velha de camisola. Deve ser por causa do cabelo.	073
	Nas mulheres à noite são sempre os cabelos.	074

ihn nicht an, weil sie nicht ertragen konnte, dass er log.	Deixa elas de repente tão velhas.	075
	Ela não olhou para ele...	076
	pois não suportava saber que ele havia mentido.	077
F: Dass er log, nachdem sie neununddreißig Jahre verheiratet waren.	Mentiu depois de 39 anos de casados.	078
M: "Ich dachte, hier wäre was. Ich hörte hier was. Da dachte ich, hier wäre was."	Eu pensei que havia alguma coisa aqui.	079
	Eu ouvi algo, daí pensei que tinha alguma coisa aqui.	080
F: "Ich hab auch was gehört. Aber es war wohl nichts."	Também ouvi. Não há de ser nada.	081
M: "Nein, es war wohl nichts"	Não há de ser nada.	082
F: "Das war wohl draußen."	Pode ter sido lá for.	083
M: "Ja, das muss wohl draußen gewesen sein. Ich dachte, es wäre hier."	Sim, deve ter sido lá fora. Eu pensei que era aqui.	084
F: Sie muss das Licht jetzt ausmachen, sonst muss sie nach dem Teller sehen.	Ela tem que apagar a luz logo, senão vai olhar para o prato.	085
M: Sie darf doch nicht nach dem Teller sehen.	Ela não pode olhar para o prato.	086
F: "Komm man, das war wohl draußen. Die Dachrinne schlägt immer bei Wind gegen die Wand. Es war sicher die Dachrinne. Bei Wind klappert sie immer."	Vem... acho que foi lá fora. O vento faz a calha bater na parede.	087
	Deve ter sido a calha. Sempre balança com o vento.	088
M: "Wind ist ja. Wind war schon die ganze Nacht."	Foi o vento mesmo. Ventou muito a noite toda.	089
F: "Ja. Wind war schon die ganze Nacht. Es war wohl die Dachrinne."	Sim. Ventou a noite toda. Acho que foi a calha.	090
M: "Ja, ich, dachte, es wäre in der Küche. Es war wohl die Dachrinne."	Sim. Pensei que era na cozinha, mas acho que foi a calha.	091
F: "Es ist kalt. Ich krieche unter die Decke. Gute Nacht. "	Está muito frio. Vou direto para baixo das cobertas.	092
	Boa noite.	093

M: "Nacht. Ja, kalt ist es schon ganz schön."	Boa Noite. Sim, está bem frio.	094
	Na noite seguinte...	095
F: "Du kannst ruhig vier essen".	Coma as quatro fatias.	096
M: Sagte sie und ging von der Lampe weg.	Disse ela se afastando da luz.	097
F: "Ich kann dieses Brot nicht so recht vertragen. Iß du man eine mehr. Ich vertrage es nicht so gut."	Esse pão não me cai muito bem. Coma mais um.	098
M: Sie sah, wie er sich tief über den Teller beugte.	Ela viu como ele se curvava sobre o prato..	099
F: Er sah nicht auf. In diesem Augenblick tat er ihr leid.	Ele não notou, mas ela sentia pena dele.	100
M: "Du kannst doch nicht nur zwei Scheiben essen"	Coma ao menos duas fatias.	101
F: "Doch. Abends vertragen ich das Brot nicht gut. Iss man. Iss man."	O pão não me cai bem à noite. Coma. Coma.	102
M: Erst nach einer Weile setzte sie sich unter die Lampe an den Tisch.	Só depois de um tempo ela se sentou sob a luz na mesa.	103
SZENE 3: Die Rote Katze - 2. Teil E: Hans-Erzähler H: Hans-Figur P: Peter L: Leni A: Amerikaner		
E: Als ich auf die Hauptstraße komm, steht da ein amerikanisches Auto, so ein großer langer Wagen, ein Buick, glaub ich.	Estava andando pela avenida e veio um carro americano grande.	104
	Acho que era um Buick.	105
A: How do I get the Rathaus?	(em inglês) Onde fica a prefeitura?	106
H: The next street and then left and then geradeaus and behind the church is the marketplace with the Rathaus.	(em inglês) A próxima rua e depois esquerda... geradeaus	107
	atrás da igreja está o mercado com a prefeitura.	108
A: Thanks!	(em inglês) Obrigado!	109

H: Was? Käsebrötchen mit Wurst? Ich muss das meinen Geschwistern erzählen!	Hein? Pão com salsicha? Tenho que contar para meus irmãos.	110
E: Als ich in die Küche komm, da versteckten die zwei Kleinen etwas, aber ich hab es doch gesehen.	Entrei na cozinha e vi que meus irmãos escondiam algo.	111
H: Peter! Leni!	Peter! Leni!	112
E: Es ist die rote Katze gewesen. Und auf dem Boden war ein bisschen Milch verschüttet, und da hab ich alles gewusst.	Era o gato ruivo.	113
	Um pouco de leite no chão, então percebi tudo	114
H: Ihr seid wohl verrückt wo wir doch nur einen halben Liter Magermilch haben im Tag, für vier Personen!	Vocês são loucos.	115
	Só temos meio litro de leite por dia para quatro pessoas!	116
E: Dann hab ich das amerikanische Brot in vier Teile geschnitten und den Teil für Mutter im Küchenschrank versteckt.	Dividi o pão em quatro...	117
	e guardei um pedaço para minha mãe no armário da cozinha.	118
P: Woher hast du das?	Onde conseguiu isso?	119
H: Gestohlen.	Roubei.	120
E: Ich wollte nur schnell nachsehn, ob auf der Straße Kohlen liegen. Da sitzt im Vorgarten die rote Katze und schaut so an mir rauf.	Queria ver se tinha uns pedaços de carvão pela rua.	121
	Lá estava o gato no jardim me olhando.	122
H: Geh weg!	Vá embora!	123
E: Sie hat nicht geschrien wie andere Katzen, sie hat es einfach so gesagt, ich kann das nicht erklären. Dabei hat sie mich ganz starr angeschaut mit den grünen Augen. Nachher hat's mich gereut.	Ele não mia como os outros gatos.	124
	Não sei explicar.	125
	Olhava para mim fixamente com seus olhos verdes.	126
	Depois me arrependi.	127
H: Wärst du nicht gewesen, hätte ich Kohlen gekriegt. Und wir hätten ein ganzes Abendessen damit kochen können.	Se não fosse por você,	128
	eu teria conseguido carvão para cozinhar todo o jantar.	129
E: Um den ganzen Tag nicht zu verlieren, habe ich einen Mann mit	Para não perder o dia,	130
	encontrei um homem com um saco	131

einem Sack getroffen und habe es geschafft, ein paar Kartoffel zu nehmen.	e consegui umas batatas.	
H: Sie verlieren Ihre Kartoffeln!	O senhor está perdendo suas batatas!	132
SZENE 4: Nachts schlafen die Ratten doch! E: Erzähler-tote Schwester J: Jurgen M: Mann		
E: Staubgewölke flimmerte zwischen den steil gereckten Schornsteinresten. Die Schuttwüste döste. Jurgen hatte die Augen zu. Mit einmal wurde es noch dunkler. Er merkte, dass jemand gekommen war und nun vor ihm stand, dunkel, leise.	Nuvens de poeira brilhavam entre as ruínas da imponente chaminé.	133
	O escombros cochilava.	134
	Jurgen tinha os olhos fechados.	135
	De repente, tudo ficou ainda mais escuro.	136
	Ele percebeu que alguém chegara e estava na sua frente	137
	enigmático e silencioso.	138
J: Jetzt haben sie mich!	Agora me pegaram!	139
E: Aber als er ein bisschen blinzelte, sah er nur zwei etwas ärmlich behoste Beine. Er riskierte ein kleines Geblinzel an den Hosenbeinen hoch und erkannte einen älteren Mann.	Quando piscou os olhos percebeu que eram só duas pernas de calça.	140
	Ele arriscou levantar o olhar pela calça e avistou um senhor de idade.	141
M: Du schläfst hier wohl, was?	É aqui que você dorme?	142
J: Nein, ich schlafe nicht. Ich muss hier aufpassen.	Não, eu não durmo! Tenho que ficar cuidando.	143
M: So, dafür hast du wohl den großen Stock da?	Para isso é que serve esse pedaço de pau?	144
J: Ja.	É.	145
M: Worauf paßt du denn auf?	Do que você está cuidando?	146
J: Das kann ich nicht sagen.	Não posso falar.	147
M: Wohl auf Geld, was?	Deve ser dinheiro, não é?	148
J: Nein, auf Geld überhaupt nicht. Auf ganz etwas anderes.	Não. Que dinheiro, que nada! É outra coisa bem diferente!	149

M: Na, was denn?	Então, o que é?	150
J: Ich kann es nicht sagen. Was anderes eben.	Não posso falar. É outra coisa bem diferente	151
M: Na, denn nicht. Dann sage ich dir natürlich auch nicht, was ich hier im Korb habe.	Está bem.	152
	Então, eu também não te digo o que eu tenho aqui no cesto.	153
J: Pah, kann mir denken, was in dem Korb ist, Kaninchenfutter.	Posso adivinhar. Comida para coelho.	154
M: Donnerwetter, ja! Du bist ja ein fixer Kerl. Wie alt bist du denn?	Puxa, você é esperto! Quantos anos tem?	155
J: Neun.	Nove.	156
M: Oha, denk mal an, neun also. Dann weißt du ja auch, wie viel drei mal neun sind, wie?	Olha só, nove anos!	157
	Então você já deve saber quanto é três vezes nove?	158
J: Klar... das ist ja ganz leicht. Drei mal neun, nicht? siebenundzwanzig. Das wusste ich gleich.	Claro... essa é fácil. Três vezes nove, não é?	158
	Vinte e sete. Eu já sabia!	159
M: Stimmt, und genau soviel Kaninchen habe ich.	Isso mesmo, e esse tanto eu tenho em coelhos	160
J: Siebenundzwanzig?	Vinte e sete?	161
M: Du kannst sie sehen. Viele sind noch ganz jung. Willst du?	Você pode ir vê-los. Alguns ainda são filhotes. Quer ir?	162
J: Ich kann doch nicht. Ich muss doch aufpassen.	Não posso. Tenho que ficar tomando conta!	163
M: Immerzu? Nachts auch?	O tempo todo? À noite também?	164
J: Nachts auch. Immerzu. Immer. Seit Sonnabend schon.	À noite também. O tempo todo. Desde sábado.	165
M: Aber gehst du denn gar nicht nach Hause? Du musst doch essen.	Então você nem vai pra casa? Mas você tem que comer.	166
J: Ich kann nicht.	Não posso.	167
M: Schade, die Kaninchen hättest du ruhig mal ansehen können. Vor allem die Jungen. Vielleicht hättest du dir	Que pena, você poderia dar uma olhada nos coelhos.	168
	Principalmente nos filhotes.	169

eines ausgesucht. Aber du kannst hier ja nicht weg.	Talvez pudesse escolher um.	
	Mas como não pode sair daqui...	170
J: Nein... nein.	Não... não mesmo.	171
M: Na ja, wenn du hier bleiben musst - schade.	Pois é, você precisa ficar aqui. É uma pena!	172
J: Wenn du mich nicht verrätst, es ist wegen den Ratten.	Se você não me entregar, é por causa das ratazanas.	173
M: Wegen den Ratten?	Por causa das ratazanas?	174
J: Ja, die essen doch von Toten. Von Menschen. Da leben sie doch von.	Sim, porque elas comem os mortos. As pessoas. Não é disso que elas vivem?	175
M: Wer sagt das?	Quem disse?	176
J: Unser Lehrer.	Nosso professor.	177
M: Und du passt nun auf die Ratten auf?	E você está cuidando das ratazanas?	178
J: Auf die doch nicht! Meine Schwester, die liegt nämlich da unten. Unser Haus kriegte eine Bombe. Mit einmal war das Licht weg im Keller. Und sie auch. Wir haben noch gerufen. Sie war viel kleiner als ich. Erst vier. Sie muss hier ja noch sein. Sie ist doch viel kleiner als ich.	Claro que não! Minha irmã está aí embaixo.	179
	Nossa casa foi atingida por uma bomba.	180
	De repente, a luz se apagou no porão e ela desapareceu.	181
	A gente ainda chamou por ela.	182
	Era muito menor do que eu. Só tinha quatro anos.	183
	Ela tem que estar aqui. Ela é bem menor do que eu!	184
M: Ja, hat euer Lehrer nicht gesagt, dass die Ratten nachts schlafen?	Sim, e o seu professor nem disse que as ratazanas dormem à noite?	185
J: Nein.	Não.	186
M: Na, das ist aber ein Lehrer, wenn er das nicht mal weiß. Nachts schlafen die Ratten doch. Nachts kannst du ruhig nach Hause gehen. Nachts schlafen sie immer. Wenn es dunkel wird, schon.	Pois é, mas que professor é este que nem sabe disso?	187
	É claro que as ratazanas dormem à noite.	188
	À noite você pode ir tranquilamente para casa.	189
	À noite elas sempre dormem. Logo quando escurece.	190

E: Jürgen machte mit seinem Stock kleine Kuhlen in den Schutt. Lauter kleine Betten sind das, dachte er, alles kleine Betten.	Jurgen fazia pequenas covas nos escombros com seu pedaço de pau.	191
	Uma porção de pequenas camas, todas camas pequenas.	192
M: Da. Weißt du was? Jetzt füttere ich schnell meine Kaninchen und wenn es dunkel wird, hole ich dich ab. Vielleicht kann ich eins mitbringen. Ein kleines oder, was meinst du?	Sabe de uma coisa?	193
	Agora vou alimentar meus coelhos rapidinho	194
	e quando ficar escuro, venho buscar você.	195
	Talvez eu traga um deles. Um filhote, o que você acha?	196
E: Jürgen machte kleine Kuhlen in den Schutt. Lauter kleine Kaninchen Weiße, graue, weißgraue.	Jurgen fazia pequenas covas nos escombros.	197
	Uma porção de pequenos coelhos... Brancos, cinzas, cinzas com branco.	198
J: Ich weiß nicht, wenn sie wirklich nachts schlafen.	Eu não sei, se eles realmente dormem à noite...	199
M: Natürlich, euer Lehrer soll einpacken, wenn er das nicht mal weiß.	É claro que sim.	200
	Seu professor tem que ser despedido, se ele nem sequer sabe disso.	201
J: Wenn ich eins kriegen kann? Ein weißes vielleicht?	Se eu puder ganhar um? Um branquinho talvez?	202
M: Ich will mal versuchen. Weggehen, aber du musst hier solange warten.	Eu vou tentar, mas você tem que esperar aqui.	203
J: Ja, ich warte. Ich muss ja noch aufpassen, bis es dunkel wird. Ich warte bestimmt.	Eu fico esperando. Tenho que ficar de olho até anoitecer.	204
	Com certeza vou esperar.	205
E: Aber das hörte der Mann schon nicht mehr. Er lief mit seinen krummen Beinen auf die Sonne zu. Die war schon rot vom Abend, und Jürgen konnte sehen, wie sie durch die Beine hindurch schien, so krumm waren sie. Und der Korb schwenkte aufgeregt hin und her. Kaninchenfutter war da drin. Grünes Kaninchenfutter, das war etwas grau vom Schutt.	Mas o homem já não escutava mais.	206
	Ele andava em direção ao sol com suas pernas tortas.	207
	O sol já estava vermelho ao cair da tarde	208
	e Jurgen podia observar como ele brilhava	209
	através das pernas do homem	210

	e como elas eram tortas!	
	E o cesto balançava pra lá e pra cá. Comida para coelho tinha lá dentro.	211
	Mato verde pra coelho	212
	um pouco cinza por causa dos escombros.	213
SZENE 5: Die Rote Katze - 3. Teil E: Hans-Erzähler H: Hans-Figur M: Mutter		
E: Dann bin ich schnell vom Teich heimgegangen.	Fui do lago para a casa bem rápido	214
H: Mutter... Himmeldonnerwetter, ist das Biest schon wieder da?	Mãe... Ah não, esse bicho está aqui de novo?	215
M: Red doch nicht so grob! Das ist eine herrenlose Katze, und wer weiß, wie lange sie nichts mehr gegessen hat. Schau nur, wie mager sie ist.	Não fale assim! É um gato de rua.	216
	Há quanto tempo será que não come. Veja como está magro.	217
H: Wir sind auch mager! Ich habe im Teich zwei nette Fische gefangen, genug für ein Mittagessen.	Nós também estamos magros!	218
	Peguei dois peixões na lagoa. Dá para nosso almoço	219
M: Aber hier gibt's nur einen kleinen.	Mas aqui só tem um pequeno.	220
H: Guck doch, da sitzt der rote Teufel und frisst den letzten Bissen.	Olha isso, lá está o demônio ruivo comendo o último pedaço.	221
H: So, die hat genug.	Agora basta...	222
M: Tierquäler!	Não maltrata o bicho!	223
E: Mittags hat es dann doch Fischsalat gegeben mit mehr Kartoffeln als Fisch. Jedenfalls sind wir das rote Biest losgeworfen. Aber glaub ja keiner, dass das besser geworden ist.	.No almoço teve salada de peixe. Mais batata que peixe.	224
	Pelo menos tínhamos botado a besta ruiva para correr.	225
	Mas não pense que foi melhor assim.	226
SZENE 6: An diesem Dienstag		
1. E: Erzähler U: Ulla		

L: Lehrerin		
E: Die Woche hat einen Dienstag. Das Jahr ein halbes Hundert. Der Krieg hat viele Dienstage.	A semana tem uma terça-feira. O ano tem meia centena.	227
	A guerra tem muitas terças-feiras.	228
U: An diesem Dienstag übten wir in der Schule die großen Buchstaben. Wir waren zweiundvierzig Mädchen und wir saßen vor der schwarzen Tafel und schrieben mit großen Buchstaben:	Nesta terça-feira, praticamos as letras maiúsculas na escola.	229
	Éramos 40 meninas e escrevíamos no quadro	230
	com letras maiúsculas:	231
L: DER ALTE FRITZ HATTE EINEN TRINKBECHER AUS BLECH. DIE DICKE BERTA SCHOSS BIS PARIS. IM KRIEGE SIND ALLE VÄTER SOLDAT. Du hast Krieg mit CH geschrieben, Ulla. Krieg wird mit G geschrieben. G wie Grube. Wie oft habe ich das schon gesagt? Zu morgen schreibst du den Satz zehnmal ab, schön sauber, verstehst du?	O VELHO FRITZ TINHA UM CÁLICE METÁLICO.	232
	O GRANDE BERTA ATIROU ATÉ PARIS.	233
	NA GUERRA TODO PAI É SOLDADO.	234
	Você escreveu GUERRA com um R, Ulla.	235
	GUERRA se escreve com dois Rs. Como em ENTERRO.	236
	Quantas vezes eu já te disse?	237
	Traga amanhã essa frase bem escrita dez vezes. Entendeu?	238
U: Ja. Die mit ihrer Brille.	Entendi... essa aí com esses óculos.	239
E: Auf dem Schulhof fraßen die Nebelkrähen das weggeworfene Brot.	Corvos comem restos de pão no pátio da escola.	240
2. E: Erzähler L: Leutnant Ehlers M: Major		
E: An diesem Dienstag wurde Leutnant Ehlers zum Bataillonskommandeur befohlen.	Nesta terça-feira,	241
	o tenente Ehlers foi chamado pelo comandante do batalhão.	242
M: Sie müssen den roten Schal abnehmen, Herr Ehlers.	Você tem que tirar esse cachecol vermelho, Ehlers.	243
L: Herr Major?	Tirar o cachecol, Major?	244

M: Doch, Ehlers. In der Zweiten ist so was nicht beliebt.	Exatamente, Ehlers. Isso não é muito popular na Segunda.	245
L: Ich komme in die zweite Kompanie?	Vou para a Segunda Companhia?	246
M: Ja, und die lieben so was nicht. Da kommen Sie nicht mit durch. Die Zweite ist an das Korrekte gewöhnt. Mit dem roten Schal lässt die Kompanie Sie glatt stehen. Hauptmann Hesse trug so was nicht.	Você vai e eles não gostam dessas coisas.	247
	Não pode chegar com isso lá. A Segunda é muito certinha.	248
	Não vão te respeitar se chegar com isso lá.	249
	O Capitão Hesse não usava essas coisas.	250
L: Ist Hesse verwundet?	Hesse está ferido?	251
M: Nee, er hat sich krankgemeldet. Fühlte sich nicht gut, sagte er. Seit er Hauptmann ist, ist er ein bisschen flau geworden, der Hesse. Versteh ich nicht. War sonst immer so korrekt. Na ja, Ehlers, sehen Sie zu, dass Sie mit der Kompanie fertig werden. Hesse hat die Leute gut erzogen. Und den Schal nehmen Sie ab, klar?	Não, ele disse que está doente. Diz ele que não se sente bem.	252
	Desde que se tornou capitão, o Hesse ficou um pouco desanimado.	253
	Eu não entendo. Sempre foi tão correto.	254
	É isso, Ehlers. Veja se você se entende com a Companhia.	255
	Foram bem treinados pelo Hesse.	256
	E você vai tirar esse cachecol, entendido?	257
L: Natürlich, Herr Major.	Entendido, Major!	258
M: Und passen Sie auf, dass die Leute mit den Zigaretten vorsichtig sind. Da muss ja jedem anständigen Scharfschützen der Zeigefinger jucken, wenn er diese Glühwürmchen herumschwirren sieht. Vorige Woche hatten wir fünf Kopfschüsse. Also passen Sie ein bisschen auf, ja?	E cuidado com o cigarro.	259
	Um atirador que se preze precisa atirar se vir isso.	260
	Semana passada perdemos cinco com tiros na cabeça.	261
	Portanto, tome cuidado com isso, entendido?	262
L: Jawohl, Herr Major.	Sim senhor, Major!	263
E: Er steckte eine Zigarette an.	Ele acende um cigarro...	264
L: Kompanieführer Ehlers!	Comandante de Companhia Ehlers.	265
E: Da schoss es.	...e acontece um disparo.	266

3. E: Erzähler H: Herr Hansen S: Severinchen		
E: An diesem Dienstag sagte Herr Hansen zu Fräulein Severin:	Nesta terça-feira, o Sr. Hansen disse à Srta. Severin:	267
H: Wir müssen dem Hesse an die Front auch mal wieder was schicken, Severinchen. Was zu rauchen, was zu knabbern. Ein bisschen Literatur. Ein Paar Handschuhe oder so was.	Temos que mandar algo para o Hesse, Srta. Severin.	268
	Cigarros, petiscos, livros, um par de luvas ou algo assim.	269
S: Hölderlin vielleicht, Herr Hansen?	Talvez um Hölderlin, Sr. Hansen?	270
H: Unsinn, Severinchen, Unsinn. Nein, ruhig ein bisschen freundlicher. Wilhelm Busch oder so. Hesse war doch mehr für das Leichte. Lacht doch gern, das wissen Sie doch. Mein Gott, Severinchen, was kann dieser Hesse lachen!	Não, Srta. Severin. Que absurdo.	271
	Tem que ser uma leitura mais leve, mais amigável.	272
	Wilhelm Busch ou algo assim.	273
	Você sabe como ele gosta de rir. Hesse sempre preferiu leituras leves.	274
	Meu Deus, Srta. Severin. E como gosta de rir aquele Hesse!	275
S: Ja, das kann er.	Sim, ele ri muito mesmo.	276
4. E: Erzähler S: Sanitäter		
E: An diesem Dienstag trugen sie Hauptmann Hesse auf einer Bahre in die Entlausungsanstalt. An der Tür war ein Schild: <i>OB GENERAL, OB GRENADIER: DIE HAARE BLEIBEN HIER.</i>	Nesta terça-feira,	277
	o Capitão Hesse é levado em uma maca para a estação de despolhamento.	278
	Uma placa na porta diz:	279
	SEJA GENERAL OU SOLDADO TERÁ O CABELO AQUI RASPADO	280
S: Dieser wurde schon geschoren. Temperatur 41,6. Puls 116. Ohne Besinnung. Fieberverdacht.	Esse já foi raspado.	281
	Temperatura...	282
	41.6	283
	Pulso...	284

	116	285
	Inconsciente...	286
	Suspeita de febre.	287
E: Lazarett Smolensk stand da drauf. Und darunter: Vierzehnhundert Betten. [...] Und dabei hatte Hesse immer über die Russen gelacht.	Na capa: Hospital Smolensk. Abaixo: 1400 leitos.	288
	Logo Hesse que sempre ria dos russos.	289
5. E: Erzähler F: Frau Hesse N: Nachbarin		
E: An diesem Dienstag klingelte Frau Hesse bei ihrer Nachbarin.	Nesta terça-feira,	290
	a Sra. Hesse toca a campainha da vizinha.	291
F: Hauptmann und Kompaniechef, schreibt er. Und sie haben über 40 Grad Kälte. Neun Tage hat der Brief gedauert. An Frau Hauptmann Hesse hat er obendrauf geschrieben.	Está escrito: Capitão e Comandante da Companhia.	292
	Eles estão a 40 graus abaixo de zero.	293
	A carta levou nove dias para chegar e está endereçada para Sra. Capitão Hesse.	294
N: 40 Grad Kälte, die armen Jungs. 40 Grad Kälte.	Pobres meninos. 40 graus abaixo de zero.	295
6. E: Erzähler O: Oberfeldarzt C: Chefartz		
E: An diesem Dienstag fragte der Oberfeldarzt den Chefarzt des Lazarettes Smolensk.	Nesta terça-feira,	296
	um médico do Hospital Smolensk perguntou ao outro:	297
O: Wie viel sind es jeden Tag?	Quantos são por dia?	298
C: Ein halbes Dutzend.	Meia dúzia.	299
O: Scheußlich.	Que coisa horrível.	300
C: Ja, scheußlich.	É... horrível.	301
7. E: Erzähler		

E: An diesem Dienstag spielten sie die Zauberflöte. Frau Hesse hatte sich die Lippen rot gemacht.	Nesta terça-feira, era tocada “A Flauta Mágica”.	302
	A Sra. Hesse passou batom vermelho nos lábios.	303
8. E: Erzähler S: Schwester Elisabeth U: Unterarzt		
E: An diesem Dienstag schrieb Schwester Elisabeth an ihre Eltern: Ohne Gott hält man das gar nicht durch. Aber als der Unterarzt kam, stand sie auf.	Nesta terça-feira,	304
	a enfermeira Elizabeth escreveu para seus pais:	305
	“Sem Deus não se aguenta isso.”	306
	Quando o médico chega, ela levanta.	307
S: Soll ich ihm noch was geben?	Devo dar-lhe algo mais?	308
U: Nein.	Não.	309
E: Dann trugen sie Hauptmann Hesse hinaus. Draußen polterte es.	Eles carregam o Capitão Hesse. Lá fora, um barulho estridente.	310
S: Die bumsen immer so. Warum können sie die Toten nicht langsam hinlegen. Jedes Mal lassen sie so auf die Erde bumsen.	Sempre largam eles.	311
	Por que não podem baixar os mortos suavemente?	312
	Toda vez os deixam cair no chão.	313
9. E: Erzähler U: Ulla		
E: An diesem Dienstag saß Ulla Hesse abends und malte in ihr Schreibheft mit großen Buchstaben:	Nesta terça-feira à noite,	314
	Ulla Hesse desenhou em seu caderno com letras bem grandes:	315
U: IM KRIEG SIND ALLE VÄTER SOLDAT. IM KRIEG SIND ALLE VÄTER SOLDAT.	NA GUERRA TODO PAI É SOLDADO NA GUERRA TODO PAI É SOLDADO	316
E: Zehnmal schrieb sie das. Mit großen Buchstaben. Und Krieg mit G. Wie Grube.	Ela escreveu dez vezes com letras maiúsculas.	317
	E GUERRA com dois Rs. Como em ENTERRO.	318
SZENE 7: Der Rote Katze - 4. Teil		

E: Hans-Erzähler H: Hans-Figur M: Mutter P: Peter L: Leni		
E: Und da hab ich selber angefangen, in allen Winkeln nach dem Vieh zu suchen, es hätte ja irgendwo krank oder tot liegen können.	Até eu mesmo comecei a procurar o bicho por todo lado.	319
	Podia estar caído num canto doente ou até morto.	320
M: Da bist du! Oh, tut dir das Bein weh, du armer?! Komm, ich lege da einen Verband an.	Aí está você! A patinha está doendo? Pobrezinho! Vou fazer um curativo.	321
E: Von da an ist sie jeden Tag gekommen.	A partir de então, ele vinha todo dia.	322
H: Und alle haben wir ihr gegeben, was sie hat haben wollen, ich auch.	Todos faziam suas vontades. Até eu mesmo.	323
P: Die ist ja fett, oder?	Ele está gordo, não está?	324
L: Aber sie ist eine schöne Katze!	Mas ele está bonito!	325
H: Eigentlich... das finde ich auch.	No fundo, no fundo... eu também achava.	326
E: Und dann ist der Winter 46 auf 47 gekommen. Da haben wir wirklich kaum mehr was zu essen gehabt.	Aí veio o inverno de 46 para 47. Não tínhamos quase mais nada para comer.	327
E: Und Anfang Februar, da hab ich zur Mutter gesagt:	No início de fevereiro eu falei com a mãe:	328
H: Jetzt schlachten wir das Vieh.	Agora vamos comer o bicho.	329
M: Was für ein Vieh?	Que bicho?	330
H: Die Katze halt.	Ora, o gato.	331
P: Was?	O que?	332
L: Unsere Katze?	Nosso gato?	333
M: Schämst du dich nicht?	Você não tem vergonha?	334
H: Nein, ich schäm mich nicht. Wir haben sie von unserem Essen gemästet, und sie ist fett wie ein Spanferkel, jung ist sie auch noch, also?	Não. Não tenho vergonha.	335
	Empanturramos ele com nossa comida. Está gordo como um leitão.	336
	Ainda por cima é novo.	337

	E então?	
M: Dass du so ein böses Herz hast, hab ich nicht geglaubt.	Não sabia que você tinha um coração tão duro.	338
E: Die Katze ist auf dem Herd gesessen und hat geschlafen. Sie war so faul, dass sie kaum mehr aus dem Haus zu jagen war.	O gato estava deitado no fogão dormindo.	339
	Era tão preguiçoso que não reagiu quando o levei.	340
H: Also hör mal, wir haben nichts mehr, siehst du das nicht ein? Geh fort!!!!	Escuta aqui! Não está vendo que não temos mais nada?	341
	Vá embora!	342
E: Aber sie hat sich nicht drum gekümmert. Da hab ich sie gepackt und untern Arm genommen.	Mas ele nem ligou. Daí eu o enfiei debaixo do braço.	343
SZENE 8: Saisonbeginn A1: Arbeiter 1 A2: Arbeiter 2 K: Kind		
A1: Wo hängen wir denn das Schild? Es soll nicht zu verfehlen sein!	Onde podemos pendurar essa placa? Ela tem que ficar bem visível!	344
A2: Ich glaube, hier neben dem Kreuz ist eine gute Idee.	Acho que pode ser ali perto daquela cruz.	345
K: Kann ich helfen?	Posso ajudar?	346
A1 und A2: Nein!	NÃO!	347
A1: Fertig.	Pronto.	348
[Aus dem Schild steht: In diesem Kurort sind Juden unerwünscht.]	<i>Judeus não são bem-vindos neste local.</i>	349
SZENE 9: Der Rote Katze - 5. Teil E: Hans-Erzähler H: Hans-Figur M: Mutter		
E: Und dann war ich auf einmal am Fluss. Da war Treibeis und Nebel und kalt war es. Da hat sich die Katze ganz nah an mich gekuschelt.	Então cheguei no rio. Tinha gelo, nevoeiro e estava frio.	350
	O gato chegou a se aconchegar em mim.	351
H: Ich kann das nicht mehr sehen, es geht nicht, dass meine Geschwister	Não aguento mais isso.	352

hungern, und du bist fett, ich kann das einfach nicht mehr mit ansehen.	Meus irmãos morrendo de fome e você gordo.	353
E: Und auf einmal hab ich ganz laut geschrien, und dann hab ich das rote Vieh oftmals geschlagen. Ich hätt gern aufgehört, aber jetzt hab ich's schon fertig tun müssen. Ich hab sie immer wieder an den Baumstamm, an die Eisscholle geschlagen und sie war immer noch nicht tot. Eine Katze hat sieben Leben, sagen die Leute, aber die hat mehr gehabt. Aber einmal war sie dann doch tot.	De repente eu gritei bem alto e bati nele várias vezes.	354
	Queria parar, mas agora tenho ir até o fim.	355
	Bati com ele numa árvore, num bloco de gelo e ele não morria.	356
	As pessoas falam que gato tem sete vidas, mas esse devia ter mais.	357
	Depois de um tempo ele finalmente morreu.	358
M: Was hast du denn? Du bist ja käseweiß. Und was ist das für Blut an deiner Jacke?	O que houve? Você está branco feito um fantasma.	359
	E esse sangue no seu casaco?	360
H: Ich hab Nasenbluten gehabt.	Meu nariz sangrou.	361
M: Ich versteh dich schon. Denk nicht mehr dran.	Agora eu entendo. Esquece isso.	362
E: Und jetzt weiß ich nicht, ob es richtig war, dass ich das rote Biest umgebracht hab. Eigentlich frisst so ein Tier doch gar nicht viel.	Não sei se fiz certo matando o bicho.	363
	Acho que ele nem comia tanto assim.	364
SCHLUSSZENE		
Ich bitte an Gott nur Dass der Schmerz mir nicht gleichgültig wird Dass mich der trockene Tod nicht so leer und einsam findet, ohne genug getan zu haben	Eu só peço a Deus Que a dor não me seja indiferente	365
	Que a seca morte não me encontre Vazio e só, sem ter feito o suficiente.	366
Ich bitte an Gott nur Dass das Ungerechte mir nicht gleichgültig wird dass sie mich nicht auf die andere Wange schlagen Nachdem mir eine Klaue das Glück schon gekratzt hat	Eu só peço a Deus Que o injusto não me seja indiferente.	367
	Que não me esbofeteiem a outra face	368
	Depois que uma garra já me arranhou a sorte.	369
Ich bitte an Gott nur Dass der Krieg mir nicht gleichgültig wird	Eu só peço a Deus Que a guerra não me seja indiferente.	370

Er ist ein großes Ungeheuer und trampelt gnadenlos Auf der armen Unschuld des Volkes	Um monstro grande pisando forte Toda a pobre inocência da gente.	371
Ich bitte an Gott nur Dass der Betrug mir nicht gleichgültig wird Wenn ein Verräter mehr als manche Menschen kann Dass diese Menschen ihn nicht so leicht vergessen	Eu só peço a Deus Que o engano não me seja indiferente.	372
	Se um traidor pode mais que uns tantos	373
	Que esses tantos não o esqueçam facilmente.	374
Ich bitte an Gott nur Dass die Zukunft mir nicht gleichgültig wird Hoffnungslos ist derjenige, der gehen muss Um in einer anderen Kultur zu leben	Eu só peço a Deus Que o futuro não me seja indiferente.	375
	Desenganado está o que tem que partir Para viver uma cultura diferente.	376