



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wilhelm Szabo als Übersetzer von Sergej Esenin“

Verfasserin

Mag. Antonia Zembaty

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Russisch

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	4
1. Wilhelm Szabo – Biographie	11
2. Der Dichter Wilhelm Szabo	15
2.1. Theoretische Überlegungen zur Lyrik	15
2.2. Die Naturdichtung als literarische Gattung	18
2.3. Stoff, Motiv und Thema der Landschaftsdichtung	20
2.4. Die Poetik Wilhelm Szabos	22
2.5. Wilhelm Szabo als Übersetzer	25
3. Die Rezeption von Sergej Esenin im deutschsprachigen Raum	27
3.1. Adelheid Christoph und Sergej Esenin	30
3.2. Karl Dedecius und Sergej Esenin	31
3.3. Paul Celan und Sergej Esenin	32
3.4. Wilhelm Szabo und Sergej Esenin	35
4. Die literarische Übersetzung	37
4.1. Das ästhetische Problem des Übersetzens	37
4.2. Die Übersetzertätigkeit	41
4.3. Das Übersetzen von Poetik	45
4.4. Die Übersetzungsanalyse	48
5. Die komparative Gedichtanalyse	51
5.1. Gedicht 2: Sergej Esenin „Выткался на озере алый свет зари“ / „Wenn überm Weiher rot das Tageslicht verglüh“	51
5.1.1. Übersetzung von Adelheid Christoph	55
5.1.2. Übersetzung von Karl Dedecius	59
5.1.3. Übersetzung Paul Celan	63
5.1.4. Übersetzung Wilhelm Szabo	68
5.2. Gedicht 3: Sergej Esenin „Июния“ / „Inonien“	73
5.2.1. Übersetzung Wilhelm Szabo	80
5.2.2. Übersetzung Paul Celan	86
5.3. Gedicht 4: Sergej Esenin „Кобыльи Корабли“ / „Die Stuten, die Schiffe“	99

5.3.1. Übersetzung Wilhelm Szabo/Paul Celan	99
5.4. Gedicht 5: Sergej Esenin: „Я последний поэт деревни“/ „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“	112
5.4.1. Übersetzung Wilhelm Szabo/Paul Celan	112
CONCLUSIO	120
Literaturverzeichnis.....	125
Textverzeichnis	128

EINLEITUNG

„[...] mit fast nüchternem Wort Sterne aus Steinen zu zünden und zu erschüttern“

(Wilhelm Szabo)

Das Ziel dieser Arbeit ist es, deutsche Übersetzungen der Gedichte des russischen Dichters Sergej Esenin vergleichend zu analysieren. Dabei richtet sich das Hauptaugenmerk der Analyse auf die Übersetzungen des österreichischen Dichters Wilhelm Szabo, die bei der komparativen Analyse als Referenzwert dienen sollen.

Natürlich stellt sich hier in erster Linie einmal die Frage, warum eine derartige Arbeit geschrieben werden soll bzw. was hier eigentlich Forschungsgegenstand und Forschungsfrage sind?

Die Frage nach dem Forschungsgegenstand bzw. der Forschungsfrage lässt sich folgendermaßen kurz zusammenfassen: Der Forschungsgegenstand sind Übersetzungen eines Originals. Die Forschungsfrage ist die Frage danach, welche dieser Übersetzungen die am besten gelungene ist bzw. wie die Übersetzungen von Wilhelm Szabo im Vergleich zu den Übersetzungen anderer deutscher Übersetzer (Paul Celan, Karl Dedecius, Adelheid Christoph) zu bewerten sind.

Fremdsprachige Literatur, in unserem Fall russischsprachige Lyrik, ist vielen deutschsprachigen Lesern aufgrund der Sprachbarriere nur in Form von Übersetzungen zugänglich. Dieser Umstand bekommt in dem Moment Gewicht, in dem man sich fragt, was es eigentlich bedeutet, dass der Leser eine Übersetzung in Händen hält.

Grundsätzlich steht bei jeder Form von Kommunikation ein Sender einem Empfänger gegenüber. Der Sender schickt an den Empfänger eine Mitteilung. Auch bei sämtlichen Bemühungen um eine eindeutige Kommunikation kann die Mitteilung, die der Empfänger empfängt nie absolut dieselbe sein, wie die die der Sender ausgeschickt hat. Dieser Umstand ergibt sich daraus, dass sowohl Sender und Empfänger der Mitteilung jeweils nur ihren eigenen Zeichenvorrat, ihren eigenen Erfahrungsschatz und ihre eigene Wahrnehmung zur Verfügung haben, um die Mitteilung zu verarbeiten bzw. weiterzugeben und diese Sammlung an Kommunikationsinstrumentarien kann in keinem Fall bei zwei Personen zur Gänze ident sein. Die Folge ist, dass bei jeder Form der Kommunikation eine Abweichung zwischen gesendeter und empfangener Mitteilung entsteht. Diese Abweichung tritt noch einmal potenziert auf, wenn es sich bei der übertragenen Mitteilung um eine Übersetzung handelt. Hier steht der Sender bei der Übermittlung einer Mitteilung nicht allein dem Empfänger gegenüber. Der Kommunikationsprozess im Falle einer Übersetzung verläuft in zwei Phasen

und erfolgt zwischen 3 Akteuren: dem Sender (Autor des Originals), dem Empfänger 1 (Übersetzer) und dem Empfänger 2 (Leser). Der Empfänger 2 (Leser) erhält somit bei jeder Übersetzung die Mitteilung des Senders gefiltert durch die Aufnahme des Empfängers. Die Abweichung zwischen gesendeter und empfangener Mitteilung erfolgt zwei Mal. Zum ersten Mal dann, wenn der Empfänger 1 (Übersetzer) die Mitteilung des Senders (Autor des Originals) empfängt und zum zweiten Mal dann, wenn der Empfänger 2 (Leser) die gefilterte Nachrichtenaufnahme des Empfängers 1 (Übersetzer) in Form von einer Übersetzung liest.

Die Tatsache, dass es diese implizite zweimalige Abweichung in jeder Übersetzung gibt und der Umstand, dass diese von Fall zu Fall unterschiedlich ausfallen kann, führt zu unserer Forschungsfrage, die darauf abzielt zu untersuchen, welche der gefilterten Nachrichtenaufnahmen (Übersetzungen) der originären Mitteilung des Senders (dem Original) am besten entspricht. Es wird untersucht, welche Übersetzung die geringste Abweichung vom Original darstellt und somit die treueste Übertragung des Originals ist.

Der Übersetzer muss sich also beim Erstellen einer Übersetzung immer bewusst machen, dass es grundsätzlich eine Abweichung zwischen gesendeter und empfangener Mitteilung gibt. Diese Abweichung beeinflusst sowohl seinen Rezeptionsprozess des Originals, als auch seinen Produktionsprozess der Übersetzung. In einem ersten Schritt bedeutet das für den Übersetzer, dass er sein Leseerlebnis des Originals bzw. seine Rezeption sehr bewusst und differenziert unternehmen muss. Nach der Rezeption des Originals, erfolgt in einem nächsten Schritt die Produktion der Übersetzung. Das ästhetische Problem des Übersetzens manifestiert sich hier im Spannungsfeld zwischen Reproduktion und Produktion.

Der Übersetzer ist bemüht, das Original so treu wie möglich in seiner Übersetzung wiederzugeben. Er versucht, die wesentlichen Inhalte des Originals in seiner Übersetzung zu reproduzieren. Aufgrund der impliziten Abweichung zwischen der gesendeten Mitteilung des Autors und seiner Rezeption, ist es nicht möglich, dass er das Original zur Gänze reproduziert. Indem der Übersetzer eine Übersetzung erstellt, schreibt er einen neuen Text und wird somit produktiv tätig. Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, dass er den hierbei entstehenden vermeintlichen Widerspruch zwischen Reproduktion und Produktion erfasst und in seiner Übersetzung auflöst. Demzufolge beinhaltet eine Übersetzung immer sowohl reproduzierte, als auch schöpferisch produzierte Elemente. In welchem Verhältnis diese zueinander stehen, entscheidet allein der Übersetzer, der einerseits Produzent von Kunst ist, zu aller erst aber immer einmal Rezipient des Originals.

Die Theorie der literarische Übersetzung, die darum bemüht ist, eine Definition oder Richtlinie für die Treue einer Übersetzung zu finden, befasst sich genau mit diesem

vermeintlichen Widerspruch zwischen reproduzierenden und produktiven Elementen in einer Übersetzung. Sie stellt sich die Frage: „Wann ist eine Übersetzung treu?“ Wie viel schöpferische Freiheit steht dem Übersetzer beim Erstellen einer Übersetzung zu und wann ist eine Abweichung vom Original einer Untreue gegenüber dem Original gleichzusetzen? Dabei ist die Theorienbildung auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung ein fortlaufender Prozess, der geprägt ist von historischen, literaturwissenschaftlichen und sprachwissenschaftlichen Entwicklungen und zu keinem Zeitpunkt zum Abschluss kommt, sondern immer Ausdruck eines sich wandelnden ästhetischen Empfindens bleibt.

Die Faktoren, die die Entstehung einer Übersetzung beeinflussen sind demnach sehr vielfältig. Sie reichen von der Abweichung zwischen gesendeter und empfangener Mitteilung, über das Verhältnis zwischen reproduktiven und produktiven Elementen in einer Übersetzung bis hin zur vorherrschenden Übersetzungstheorie, die sich im historischen Verlauf kontinuierlich gewandelt hat und sich auch heute noch weiter entwickelt. Neben diesen allgemeinen, theoretischen Aspekten nehmen aber auch ganz spezifische Faktoren Einfluss auf die Entstehung einer Übersetzung. Dies sind die Biographie des Autors im Verhältnis zu jener des Übersetzers, das künstlerische Verständnis des Autors im Verhältnis zum künstlerischen Verständnis des Übersetzers, Sprachkenntnisse und Übersetzertätigkeit des Übersetzers und dessen eigene theoretische Auffassung zum Thema Übersetzung. Auch diese individuellen Elemente tragen wesentlich dazu bei, wie der Übersetzer seine Übersetzung gestaltet und müssen bei einer komparativen Analyse von Übersetzungen berücksichtigt werden.

Das Verhältnis zwischen der Biographie des Autors Sergej Esenins und jener seines Übersetzers Wilhelm Szabo zeichnet sich durch eine Reihe von Parallelen und Gemeinsamkeiten aus. Sergej Alexandrovič Esenin (1895-1925) wird am 3. Oktober 1895 in Konstantinovo im Gouvernement Rjazan` geboren. Da seine Eltern aufgrund ihrer bescheidenen Verhältnisse nicht in der Lage sind, den Sohn entsprechend großzuziehen, entschließen sie sich dazu, ihn in die Obhut der Großeltern, relativ wohlhabenden Bauern zu übergeben. Esenins persönliche Entwicklung wird in den ersten Lebensjahren stark von diesem bäuerlichen Umfeld bestimmt und auch sein späteres Selbstverständnis als Dichter bleibt nachhaltig durch die innere Verbundenheit mit der volkstümlichen Provinz geprägt. Esenin wird zum Bauerndichter, zu einem Poet der russischen Dorfwelt. Wilhelm Szabo (1901-1986) wird am 30. August 1901 in Wien-Alservorstadt geboren, wächst jedoch im Waldviertel auf. Er ist das unerwünschte Kind eines Musikerpaares, das ihn zuerst zu Zieheltern nach Ungarn in Pflege gibt. In seinem zweiten Lebensjahr kommt er zu einer

Bauernfamilie nach Lichtenau bei Gföhl. Das teils sehr beschwerliche Leben in kargen bäuerlichen Verhältnissen spielt bei der persönlichen Entwicklung Wilhelm Szabos eine maßgebliche Rolle. Das ländliche Waldviertel wird nicht nur sein Wohnsitz, sondern auch seine künstlerische Heimat. Die ihn umgebende Natur und das Leben im bäuerlichen Milieu sind jene Elemente, die die künstlerische Entwicklung Szabos am nachhaltigsten bestimmen. So wird die niederösterreichische Landschaft bald zum zentralen Thema seiner Dichtung und Wilhelm Szabo zum Dorfpoeten des Waldviertels.

Doch die Gemeinsamkeiten zwischen Autor und Übersetzer beschränken sich nicht allein auf die Parallelen in der Biographie, auch hinsichtlich des künstlerischen Verständnisses und der Auffassung davon, was gute Lyrik ausmacht, gibt es zwischen dem russischen Dichter Esenin und seinem österreichischen Übersetzer Szabo eine Reihe von Berührungspunkten.

Sowohl Esenin, als auch Szabo erleben den Stoff ihrer Literatur, das Leben der Bauern und die sie umgebende Natur, als etwas Organisches und nicht als ein artifiziell konstruiertes Sujet. Ihre Gedichte sind Spiegelbilder ihrer eigenen Lebenswelt, die beschriebenen Bilder, Schauplätze ihres Lebensalltags. Weder für Esenin, noch für Szabo gibt es eine Notwendigkeit Kunst, künstlich zu erschaffen. Sie sehen die Kunst als etwas an, das in der Natur an sich vorhanden ist. Die Ästhetik der Natur ist die Ästhetik ihrer Kunst. Die Aufgabe des Dichters besteht demzufolge darin, das Kunstvolle in der Natur, das in keinerlei Weise künstlich ist, künstlerisch darzustellen. Dabei ist es nicht notwendig, dass der Dichter etwas künstlich hinzufügt, das darüber hinaus geht, was die Natur und die Landschaft ihm an Kunstvollem anbietet. Diese „Natürlichkeit“ bzw. Naturverbundenheit im künstlerischen Schaffensprozess findet sich auch in der jeweiligen Stilistik der Autoren wieder, die wiederum eine Reihe von Gemeinsamkeiten aufweist.

Die wesentlichen Charakteristika, die die Stilistik Esenins und jene Szabos gemein haben, sind die Schlichtheit im Ausdruck, die Reduziertheit des Bildes und die bescheidene Einfachheit der Sprache, ohne dabei Simplizität zu meinen. Der Dichter tritt hinter sein Werk zurück. Er verwendet die von ihm künstlerisch bearbeitete Materie nicht dazu, sich als Künstler zu bereichern. Seine Aufgabe ist es, das Kunstvolle und Ästhetische seiner Materie ohne Verzerrung rein darzustellen. Die Bedeutung des Gedichts ist nicht vorrangig dadurch bestimmt, welchen Stellenwert es als Kunstobjekt hat, sondern es soll eine treue Darstellung der Ästhetik des natürlichen Erlebens sein. Die Schlichtheit im Ausdruck ist damit nicht nur künstlerische Bescheidenheit, sondern spiegelt vor allem den Versuch wieder, das natürliche Kunstwerk so gut es geht für sich allein stehen zu lassen. Die Reinheit des künstlerischen Ausdrucks entspricht dann der Reinheit des natürlichen Bildes.

Wilhelm Szabo hat sich bei seiner Tätigkeit als Übersetzer einer Reihe von sehr verschiedenen Autoren gewidmet. Die einzige Gemeinsamkeit, die alle von ihm übersetzten Autoren verbindet ist der von ihnen bearbeitete Stoff. Alle Autoren, die Szabo übersetzt hat, haben Landschaftslyrik bzw. Lyrik mit Bezug zum bäuerlichen Milieu geschrieben. So kann man davon ausgehen, dass auch die Wahlverwandtschaft mit Esenin daraus resultiert, dass sich Szabo als Dorfpoet mit dem russischen Bauernndichter nicht nur, aber vor allem künstlerisch verbunden fühlte.

Ein weiterer wesentlicher Einflussfaktor auf die Entstehung einer Übersetzung sind die Sprachkenntnisse des Übersetzers. Nur wenn der Übersetzer der Sprache des Originals mächtig war, kann man davon ausgehen, dass er direkt vom Original weg übersetzt hat und sich keiner bereits übersetzten Vorlage bedient hat. Um die Frage beantworten zu können, ob und wenn ja wie viel Russischkenntnisse Wilhelm Szabo besessen hat, wurde sein Nachlass im Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek bearbeitet. Der Nachlass Wilhelm Szabos umfasst 58 Archivboxen (147 Mappen) und 7 Großformate, die thematisch in 12 Hauptgruppen und entsprechende Untergruppen untergliedert sind.

In den ersten vier Hauptgruppen wurden jene Texte erfasst, die sich einer der drei Gattungen Lyrik, Prosa und Drama zuordnen lassen. Die fünfte Gruppe umfasst Texte, bei denen Szabo als Mitautor tätig war. Daran schließen Essays, Reden und Besprechungen Szabos an. Dem nachgeordnet finden sich Texte zu Rundfunk- und Fernsehbeiträgen, zu Lesungen sowie autobiographische Arbeiten. Nachdichtungen und Texte, die als Auftragsarbeiten für verschiedene Organisationen und Behörden entstanden sind, wurden jeweils gesondert erfasst. Den Schlusspunkt bilden Szabos zahlreiche persönliche Notizen, die er vor allem in Schulheften und Lehrerkalendern niedergeschrieben hat. (vgl. Weinmar 1999: 89)

Für die vorliegende Arbeit wurde in erster Linie eine Vielzahl an Reden und Besprechungen bearbeitet. Es wurde die Gedichtsammlung der Esenin-Übertragungen sowie Gedichtentwürfe und Fragmente Wilhelm Szabos gesichtet und eine Reihe von Notizen Szabos zu Esenin, zu Paul Celan, zum Thema Lyrik und zur Bedeutung und Stellung von Niederösterreich analysiert. Darüber hinaus wurden eine Reihe von Essays zum Thema Natur, zum Thema Landschaft und zum Thema Dichtung sowie Biographisches zu Szabo selbst untersucht. Alle diese Elemente sind in die vorliegende Arbeit eingeflossen. Die Frage, die trotz intensiver Aufarbeitung des Nachlasses Wilhelm Szabos, nach wie vor nicht stichhaltig beantwortet werden kann, ist, ob Wilhelm Szabo Russisch gekonnt hat? Der Nachlass enthält ein paar Notizbücher mit handschriftlich eingetragenen englischen Vokabeln, allerdings nichts Vergleichbares in Russisch. Die einzigen Verbindungselemente zur russischen Kultur bzw.

zur russischen Literatur, die sich im Nachlass finden lassen, sind Verweise bzw. Kommentare zu russischen Autoren (Tolstoj, Gorkij) und die Nachdichtungen von Sergej Esenin. Es ist also nach wie vor nicht restlos klar, welche Vorgehensweise Szabo bei der Übersetzung von Esenin gewählt hat, d.h. ob er vom Original weg übersetzt hat oder eine Übersetzung als Vorlage benutzt hat. Es muss allerdings bemerkt werden, dass Szabo bei seinen Esenin-Übersetzungen sehr genau gearbeitet hat. Viele Passagen zeigen auf, dass sich der Übersetzer dem Original bis in die kleinsten Details genähert hat. Darüber hinaus weichen seine Übersetzungen sehr stark von allen deutschen Übersetzungen ab, die seinen Übersetzungen zeitlich vorgelagert sind. Aus diesem Grund kann man davon auszugehen, dass Szabo jedenfalls keine deutsche Vorlage benutzt hat und zumindest annehmen, dass er grundlegende Kenntnisse der russischen Sprache hatte, auch wenn sich kein Hinweis darauf im Nachlass finden lässt.

Um die allgemeinen, theoretischen sowie die spezifischen Faktoren, die auf die Entstehung einer Übersetzung Einfluss nehmen, bestmöglich in die komparatistische Übersetzungsanalyse integrieren zu können, werden alle Elemente vorab eingehend untersucht. Der Aufbau der Arbeit ist dementsprechend strukturiert: Die ersten zwei Kapitel sind dazu gedacht, ein umfassendes Profil des Übersetzers Wilhelm Szabo zu erstellen. Hierbei wird auf die Biographie des Übersetzers, seine Poetik als Autor, seine Auffassung zum Thema Lyrik und Naturdichtung und seine Tätigkeit als Übersetzer genau eingegangen. Das Kapitel 3 thematisiert die Rezeption von Sergej Esenin im deutschsprachigen Raum im Allgemeinen und diskutiert die unterschiedliche Aufnahme von Sergej Esenin durch seine deutschsprachigen Übersetzer Adelheid Christoph, Paul Celan, Karl Dedecius und Wilhelm Szabo im Einzelnen. Daran anschließend wird im Kapitel 4 das ästhetische Problem des Übersetzens analysiert. Das Kapitel 4 gibt einen kurzen Überblick über die Theorienbildung im Bereich der literarischen Übersetzung und untersucht die Übersetzertätigkeit, das Übersetzen von Poetik und die Übersetzungsanalyse von einem theoretischen Standpunkt aus. Basierend auf diesem breiten Fundament aus allgemeinen, spezifischen und theoretischen Informationen zum Übersetzer, zum Autor des Originals und zur Übersetzertätigkeit bzw. dem Übersetzungsprozess, erfolgt in Kapitel 5 eine komparatistische Analyse deutscher Übersetzungen von Gedichten Esenins.

Zu diesem Zweck wurde eine Aufstellung aller Gedichte Esenins mit den dazu gehörigen deutschen Übersetzungen von Wilhelm Szabo, Paul Celan, Karl Dedecius und Adelheid Christoph sowie ein Analysekonzept basierend auf den literaturwissenschaftlichen Methoden der Komparatistik erstellt. Bei der Auswahl der Gedichte wurde darauf geachtet, dass die

ausgewählten Gedichte eine repräsentative Stichprobe von Esenins breitem künstlerischem Schaffensspektrum darstellen. In chronologischer Reihenfolge werden die Gedichte „Выткался на озере алый свет зари“ (1910) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo, Adelheid Christoph, Karl Dedecius und Paul Celan), „Июния“ (1918) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo und Paul Celan), „Кобыльи Корабли“ (1919) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo und Paul Celan) und „Я последний поэт деревни“ (1919) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo und Paul Celan) analysiert.

Grundsätzlich sei bemerkt, dass alle in dieser Arbeit aufgearbeiteten Elemente stets vorrangig in ihrer komparatistischen Funktion verstanden und aufgefasst werden sollen, um den intendierten großen Gesamtzusammenhang immer im Blickfeld zu haben.

1. WILHELM SZABO – BIOGRAPHIE

Wilhelm Szabo wird am 30. August 1901 in Wien, im Bezirk Alservorstadt geboren. Er ist das unerwünschte Kind eines Musikerpaares, welches ihn zuerst nach Ungarn, in die Heimat des Vaters, zu Zieheltern in Pflege gibt. Szabo verbringt die ersten eineinhalb Jahre seines Lebens in Ungarn und spricht schon einige Brocken Ungarisch, als man ihn wieder abholt und in das Wiener Zentralkinderheim bringt. Dem Gesetz nach muss das Kind in der Sprache der Mutter, also in deutscher Sprache, erzogen werden. In seinem zweiten Lebensjahr kommt Szabo zu einer Bauernfamilie nach Lichtenau bei Gföhl, die später auch noch seine jüngere Schwester aufnehmen wird.

Szabo wächst in einem armseligen, von den Beschwernissen des Bauernlebens geprägten Milieu auf. Er ist zunächst Kellnerjunge und beginnt danach eine Tischlerlehre in Wien. Das Kind fällt schnell durch seine schwer zu stillende Wissbegierde auf. Die Ziehmutter, eine halbe Analphabetin sieht im Wissensdurst und Lerneifer des Kindes, der sich unter anderem auch in einer ungeheuren Lesewut äußert, lächerliche Anmaßungen.

Die ärmliche Kindheit im Waldviertler Dorf, bei Leuten, die den Bildungshunger des hochbegabten Buben überhaupt nicht verstehen, die das ihnen anvertraute Kind in ihre Lebensumstände hinein zwingen wollen, hinterlässt nicht zu tilgende Spuren. Wenn Wilhelm Szabo sich später in seinen biographischen Aufzeichnungen einen „Findling“ und ein „Niemandskind“ nennt, dann benutzt er diese Termini als Synonym für das Gefühl des Ausgestoßen- und Verlassenseins, das ihn als Kleinkind und auch noch als heranwachsender junger Mensch erfüllt hat. (vgl. Tielsch 1991:18)

Durch einen Glücksfall erhält Szabo ein Stipendium, das es ihm ermöglicht, seine Lehrlingsausbildung in Wien abzubrechen und das Landeslehrerseminar in St. Pölten zu absolvieren. (vgl. Strigl 1997:49)

Von 1921 bis 1938 ist Szabo Volksschullehrer im oberen Waldviertel. Von 1931-1933 ist er als Hauptschullehrer in Gmünd und Weitra tätig, was seine dürftige finanzielle Situation etwas verbessert. Er beschäftigt sich eingehend mit dem Gebiet der Volkskunde, liest und exzerpiert in Chroniken und bauerlichen Überlieferungen. Ebenso ist er künstlerisch tätig, er zeichnet, malt und musiziert und schreibt erste Gedichte und kleine Prosastücke. 1937 heiratet er die aus einer angesehenen jüdischen Familie kommende Valerie Gans (1919–1986), die in den 1980er und 1990er Jahren mit eigenständiger Prosa unter dem Namen Valerie Lorenz-Szabo mehrere ausgezeichnete Werke publiziert.

Bei Szabo ist der ungebrochene Wille fühlbar, auch als Niemandskind der sozialen Verhältnisse kein Stiefkind der Aufklärung zu bleiben. (vgl. Richter 1986:50) Auch als er selbst schon lehrend tätig ist, lernt er weiter: lesend, aufnehmend, sich intensiv mit den verschiedensten intellektuellen Fragestellungen auseinandersetzend. Tagebucheintragungen und Notizen aus den 1920er Jahren weisen auf sein breit gefächertes Interessensgebiet hin. So nennt er etwa für die Jahre 1925-1926 die Lektüre von Strindberg, Dostojewskij, Hamsun, Werfel, Wassermann und Kafka. Darüber hinaus die Beschäftigung mit einer Reihe von lyrischen Werken, vorwiegend in Form von Anthologien. Darunter Gedichte von Heym, George, Trakl, Rilke und auch Celan. Ebenso kulturphilosophische Werke, Kulturzeitschriften, Beiträge aus der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte. (vgl. Dienel 1991:121) In seinen Aufzeichnungen setzt sich Szabo ausführlich mit seiner Lektüre auseinander, trägt auch Strophen und Abschnitte, die ihm als besonders wichtig erscheinen, in Schulhefte, die ihm als Studiermaterial dienen, ein.

Es wird offensichtlich, dass ein besonderes Merkmal sowohl des Dichters, als auch des Menschen Szabos, seine geradezu hartnäckige Leidenschaft ist, Erkenntnis aufzuspüren und Selbsterziehung zu üben. Szabo ist zeitlebens ein ausgesprochen disziplinierter Autodidakt, dessen geistiges Engagement, sich auch im kontinuierlichen Studium verschiedener Sprachen und in der stetigen Auseinandersetzung mit der Philosophie ein Betätigungsfeld findet. Es ist bezeichnend, dass der bereits fünfzigjährige Szabo es auf sich nimmt, noch Latein zu lernen. (vgl. Wimmer 1990:12) Der Umstand, dass wir heute auf eine Reihe geglückter Nachdichtungen Szabos, zuvorderst auf die Nachdichtungen aus dem Russischen von Sergej Esenin verweisen können, ist sicherlich nicht zuletzt auch diesem unermüdlichen Streben des Dichters nach Wissen und geistiger Fortbildung zu schulden.

1939 wird Szabo aus politischen Gründen aus dem Schuldienst entlassen und bringt seine Frau und sich fortan als Holzfäller, Stiftsorganist, Gärtner und Lektor eines Münchner Verlages durch. Der Verlust der Lehreranstellung und der daraus resultierende Mangel einer vorgegebenen Aufgabe, eingebettet in einen routinierten Tagesablauf, löst in Szabo, der jeglichem Müßiggang skeptisch gegenübersteht, eine existenzielle Angst davor aus, ohne Pflicht zu sein. Fast isoliert verlebt Szabo diese schwierigen Jahre und verwendet die ihm verbleibende Zeit zum Verfassen von Gedichten. Gegen Ende des zweiten Weltkrieges wird der Linkskatholik Szabo, dessen Frau obendrein Jüdin ist, zum Volkssturm eingezogen. Nach Ende des Krieges kehrt Szabo 1945 als Hauptschuldirektor nach Weitra in seinen Beruf zurück. Er war schon längst im Ruhestand, als er erklärte: Noch einmal vor die Berufswahl gestellt, würde er wieder Lehrer werden wollen.

Nach seiner Pensionierung übersiedelt Szabo mit seiner Frau 1966 nach Wien und verbleibt zumeist in der verhältnismäßigen Stille und Entlegenheit seines Döblinger Zuhauses.

Szabo, der sich zunächst auf die Suche nach einem Altersdomizil auf dem niederösterreichischen Land macht, sieht in der Stadt weder Morast und Moloch als Gegenpol zur Landidylle, noch das verheißungsvolle Paradies. So nüchtern und differenziert seine Einstellung gegenüber dem Leben auf dem Land ist, so ist sie dies auch gegenüber dem Stadtleben. „O gute Stadt, wie liegst du weit! Wie kalt und fremd sind die Dörfer“ lauten die Schlusszeilen seines Gedichts „Rückkehr“. Sie verraten in wenigen Zeilen, dass dem Dichter die Stadt vor allem gut erscheint im Gegensatz zur Monotonie des Dorfes, zu seiner archaischen Lebensform. (vgl. Dienel 1991:119f).

In einer Widmung an Sergej Esenin, dessen Gedichte er ins Deutsche übertragen hat, steht die Verszeile „Ein letzter Dichter des Dorfs ich wie du“. Auf die drei Worte „Dichter des Dorfs“ verkürzt, ist dies die geläufigste Kennzeichnung Szabos geworden. Dichter des Dorfs, Sänger des Dorfs, Poet des Waldviertels. Meistens versehen mit der Beifügung, dass damit keineswegs die Zugehörigkeit zur Blut- und Bodenliteratur gemeint ist. (vgl. Dienel 1991:118)

Wilhelm Szabos Erstlingswerk „Verklärte Stunden“ erscheint 1921 im Lilienfelder Verlag (vgl. Eder 1988). 1933 publiziert Szabo seine Jugendgedichte in dem Gedichtband „Das fremde Dorf“. Bereits im Titel dieses zweiten Gedichtbands Szabos steckt ideologische Sprengkraft. Die Fremdheit gegenüber der Sphäre des Dorfs war in den 1930er Jahren, der Zeit der idealisierenden und verklärenden Heimatliteratur ganz und gar nicht gefragt. Auch die Titel der daran anschließenden Bände, die allesamt auf die Dorfthematik Bezug nehmen, sind negativ konnotiert. Dies führt mitunter auch dazu, dass Szabo später von vielen als Vertreter einer Art negativer Heimatliteratur angesehen wird. 1941 folgt der Band „Im Dunkel der Dörfer“, der in fünf Auflagen verlegt wird und den Lyriker weithin bekannt macht. Josef Weinheber bemerkt, verweisend auf die veröffentlichten Gedichte Szabos, dass nur ein anderer Österreicher, nämlich Georg Trakl, dem reinen Gedicht so nahegekommen sei.

1947 erscheint der Gedichtband „Das Unbefehligte“. Sieben Jahre später bei Otto Müller „Herz in der Kelter“, 1965 erscheint „Landnacht“ in der Reihe „Neue Perspektiven“ bei Jugend und Volk und 1966 gibt der Stiasny-Verlag den Band „Schnee der vergangenen Winter“ heraus, in dem neben Gedichten schon ein Teil der unvollendet gebliebenen Autobiographie „Niemandskind“ sowie essayistische Arbeiten abgedruckt sind. (vgl. Tielsch 1991:18) 1974 folgt der Band „Schallgrenze“ und 1981 „Lob des Dunkels“. Im Laufe der 1970er Jahre tritt Szabo auch als Übersetzer in Erscheinung. Zu den von ihm übersetzten

Autoren zählen neben dem russischen Bauerndichter Sergej Esenin, die amerikanischen Dichter Robert Frost und Elinor Wylie sowie der mittelalterliche Dichter Neidhart von Reuenthal. Wilhelm Szabo ist Vorstandsmitglied des Österreichischen P.E.N.-Clubs und Gründungsmitglied des Literaturkreises PODIUM.

Das literarische Schaffen Szabos wird auch durch eine Reihe von Literatur- und Kulturpreisen gewürdigt. 1954 erhält Wilhelm Szabo den Georg-Trakl-Preis, drei Jahre später den Förderungspreis der Theodor-Körner-Stiftung. 1961 wird ihm der Kulturpreis des Landes Niederösterreich verliehen und 1962 folgt der Literaturpreis der Stadt Wien.

Wilhelm Szabo ist ein Dichter des Dorfs. Seine Beschreibungen der Dorfwelt sind dabei nie undifferenziert, schon gar nicht glorifizierend, wie das in vielen anderen Werken der Heimatliteratur der Fall ist, sondern drücken immer eine gewisse Skepsis gegenüber dem traditionellen Heimatbegriff, den die Blut- und Bodenliteratur begründet hat, aus.

Wilhelm Szabo lässt sich als einen Dichter und Menschen beschreiben, der seine Umwelt intensiv und differenziert wahrnimmt und sich weder literarisch, noch gesellschaftspolitisch einem Extremum zuordnen lässt. Er ist weder Stadt noch Land, weder vollkommene Identifikation mit einer Gemeinschaft oder Stilgruppe, noch Isolation eines Solitärs. Er kann weder als ein positivistischer Aufklärer verstanden werden, noch als raunender Mystagoge. (vgl. Richter 1986:51) Um dem Menschen und Dichter Wilhelm Szabo gerecht zu werden, ist es notwendig über eine Charakterisierung, basierend auf binären Gegensätzlichkeiten hinauszugehen und mit uneingeschränkter Offenheit zu rezipieren.

Die Erinnerung an seine ärmliche Kindheit lässt Szabo zeitlebens nicht los. Er sieht sich von seinen tristen Kinder- und Jugendjahren für sein gesamtes Leben gezeichnet. Die Mutterlosigkeit bleibt dabei eine der großen Verwundungen seines Lebens. Auch nachdem Szabo als Schuldirektor beruflich bereits gut gefestigt ist und als Autor mit dem Erhalt vieler Ehrungen und Preise eindeutige Erfolge verzeichnen kann, fühlt er sich dennoch sozial untergeordnet und leidet darunter, kein Doktorat zu haben.

„Elternlosigkeit, Armut, das Herumgestoßenwerden unter fremden Leuten haben auf mein Wesen und meine Entwicklung wahrscheinlich tiefer abgefärbt, als mir selber bewusst ist. Dazu kam als starkes Erlebnis das zeitweilig schwere und bittere Hausen in abseitigen und verschollenen Dörfern. [...] Allmählich habe ich Heimat gefunden im Waldviertel. Heimat allerdings nicht als Besitz, als unangefochtenes Haben, Heimat viel eher als Aufgabe, als etwas, das es immer wieder neu zu erringen gilt.“ (Szabo 1954:7)

Wilhelm Szabo stirbt am 14. Juni 1986 im Alter von 85 Jahren in Wien.

2. DER DICHTER WILHELM SZABO

Wie bereits aus der Biographie Wilhelm Szabos eindeutig hervorgeht, ist Szabo ein Dichter, der sich mit jeder Materie, mit der er sich beschäftigt, eingehend auseinandersetzt. Diesem Zugang bleibt Szabo auch bei seinem künstlerischen Schaffensprozess treu. Das Schreiben von Lyrik ist bei Szabo kein aus jedem Kontext gerissener künstlerische Einfall, keine spontane, unreflektiert zu Papier gebrachte Eingebung, sondern vielmehr ein sich entwickelnder Prozess, bei dem sowohl intuitiv künstlerische Inspiration, aber auch theoretische Überlegungen Eingang finden. Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass sich im literarischen Nachlass von Wilhelm Szabo eine Vielzahl von Aufzeichnungen und theoretischen Ausarbeitungen zu verschiedenen literarischen und künstlerischen Themen finden lassen. Wilhelm Szabo nimmt sein Kunstwerk bzw. sein Handwerk als Dichter und Übersetzer ernst. Mit einer beispielhaften Gewissenhaftigkeit setzt er sich mit jedem Element, das Einfluss auf die Evolution seiner Gedichte und auch seiner Nachdichtungen haben kann, auseinander. Er schreibt über die Lyrik als ästhetisches Konzept, die Aufgabe des Dichters, die Literaturgattung der Natur- und Landschaftsliteratur, über sein künstlerisches Rohmaterial - die Niederösterreichische Landschaft und ihre Dorfwelt und die verschiedenen Stilmittel, die ihm als Dichter zur Verfügung stehen, um seine Emotionen und Gedanken, die künstlerische Wahrnehmung seiner Umwelt, zu Papier zu bringen.

Alle diese Komponenten stehen in einem direkten Zusammenhang zueinander und sind für das Verständnis der Poetik Szabos, die auch seine Nachdichtungen wesentlich beeinflusst, von entscheidender Bedeutung.

2.1. Theoretische Überlegungen zur Lyrik

Will man Szabos Einstellung zu Literatur und Lyrik im speziellen charakterisieren, so ist zu allererst festzustellen, dass Szabo dem Konzept des „L'art pour l'art“ eine klare Absage erteilt. Szabo zufolge hat Dichtung eine soziale Funktion zu erfüllen. Ein Gedicht, eine Erzählung, ein Drama haben bei aller Verschiedenheit in der Darstellungsweise doch den einen Umstand gemeinsam, dass sie eine Kunde an die Gesellschaft im weitesten Sinne darstellen, eine Kunde freilich in der der Dichtung eigenen bildhaften Sprache und Form. (vgl. Szabo 1954:4) Er verweist hierbei auch auf Lev Tolstoj, der der Ästhetik eine Kunst gegenüberstellt, an der das ganze Volk teilnimmt. Er teilt die Auffassung Tolstoj, wenn dieser feststellt, dass eine Blüte der Kunst erst von jenem Zustand erwartet werden kann, wo sie zur Angelegenheit aller wird. (vgl. Szabo 1954:4) Die Botschaft an die

Gemeinschaft, die Szabo zufolge in jedem literarischen Werk steckt, wird umso mehr Menschen etwas zu sagen und zu bedeuten haben, je mehr der Dichter an den Anliegen der Allgemeinheit teilnimmt und je mehr er also im Namen einer Gemeinschaft und des Volksganzen spricht. (vgl. Szabo 1954:4) Dichtung muss mit der Allgemeinheit verbunden bleiben. Ist sie dies nicht, so läuft sie Gefahr bedeutungslos zu werden. Noch einmal erwähnt Szabo Tolstoj in diesem Zusammenhang, wenn er in Erinnerung ruft, dass die Kunst, indem sie sich von den Armen entfernt, selbst verarmt. Am Ende dieses Weges ästhetenhafter Absonderung aber steht eine Dichtung, die jede Wirkungsmöglichkeit eingebüßt hat. Ebenso ist auch ein Erkenntnisgewinn durch die Kunst nicht möglich, wenn der Dichter losgelöst von der Gesellschaft agiert, sondern nur wenn er miterlebt und mitfühlt, was das Volksganze, was die Gesamtheit bewegt. Ist dies nicht gegeben, so entfremdet sich die Dichtung vom lebendigen Leben. (vgl. Szabo 1954:4)

Bei aller Nähe zum einfachen Leben, zum einfachen Menschen, sieht Szabo keine Gefahr, dass auch die Dichtung durch das Bemühen um Einfachheit seicht und banal wird, gehen doch Größe und Gültigkeit in der Kunst ihm zufolge zumeist Hand in Hand mit Schlichtheit und Klarheit. Ganz im Gegenteil die Verbindung mit der Gesellschaft löst den Dichter aus der Botmäßigkeit den kurzlebigen Ismen und Strömungen gegenüber und gibt dem Dichter eine bedeutsamere Stellung in der Gemeinschaft. Es ist dies die Stellung des Erziehers und Lehrers des Volkes, des Formers und Mitgestalters seiner Kultur. (vgl. Szabo 1954:7)

Szabo räumt dabei ein, dass die Dichtung natürlich nicht allein von ethischen und humanen Kräften lebt. Darüber hinaus ist die Lyrik ihm zufolge jene Dichtungsgattung, die dem Massenkonsum am hartnäckigsten widerstrebt. Dies nicht zuletzt auch deswegen, weil das Lesen von Lyrik ebenso erlernt werden muss, wie das Hören von Musik. (vgl. Szabo: Notizen von Wilhelm Szabo, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 548) Nichtsdestotrotz entbindet diese Tatsache aber den Dichter nicht von einer hohen menschlichen und sittlichen Verantwortung. Dieser Verantwortung wird er umso mehr gerecht werden, je mehr er mit der Wirklichkeit und den Sorgen und Nöten des Volkes verbunden ist und für je mehr Menschen und Menschenschichten er zu sprechen vermag. (vgl. Szabo: Dichterstunde Wilhelm Szabo in der Ravag am 28. September 1953, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 338)

Das künstlerische Glaubensbekenntnis Wilhelm Szabos lässt sich demnach wie folgt darstellen: (1) Die Lyrik muss so nahe wie möglich am realen Leben der Menschen bleiben und (2) der Dichter muss seiner Aufgabe als Erzieher der Gesellschaft verantwortungsvoll

nachkommen. Was jetzt noch bleibt, ist die Frage, wie das „richtige“ Gedicht Szabos Vorstellungen zufolge auszusehen hat, d.h., die Frage, was seiner Meinung nach, ein gutes Gedicht ausmacht.

Die Antwort auf die Frage, an welchen Merkmalen man das wahre Gedicht zu erkennen habe, ist notwendiger Weise persönlich und subjektiv. Das Verhältnis zwischen dem Lyriker und der Sprache ist ein eigenes, ein besonderes, und geht über die gewöhnliche Nutzung von Sprache hinaus. Die Worte sind dem Dichter nicht allein Träger verstandesmäßig erfassbarer Inhalte und Bedeutungen, sie sind ihm gleichzeitig Formeln, deren Sinn über den der Mitteilung weit hinausreicht. Der Dichter findet in dem Wort mehr als alleinig das Mittel zur Verständigung, er erfasst es in der Tiefe seiner Bedeutung und versteht es in seiner Vielfältigkeit. Er erfasst die Sprachmusik bzw. den Sprachzauber des Wortes. Und je mehr es der Dichter schafft, in diese klangliche, magische und gedanklich nicht weiter zu erhellende Sphäre der Worte einzudringen, je sprachzauberkundiger er gleichsam ist, umso größer wird seine Gabe sein, mit seiner Lyrik zu verwandeln, zu beschwören und mit den Menschen in Verbindung zu treten.

Damit kommen wir dem auch schon sehr nahe, was Szabo zufolge, für den Wert und den Rang eines Gedichts entscheidend ist. Es ist das, was Szabo das „Unerlernbare“ nennt.

Natürlich darf man die Rolle des Erlernbaren in der Dichtung keinen Augenblick lang unterschätzen. Es ist die Voraussetzung für jegliche künstlerische Produktion, d.h. also nicht nur das Erlernbare, sondern das zu Erlernende, d.h. das, was nicht nur erlernt werden kann, sondern unter allen Umständen erlernt werden muss. Es gehört sozusagen zur Berufsehre des Wortkünstlers, das Handwerkliche seiner Kunst so vollkommen zu beherrschen, dass ihm das Instrument seines Könnens jederzeit verlässlich zur Verfügung steht. Gleichzeitig ist aber klar, dass uns eine vornehmlich vom Handwerklichen ausgehende Kunstübung niemals wird befriedigen können. Wir werden vielmehr bei aller Hochschätzung von Kunstfertigkeit und Virtuosität in der Dichtung eines ihrer Kennzeichen darin erblicken, dass sich in ihr etwas verwirklicht und darstellt, was wesensmäßig einer Vervollkommenung des Könnens und einer noch so gesteigerten Technisierung des Schaffensvorganges nicht erreichbar und zugänglich ist. In dieser Betonung des Unerlernbaren in der Dichtung liegt zugleich ein Bekenntnis zu dem, was man Einfall oder Inspiration nennt. (vgl. Szabo: Vorrede zu einer Lesung aus eigenen Werken, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 313)

2.2. Die Naturdichtung als literarische Gattung

Wilhelm Szabo ist darum bemüht, seinem künstlerischen Schaffen auch eine theoretische Basis zugrunde zu legen. Der weitere Zusammenhang, in dem seine künstlerische Arbeit steht, ist die literarische Gattung, in der sie sich manifestiert. Im Falle Szabos ist dies die Lyrik. Seine theoretischen Überlegungen zum Thema Lyrik bieten somit den untersten Baustein des theoretischen Fundaments seiner künstlerischen Arbeit. Der bereits etwas engere Zusammenhang ist das literarische Genre seiner Arbeit, das Genre der Naturdichtung, mit dem er sich auch eingehend theoretisch auseinandersetzt.

So schreibt er in seinem Aufsatz „Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur“, dass die Natur- und Landschaftsdichtung eine literarische Strömung ist, die ihren Weg fast über die ganze Erde genommen hat und als Dorfgeschichte, Bauernroman, Heimat- und Regionalkunst eine Reihe von literarischen Strömungen und Moden überdauerte.

Im 20. Jahrhundert war es die um 1900 einsetzende Heimat- und Volkstumsdichtung, die sich der Darstellung des Natur- und Landschaftserlebnisses annahm. Von der Natur- und Landschaftsdichtung älterer Art unterschied sie sich durch ihre von Naturalismus und Impressionismus geprägte Betrachtungsweise und durch ihre stark gemüthhaften, wenn nicht pathetischen Züge. In den ost- und südosteuropäischen Ländern war sie bisher eher sozialen und fortschrittlichen Charakters, während sie sich im deutschen Sprachraum und in den nordischen Ländern meist konservativ gab. Sie erlebte ihre Blüte um 1930 und ging unter nationalsozialistischem Einfluss in die später mit Recht abgewertete Blut- und Bodenliteratur über, die ein Auffangbecken antiurbaner und reaktionärer Tendenzen war. Die neue und neueste österreichische Dichtung zeigt keinen ausgeprägten Hang zum Landschaftlichen, wohl als Rückwirkung auf das Vorherrschen der Boden- und Volkstumsdichtung in der ersten Jahrhunderthälfte. (vgl. Szabo: Aufsatz „Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur“, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 227)

Nichtsdestotrotz ist die Natur- und Landschaftsdichtung wie die von ihr geschilderte Welt zeitlos und besitzt eine Regenerationsfähigkeit, die sie unabhängig von der zeitgeistigen Entwicklung beständig hält. Fast immer und überall war sie Ausdruck von Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und nach den immer mehr schwindenden und bedrohten Reservaten naturhaft-organischen Daseins. (vgl. Szabo: Aufsatz „Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur“, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 227)

Nachdem Szabo die Entwicklung der Naturdichtung skizzenhaft umrissen hat, nimmt er auch auf die Vertreter der österreichischen Naturdichtung näher Bezug. Mit Sicherheit auch deswegen, um sich im Kreise dieser als ein weiterer Vertreter der österreichischen Naturdichtung zu positionieren. Er macht von Anfang an deutlich, welche Form der Naturdichtung er vertritt, indem er zum literarischen Oeuvre der Vertreter der österreichischen Naturdichtung differenziert Position bezieht. So nennt er Adalbert Stifter, den Erbe von Klassik und Romantik als den Wegbereiter der österreichischen Naturdichtung, bemerkt jedoch kritisch, dass dieser seine Naturbilder in ein ideales und von Schatten gereinigtes Licht taucht, in der Mensch und Landschaft bei aller Anschaulichkeit der Beschreibung etwas seltsam Unwirkliches und Imaginäres gewinnen. Demgegenüber steht der steirische Volkspoet Peter Rosegger, dessen Darstellungen von Land und Leuten in den „Schriften des Waldschulmeisters“ und in den autobiographischen Geschichten „Als ich noch der Waldbauernbub war“ Szabo zufolge eine volksmäßige Frische und Unmittelbarkeit haben. Als Vertreter der Naturdichtung, die Bezug zur Landschaft Niederösterreichs hat, nennt Szabo den gebürtigen Wiener Wilhelm Franke und den Gmündner Josef Pfandler. In den Gedichten und Erzählungen von Wilhelm Franke erscheint die niederösterreichische Landschaft in einer hellen, wahrscheinlich für Szabo zu hellen Sicht. Die Darstellungen von Josef Pfandler empfindet er als eine mythische Überhöhung. (vgl. Szabo: Aufsatz „Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur“, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 227) Die Vorstellung einer menschlichen Allverbundenheit mit der Natur ist Szabo zuwider, er versteht die Naturliebe als eine äußerst einseitige Angelegenheit, die nur eine verklärende Romantik beschreiben kann.

„Vielleicht ist die Liebe zur Natur nichts anderes als Furcht vor der Natur, als Furcht vor ihrer Fremdheit, Starre und Ungerührtheit, in Liebe verwandelte Gegenwehr gegen ihre Empfindungslosigkeit [...]“ (Szabo1997:61)

Im Gegensatz zu dieser Form der romantisch verklärten Darstellung will Szabo auch die düsteren Züge der schwermütigen und herben Landschaft des Waldviertels aufzeigen. Er möchte ein alles umfassendes, unvoreingenommenes, neutrales Landschaftsbild zeichnen, parteilos in der Perspektive, nüchtern in der Darstellung.

„Sicher fehlen in meiner Dorf- und Landschaftslyrik die anheimelnden, traulichen Züge, andererseits werden – und im Gegensatz zur üblichen Boden- und Volkstumsdichtung – die dunklen, die geheimnisvollen und befremdlichen Seiten der bäuerlichen und dörflichen Welt weder verschwiegen noch unterschlagen.“ (vgl. Szabo: Dichterstunde Wilhelm Szabo in der

Ravag am 28. September 1953, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 338)

Damit positioniert sich Szabo als künstlerischer Kontrapunkt, nicht nur zur bestehenden niederösterreichischen Landschaftsdichtung, sondern zur Naturdichtung mit Hang zur Glorifizierung und Verschönerung im Allgemeinen. Seine Dichtung stellt damit eine wesentliche Erweiterung und eine Form der Vervollständigung der österreichischen Naturdichtung dar, wenn er nicht nur die idyllischen Seiten Österreichs besingt, sondern die Landschaft in ihrer Gesamtheit darstellt.

„Ein lyrischer Mensch widersteht den von der Empfindsamkeitsdichtung längst festgelegten Begriffen Natur, Dorf, Bauer durchaus. Der Mensch des Landes wird nicht zwischen wohlfeilen Sonnenidyllen in seiner Biederkeit betrachtet, sondern als, die drohende Erscheinung, deren Konservatismus nicht ohne Dämonie ist. Hier rühren die Gedichte an die wahre Tiefe.“ (Brunngraber, zitiert nach Wimmer 1990:9)

2.3. Stoff, Motiv und Thema der Landschaftsdichtung

Die Beziehung zwischen einem Dichter und seinem Stoff ist von maßgeblicher Bedeutung, da sich aus ihr die Motive und Themen seiner Dichtung ableiten und sie wesentlichen Einfluss auf die Art seiner künstlerischen Wahrnehmung hat. Der Stoff von Wilhelm Szabos Lyrik ist die niederösterreichische Landschaft, seine Beziehung zu ihr ist ambivalent und widersprüchlich.

Zunächst einmal ist das Waldviertel Szabos Einschätzung zufolge grundsätzlich keine Landschaft, die auf den ersten Blick heimatlich und vertraut berührt, sondern zumindest zu Beginn auf den Betrachter einen etwas zugeknöpften und abweisenden Eindruck macht. Aber auch als bereits gelernter Waldviertler erscheint ihm das Land zu gewissen Zeiten fremd und verschlossen und behält für ihn bis zuletzt etwas Verschwiegenes und Rätselhaft-Hintergründiges. (vgl. Szabo: Aufsatz „Geheimnis einer Landschaft“, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 251)

„Es wirbt nicht um dich, es versucht nicht, dich zu ihm zu überreden. Es lässt im Gegenteil um sich werben. Sein Anziehendes, sein Stimmungszauber sind heimatlicher und verborgener Art und erschließen sich in der Regel erst bei längerem und anteilnehmendem Verweilen in ihm.“ (Szabo ebd.)

Aufgrund seiner Herkunft aus bescheidenen Verhältnissen fällt es Szabo trotzdem leicht, sich mit diesem kargen und immer wieder von Prüfungen heimgesuchten Land und seinen

Menschen zu identifizieren. Und obwohl ihn das Land bereits in jungen Jahren seine Härte und Unwehleidigkeit spüren lässt und das Hausen in den winzigen Dörfern, wohin ihn seine Berufstätigkeit verschlägt, nicht nur idyllische Seiten hat, sondern mit dem Erleben von Dünkel und Verbohrtheit, Missgunst und Feindseligkeit verbunden ist, so ist Szabo Bilanz ziehend doch dankbar, in diesem Land leben und arbeiten zu können. (vgl. Szabo ebd.)

Um seine Erfahrung mit Niederösterreich und sein widersprüchliches Verhältnis zu seinen Bewohnern zu charakterisieren, verweist Szabo auf den russischen Schriftsteller Maxim Gorki, der im Titel eines seiner autobiographischen Werke, die Erlebnisse seiner unter dem einfachen Volk des zaristischen Russlands verbrachten Jahre „seine Universitäten“ nannte. Szabo teilt diese Auffassung in Hinblick auf seine eigene auf dem Land verlebte Zeit. Er spricht davon, dass ihn das Leben auf dem Land das lehrte, was keine Schule und kein akademisches Studium lehren kann: die Kenntnis des Wesens einer eigenartigen kargen Scholle und der Gemütsart, der Nöte und Sorgen des auf ihr um sein Dasein ringenden Menschenschlags. Zugleich aber hat es bestimmend und entscheidend auf seine Entwicklung, die menschliche und die künstlerische, eingewirkt. (vgl. Szabo ebd.)

Insofern kann man sagen, dass Szabo eng mit seinem Stoff verbunden ist, auch wenn seine Verbundenheit zeitweise widersprüchlich und immer ambivalent ist.

„Ich hänge an Niederösterreich. Ich fühle mich als Niederösterreicher, bin Niederösterreich durch eine 45 jährige lehrberufliche Wirkung und meine dichterische Arbeit verbunden.“
(Szabo: Notizen, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 559)

Die Motive von Szabos Lyrik lassen sich direkt aus seinem Verhältnis zu seinem Stoff folgern. Sie umfassen das Leid des Einsamen, schwankend zwischen Aufbegehren und Resignation, die Hassliebe zum Dorf, seine ambivalente Einstellung zu den Bauern und deren ambivalente Einstellung zu ihm. In weiterer Folge die maßlose Feindschaft gegenüber der gefühllosen Natur, der immer wiederkehrende Wunsch nach Liebe und Freundschaft, die Erstarrung des Gemüts und die daraus resultierende Sehnsucht, dass dieser Frost auftauen möge. (vgl. Dienel 1991:122) Und schließlich das Motiv des Ver-schollenen als Gegenfigur zum in der Scholle Verwurzelten (vgl. Strigl 1997:50) und die subjektive Klage um den Selbstverlust in einer vergessenen, verlassen und versinkenden Welt.

Das Dorf und die Heimat sind die Themen, die Szabo in seinen Gedichten am häufigsten behandelt. Szabos Dorf ist weder die Versinnbildlichung eines Rousseauschen Ideals noch bevorzugter Träger einer harmonischen Utopie. In seiner Dorfwelt prallen Mensch und Natur,

Leidenschaft und Ordnung, Besitzwut und Armut wiederholt aufeinander. (vgl. Richter 1986:53) Diese Konfrontation wird bei Szabo nicht als ästhetisches Stilmittel inszeniert, sondern ist gelebte Realität. Das Dorf wird dabei immer wieder zur Projektionsfläche für das lyrische Ich, ein Spiegelbild seines psychischen Zustands. Die Grenze zwischen dem Innen und Außen verschwindet. Das Dorf ist feindselig, heuchlerisch, heimtückisch, prahlerisch, verkommen und lügnerisch. (vgl. Strigl 1997:49) Die gleichen Attribute verwendet Szabo in seinen frühen Werken auch oft für die ihn umgebende Natur. Während der Wirren des zweiten Weltkriegs entdeckt er jedoch die Natur mehr und mehr als einen Zufluchtsort für sich, als eine Ruhestätte für seinen gehetzten Geist.

In der gleichen Weise wie das Thema Dorf sehr weit gefasst ist, es ist die Beschreibung des realen Dorflebens ebenso wie die Darstellung der psychischen Befindlichkeit des lyrischen Ichs, ist auch das Thema Heimat bei Szabo nicht in dem spezifischen Sinn zu verstehen, der mit dem üblichen Sprachgebrauch gemeint ist, sondern in einer weiteren Bedeutung aufzufassen. Es handelt sich um den mit menschlicher Bedeutung erfüllten physisch-geistigen, seelischen Raum, der die Voraussetzung menschenwürdigen Daseins ist. (Wimmer 1990:11). Dies wird in den Worten Szabos noch deutlicher:

„Alle äußere Heimat kann verloren gehen, aber es bleibt noch die Heimat innen, das Ruhen im Selbst.“ (Szabo: Notizen, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 559)

2.4. Die Poetik Wilhelm Szabos

Die Lyrik von Wilhelm Szabo ist immer wieder in Zusammenhang gebracht worden mit literarischen Kategorien wie Provinz-, Regional- und Heimatliteratur. Da bereits nach einer kurzen Durchsicht von Szabos Gedichten schnell klar wird, dass hier keine Heimatliteratur im „klassischen“ Sinn vorliegt, wurde dann bald in Verbindung mit Szabos Gedichten von einer Heimatliteratur mit negativem Vorzeichen, also von einer Art „negativen Heimatliteratur“ gesprochen. Von anderer Seite wiederum wird argumentiert, dass Szabo ein Musterbeispiel der „inneren Emigration“ sei. (vgl. Strigl 1997:51) Beide Begrifflichkeiten wollen in ihrem Kern auf das Richtige hinaus und sind nicht gänzlich falsch, jedoch zu knapp, zu reduziert und undifferenziert, um dem vielfältigen Schaffen Wilhelm Szabos gerecht zu werden. Szabos Lyrik muss in ihrer Gesamtheit erfasst und nicht nur durch ihre Gegensätzlichkeit zu anderen Werken desselben Genres definiert werden.

Szabo ist zwar ein heimatverbundener und heimatgebundener Dichter, doch seine Lyrik ist mehr als negative Heimatlyrik, sie geht über diesen engen Begriff hinaus. Szabos Sicht des

Dorfes hat mit dem Klischee von wogendem Korn und behaglichen Stuben nichts zu tun. Es ist ihm verdächtig mit seinen archaischen Zügen als Widerpart der urbanen Kultur. (vgl. Dienel 1986:9) Das Dorf ist bei Szabo keine Idylle, er verfälscht es aber auch nicht zum Ort einer nur modisch bedingten Anti-Idylle. Zutiefst erkennt er das nahezu Dämonische, das hinter der stillen Beschaulichkeit wirkt. Selbst die Landschaft macht einen bedrohlichen und abweisenden Eindruck auf ihn. (vgl. Wimmer 1990:10) Nie geht Szabo den bequemen Weg der Idealisierung und billigen Tröstung. Eine Verklärung der ländlichen Welt und der elementaren Naturgewalten wäre dem Poeten wahrscheinlich als Verrat an seinen tatsächlichen Erinnerungen und Erfahrungen erschienen, die geprägt waren von ambivalenten Emotionen und konträren Empfindungen. So nimmt Szabo weder Anteil an der inkriminierenden Verherrlichung des nur Regionalen, noch an der unreflektierten Verachtung der Stadt gepaart mit einseitigem Lob der rustikalen Lebensweise. (vgl. Thuncke 1996:189) Oskar Maurus Fontana, der im September 1949 im Sender Wien I eine Dichterstunde mit Wilhelm Szabo abhält, charakterisiert dessen Poetik folgendermaßen:

„Im Orchester der österreichischen Lyrik möchte man Wilhelm Szabo am liebsten mit der Stimme der Oboe vergleichen, dem Holzblasinstrument, das sich aus der uralten Schalmei entwickelt hat und mit seinem ausdrucksvollen, sozusagen „sprechenden“ Klang voller Kraft und Getragenheit der Region des Lauteren, Keuschen, Edlen, Sinnenden und seelenvoll in sich Gefassten angehört. Den Ursprung der Oboe von der Schalmei her gewahrt man auch bei Wilhelm Szabo.[...] Es sind Dorf-Klänge, aber ganz andere als die vertrauten und gewohnten. Aus der Schalmei tönt plötzlich bei Szabo nicht mehr das Bukolische, Idyllische des Landlebens heraus, sondern das Dämonische aller Natur.[...] Szabo sieht und gestaltet nicht in Klischees, er sieht bis zum Grund, er kommt in seinem Gestalten bis zum Kern, bis zum Wesen der Erscheinung. So musste er das Dorf ohne Idylle, verwunschen, fremd und Feind in allen Jahreszeiten darstellen.“ (Szabo: Einleitende Worte zur Dichterstunde Wilhelm Szabo, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 337)

Szabo schreibt, um seine Erlebnisse und emotionalen Eindrücke aufzuarbeiten. Ihm zufolge schreibt man Lyrik, um Gefühle wie Trauer, Melancholie oder Todesangst abzuwehren. Außerdem aus einer Neigung, ja einer Liebe zum Sprachabenteuer heraus. Seine ganz persönliche Motivation für das Schreiben von Lyrik ist aber das Gedicht als sogenannte „kleine Form“ als gemäßigtste dichterische Ausdrucksweise bei Absorbiertheit von

nichtliterarischer Arbeit. (Szabo: Notizen, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Wilhelm Szabo, Sign.: 70/W 548)

An dieser Vorstellung von dem Gedicht als „kleine Form“ orientiert sich auch seine Stilistik. Szabos Weg von expressionistisch grundierten Anfängen zu einer neuen Sachlichkeit des Dorfes mündet nach klassizistischen und gedankenlyrischen Umwegen wiederum in formale Reduktion. Die Armut im Wort erscheint als adäquate Entsprechung ländlicher Armseligkeit, als bewusste Hinwendung zur Bescheidenheit. (vgl. Strigl 1997:55) Szabo möchte mit seinen teilweise frappierend einfachen Metaphern einerseits seinem künstlerischen Ideal von pathetischem Understatement nachkommen, andererseits sind diese einfachen Metaphern seiner Meinung nach aber auch die treueste Darstellung von einfachem Leben.

„Ich weiß: Schöne Worte zu finden, blühendstes Wort zu sagen, ist leicht zu lernen. Was nicht zu lernen ist, ist lapidare Einfachheit, unmittelbare Schlichtheit. Nicht neue Wortklänge, verschlungenste Bildungen zu schaffen, sei mein Drang, er sei dahin gerichtet, mit fast nüchternem Wort Sterne aus Steinen zu zünden und zu erschüttern.“ (vgl. Szabo 1997:58)

Mit der Geradlinigkeit seiner Faktenreihung, der Nüchternheit des Aufzählens, also Stilmittel, welche man bereits der „Anti-Poesie“ zuzählen könnte, erreicht der Dichter eine ungewöhnliche klangvolle Eindringlichkeit der Gegebenheiten. (vgl. Richter 1986:50) Souverän instrumentiert Szabo mit der Wahl des Rhythmus und des Reims den Klang seiner Gedichte, indem er diese auf die Individualität jedes einzelnen Gedichts abstimmt. Rhythmus und Reim gehen mit der neuen Sachlichkeit eine überraschende und ergreifende Bindung ein. Dabei sind Szabos Verse zumal herb, aber mit einer eingängigen Musikalität. Ihre sangbare Form verbürgt Einprägsamkeit und damit Dauer. (vgl. Heinisch 1986:17) Tradition und Innovation, Zeitlosigkeit und Epochenstil verschmelzen ineinander.

„So ist meine Dichtung weitgehend die Geschichte meines Wegs durch die Dörfer, ich könnte auch sagen, die Geschichte eines langen und schmerzlichen Ringens um Heimat. Sie ist freilich nicht allein dies. Von Anfang an war einer ihrer Anliegen das Humane im weitesten Sinne. Hand in Hand damit geht eine starke Wandlung meiner Grundauffassung von Dichtung, dergestalt, dass ich mich von allen bloß ästhetischen Gesichtspunkten immer weiter entferne. Mein später Traum ist es, Dinge zu schreiben, die alle angehn und die alle verstehen können, vor allem die einfachen Leute. Ich sehe es als größte Ehre für einen Dichter an, wenn seine Gedichte und Erzählungen Eingang in die Kalender und Schullesebücher finden. Es wäre mein größtes Glück, einmal für viele sprechen zu können. Ich werde es nie vergessen,

dass ich in einer Keusche aufwuchs und dass meine bäurische Ziehmutter sich eines Niemandskinds annahm. Mein Herz gehört den Armen und Namenlosen.“ (Szabo 1954:7)

Auch wenn die Stimme Wilhelm Szabos im österreichischen Kanon zurzeit nicht gebührend wahrgenommen wird (vgl. Strigl 2001:15), darf dies nicht fälschlicherweise dazu verleiten, den Stellenwert von Szabos Werk zu unterschätzen. Geprägt vom „Dunkel der Dörfer“, das er, ähnlich dem von ihm verehrten und übersetzten russischen Dichters Esenin, in unvergleichbaren Gedichten beschrieben hat, ist er früh über die regionale Bedeutung hinausgewachsen und ist heute zu den wirklich großen Lyrikern des deutschen Sprachraums zu zählen. (vgl. Tielsch 1991:20)

2.5. Wilhelm Szabo als Übersetzer

Die Übersetzungstätigkeit Szabos zeichnet sich im Vergleich zum Übersetzungswerk anderer Literaten-Kollegen durch zwei vorrangige Merkmale aus. Als erstes ist zu bemerken, dass die Übersetzungstätigkeit bei Szabo einen relativ geringen Anteil an seiner gesamten literarischen Arbeit einnimmt, was mitunter auch darauf zurückzuführen ist, dass Szabo im Gegensatz zu manch anderen seiner Dichter-Kollegen die Übersetzungsarbeit nicht als Nebenerwerbstätigkeit betrieben hat, sondern vielmehr aus Interesse und dem Streben nach künstlerischer Weiterentwicklung. Das zweite, wesentliche Kennzeichen der Übersetzungstätigkeit Szabos ist, dass sich alle getätigten Übersetzungen auf ein konkretes Themengebiet (dörfliche Poesie, Landschaftspoetik) beschränken.

Szabo überträgt in seiner gesamten literarischen Laufbahn insgesamt die Werke von nur vier Autoren. Mit „Rast im dämmrigen Winterwald“ entstehen die Übertagungen von Gedichten des amerikanischen Lyrikers Robert Frost (1874-1963). Frost, der im Imaginismus entscheidende Anregungen für sein eigenes literarisches Schaffen fand, schreibt zarte Naturgedichte, sowie Gedichte, in denen die Ängste des modernen Menschen zum Ausdruck gebracht werden. Stilistisch gestaltet Frost seine Poetik einfach, er verzichtet auf komplizierte Formen und Bilder. Die stilistischen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten in der Poetik von Frost und Szabo erklären das Interesse Szabos, sich auch Übersetzerisch mit diesem Dichter auseinanderzusetzen.

Die widersprüchliche Beziehung zum Dorf, die Szabo selbst innig empfindet, findet er bei Neidhart von Reuenthal (1190-1246) mit dem kennzeichnenden Beinamen „Bauernfeind“ ausdrucksstark thematisiert. Ungeachtet der zeitlichen Distanz, die zwischen den Schaffensperioden der beiden Dichtern besteht, entdeckt Szabo inhaltliche Überschneidungen,

die für ihn eine künstlerische Bereicherung darstellen und entschließt sich zur Übertragung der Verse des dörflichen Minne-Sängers.

Die wahrscheinlich bedeutendste Übersetzung von Wilhelm Szabo ist die Nachdichtung „Trauer der Felder“ von Sergej Esenin, die im Jahr 1970 erscheint. Szabo entdeckt Esenin bereits in den 1920er Jahren als einen Seelenverwandten. Er fühlt sich von dem empfindsamen, russischen Dichter, mit dem ihn einiges verbindet, magisch angezogen. An vielen Stellen wird darauf verwiesen, was für eine tief empfundene Nähe Szabo Esenin gegenüber empfand. Die Widersprüche, denen sich Esenin in seiner Dichtung in wiederholtem Maße stellt, sowie auch seine Grundsatzüberlegungen zum Dorffthema (Wie ist das Dorf richtig darzustellen? Positive Darstellung, realistisch oder idealistisch? Wie ist die Dorfwelt überhaupt zu verstehen, zu bewerten?) sind denen Szabos nicht unähnlich, eine Wahlverwandtschaft ist also auch künstlerisch naheliegend.

Die vierte Dichterin, die von Szabo übersetzt wurde, ist Elinor Wylie (1885-1928), eine amerikanische Schriftstellerin, die formal strenge, aber dennoch gefühlsbetonte Lyrik zum Thema Natur schreibt. Diese Übersetzung scheint jedoch, den am wenigsten nachhaltigen Einfluss auf die Dichtung Szabos gehabt zu haben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Esenin den wohl größten Anteil an der gesamten Übersetzungstätigkeit Wilhelm Szabos einnimmt. Des Weiteren sollte nochmals hervorgehoben werden, dass sich alle übersetzten Autoren, wenn auch in unterschiedlichen literarischen Epochen, im selben literarischen Genre bewegt haben. Die bei den übersetzten Autoren immer wiederkehrenden Motive weisen starke Ähnlichkeiten respektive Gemeinsamkeiten mit Szabos eigener Arbeit auf. Man kann also davon ausgehen, dass die Auswahl der zu übersetzenden Autoren durch Szabo nicht willkürlich erfolgte, sondern einer klaren thematischen Richtlinie folgte.

Die breite und fundamentale Auseinandersetzung Szabos mit den Motiven der Heimatlyrik bzw. Bauerndichtung hatte auch zur Folge, dass Szabo eine große Kompetenz auf diesem Gebiet entwickeln konnte, was sich sicher sowohl auf sein eigenes Schaffen, als auch auf die Tätigkeit als Übersetzer positiv ausgewirkt hat.

Die für diese Arbeit vorrangigen Fragen nach Szabos Motivation Esenin zu übersetzen, sowie der Güte von Szabos Übersetzung, lassen sich vorab zunächst einmal folgendermaßen beantworten: Szabo sieht in Esenin vor allem den letzten Dichter des Dorfes und besitzt genügend Kompetenz in dem Genre der Heimatlyrik, um das notwendige übersetzerische Rüstzeug für eine gelungene Übertragung mitzubringen.

3. DIE REZEPTION VON SERGEJ ESENIN IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Vorreiter der Esenin-Rezeption im deutschsprachigen Raum ist Iwan Goll, der im Jahr 1921 die erste deutsche Nachdichtung eines Textes von Sergej Esenin vorlegt. Seinem Beispiel folgt rasch eine Vielzahl von anderen Übersetzern. Bis heute haben bereits 61 Autoren daran mitgewirkt, dem deutschsprachigen Leser ein möglichst stimmiges und wahrheitsgetreues Bild des russischen Bauerndichters zu vermitteln. (vgl. Kossuth 1995:22)

Iwan Goll veröffentlicht Fragmente aus Esenins „Inonien“ und „Die Verklärung“ zusammen mit Nachdichtungen von Werken von Blok, Belyj, Majakovskij und Mariengof im Juli-Heft 1921 der Dresdner Zeitschrift „Menschen“. Zwei Jahre später folgt eine Nachdichtung der „Verklärung“ von Tartakower, wiederum zwei Jahre später eine Version von Kalmer. Die Übersetzer Groeger, Jarcho, Lindenberg-Degal, Schweifert, Dürck u.a. erweitern die Titelauswahl der Nachdichtungen. 1927 erscheinen deutsche Nachdichtungen von Esenin in der russlanddeutschen Moskauer Edition „Lieder der Tat“, die gemäß dem Untertitel russische, proletarische und andere revolutionäre Poesie beinhaltet. (vgl. Kossuth 1995:23)

1933 wird trotz bereits aktiver NS-Zensur die Esenin-Nachdichtung „Nachtstück“ von Grashey im Feuilleton der „Kölnischen Zeitung“ herausgebracht. 1934 enthält die „Auswahl slawischer Dichter“, die von Hiller von Gaertringens für das Slawische Institut der Berliner Universität zusammengestellt wird, die Esenin-Nachdichtung „Dort wo Schweigen ewig schlummert“. 1939 erscheint die Edition „Russische Lyrik in Übersetzungen“ von Wanda Berg-Papendick, die insgesamt acht Texte von Esenin beinhaltet (vgl. ebd.) und 1940 wird die deutsche Nachdichtung „Die Pferde“ von Radeckis in der Schweiz veröffentlicht. 1948/1949 übersetzen Tschelistschewa-Lindenberg und Stammler Sergej Esenin.

Die erste deutsche Buchausgabe von Esenin mit dem Titel „Liebstes Land, das Herz träumt leise“ erscheint 1958 und enthält Nachdichtungen von Adelheid Christoph und Erwin Johannes Bach. 1961 legt Karl Dedecius seinen deutschsprachigen Esenin-Band vor. 1963 erscheint das Buch „Drei russische Dichter“, das Übertragungen von Paul Celan von Gedichten Sergej Esenins, Osip Mandel'stam und Aleksandr Blok enthält. 1965 gibt Fritz Mierau das Buch „S. Jessenin. Gedichte. Russisch-deutsch. Nachdichtungen von Paul Celan, Adelheid Christoph, Rainer Kirsch“ heraus, und damit die erste Ausgabe, in der zum ersten Mal die Übersetzungen von drei deutschen Lyrikern gemeinsam publiziert werden. 1970 erscheinen die deutschen Esenin-Nachdichtungen von Wilhelm Szabo unter dem Titel „Trauer der Felder“. (vgl. Kossuth 1995:24)

Nach einer mehr als zehnjährigen Pause in der deutschsprachigen Esenin-Rezeption wird 1982 der Berliner Esenin-Auswahlband „Oh, mein Russland. Gedichte und Poeme“ veröffentlicht. (vgl. Kossuth 1995:26)

Zusammenfassend sind hinsichtlich der Rezeption von Sergej Esenin im deutschsprachigen Raum zwei Aspekte als bemerkenswert hervorzuheben. Erstens ist darauf zu verweisen, dass fast ein Viertel jener 61 deutschen Esenin-Übersetzer Russlanddeutsche waren. Soweit ermittelbar, erscheinen die ersten russlanddeutschen Esenin-Nachdichtungen von Luft, Schellenberg und Wyß 1927 im oben bereits erwähnten Sammelband „Lieder der Tat“. (vgl. Kossuth 1995:27)

Der zweite Aspekt der Esenin-Rezeption im deutschsprachigen Raum, der hervorgehoben werden sollte, betrifft die akademische Forschungsarbeit. Obwohl Esenin bereits von einer Vielzahl an Übersetzern in die deutsche Sprache übersetzt worden ist, gibt es verhältnismäßig wenig akademische Forschungsarbeit zum Thema Esenin in deutscher Übersetzung. Der vermutlich bedeutendste und mitunter auch am öftesten zitierte Artikel¹, der dieses Thema behandelt ist von Fritz Mierau und mit dem Erscheinungsjahr 1966 heute bereits 46 Jahre alt. Eine sehr wichtige allgemeine Studie² zum Thema russische Lyrik in deutschen Übersetzungen ist von Karl Dedecius und mit dem Erscheinungsjahr 1961 sogar noch älter. Es ist demnach tatsächlich so, dass ungeachtet der umfangreichen Literatur zur literarischen Übersetzung, die in den letzten Jahren erschienen ist, es relativ wenig akademisches Material zum Problem der Übersetzung von russischer Lyrik ins Deutsche gibt und noch weniger zu spezifischen Autoren oder Übersetzern. (vgl. Glenn 1985:5)

Die Nachdichtungen von den Gedichten von Sergej Esenin sind so vielfältig wie die Poetik des Autors selbst. Die Poetik Sergej Esenins zeichnet sich vorrangig dadurch aus, dass sie das Produkt vieler gänzlich unterschiedlicher Einflussfaktoren ist und dass sich ihre Entwicklung stets in direkter Abhängigkeit zum biographischen Werdegang des Autors vollzog. So ist auch die Wahl der Motivatik hauptsächlich biographisch begründet und jedes poetische Werk spiegelt implizit auch die spezifische Lebensrealität des Autors zu dem jeweiligen Zeitpunkt wider. Sein Leben lang fühlte Esenin eine direkte, existenzielle Verbindung zu seiner bäuerlichen Herkunft, was auch in seiner Dichtung stets zum Ausdruck kommt. Dies führte nicht zuletzt auch dazu, dass Esenin, teils von anderen initiiert, teils von ihm selbst forciert, das Image des Bauerndichters zugeordnet wurde, eines Dichters, der seine

¹ Mierau, Fritz: Deutsche Esenin-Übersetzungen. In: Zeitschrift für Slawistik 11/3 (1966), S. 317-330, diskutiert Celan, Christoph und Kirsch (dessen Esenin-Übertragungen nicht gesammelt wurden)

² Dedecius, Karl: Slawische Lyrik-übersetzt-übertragen-nachgedichtet (1961) In: Störig, Hans J. (Hg.) Das Problem des Übersetzens. Stuttgart: Goverts 1963.

Melancholie, Schwermut, Verzweiflung und Zerrissenheit durch die Bilder der Natur zum Ausdruck bringt.

Doch Esenin war nicht nur ein Dichter von bäuerlicher Herkunft, er war vor allem auch ein Poet, der sich zerrissen zwischen unterschiedlichen Lebenswelten und den aufgewühlten Verhältnissen seiner Zeit, darum bemüht hat, einen universalen, für alle Bereiche geltenden sprachlichen Ausdruck zu finden, der unabhängig von den aktuellen Tendenzen zur Formalität, einen eigenständigen und angemessenen Stellenwert erlangt. Esenin verfolgt dabei den Weg der äußersten lyrischen Reduktion und entwickelt eine reformierte, ballastlose und genaue Sprache.

Die Motive des Bauernlebens, der inneren Zerrissenheit, der Entfremdung und der Sehnsucht nach dem bäuerlichen Leben sind dabei nicht als von einander gänzlich unabhängige Erscheinungen zu verstehen. Die Universalisierung der Natur war für Esenin eine Möglichkeit, sich mit seinem Identitätsverlust auseinanderzusetzen und gegen diesen Verlust anzugehen. (vgl. Mierau 1966:321) Auf der Suche nach dem elementaren Organischen stößt Esenin auf die allgegenwärtigen Gegensätze in der Welt, auf die Identität dieser Gegensätze, auf die Gesetzmäßigkeit dieser Identität. (vgl. Mierau 1966:322) Die Tatsache, dass sich Esenin dieser Gegensätze bewusst ist und sich ihnen auch immer stellt, ist mitunter der Hauptgrund, warum seine Poetik so rastlos, so ruhelos erscheint. Die Romantik Esenins ist damit nicht die Romantik eines melancholischen Müßiggangs, noch die einer genussvollen Selbstzerstörung, sie beschreibt vielmehr die Gefühlswelt eines Entdeckers, eines Suchenden, der sich der Relativität bewusst, auf die Suche nach der Absolutheit macht.

Wie unterschiedlich teilweise die übersetzerische Akzentuierung dieser Poetik sein kann, zeigt sich an den Arbeiten von Christoph, Dedecius, Celan und Szabo. Im Verweis auf die Esenin Ausgabe „Gedichte. Russisch-deutsch“ (Hrsg. von F. Mierau) (1965) spricht Mierau davon, dass das, was die Esenin-Übersetzungen von Celan und Christoph von den früheren und parallelen Versuchen unterscheidet, die produktive Haltung der Übersetzer gegenüber den Texten ist.

Die Dialektik von Gültigkeit und Treue zu Eigenmächtigkeit und Freiheit besteht beim Übersetzen immer und tritt auch hier deutlich hervor. Besonders im Falle des Übersetzens von Poetik lässt sich eine Übertragung nicht schablonenhaft konstruieren. Versübersetzung muss zu einem bestimmten Grad substituieren, adaptieren und gewinnt ihre Gültigkeit gerade dadurch, dass etwas weggelassen, etwas hinzugefügt, etwas verbal und formal neu eingekleidet wird. Die Treue zum Original wird demnach mitunter so erreicht, dass dieses geändert wird.

Die eigene Welt des Übersetzers wird auf die im Gedicht beschriebene Welt projiziert. Der Übersetzer vergleicht, erkennt wieder, versteht neu, assoziiert und trifft eine Auswahl.

Der Übersetzer ist ein Leser vor dem Leser der Übersetzung (vgl. Mierau 1966:324)

Die von Mierau angesprochene Produktivität beim Übersetzen, liegt nicht nur bei Christoph und Celan vor, sondern ist auch bei Dedecius und Szabo gegeben. Der Leser, der bei einem übersetzten Text vor dem Leser da ist, ist in allen vier Fällen ein anderer. Jeder Übersetzer bringt seine eigene Welt in die Übersetzung ein, stellt seine eigene Beziehung zum Autor des Originals her, nimmt andere Aspekte des Originals wahr und entwickelt damit seine ganz eigene Interpretation und Rezeption.

3.1. Adelheid Christoph und Sergej Esenin

Adelheid Christoph übersetzt insgesamt 51 Gedichte von Sergej Esenin. In die Ausgabe „Liebstes Land, das Herz träumt leise“ gehen 26 Gedichte von Christoph ein. In der Mierau-Ausgabe von 1965 werden 25 Gedichte in ihrer Übersetzung gedruckt, davon 11 zum ersten Mal. Es sind dies Gedichte aus der Zeit von 1910 bis 1919.

Für Christoph ist Esenin in erster Linie ein Gefangener seiner Leidenschaften. Die größte seiner Leidenschaften ist dabei seine Liebe zu seiner Heimat Russland, die von Bitternis und Süße bestimmt, alles beinhaltet, was eine große Leidenschaft ausmacht. Seine Liebe braucht Nähe und Distanz zugleich. Eine fortwährende Rastlosigkeit treibt Esenin in die Ferne, um ihn dann sofort wieder in die Heimat zurückzuziehen. Wiederholt nimmt Esenin Abschied, Abschied von der Heimat, Abschied von der Ferne. Christoph übersetzt das Werk Esenins als die Konfession eines ewig Abschiednehmenden.

Mierau zufolge erweist sich diese Interpretation als durchaus einträglich. Christoph schafft es, die innere Unruhe Esenins darzustellen, die sich mit Trauer um den unausweichlichen Verlust des Erworbenen verbindet. Dabei findet Christoph einen Ton, der mit dem Esenins große Ähnlichkeiten aufweist, seiner klanglichen Ausdrucksweise entspricht. (vgl. Mierau 1966:324f)

Christoph schafft es, die Leichtigkeit der Gedichte Esenins in ihre Übertragungen einzubringen. Doch in der Übersetzung von Poetik können Leistungen und Fehlleistungen einander bedingen. Entschließt sich der Übersetzer, einen Aspekt des Originals besonders hervorzuheben, so geht ein anderer dabei womöglich verloren. Ist die Leichtigkeit im Ausdruck im Allgemeinen ein Vorzug der Übersetzungen von Christoph, so ist sie in einzelnen Fällen ein Defizit, wenn die Tiefe auf Kosten der Leichtigkeit verloren geht.

Larmoyanz, Koketterie und Gemeinplätzigkeit schleichen sich in die Übertragungen ein und machen Esenin klein. (vgl. Mierau 1966:325)

Besonders nahe kommt Christoph Esenin dort, wo er die Freude seiner Hingabe an die Welt ausspricht. Mierau weist hier im Besonderen auf die Übertragung des Gedichts „Выткался на озеpe“ hin und befindet, dass weder Celan noch Dedecius dieses Gedicht im Gestus so genau wiedergegeben haben wie Christoph. (vgl. Mierau 1966:326)

Dabei wird die Trauer in Esenins Dichtung, das nie enden wollende Abschiednehmen, seine immer wiederkehrenden Gedanken an den Tod und der tief empfunden Lebensüberdruß in den Übersetzungen von Christoph nicht als eine Hingabe an die Welt im tatsächlichen Sinn verstanden. Sie gilt nicht der ihn umgebenden Lebensrealität, die von den revolutionären Kämpfen und politischen Umwälzungen seiner Zeit gekennzeichnet ist, sondern wird bei Christoph vielmehr mit einem mystischen Akzent versehen. (vgl. Mierau 1966:327)

3.2. Karl Dedecius und Sergej Esenin

Dedecius sieht in Esenin nicht nur einen Dichter der Natur, sondern vor allem einen „natürlichen“ Künstler, einen Menschen, der aus einem inneren Bedürfnis heraus Kunst schafft ohne etwas künstlich zu kreieren oder zu stilisieren. Dedecius zufolge hat Esenin das romantische Volkslied der Moderne geschaffen, in malerischer Manier, musikalischen Rhythmen und in lebendiger Sprache. Diesem romantischen Volkslied liegt stets ein tiefes, ganz und gar unstilisiertes, ungekünsteltes, unintellektuelles Erlebnis zugrunde. Dedecius erscheinen die Gedichte von Esenin oft von dem Gefühl der Trauer überschattet. Des Öfteren schwingt auch eine Art von Todesahnung mit. Und immer drücken die Gedichte Esenins die Unfähigkeit aus, sich in der Welt, so wie sie war und wie sie wurde, zurechtzufinden. So wird sein romantisches Volkslied der Moderne zu einem melancholischen Abgesang einer ratlosen, untergehenden Welt. (vgl. Dedecius 1961:73)

Historisch betrachtet sind seine Gedichte Zeugnisse für den „unversöhnlichen Bruch zwischen dem Alten und dem Neuen, für das langsame Dahinwelken, schließlich für den Selbstmord eines unverbraucht verbrauchten Lebens, für das Sterben einer Welt: mit Katen, Kirchturmglöcken, Popen, Birken, Himbeerweiden, Steppen, Schneestürmen und Schlittenfahrten, Melancholie und Masochismus, mit extremer Frömmigkeit und Gotteslästerung, mit Verwegenheit und Demut ohnegleichen. (vgl. Dedecius 1961:78)

Das Spektrum des poetischen Kanons wird durch die Gedichte Esenins um eine bedeutende Facette reicher. Der soziale Transformationsprozess, der mit Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland einsetzt, die langsame Entwicklung der Industrialisierung und die politische

Aufbruchsstimmung werden in den Gedichten Esenins ebenso thematisiert wie die rurale Tradition, die die Lebensweise der Menschen bis dahin bestimmt hat. Dedecius spricht sich dagegen aus, dass die verschiedenen Literaturgeschichten Sergej Esenin entweder zum Dichter der Revolution oder zu deren Gegner machen wollen. Ihm zufolge war Esenin wohl beides in einem: ein abergläubischer Bauer und ein ungläubiger Rebell – ein echter Russe alten Schlages. (vgl. Dedecius 1961:78)

Entsprechend seiner Rezeption der Gedichte von Esenin, hat Dedecius auch eine ganz klare Vorstellung davon, wie Esenin übersetzt werden muss. Es hat dem Übersetzer bei der Übersetzung darum zu gehen, dass sich das Widersprechende im Gedicht auch in der Übertragung wiederfindet: Nicht mehr das Alte, aber noch nicht das Neue, die romantische und die moderne Palette. Sehr rhythmische Strophen und doch freier, singbarer Fluss. Die Reime müssen unbekümmert sein, oft unrein, doch ohne zu leiern oder zu klirren. Die Alliterationen müssen unauffällig, selbstverständlich folgen. Fast Derbes sollte neben äußerst Subtilem stehen. Bilder, Stimmungen und Farben sollten zum Greifen nah lebendig werden. Weich und hart zugleich, stets musikalisch, alt und modern.

Wenn dieser Eindruck entsteht, kann der Übersetzer zufrieden sein. (vgl. Dedecius 1961:78)

3.3. Paul Celan und Sergej Esenin

„Eine durch und durch russische Begabung...ein Instrument der Poesie“ so nennt Maxim Gorki den 1895 im Gouvernement Rjasan als Sohn von Bauern geborenen Sergej Esenin, der seinem an literarischen Erfolgen, aber auch an „Vernichtungen und Pein“ reichen Leben 1926 in Leningrad selbst ein Ende setzte. Die Poesie Bloks und Kljujews, der um jene Zeit aufkommende – vom westlichen so verschiedene – russische Futurismus, die grandiosen Sprachträume Chlebnikovs, der gemeinsam mit Mariengof und Šeršenevič begründete Imaginismus, die dem Russischen so eigentümlichen sozialen und religiösen Utopien, - all das begleitet diese Gedichte. Was jedoch ihr Wesen ausmacht, ist etwas ebenso Selbstverständliches wie Seltenes: sie haben Atem und Schicksal; sie sind beseelt.“ (Klappentext der Erstausgabe von Celans Esenin-Übersetzungen: Sergej Jessenin: Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Paul Celan. Frankfurt am Main. 1961)

Die Motivik Celans sich übersetzerisch mit Esenin auseinanderzusetzen ist vielfältig, die verschiedenen Anknüpfungspunkte die Celan bei Esenin für sich finden kann, sind facettenreich. Als Lyriker, der immer daran interessiert war, seine Poetik zu erweitern, betrachtet Celan die Lyrik Esenins als einen Gegenstand, an dem er übersetzend seine Poetik bestätigen und mehr noch dichtend seine Poetik erweitern kann. Die in der Presse

breitgetretenen Skandalgeschichten des jungen russischen Dichters schaden seinem Ansehen und haben auch zur Folge, dass dem ästhetisch innovativen Charakter der Dichtung Esenins zu wenig Beachtung geschenkt wird. Paul Celan jedoch erkennt für sich die große poetische Leistung Esenins, die Einmaligkeit und Originalität seines Schaffens.

Die von Russland ausgehende Rezeption Esenins ist meist popularisierend und sieht in Esenin vor allem den volkstümlichen Bauerndichter. Diese Art der Rezeption prägt in Folge dessen auch den Ton der meisten deutschen Esenin-Übersetzungen. Im Unterschied dazu entdeckt Celan für sich einen anderen, vielleicht weniger offensichtlichen Aspekt der Poetik Esenins. Er wird vor allem auf den ästhetischen Anspruch der Esenin-Gedichte aufmerksam.

„Mit „fremdem Blick“ auf Esenin entdeckt C. Nüchternheit, gänzliche Unsentimentalität, Exaktheit, die Ausschließlichkeit von Esenins Dichterbegriff. C. begrub die Legende vom naiven Sänger der russischen Weiten, vom „unintellektuellen Jessenin“.“ (Mierau 1966: 327).

Glenn verweist darauf, dass nur wenige Stellungnahmen von Celan persönlich vorhanden sind, die bezeugen, welche Intention ihn bei seinen Esenin-Übersetzungen geleitet hat, sieht aber auch das Streben nach Entwicklung der eigenen Poesie als einen wichtigen Anreiz Celans.

„[...] because the relative simplicity of thought and language and the presence of rhyme and traditional form offered both an interesting challenge and a considerable amount of freedom to follow his own poetic inclinations while simultaneously reproducing faithfully at least the contents of the original.“ (Glenn 1985: 8)

Ivanovič führt des Weiteren noch den Bildbereich der Dichtung Esenins als eine wichtige poetische Inspiration für Celan an. (vgl. Ivanovič 1996:155)

Aber nicht nur der Künstler, sondern vor allem auch der Mensch Paul Celan, wird von der Wirkung der Dichtung Esenins effektiv erfasst. Esenins Dichtung spricht auch viele persönliche Empfindungen in Celan an. Esenins Poesie stellt für Celan einen Bezug zwischen Poesie und Landschaft her und erschafft damit wie schon zuvor für Esenin selbst eine poetisierte Welt, als es auch für Celan längst keine Heimat mehr gab, zu der man realiter noch zurückkehren konnte, deren Erinnerung jedoch in die Gegenwart strahlte. (vgl. Olschner 1997:107) Esenins Stimme klingt für Celan auf bestimmte Weise „heimatlich“. Seine Gedichte haben für Celan den Glanz von etwas „Wiedergefundenem“.

Celans psychische Verfassung in den 1960er Jahren war labil, seine Grundstimmung melancholisch und sehnsüchtig, was sich nicht zuletzt auch in der 1961 publizierten, eher

trübsinnig ausgerichteten Gedichtauswahl widerspiegelt. So kann insgesamt auch eine gewisse Affinität Celans mit Esenin im Erleben der beiden gemeinsamen Schwermut angenommen werden. Die innere Zerrissenheit, die Esenin in seinen Gedichten immer wieder zum Ausdruck gebracht hat, lässt in Celan ein Gefühl der inneren Verbundenheit aufkommen; eine persönliche Identifikation mit dem russischen Dorfdichter scheint möglich. Olschner führt diesen Gedanken noch weiter, indem er mit gewissen Vorbehalten andenk, Celan könnte Esenins „Schicksal“ als Präfiguration seines eigenen gesehen haben (vgl. Olschner 1997:109).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Esenin zweifelsohne eine wesentliche, notwendige, aber vor allem auch andersartige Stimme im poetischen Kosmos Celans war, die bleibende Spuren hinterlassen hat. Die Präsenz Esenins bereicherte die Stimmfähigkeit, den schmiegsamen Ton, vor allem den Sinn für Musikalität in Celans Dichtung. Sie brachte neue Stimmlagen bei Celan in Schwingung und bereicherte seine Poetik um eine bunte, manchmal überraschende Metaphernfülle aus der Natur. (vgl. Olschner 1997:118)

3.4. Wilhelm Szabo und Sergej Esenin

Gedicht 1: Wilhelm Szabo „An Sergej Jessenin“

An Sergej Jessenin

- 1 Die Weiler der Kindheit sind tot.
Tönt noch wo der Flegelschlag?
Ein letzter Dichter des Dorfs ich wie du,
die Trauer verhehl' ich, die Klag'.
- 2 Traktoren lärmen. Abtastet die Flur,
die finstere, Scheinwerferlicht.
Die Dörfer des Ursprungs sind tot.
Sie dauern nur noch im Gedicht.

aus: Vyoral, Hannes (Hg.): Wilhelm Szabo. Podium Porträt 4. St. Pölten: PODIUM 2001

Zu den russischen Dichtern des 20. Jahrhunderts, deren Werke in den deutschen Sprachraum Einzug nahmen, nennt Szabo neben Majakovskij vor allem Sergej Esenin. Die Esenin-Rezeption Szabos wird vorrangig bestimmt durch die biographischen Gemeinsamkeiten der beiden Autoren, sowie auch durch die von ihnen vertretene künstlerische Auffassung, die ebenso viele Ähnlichkeiten aufweist.

Szabo sieht in Esenin vor allem den Sänger der sterbenden russischen Dorfwelt alten Schlags, dessen Verse die Themen Natur, Landschaft, Licht und Dunkel, Sicheinsfühlen mit Mensch, Tier und Pflanze, stetig variieren. Szabo fühlt sich verstanden bei dem Dichter, der das Kreatürliche in den Mittelpunkt seines Schaffens stellt. Die Trauer, die Melancholie, die Wehmut der Erinnerung, aber vor allem die fortwährende Abschiedsstimmung, die in den Gedichten Esenins mitklingt, ist auch ein fester Bestandteil seiner eigenen Lyrik. Der Grundton der die Gedichte beider Lyriker durchzieht, ist bestimmt von Trennung und Aufbruch. Szabo findet seine eigene Empfindung, dass erst aus dem Gefühl des Verschwindens, Verdrängens, Verlierens und Versinkens, das richtig bewusst wird, was war, in den Versen Esenins ausgedrückt. Die beiden Autoren finden sich im gemeinsamen Ausdruck eines kritischen, differenzierten, zwiespältigen Dorf- und Heimatbildes, das aber nicht auf die Anti-Darstellung einer Idylle herab gebrochen werden kann. Szabo findet in Esenin einen Dichter, der wie auch er bäuerliche Lyrik schreibt, deren Dimension nicht allein mit dem Etikette „negative Heimatlyrik“ zusammengefasst werden kann und fühlt sich in seinen ambivalenten Empfindungen verstanden. Die traditionellen Bilder des Dorfes werden

in ihrer Mehrdeutigkeit dargestellt, die sich aus Sehnsucht nach Vergangenem und kritischer Reflexion des Zukünftigen zusammensetzt.

Auch dem Heimatlosen, dem die natürliche Ortsgebundenheit fehlt, kommt in der lyrischen Dorfwelt beider Autoren ein bedeutender Stellenwert zu. Szabo, der gerade für jene, die nicht ortsgebunden sind, fortwährend einsteht, solidarisiert sich auch mit Esenin, dem Rastlosen, dem Suchenden. Beide empfinden sie die Trennung von der Scholle als existenzielle Not und suchen die Heimat als einen nicht physischen, geographischen Ort, sondern als einen geistigen Hafen der Seele. Die tief empfundene Entfremdung von der sie umgebenden menschlichen Umwelt führt einerseits zu einer verstärkten Innerlichkeit und wird andererseits durch ihre Gedichte mit Hilfe der Projektionsfläche Natur nach außen getragen.

Doch Szabo findet nicht nur seine eigenen Motive in der Lyrik aufgearbeitet, er hat auch in Hinblick auf die Stilistik viel mit Esenin gemein. Diese Parallele ist von nicht unwesentlicher Bedeutung, fand jedoch bisher noch nicht wirklich ausreichend Erwähnung. So wie schon vor ihm Esenin betreibt Szabo Inventur in der lyrischen Stilistik und entdeckt für sich die unmittelbare Schlichtheit, die fühlbare Einfachheit, die formale Reduktion und Klarheit des Bildes als die ihm entsprechende Form des sprachlichen Ausdrucks. Damit ist klar, dass sich Szabo auch bezüglich der Stilistik bei seiner Wahlverwandschaft Esenin gut aufgehoben gefühlt haben muss.

Szabo und Esenin – zwei letzte Dichter des Dorfes finden in der Nachdichtung Szabos ein gemeinsames Sprachrohr. So werden die nachgedichteten Verse zu einem gemeinsamen Abgesang des österreichischen und des russischen Lyrikers auf das Dorf.

„Der Hain, der goldne fing an zu reden“ zu reden mit ihrer zu einer einzigen verschmolzenen Stimme.“ (Dienel 1991:10)

4. DIE LITERARISCHE ÜBERSETZUNG

4.1. Das ästhetische Problem des Übersetzens

„Während die meisten Gebiete des Geistesschaffens ihre Gesetze, ihre logische Hierarchie, Ordnung, Disziplin, Systematik, Methodik kennen, herrscht auf dem Gebiet des Übersetzens Zufälligkeit und Wirrwarr, ausgesprochene Autoditaktik. Der Erfahrene scheut sich, Prinzipien aufzustellen, weil er weiß, dass seine Arbeit sie Lügen strafen würde; und die Prinzipien der Unerfahrenen sind ohne praktischen Nutzen, weil sie wohl das Sollen wissen, aber von dem Können keine Ahnung haben.“ (Dedecius 1986:59)

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gebiet der Übersetzungstheorie hat eine lange Tradition. Sie ist geprägt von dem immerwährenden Bestreben um eindeutige Begriffsdefinitionen in der Theorienbildung und allgemeingültige Richtlinien für die Übersetzertätigkeit. Dabei bleibt die Theorie der literarischen Übersetzung so vielfältig wie ihre Vertreter, allgemeingültige, absolute Maximen sucht man vergebens.

Sind einige Übersetzer der Auffassung, dass die Wortwahl das vorrangige Charakteristikum eines Textes ist und Wörtlichkeit in der Übersetzung eine unerlässliche Bedingung sei, so setzen andere Übersetzer wiederum die Stilistik des Textes in den Fokus der Betrachtung und sind darum bemüht, den Stil des Originals in seiner historischen, kulturellen und individuellen Prägung so exakt wie möglich in der Übersetzung wiederzugeben. Unabhängig davon aber in welchem historischen Umfeld, in welcher literarischen Epoche oder in welchem Kulturkreis ein Übersetzer tätig ist, oder welcher übersetzerischen Richtung er angehört, muss er sich bei der Theorienbildung immer die gleichen grundsätzlichen Fragen stellen: Welche Funktion hat der Übersetzer? Was ist korrekte Übersetzertätigkeit? Und was macht eine gelungene Übersetzung aus?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss man sich auf irgendeine Art von Bewertungssystem beziehen. Demzufolge ist ein erheblicher Teil der Übersetzungstheorie normativ. Ohne Norm wäre Kritik nicht möglich. Die Kritik der Übersetzung und die Analyse der theoretischen Fragen dieser Literaturgattung gehen notwendigerweise von einer bestimmten Vorstellung aus, was eine Übersetzung sein soll. Dies ist insofern nicht verwunderlich, da die Grundlage der Ästhetik und Kritik in jeder Kunst – so auch in der literarischen Übersetzung – eine Wertkategorie ist. Entscheidend ist aber, dass sich diese Wertkategorie im Falle der literarischen Übersetzung nicht aus dem Wesen der Übersetzung selbst ergibt, sondern eine Gegebenheit der veränderlichen und historisch gebundenen

philosophischen Anschauung ist. (vgl. Levý 1969:28) Damit ist die Theorienbildung auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung ein fortlaufender Prozess, der geprägt ist von historischen, literaturwissenschaftlichen und sprachwissenschaftlichen Entwicklungen und zu keinem Zeitpunkt zum Abschluss kommt, sondern immer Ausdruck eines sich wandelnden ästhetischen Empfindens bleibt. Das ästhetische Problem des Übersetzens ist unabhängig davon jedoch immer dasselbe. Ziel der Übersetzerarbeit ist es, das Originalwerk zu erfassen und zu vermitteln, dabei aber zu erhalten und nicht ein neues Werk zu schaffen, das in keinerlei Beziehung zum Ursprungstext steht. Das Arbeitsverfahren dieser Kunst besteht darin, dass der Übersetzer das Sprachmaterial des Ursprungstextes durch ein anderes Sprachmaterial ersetzt und folglich alle aus der Sprache selbst hervorgehenden Kunstmittel selbstständig gestaltet. (vgl. Levý 1969:66) Damit die künstlerische Sprache und Individualität des Autors dem Leser entsprechend vermittelt werden kann, muss der Leser dem Autor gewissermaßen bis an die Grenze von dessen Sprache entgegengeführt werden. Der Übersetzer fungiert hierbei als eine Art Vermittler, der seine eigene Sprache anbietet, um den Leser bei dieser Hinwendung zu begleiten und zu führen. In dem Sprachbereich, in dem sich dieser Vorgang abspielt, ist der Übersetzer original schöpferisch. Das Übersetzen als Vorgang ist damit ein originales Schaffen, die Übersetzung als Werk eine künstlerische Reproduktion und die Übersetzung als Kunstgattung ein Grenzfall im Spannungsfeld zwischen reproduzierender und original schöpfender Kunst. (vgl. Levý 1969:66)

Der künstlerische Wert eines Werks bestimmt sich durch sein Verhältnis zu den Normen der betreffenden Kunstgattung. Wie bereits oben erläutert wurde, müssen diese Normen im Fall der literarischen Übersetzung als historisch veränderlich verstanden werden. Im Verlauf der Entwicklung ändert sich ihr genauer Inhalt und die Hierarchie innerhalb der verschiedenen Normen. Grundsätzlich kommen jedoch zwei zentrale Normen immer in der einen oder anderen Form zur Geltung: (1) die Norm der Reproduktion; sie ist gleichzusetzen mit der Forderung nach Wahrheitstreue, nach der richtigen Erfassung und in einem gewissen Maße auch nach Worttreue und (2) die Norm des „Künstlerischen“; sie steht für die Forderung nach Schönheit und schöpferischer Ästhetik. Die implizite Antithese, die diese beiden Normen miteinander verbindet, offenbart sich bei der praktischen Arbeit des Übersetzers als der Gegensatz zwischen der sogenannten übersetzerischen Treue und Freiheit.

Als „treu“ oder besser gesagt wortgetreue Übersetzungsmethode wird das Arbeitsverfahren jener Übersetzer bezeichnet, die ihr vorrangiges Ziel in der genauen Reproduktion der Vorlage sehen. Demgegenüber steht die „freie“, adaptierende Arbeitsweise, bei der es dem

Übersetzer in erster Linie darum geht, die künstlerische Schönheit des Originals zu vermitteln und eine gedankliche Nähe zum Leser herzustellen.

Es soll also ein Originalkunstwerk in einer neuen Sprache entstehen.

Aus der Geschichte der Übersetzung ist bekannt, dass der Humanismus, mit einem seiner wohl bedeutendsten Vertreter J. W. von Goethe unter der sogenannten Treue vor allem die präzise Wiedergabe der nationalen und individuellen Eigenheiten verstand, während die Vertreter der romantischen Übersetzungstradition wie beispielsweise Lermontov und Žukovskij, die Übersetzungen als mit den eigenen Gedichten gleichrangig ansahen und das Original in eigenen Worten und in der eigenen Sprache neu entstehen lassen wollten. Beide Qualitäten sind unentbehrlich: die Übersetzung muss selbstverständlich eine möglichst genaue Wiedergabe des Originalwerks, vor allem aber auch ein hochwertiges literarisches Werk sein, denn sonst wäre die vollkommenste Worttreue fruchtlos. (vgl. Levý 1969:68)

Eine Übersetzung kann als Äußerung oder Ausdruck der schöpferischen Individualität des Übersetzers betrachtet werden. Dieser Auffassung entsprechend kann man untersuchen, welche Elemente der Übersetzung dem persönlichen Stil und der persönlichen Interpretation des Übersetzers zuzuschreiben sind und welche Bestandteile allein aus dem Ursprungstext abgeleitet werden können. Der Übersetzer ist ein Autor seiner Zeit, geprägt von seiner eigenen Biographie und seinem kulturellen Umfeld. Die Poetik, die er bei der Übersetzung wählt, gibt nicht nur Aufschluss darüber, welches spezielle kulturelle, literarische und biographische Umfeld ihn selbst geprägt hat, sondern lässt auch vielerlei Rückschlüsse auf die besonderen Umstände des Autors des Originals zu. Und schließlich kann man hinter dem Übersetzungswerk auch die Methode des Übersetzers als Ausdruck einer bestimmten Übersetzungsnorm suchen, einer bestimmten Einstellung zum Übersetzen. (vgl. Levý 1969:25)

Da die Übersetzung und ihre Vorlage immer interdependent sind, lässt sich die Methode der Übersetzung durch diese Beziehung definieren. Bildlich gesprochen positioniert sich jedes Übersetzung-Original-Verhältnis auf einer Skala, deren Extremwerte die „treue“ (rezeptive) und die „freie“ (adaptive) Übersetzung sind. Die übersetzerischen Grundsätze kann man dann als Entscheidung zwischen gegensätzlichen Thesen verstehen. Levý 1969 führt in diesem Kontext folgende übersetzerischen Thesen an:

Tabelle 1: Thesen der literarischen Übersetzung

Eine Übersetzung muss die Wörter des Originals wiedergeben.	≠	Eine Übersetzung muss die Ideen des Originals wiedergeben.
Eine Übersetzung soll gelesen werden können wie ein Original.	≠	Eine Übersetzung soll gelesen werden wie eine Übersetzung.
Eine Übersetzung sollte den Stil des Originals widerspiegeln.	≠	Eine Übersetzung sollte den Stil des Übersetzers widerspiegeln.
Eine Übersetzung sollte als der Zeit des Originals zugehörig gelesen werden.	≠	Eine Übersetzung sollte als der Zeit des Übersetzers zugehörig gelesen werden.
Eine Übersetzung kann gegenüber dem Original etwas hinzufügen oder weglassen.	≠	Eine Übersetzung soll niemals gegenüber dem Original etwas hinzufügen oder weglassen.
Eine Übersetzung von Versen sollte in Prosa sein.	≠	Verse sollten in Verse übersetzt werden.

Eigene Darstellung vgl. dazu Levý, Jiří: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1969.

4.2. Die Übersetzertätigkeit

„Die Inspiration des Autors ist das Naturerlebnis, die Inspiration des Übersetzers das Kunsterlebnis. Beide müssen für beides überzeugende Mittel finden. Der Autor tut es kraft seiner poetischen Begabung; sein Übersetzer braucht sie bei der Niederschrift genauso.[...] Der Autor kann. Der Übersetzer muss. Dem Autor hilft die Phantasie. Der Übersetzer braucht sie auch- und muss dabei ihr Gegenteil befolgen, eine erbarmungslose Disziplin wahren, und also seine Phantasie im Zaume halten.“ (Dedecius 1986:60)

Das ästhetische Problem des Übersetzens manifestiert sich im Spannungsfeld zwischen Reproduktion und Produktion. Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, diesen vermeintlichen Widerspruch zu erfassen und in seiner Übersetzung aufzulösen. Demzufolge beinhaltet eine Übersetzung sowohl reproduzierte, als auch schöpferisch produzierte Elemente. In welchem Verhältnis diese zueinander stehen entscheidet allein der Übersetzer, der einerseits Produzent von Kunst ist, zu aller erst aber immer einmal Rezipient des Originals.

Am Anfang der Entstehung einer Übersetzung steht immer der Übersetzer als Leser und sein spezifisches Leseerlebnis. Der Text eines Werks tritt im Kulturmilieu des Lesers in Erscheinung, wirkt als Kunstwerk jedoch erst dann, wenn er gelesen wird. Der Text wird bei der Aufnahme durch den Leser als objektives Material wahrgenommen, das durch das Subjekt des Aufnehmenden, des Lesers realisiert wird. So kommt es zu einer Konkretisierung des Objektiven von Seiten des Übersetzers auf Basis seines subjektiven Begreifens des Textes. (vgl. Levý 1969:38)

Das Hauptbestreben des Übersetzers besteht darin, das von ihm übersetzte Werk seinem Publikum verständlich zu machen. Es ist das Bemühen um eine Kommunikation mit dem Leser in der Sprache des Lesers. Der Autor schreibt, um Kunst zu schaffen. Sein primäres Interesse gilt dabei dem Produkt seiner Kunst, den Aspekt der Rezeption kann er außer Acht lassen, wenn dieser für ihn keine vorrangige Bedeutung hat. Er kann schreiben, um verstanden zu werden, er muss es aber nicht. Der Übersetzer genießt eine derartige Freiheit im Produktionsprozess nicht, da die Güte einer Übersetzung in einem wesentlichen Grad auch davon abhängt, wie gut es ihr gelingt, das Original dem Leser zu verdolmetschen.

Der Übersetzer hat zum Text das Verhältnis eines Interpreten, deshalb übersetzt er den Text nicht nur, er „legt ihn aus“. Dieser Prozess ist durch die subjektive Wahrnehmung des Übersetzers stark geprägt. Verschiebungen in der Auffassung sind aber nur innerhalb der Grenzen zulässig, die durch den realen und potentiellen Gehalt eines Werks gegeben sind.

(vgl. Levý 1969:53) Auch wenn das Erfassen des Originals durch den Übersetzer in erster Linie ein persönliches Erlebnis ist, darf der Übersetzer beim Übersetzungsprozess das vorrangige Ziel, das Original dem Leser verständlich zu machen, nicht aus den Augen verlieren. Dieser Anspruch gilt grundsätzlich einmal in Bezug auf den Text als Ganzes, ist aber auch in den Einzelheiten zwingend. (vgl. Levý 1969:118)

Mounin 1967 zufolge muss der Übersetzer um das oberste Ziel einer literarischen Übersetzung, die allseitige Treue zum Textganzen zu erreichen, den Text übersetzen, nur den Text und zwar den ganzen Text. Der ganze Text setzt sich hierbei aus den drei zentralen Bausteinen: (1) Kontext, (2) Mitteilung und (3) Situation zusammen. Der Begriff Kontext steht hier nicht allein für den sprachlichen Zusammenhang innerhalb des Textes, sondern schließt jeden bildenden Zusammenhang ein. So umfasst der Grundbaustein Kontext sowohl den sprachlichen und geographischen, als auch den geschichtlichen Kontext, in dem ein Werk steht. (vgl. Mounin 1967:119) Die Mitteilung, als der zweite tragende Pfeiler einer Übersetzung, ist mehr als die einfache Summe aller sprachlichen Zeichen, die sie zusammensetzen. Sie ist als die Gesamtheit der Bedeutungen einer Äußerung zu verstehen, die zumeist auf eine außersprachliche Realität wie beispielsweise eine soziale, kulturelle, historische oder geographische Begebenheit bezugnimmt. Nach Kontext und Mitteilung ist auch noch die Situation, in der der Text steht, als letzte Bedingung in die Übersetzung einzupassen. Während sich sowohl die Mitteilung, als auch der aus ihr resultierende Kontext lediglich auf Faktoren beziehen, die explizit aus dem geschriebenen, literarischen Text hervorgehen, umfasst der Begriff Situation all jene Umstände, die zwar nicht in der sprachlichen Aussage enthalten sind, jedoch für eine vollständige Übersetzung der in der Aussage enthaltenen Mitteilung notwendig sind.

Eine treue Übersetzung wird dann erreicht, wenn die Mitteilung des Originals in ihrem textuellen, sprachlichen Kontext und in der sie umgebenden extratextuellen Situation in der Übersetzung wiedergegeben wird. Das bedeutet, dass beim treuen Übersetzen nicht nur der linguistische Sinn des Textes, also sein lexikalischer und syntaktischer Inhalt reproduziert wird, sondern auch das zugehörige kulturelle Umfeld, in dem der Text und seine Mitteilung stehen, in die neue Sprache übertragen wird. (vgl. Mounin 1967:122)

Kontext, Mitteilung und Situation sind die Grundbausteine eines Textes und bilden damit auch das Fundament einer treuen Übersetzung. Darüber hinaus gibt es aber auch noch eine Reihe weiterer Merkmale, die das Original maßgeblich auszeichnen und in der Übersetzung berücksichtigt werden müssen. Als erstes ist hier die Wortwahl zu nennen. Die Wahl der Wörter spielt bei einer Übersetzung eine große Bedeutung. Sie steht für die linguistischen

Eigenheiten der Sprache des Originals, für die stilistischen Eigenheiten des Autors und ist ebenso auch Ausdruck eines gewissen kulturellen und historischen Umfelds.

Die vollständige Einbindung all dieser Aspekte in die Übersetzung, setzt ein breites Wissen seitens des Übersetzers voraus, das sowohl gute Sprachkenntnisse, als auch gute Kenntnisse des Autors und seines spezifischen Umfelds umfassen muss. Ist dieses Wissen beim Übersetzer nur oberflächlich bzw. ungenügend vorhanden, so wird es ihm schwer fallen, die speziellen Momente der Wortwahl entsprechend herauszuarbeiten. Da er keine Information über das Spezielle hat, muss er auf das allgemein bekannte zurückgreifen bzw. seine Wortwahl pauschalisieren. Verwendet der Übersetzer bei der Wahl eines Ausdrucks ein allgemeineres und damit weniger anschauliches und lebendiges Wort, so spricht man von einer lexikalischen Verarmung. Die Übersetzerarbeit verleitet zu drei Typen einer stilistischen Abschwächung der Lexik:

Verwendung eines allgemeinen Begriffs anstelle einer konkreten, genauen Bezeichnung.

Verwendung eines stilistisch neutralen Worts anstelle eines gefühlsgefärbten.

Geringe Ausnutzung von Synonymen zur Abwandlung im Ausdruck. (vgl. Levý 1969:110f.)

Zusammenfassend kann man über die Wahl der lexikalischen Mittel sagen, dass übersetzerische Entstellungen vor allem durch Verschiebungen in drei Richtungen entstehen:

Zwischen der allgemeinen und der spezifischen Benennung.

Zwischen der stilistisch neutralen und der expressiven Benennung.

Zwischen einer Wiederholung und einer Modifikation der Wortbezeichnung. (vgl. Levý 1969:116)

Zusätzlich zu der richtigen Wortwahl, muss der Übersetzer überdies noch berücksichtigen, dass er die im Original dargestellte Wirklichkeit korrekt interpretiert und den Text so auslegt, dass seine Auslegung der ursprünglichen Intention des Autors so nahe wie möglich kommt.

Man kann davon ausgehen, dass eine wortgetreue Übersetzung noch nicht das Verständnis eines Textes beweist. Beim richtigen Lesen eines Textes erfasst der Leser auch die stilistischen Werte des sprachlichen Ausdrucks, d.h. Stimmungen, ironische oder tragische Untertöne, Appelle an den Leser sowie Verweise auf extratextuelle Sachverhalte. Über das Erfassen der stilistischen und inhaltlichen Besonderheiten der Sprachmittel und Teil motive des Textes, erfolgt dann das Verständnis des künstlerischen Ganzen, d.h. das Verstehen der im Werk ausgedrückten Realitäten. (vgl. Levý 1969:43f.) Vom Originalautor wird die richtige Interpretation der Wirklichkeit, vom Übersetzer die richtige Interpretation der Vorlage erwartet. Im Zusammenhang damit sind drei Momente zu beachten:

(a) Die Suche nach dem objektiven Sinn des Werks (vgl. Levý 1969:48)

Jede Übersetzung ist Interpretation. Ziel einer treuen Übersetzung ist es aber nicht, das subjektive Leseerlebnis des Übersetzers an den Leser weiterzugeben, sondern die objektiven künstlerischen Kernelemente des Originals mit Hilfe der Übersetzung in eine andere Sprache zu übertragen. Zu Beginn des Übersetzungsprozess muss sich also der Übersetzer zunächst darum bemühen, die subjektiven Elemente seiner Rezeption von den objektiven Werten des Originals zu trennen und so den objektiven Sinn des Werks zu extrahieren.

(b) Der Interpretationsstandpunkt des Übersetzers:

Entsprechend den apriorischen Grundsätzen, mit denen wir an ein Werk herantreten, und der Frage, was wir von ihm zu erwarten glauben oder was wir von ihm erwarten wollen, wird sich uns der Sinn eines Werkes auf unterschiedliche Art erschließen. (vgl. Levý 1969:51)

(c) Die Interpretation des Werks:

Ist das Ziel des Übersetzers, das Werk realistisch zu erfassen, so muss seine theoretische und künstlerische Deutung von den ideellen und ästhetischen Werten ausgehen, die im Original, sei es sichtbar, sei es latent, enthalten sind. Der Übersetzer kann dem Werk nicht seine eigenen stilistischen und inhaltlichen Einfälle aufzwingen, er kann aber einen neuen Zugang zu dem Werk eröffnen und eine neue Lesart forcieren, indem er beispielsweise ein oder mehrere Elemente des Originals mehr oder weniger betont bzw. deckungsgleich oder adaptiert übernimmt. (vgl. Levý 1969:52)

Neben der richtigen Wortwahl und der adäquaten Interpretation des Originals ist auch noch die gedankliche und geistige Ausrichtung der Übersetzung von entscheidender Bedeutung. Im Zuge des Übersetzungsprozesses deutet der Übersetzer den Text. Hierbei kann es passieren, dass er Gefahr läuft, den Text seiner stilistisch wirksamen Spannung zwischen dem Gedanken und seiner Äußerung zu berauben. Entweder der Übersetzer vereinfacht den geistigen Unterbau des Originals oder er vermehrt bzw. erweitert ihn künstlich. In so einem Fall spricht man von einer sogenannten Intellektualisierung des Textes. Diese kann in einer Übersetzung durch folgende drei Typen zum Ausdruck kommen:

(d) Das Hinzufügen von logischen Zusammenhängen:

In einem literarischen Text gibt es für gewöhnlich eine beabsichtigte Spannung zwischen dem Gedanken des Textes und seinem Ausdruck. Diese Verbindung kann, muss aber nicht logisch ableitbar sein. Der Übersetzer neigt dazu, der Beziehung zwischen Gedanken und Ausdruck einen logischen Zusammenhang zu unterstellen, auch wenn dieser aus dem Text nicht hergeleitet werden kann.

(e) Das Aussprechen von Unausgesprochenem:

Das Bemühen, dem Leser den Text zu verdolmetschen, verleitet den Übersetzer mitunter dazu, mehr zu sagen, zu erläutern und zu erklären, als der Text eigentlich zulässt. Der Übersetzer möchte dem Leser den Text verständlich machen, er möchte den Text an den Leser herantreiben. Dabei darf er aber nicht unberücksichtigt lassen, dass der Autor des Textes ganz bewusst manche Inhalte offen dargelegt hat, manche nur angedeutet und manche zur Gänze unerwähnt gelassen hat. Unbestimmte Aussagen, angedeutete Bilder und Verweise sind jedoch genauso wesentliche Bestandteile eines Werkes wie die klar ausgesprochenen Sachverhalte.

Gerade bei poetischen Bildern ist der Übersetzer dazu verleitet, diese zu erläutern und zu umschreiben. Aus der Befürchtung heraus, er könnte zu wenig transportieren, zu wenig mitteilen, zu wenig genau und umfassend erfassen, fügt er dem Text Erweiterungen hinzu, die einer Abweichung vom Original gleichkommen. Ein repräsentatives Beispiel aus dem Bereich der poetischen Übersetzung ist die Auflösung von Metaphern in Vergleiche. Im Wesen eigentlich gleich, unterscheiden sich die Metapher und der Vergleich hinsichtlich der Intensität der Aussage. So kann man die Metapher als einen verkürzten, verdichteten Vergleich verstehen, während der Vergleich eine ergänzte, erläuterte Metapher darstellt. (vgl. Levý 1969:118)

(f) Formale Darlegung syntaktischer Beziehungen:

Zu einer Erläuterung und formalen Zergliederung gedanklicher Kürzungen neigt der Übersetzer auch in der Syntax. Der Übersetzer stellt hier in der Übersetzung eine offensichtliche Beziehung zwischen zwei oder mehreren Gedanken her, die im Originaltext in dieser Art nicht augenscheinlich ist. Formal äußert sich das durch das Hinzufügen von Konjunktionen und das Abändern von Satzreihen in Satzgefüge. Stilmittel des Autors, wie beispielsweise das einfache Nebeneinanderstellen von Gedanken als Ausdruck von Unmittelbarkeit und Frische, können hierdurch in der Übersetzung verloren gehen. (vgl. Levý 1969:120)

4.3. Das Übersetzen von Poetik

„Wer in einem Gedicht Worte übersetzt, muss scheitern.“ (Dedecius:1986:83)

Wie bereits deutlich wurde, bedeutet das Übersetzen von literarischen Texten auf Grund der Vielfältigkeit der zu berücksichtigenden Aspekte bei gleichzeitigem Fehlen eindeutiger Richtlinien, eine künstlerische, aber auch handwerkliche Herausforderung. Was für den literarischen Text im Allgemeinen gilt, gilt im Besonderen für die Übersetzung von Poetik.

Im Falle einer Gedichtübertragung bzw. Nachdichtung spielt die subjektive Aufnahme durch den Übersetzer eine noch bedeutendere Rolle als bei einem Prosatext oder einem Drama. Je mehr sich ein künstlerischer Inhalt von allgemein objektivierbaren Sachverhalten, einfachen, klar definierten, für jeden bekannten Alltagselementen entfernt, umso schwieriger wird es auch für einen Mediator, in unserem Fall für den Übersetzer, die Intention des Künstlers an den Rezipienten heranzutragen.

Was in einer Übersetzung übertragen werden muss, d.h. was eigentlich das Künstlerische eines Werks ausmacht, ist schwer festzumachen und durchwegs heftig umstritten. Man kann das künstlerische Element eines Werks bzw. eines Textes als jenen Bestandteil verstehen, der das subjektive Erleben eines Künstlers, seine individuelle Auffassung einer konkreten, objektiven Sache widerspiegelt. Diese individuelle Interpretation von Seiten des Künstlers ist einmalig und kann in manchen Fällen sogar bis zu einer Verfremdung oder auch Entfremdung des ursprünglichen Sachverhalts führen. In das Kunstwerk geht also nicht die objektive Wirklichkeit ein, sondern die Interpretation der Wirklichkeit durch den Autor. (vgl. Levý 1969:35)

Abzugrenzen ist in der Übersetzung von Poetik nicht nur das subjektive Erleben von objektiven Erscheinungen, sondern auch der sprachliche Ausdruck von dem Gedanken, den er vermittelt. Die enge Beziehung zwischen dem sprachlichen Ausdruck und dem Gedanken, zwischen dem Text des Werks und seinem Inhalt, darf nicht zu deren Gleichsetzung verleiten. Man muss zwischen der sprachlichen Form und dem ideellen und ästhetischen Wert eines Textes unterscheiden. Der Text ist lediglich der Träger des ideell-ästhetischen Inhalts, den der Übersetzer übertragen soll. Der Text ist durch die Sprache, in der er geschrieben ist begrenzt, der ideell-ästhetische Inhalt eines Werks ist dies nicht. Übertragen wird der ästhetische Inhalt eines Werks von einem sprachlichen System in ein anderes. Der Inhalt sollte sich dabei nicht verändern, die sprachlichen Mittel, mit deren Hilfe die ästhetischen Elemente ausgedrückt werden können dies schon, da jede Sprache einem anderen linguistischen Regelwerk unterworfen ist. (vgl. Levý 1969:36)

Die Dichte und Intensität von künstlerischen Elementen ist in der Poetik, unter anderem auch auf Grund der gebundenen Sprache, dem dazugehörigen Rhythmus und der teilweise sehr offenen Formrichtlinien, in einem sehr hohen Maß gegeben. Die Unterscheidung zwischen sprachlichem Ausdruck und ästhetischem Inhalt ist dementsprechend schwer. Ein möglicher Grundsatz für die Trennung zwischen sprachlichem Ausdruck und ästhetischem Inhalt orientiert sich an der semantischen Funktion des Ausdrucks. So sollten in der Übersetzung Formen bewahrt werden, die im Original eine bestimmte semantische (stilistische, expressive)

Funktion haben. Auf der anderen Seite sollte man nicht auf der Bewahrung sprachlicher Formen bestehen, wenn diese nicht sinnstiftend sind, d.h. keinen elementaren Beitrag zum ästhetischen Inhalt leisten. Für die Versübersetzung bedeutet dies beispielsweise, dass der Übersetzer nicht vom Metrum, sondern vom Rhythmus des Originals ausgehen muss. Die Form des Rhythmus, das Metrum kann nämlich auch eine historische oder nationale Besonderheit sein. (vgl. Levý 1969:37)

Auch die nationalen und historischen Besonderheiten des Textes müssen bei der Entwicklung der Übersetzung auf ihre Funktionsweise hin überprüft werden. Es müssen nicht alle Einzelheiten, die das historische und nationale Milieu des Textes zum Ausdruck bringen, in der Übersetzung wiedergegeben werden, sondern nur jene Elemente des Spezifischen, die der Leser der Übersetzung als für das fremde Milieu charakteristisch empfinden kann, d.h. nur solche, die fähig sind, Träger der Bedeutung nationaler und historischer Besonderheit zu sein. Alle Übrigen, die der Leser nicht als repräsentativ für das Milieu begreift, verlieren an Substanz und reduzieren sich auf eine inhaltsleere Form, da sie vom Leser bei der Rezeption nicht konkretisiert werden können. (vgl. Levý 1969:95)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Treue bei der Übersetzung eines lyrischen Textes, die Treue zur Poesie des Textes bedeutet. Die alleinige Wiedergabe des vom Autor gewählten Versmaßes, d.h. die rein äußerliche Treue zur Musikalität eines Gedichtes reicht nicht aus, damit eine Übersetzung gelingt. Manchmal erscheint ein derartiger Zugang sogar unzutreffend und ausdruckslos. In diesen Fällen kann sogar eine Übertragung des Gedichts in Prosa erfolgsversprechender sein. Der Übersetzer muss also sowohl den Stoff, aber vor allem auch den Sinn des Autors, den er übersetzt, verstehen.

Stoff, Sinn und Mittel des Autors müssen vom Übersetzer auf ihre künstlerische Konzentration hin überprüft werden. Damit der Übersetzer nicht alle Funktionswörter der gewöhnlichen Sprache, sondern nur die Schlüsselwörter des Gedichts, nicht alle grammatischen Wendungen, sondern nur jene, welche in dem Gedicht einen bestimmten Aussagewert haben und auch nicht alle Klangmomente, sondern nur jene, die dem künstlerischen Ausdruck dienen, in die Übersetzung aufnimmt. (vgl. Mounin 1967:130)

Beim Sinn des Gedichts ist es oft nicht leicht, die künstlerische Komponente aus der allgemeinen Bedeutungsebene herauszufiltern. Hier besteht oft die Gefahr, dass der Übersetzer aus Angst, nicht den ganzen Sinn einer Aussage zu übersetzen, etwas zum Sinn hinzu gibt, etwas überübersetzt und lyrische Reize in einem Gedicht sieht, die nicht da sind oder nicht wesentlich sind. (vgl. Mounin 1967:132)

Das Handwerk des Übersetzers ist die literatur- und sprachwissenschaftliche Textanalyse. Sie umfasst eine Analyse der sprachlichen und stilistischen Mittel, der syntaktischen Beziehungen innerhalb des Textes und des historischen und kulturellen Hintergrunds. Sie erfolgt auf Basis der Kriterien der Literatur- und Sprachwissenschaftstheorie und ist demnach eine rein technische Angelegenheit, die nach einem klar definierten Schema abläuft und auf Basis von vorab festgelegten Kriterien erfolgt.

Nachdem der Übersetzer eine umfassende Analyse des Textes durchgeführt hat, beginnt die Entwicklung der Übersetzung. Dort, wo dem Übersetzer mehrere stilistische Möglichkeiten zur Verfügung stehen, und wo er nach den Erfordernissen des Kontextes zwischen ihnen entscheiden muss, beginnt das tiefer gehende Erfassen und Selektieren. Hier endet das Handwerk und beginnt die Kunst. Dieser Moment macht den schöpferischen Teil der Übersetzerarbeit aus. Der Übersetzer benötigt eine lebhaft, sprachliche Innovationskraft und Phantasie, um sich mit ihrer Hilfe eine große Bandbreite an Ausdrucksmittel zu schaffen, aus welchen er dann das Treffendste auswählt. Er braucht Geschmack, also die Fähigkeit zu einem ästhetischen Werturteil und Disziplin. Damit er sich beispielsweise nicht durch Ausdrücke, die seinen schöpferischen Geist innervieren, von der Aufgabe des korrekten Reproduzierens abbringen lässt oder in stilistische Unebenheiten verfällt. Beim Übersetzen geht es um ein Schöpfungstum, bei dem die innovative Fähigkeit der selektiven untergeordnet ist. (vgl. Levý 1969:63)

Die Phantasielosigkeit eines Übersetzers lässt eine Übersetzung hölzern, plump und unmusikalisch wirken. Umgekehrt sind über die Maßen innovative und sprachlich kühne Übersetzer manchmal nicht in der Lage, die Tragfähigkeit der Sprachmittel des Originals entsprechend abzuschätzen und sich der stilistischen Intention des Autors unterzuordnen. (vgl. Levý 1969:63) Die Grundvoraussetzungen für einen guten Übersetzer sind vor allem die Fähigkeit zu objektivieren und ein gewisses Maß an Vorstellungsgabe und stilistischer Begabung. Das Talent des Übersetzers zeigt sich darin, wie er diese Komponenten miteinander in Balance bringt.

4.4. Die Übersetzungsanalyse

Im Unterschied zu einem Original, kann eine Übersetzung nie für sich alleine stehen. Als Reproduktion entspricht es ihrem Wesen immer durch die Beziehung zur Vorlage definiert zu sein. Eine Analyse der Übersetzung kann demnach nicht unabhängig vom Original passieren, sondern muss dieses mit einbeziehen. Von besonderem Interesse ist hierbei der Weg vom Ausgangspunkt der Übersetzung, der originalen Textvorlage hin zum Ergebnis, der fertigen

Übersetzung. Der Produktionsprozess einer Übersetzung wird durch eine Vielzahl von Größen beeinflusst. Neben der Biographie des Übersetzers und seiner eigenen Poetik bzw. literarischen Ausrichtung, beeinflusst auch seine Kompetenz als Übersetzer und seine Rezeption des Autors den Entstehungsprozess einer Übersetzung maßgeblich.

Am Anfang einer jeden Übersetzungsanalyse steht also eine Untersuchung der biographischen Verhältnisse des Übersetzers, vor allem in Hinblick auf etwaige Parallelen zur Biographie des Autors. Biographische Gemeinsamkeiten bzw. ähnliche Lebenserfahrungen sind eines der vordringlichsten Motive dafür, warum sich ein Übersetzer dazu entschließt, einen Autor zu übersetzen. Ebenso interessant sind die Sprachkenntnisse des Übersetzers. Nur wenn der Übersetzer die Sprache des Originals nachweislich beherrscht, kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass er direkt vom Original weg übersetzt hat und nicht von einer bereits vorhandenen Übersetzung. Die Schlussfolgerungen über das Verhältnis der übersetzten Fassung zur Vorlage werden noch zuverlässiger, wenn eindeutig festgestellt werden kann, welcher Text dem Übersetzer als Vorlage gedient hat. Sofern es also möglich ist, sollte herausgefunden werden, von welchem Ursprungstext aus, der Übersetzer übersetzt hat.

Ist der Übersetzer selbst auch Autor, so empfiehlt es sich, auch dessen eigenes literarisches Schaffen bei der Analyse zu berücksichtigen. Hier ist besonders darauf zu achten, welche Elemente die Poetik des Übersetzers im Besonderen auszeichnen. Hat man die charakteristischen Merkmale des literarischen Schaffens des Übersetzers erfasst, kann man besser erschließen, ob Elemente der Übersetzung, die sich nicht direkt aus dem Originaltext ableiten lassen, unter Umständen auf die Poetik des Übersetzers zurückzuführen sind.

Eine weitere relevante Fragestellung ist die Rezeption des Autors durch den Übersetzer. Wie hat der Übersetzer den Autor wahrgenommen? Welches künstlerische Verständnis hat der Übersetzer vom Autor? In welchem Kontext hat der Übersetzer den Autor rezipiert?

Sobald die Eckpfeiler, von denen der Übersetzer bei der Produktion der Übersetzung ausgegangen ist, ermittelt sind, kann man sich dem Hauptteil der Analyse widmen, der Analyse der Grundsätze der Arbeitsmethode selbst, d.h. der Übersetzermethode bzw. Übersetzerkonzeption. Folgende Fragen sind in diesem Zusammenhang zu klären: Wie ist der Übersetzer bei der Produktion der Übersetzung vorgegangen? Hat er eine bestimmte Methodik verfolgt und wie ist diese zu charakterisieren? In jeder Übersetzung gibt es, abhängig davon, wie genau gearbeitet wurde, einen bestimmten Grad an Elementen, die der Übersetzer dem Text hinzugefügt hat. Gerade die Abweichungen zwischen Übersetzung und Original können darüber Aufschluss geben, welche Vorgehensweise der Übersetzer beim

Übersetzen gewählt hat. Gleichmaßen können sie auch Rückschlüsse darauf zulassen, welchen künstlerischen Standpunkt der Übersetzer gegenüber dem Original vertreten hat.

Aus diesem Grund dürfen bei der Analyse einer Übersetzung ein sorgfältiger Vergleich zwischen dem Original und der übersetzten Version nicht fehlen. Ein bestimmter Prozentsatz an Abweichungen wird naturgemäß zufällig sein. Der komplementäre Teil an Abweichungen wird für das Verhältnis zwischen dem persönlichen Stil des Übersetzers und dem Stil des Originals, der Relation zwischen produzierten und reproduzierten Elementen der Übersetzung sowie der persönlichen Auffassung des Übersetzer und der objektiven Idee des Werks kennzeichnend sein. (vgl. Levý 1969:63)

Der Literaturhistoriker agiert hier gewissermaßen in einem Black Box-Szenario. Er sieht was vor Beginn des Übersetzungsprozesses vorliegt (das Original des Autors) und sieht das Ergebnis nach Abschluss des Übersetzungsprozesses (die übersetzte Version des Übersetzers). Was dazwischen passiert, bleibt im Verborgenen und ist Gegenstand seiner Analysetätigkeit. Ausgehend von den Verschiebungen, die durch das Weglassen oder Hinzufügen, durch das Umgruppieren von semantischen Einheiten und durch Veränderungen der strukturellen Beziehungen zwischen den semantischen Einheiten entstanden sind, kann er den Entstehungsprozess der Übersetzung rekonstruieren. (vgl. Levý 1969:163).

Zum Abschluss ist es noch wichtig, zu bestimmen, welche Bedeutung der Beitrag des Übersetzers für den übersetzerischen Kanon hat. Um diese Frage differenziert beurteilen zu können, stellt man die analysierte Übersetzung älteren Übersetzungen gegenüber. Das Verhältnis zwischen der aktuellen und den älteren Übersetzungen lässt sich auf Basis von zwei Fragestellungen bestimmen: Inwieweit stützt sich die analysierte Übersetzung auf bereits vorhandene, zeitlich vorgelagerte Übersetzungen? Werden bereits existierende Übersetzungsmuster und -strukturen wiederverwendet, abgewandelt oder gar nicht übernommen und inwiefern prägt die untersuchte Übersetzung bis heute nicht übertroffene Lösungen? (vgl. Levý 1969:162)

5. DIE KOMPARATIVE GEDICHTANALYSE

5.1. Gedicht 2: Sergej Esenin „Выткнулся на озере алый свет зари“ /„Wenn überm Weiher rot das Tageslicht verglüh“

Gedicht 2: Sergej Esenin „Выткнулся на озере алый свет зари“

Sergej Esenin	
1	Выткнулся на озере алый свет зари. На бору со звонами плачут глухари.
2	Плачет где-то иволга, схирунясь в дупло. Только мне не плачется – на душе светло.
3	Знаю, выйдешь к вечеру за кольцо дорог, Сядем в копны свежие под соседний стог.
4	Зацелую допьяна, изомну, как цвет, Хмельному от радости пересуду нет.
5	Ты сама под ласками сбросишь шелк фаты, Унесу я пьяную до утра в кусты.
6	И пускай со звонами плачут глухари. Есть тоска веселая в алостях зари.

aus: Esenin, Сергей: Том первый. Стихотворения. Москва: Государственное издательство
художественной литературы 1956.

(a) Die kontextuelle Analyse:

Das Gedicht „Выткнулся на озере алый свет зари“ wurde 1910 verfasst. Esenin ist zum Zeitpunkt der Erstellung erst 15 Jahre alt. Er lebt noch in seinem bäuerlichen Umfeld im Gouvernement Rjasan, sein Umzug nach Moskau wird erst 1912 stattfinden. Das Gedicht steht für den Beginn seines Schaffens. Es ist noch roh, in jenem Sinne, dass der lyrische Entwicklungsprozess des Autors gerade erst seinen Anfang nimmt und in gewisser Hinsicht unberührt, da der Autor noch keinerlei Beeinflussung von anderen Literaten bzw. Literaturströmungen unterliegt.

(b) Die inhaltliche Analyse:

Den Einstieg in das Gedicht bildet eine umfassende Darstellung der Szenerie, in der sich die Handlung abspielen wird. Das lyrische Ich erschließt dem Leser den Schauplatz, indem es ihn

seine eigene Perspektive einnehmen lässt. Das lyrische Ich beschreibt einen Platz in der Natur. Die Beschreibung ist weniger naturalistisch geprägt, als vielmehr emotional dominiert. Der Leser hat keinerlei Schwierigkeit sich vorzustellen, wie der Schauplatz aussieht, vorrangig ist aber, welches Gefühl die Umgebung beim lyrischen Ich auslöst. Es wird ein idyllisches, romantisches Bild beschrieben, das durchzogen ist von einer Art bittersüßer Wehmut. Die Vögel wehklagen und gleichzeitig senkt sich das Abendrot strahlend herab. Das Wehklagen der Vögel steht dem Niedersinken des Abendrots gegenüber, das durch seine Schönheit eine beruhigende Wirkung auf den Leser hat. Die angedeutete bittersüße Wehmut ist jene, die nur die Natur hervorrufen kann, wenn sie unbefangen und neutral das Leben als solches zum Schauplatz macht.

Bereits in der zweiten Strophe wird der Blickwinkel geändert. Das lyrische Ich wechselt von der Beschreibung seiner Umwelt hin zu einer Beschreibung seiner Innenwelt. Es wird ein Gegensatz eingefügt - „Только мне не плачется – на душе светло“. Das lyrische Ich spricht davon, dass das Auerwild und die Goldamsel wehklagen, nur das lyrische Ich selbst nicht, da sein Gemüt heiter ist. Die Ursache für die beschwingte Stimmung des lyrischen Ichs wird nur wenige Zeilen später klar, es ist in freudvoller Erwartung seiner Geliebten.

Der Leser erhält eine Vorausschau auf das, worauf sich das lyrische Ich freut, wonach es sich sehnt – beglückende Schäferstündchen mit der Geliebten. Diese Vorfreude ist ungetrübt. Es besteht eine starke Erwartungshaltung von Seiten des lyrischen Ichs, die nicht durch Zweifel gestört wird. Man kann davon ausgehen, dass die bevorstehende Begegnung nicht das erste Zusammentreffen ist, sondern sich an bereits davor ähnlich glücklich durchlebte Stunden anreihet. Das lyrische Ich weiß genau, worauf es sich freut, der Ablauf der Geschehnisse ist bekannt, ebenso wie der Ort, an dem alles stattfinden wird. „Знаю, выйдешь к вечеру за кольцо дорог“ - in seiner Vorfreude durchlebt das lyrische Ich im Ansatz schon das bevorstehende Glück.

Ab der dritten Strophe wird die Geliebte zur direkten Adressatin. Das lyrische Ich spricht seine Geliebte direkt an, wenn es sagt – „Знаю, выйдешь к вечеру за кольцо дорог“. In weiterer Folge verweist es immer wieder auf sie, bis sie in der fünften Strophe erneut direkt angesprochen wird – „Ты сама под ласками сбросишь шелк фаты“. Hat der Leser zu Beginn des Gedichts das Gefühl, dass er vom lyrischen Ich ins Geschehen mitgenommen wird, wird in der dritten Strophe ein deutlicher Perspektivenwechsel vollzogen. Das Gedicht wird zu einem direkten Austausch zwischen dem lyrischen Ich und seiner Geliebten, jedoch ohne dass diese selbst zu Wort kommt. Die Sprechhaltung des lyrischen Ichs ist verliebt und vertraut. Beim Verweis auf das gemeinsame Liebesnest mag man vielleicht sogar einen

schmunzelnden, verschmitzten Tonfall heraushören. – „Сядем в копны свежие под соседний стог“. Das dominante Thema der Rede sind die bevorstehenden glückvollen Stunden der Liebenden. Das Kompositionsprinzip des Gedichts gleicht einem Dialog, wobei der Dialogpartner des lyrischen Ichs, die Geliebte nur angesprochen wird, aber nicht antwortet. Es ist also im Gedicht nur die Stimme des lyrischen Ichs zu hören.

(c) Die formale Analyse:

Das Gedicht „Выткался на озере алый свет зари“ gliedert sich in 6 kurze Strophen mit jeweils 2 Versen. Der vorherrschende Versfuß ist der Jambus. Die Zeilen 1, 2, 3, 4, 11, und 12 sind in einem Zeilenstil verfasst, d.h. das Satzende und das Versende fallen zusammen. Bei Strophe 3, 4 und 5 ist dies nicht der Fall. Hier fällt das Versende jeweils mit dem Ende eines Teilsatzes zusammen, der durch einen Beistrich markiert ist. Diese formale Konstruktion bewirkt eine Erweiterung bzw. Ausweitung der Erzählung bzw. der Beschreibung. Für den Leser entsteht der Eindruck, dass das lyrische Ich bei diesen Passagen umfassender erzählen möchte, in seiner Beschreibung weitschweifiger und gleichzeitig ausführlicher sein möchte.

Das Reimschema folgt dem eines reinen Endreims. Das Ende der Wörter klingt gleich und die konsonantischen und vokalischen Phoneme stimmen mindestens ab der letzten betonten Silbe überein. Der Reim steht jeweils am Ende des Verses. Man kann dementsprechend von einem Ausgangsreim sprechen.

Besonders auffallend ist die wiederholte Verwendung des Wortes „плакать“= weinen, jammern, durchjammern, klagen. Abgesehen davon, dass „плакать“ vier Mal im Gedicht wiederholt wird, ist es auch ein Verb im unvollendeten Aspekt. Das andauernd, sich immer wieder wiederholende Wehklagen, Weinen der Auerhähne ist ein bestimmendes Element der Szenerie.

Die Passage „со звонами плачут глухари“, die in der zweiten Zeile zum ersten Mal vorkommt, wird in der vorletzten Zeile wiederholt. Ebenso wird das Bild des Abendrots „зари“, das als letztes Wort in der ersten Zeile steht, auch als letztes Wort in die letzte Zeile gestellt. Damit werden die zwei wichtigen Phrasen, die das Gedicht und im Besonderen die Landschaftsbeschreibung einleiten, auch am Ende noch einmal aufgegriffen. Sie bilden den Rahmen des Gedichts, in das die Handlung einbettet wird.

Bevor das Gedicht in der wiederholten Beschreibung der Naturszenerie seinen Ausklang nimmt, spricht Esenin seinen Leser noch einmal direkt an. Bei dem Imperativ in der vorletzten Zeile „И пускай со звонами плачут глухари“ wirkt es nicht so, als würde Esenin damit weiter seine Geliebte ansprechen wollen. Dieses „lass doch!“ wendet sich einerseits an ihn selbst und andererseits stellt es eine allgemeine Empfehlung dar, einen Ratschlag an den

Leser, der hier stellvertretend für die Gesellschaft an sich steht. Der Imperativ in „И пускай со звонами плачут глухари“ steht in direktem Zusammenhang mit der in der darauffolgenden letzten Zeile erwähnten „тоска веселая“, der amüsanten Schwermut. Die letzten Zeilen von Esenins Gedicht stellen damit einen Aufruf dar, einen Aufruf, den der Dichter einerseits an sich selbst richtet und gleichzeitig aber auch an seinen Leser und damit die Menschen an sich. Es ist eine Aufforderung, die Auerhähne doch klagen zu lassen, da ihr Klagen in dem sich herabsenkenden Abendrot nichts Negatives, nichts Beklemmendes, nichts Trauriges ist. Mit ihrem Wehklagen schwingt eine „тоска веселая“, eine amüsante, lustige Schwermut mit. Hier ist Esenin ein wunderbares Oxymoron gelungen, das noch mehr unterstreichen soll, worauf es ihm hier ankommt. Es ist ein Aufruf: Lieber Esenin, lieber Leser, liebe Menschen, lasst es gut sein. Nicht jedes Wehklagen ist bedrängend, traurig, zu bedauern. Es gibt auch jenes, das in der Lage ist, eine fröhliche Schwermut zum Ausdruck zu bringen. Dieses kann man getrost zulassen, ist es doch natürlicher Teil des Lebens und wesentlicher Bestandteil des Seins. Mit seiner Wortwahl „тоска веселая“ belächelt Esenin diese Schwermut selbst, er nimmt ihr die Schwere und nimmt sie nicht ganz ernst, sondern versteht sie als eine verklärende, romantische bittersüße Melancholie. Es gibt Momente im Leben, da kommen Leid und Bitterkeit durch Wehklagen zum Ausdruck, hier ist das Klagen ein schönes Element, das die Schönheit des emotionalen Erlebnisses verbreitert, erweitert und damit vervollständigt.

5.1.1. Übersetzung von Adelheid Christoph

Übersetzung 1: Adelheid Christoph „Trunkne Liebe“

Adelheid Christoph

Trunkne Liebe

- | | |
|---|--|
| 1 | Hat das Abendrot den See lichterloh umfahn,
weint im dunklen Tannengrund leis der Auerhahn. |
| 2 | Goldpirol klagt irgendwo tief versteht im Wald,
nur mein Herz ist freudenvoll, denn du kommst nun
bald. |
| 3 | Kommst auf abendlichem Weg mir entgegen scheu,
setzen uns bei Nachbars Haus gleich ins frische Heu. |
| 4 | Muss dich küssen heiß im Rausch wie ein Blumenblatt
werd in meiner Trunkenheit nimmer liebessatt. |
| 5 | Weg wirfst du das seidne Tuch, endlich mein zu sein,
trag dich, Liebste, bis es tagt, ins Gesträuch hinein. |
| 6 | Klagen mag der Auerhahn sanft vom Waldesrand,
frohe Schwermut aber steht rot im Abendbrand. |

aus: Christoph, Adelheid: Liebstes Land, das Herz träumt leise. Nachdichtungen von Adelheid Christoph und Erwin Johannes Bach. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1960.

Christoph führt den Leser behutsam und sehr langsam in die Szenerie ein. Zu Beginn ist noch nicht klar, in welche Richtung sich das Gedicht entwickeln wird. Erst in Zeile 3, wo sich das lyrische Ich mit seinem „nur mein Herz ist freudenvoll, denn du kommst nun bald“ indirekt zu Wort meldet, wird klar, dass es sich bei der beschriebenen Handlung um eine Liebesgeschichte handelt. Sind es bei Esenin mit „глыхари“ zumindest zwei Auerhähne, die weinen, ist es bei Christoph nur einer. Diese Abweichung lässt die Szenerie stiller und ruhiger werden. Christoph beschreibt ein etwas abgeschiedeneres, kleineres Liebesnest. Warum sie hier die Einzahl anstelle des Plurals wählt, ist nicht ganz klar. Ein möglicher Grund könnte sein, dass sich die Einzahl besser in das Reimschema einfügen lässt. Der Gegensatz zwischen dem freudvollen lyrischen Ich und den weinenden Vögeln rings herum ist Christoph gut geglückt. Indem sie „nur mein Herz ist freudenvoll“ an den Anfang der Zeile stellt, entspricht sie damit nicht nur der Wortanordnung des Originals, sondern hebt die Wichtigkeit der Aussage noch zusätzlich hervor. Im Unterschied dazu fehlt bei Christoph die Betonung, die Esenin mit seinem „знаю“ in der fünften Zeile vornimmt. Bei Christoph ist die Tatsache, dass

die Geliebte auf abendlichem Weg entgegenkommt eine Aussage, die keinerlei weiterer Betonung oder Hervorhebung bedarf. Es kann auch hier wieder das Gefühl entstehen, dass die Handlung aufgrund der weniger starken Betonung bzw. Hervorhebung etwas verlangsamt wird. Die sich entwickelnde Vorfriede ist ruhiger, gedämpfter, weniger euphorisch und ungestüm.

Die viermalige Wiederholung von „плакать“ = „weinen“ findet man bei Christoph nicht. Ebenso wird nicht versucht, den unvollendeten Aspekt des russischen Verbs, der eine immer wiederkehrende, sich wiederholende Handlung beschreibt, entsprechend nachzubilden. Inhaltlich entspricht Christoph mit ihrem „weint“ in Zeile 2, „klagt“ in Zeile 3 und „klagen“ in Zeile 11 dem Bild, die Aussageintensität, die eine wörtliche Wiederholung wie die des Originals bewirkt, erreicht sie nicht.

Ein Aspekt der Übersetzung Christophs, der vielleicht nicht unbedingt gleich ins Auge sticht, aber unbedingt der Erwähnung bedarf, ist das Bild der Blume in Zeile 7. Im Original heißt es „зацелую допьяна, изомну, как цвет“. Christoph übersetzt hier „muss dich küssen heiß im Rausch wie ein Blumenblatt“. Die von Christoph hier gewählte Übersetzung entspricht im Großen und Ganzen dem Inhalt des Originals, die wesentlichen Nuancen der Bildsprache Esenins kommen aber nicht zum Ausdruck. Das Verb „изомну“, das Esenin zwischen Beistriche, also in Parenthese stellt und damit hervorhebt, wird bei Christoph zur Gänze weggelassen. Man kann vermuten, dass Christoph nicht ganz nachvollziehen konnte, worauf Esenin mit seinem Bild „изомни как цвет“ hinauswollte. Damit bleibt sie bei „muss dich küssen wie ein Blumenblatt“ und entspricht zwar dem Bild damit nicht gar nicht, aber eben auch nicht ganz. Esenins „изомни как цвет“ kann mitunter womöglich folgendermaßen interpretiert werden: Der Liebhaber drückt, zerknautscht, zerdrückt seine Geliebte in seinen Händen wie eine Blumenblüte, die man so stark festhält, dass man die Freude des Festhaltens wohl spüren kann, aber nicht so fest, dass sie durch das Drücken Schaden nehmen würde. Dass Esenin die Geliebte mit einer Blume vergleicht ist ein schönes Bild an sich, das Spannungsfeld zwischen der berauschten Begierde und der romantischen Zuneigung im Umgang mit dieser Blume macht das Bild noch voller. Christoph übersetzt dieses Bild adäquat, man wird aber in weiterer Folge sehen, dass es noch gelungenere Übersetzungen dieser Passage gibt.

Demgegenüber ist die Zeile 11 besonders gut gelungen. Mit ihrem „Klagen mag der Auerhahn“ ist sie zwar formal nicht ganz beim Original – der Imperativ „ныскай“ fehlt gänzlich, inhaltlich kommt Christoph der Aussage Esenins aber sehr nahe. Das deutsche „mag“ liefert hier eine gelungene Entsprechung für das russische „ныскай“. Christoph spricht

wie Esenin nicht direkt den Auerhahn an, sondern gibt der Aussage eine allgemeinere Bedeutung. Sie bildet damit den Imperativ Esenins an das lyrische Ich, an sich selbst und die Gesellschaft allgemein, bestmöglich nach. Es ist eine Grundsatzaussage, die hier getätigt wird und damit eine Aufforderung an alle. „Klagen mag der Auerhahn sanft vom Waldesrand“ entspricht sehr dem Ton des zustimmenden, einvernehmlichen Zulassens bzw. Lassens des bei Esenin verwendeten „пускай“. Das „mag“ macht die Aussage unpersönlicher und damit noch allgemeiner.

Den Rahmen, den Esenin seinem Gedicht mit der Wiederholung von Elementen aus der ersten und zweiten Zeile, in der vorletzten und letzten Zeile, gibt, bildet die Übersetzerin nicht nach, dafür hält sie sich genau an das Kompositionsprinzip des Dialogs. Bei Esenin ist das Gedicht so gestaltet, dass ab Zeile 5 ein Dialog zwischen den zwei Geliebten stattfindet, bei dem die Geliebte jedoch nicht selbst zu Wort kommt. Christoph hebt diese Dialogform besonders hervor, indem sie das lyrische Ich die Geliebte in Zeile 10 direkt ansprechen lässt. Diese direkte Anrede „Liebste“, ist im Original gar nicht enthalten und stellt damit eine Abweichung dar. Jedoch kann diese wörtliche Abweichung vom Original in Kauf genommen werden, da sie eine inhaltliche Annäherung bewirkt.

In Zeile 12 ist das Oxymoron „тоска веселая“ mit der Übersetzung „frohe Schwermut“ ausgesprochen gut übersetzt, stellen doch die Begriffe Frohsein und Schwermut noch eine treffendere Gegensätzlichkeit dar, als es beispielsweise lustige, oder freudvolle Schwermut wäre. Kritisch hervorzuheben ist in Zeile 12 jedoch abschließend noch die Konjunktion „aber“. „Frohe Schwermut aber steht rot im Abendbrand“. Im Original ist kein Hinweis darauf zu finden, dass in die Aussage ein Einspruch, ein Einwand mit einer Konjunktion wie beispielsweise „aber“ einzubauen ist. „Есть тоска веселая в алоях зари“ ist eine Aussage. Bei Christoph entsteht durch das eingebaute „aber“ der Eindruck, dass trotz des Klagens des Auerhahns frohe Schwermut im Abendbrand steht. Dies entspricht nicht der von Esenin dargestellten Szenerie, wo das Klagen der Auerhähne nicht nur maßgeblich zu dieser frohen Schwermut beiträgt, sondern sie eigentlich sogar versinnbildlicht.

(a) Die formale Analyse:

Das Gedicht „Trunkne Liebe“ von Adelheid Christoph ist in Übereinstimmung mit dem Original „Выткался на озере алый свет зари“ von Esenin in 6 Strophen mit jeweils 2 Versen gegliedert. Ein durchgängiger Versfuß ist im Gedicht nur schwer nachweisbar, es überwiegen aber die Versfüße Jambus und Anapäst. Im Gegensatz zum Original, ist jede Zeile der Übersetzung von Christoph im Zeilenstil verfasst. Die Erweiterung der Erzählung,

die Esenin durch den Bruch mit dem Zeilenstil bewirkt hat, fällt bei Christoph aus, dafür kommt der Reim durch den durchgängigen Zeilenstil deutlicher zur Geltung.

Das Reimschema enthält zur Gänze Endreime, die Ausgangsreime sind. Christoph hält sich demgemäß hierbei gänzlich an das Original.

Das Gedicht „Выткался на озере алый свет зари“ hat bei Esenin keinen Titel. Christoph gibt dem Gedicht den Titel „Trunkne Liebe“. Weiter oben wurde erwähnt, dass beim Einstieg ins Gedicht bei Christoph weit später das Gefühl aufkommt, dass es sich bei dem Gedicht um die Geschichte von zwei Liebenden handelt. Dies gilt natürlich nur, wenn man den Titel außer Acht lässt. Berücksichtigt man den Titel von Beginn an, so ist er ein deutlicher Hinweis darauf, dass es sich um ein Liebesgedicht handelt. Die Frage, ob das Gedicht „Выткался на озере алый свет зари“ ein Liebesgedicht ist, bzw. als reines Liebesgedicht von Esenin angedacht war, ist diskussionswürdig.

Liest man das Gedicht Esenins, so ist von Anfang nicht eindeutig, ob es sich mehr um ein Naturgedicht oder ein Liebesgedicht handelt. Dass der Autor dies in der Schwebe hält, macht das Gedicht um einiges spannender und facettenreicher. So kann die Natur der Schauplatz der Liebesgeschichte sein, aber umgekehrt auch die Liebesgeschichte ein Teil des Naturerlebnisses. Das Naturerlebnis und das Erfahren von Liebe sind damit eng verbunden. Die verschwimmenden Grenzen, die bei Esenin vermutlich bewusst nicht stärker konkretisiert sind, sind bei Christoph durch die Titelwahl klar gezogen. Christoph entscheidet sich mit ihrer Titelwahl dazu, aus dem Gedicht ein Liebesgedicht zu machen, dessen Schauplatz die Natur ist. Entscheidet man sich dafür in dem Gedicht „Выткался на озере алый свет зари“ ein Liebesgedicht zu sehen, so ist der Titel „Trunkne Liebe“ gut gewählt, greift er doch die berauschte Stimmung der zwei Liebenden gut auf. Ebenso kann „Trunkne“ als Verweis auf das Wort „пьяную“ (Esenin: Zeile 10) verstanden werden. Christoph ist also auch bei der Wahl des Titels bemüht, das Original bestmöglich zu integrieren, auch wenn dieses gar keinen Titel besitzt.

5.1.2. Übersetzung von Karl Dedecius

Übersetzung 2: Karl Dedecius „Der Dämmer hat den See...“

Karl Dedecius	
1	Der Dämmer hat den See mit Purpur überstrahlt. Die Auerhähne klagen laut im Tannenwald.
2	Die Amsel klagt, im Nest versteckt, von ihrer Not. Nur ich hab nichts zu klagen – meine Seele loht.
3	Ich weiß, du kommst am Abend hinter das Gewann, wir flüchten in den frischen Schober nebenan.
4	Ich küss dich trunken, presse dich zu Blütenflausch, wer denkt an böse Zungen, wenn ihn Lust berauscht.
5	Vor meinen Küssen wirfst du selbst den Schleier weg, ich trag dich bis zum Morgen, Trunkene, ins Versteck
6	und lass die Auerhähne klagen ihr Geläut. Mir bringt der rote Dämmer Sehnsucht, die mich freut.

aus: Dedecius, Karl: Sergej Jessenin Gedichte. Übertragen von Karl Dedecius. Ebenhausen bei München:
Langewiesche-Brandt KG 1961.

Im Vergleich zu den Übersetzungen von Szabo und Celan, die die erste Zeile in die Gegenwart holen, hält sich Dedecius beim Einstieg ins Gedicht hinsichtlich der Zeitform an das Original und bleibt im Perfekt: „Der Dämmer hat den See mit Purpur überstrahlt“.

Genau wie im Original, klagen auch bei Dedecius mehrere Auerhähne. Er übersetzt „глухари“ wortgetreu mit „die Auerhähne“. Auch die Zeile 4 übersetzt Dedecius vor allem hinsichtlich der grammatischen Struktur und Syntax sehr nahe am Original. Dedecius, welcher bekanntermaßen der russischen Sprache mächtig war, erkennt hier, dass die russische Konstruktionsform „мне не плачется“ mit einer Übersetzung wie beispielsweise „ich klage nicht“, nicht ausreichend erfasst wird. Das „ich“ steht im Russischen im Dativ „мне“ und „плачется“ ist 3. Person Singular. Dedecius übersetzt dies mit „Nur ich hab nichts zu klagen“, geht damit auf die russische Konstruktionsform differenzierter ein als andere Übersetzungen und fügt der Aussage der Zeile eine weitere Nuance hinzu. Hinsichtlich der Satzkonstruktion hält sich Dedecius ebenfalls an das Original und behält den Bindestrich bei. Kann man den ersten Satzteil der Zeile 4 als durchaus gelungen bezeichnen, so ist dies beim zweiten Satzteil „meine Seele loht“ weniger der Fall. Die Frage, die sich hier stellt, ist, was soll der Leser mit dem Wort loht verbinden? Da das Wort „loht“ keine naheliegenden

Assoziationen aufkommen lässt, kann man vermuten, dass sich Dedecius des Neologismus „loht“ bedient hat, um dem Reimschema gerecht zu werden.

Die dritte Strophe beginnt bei Dedecius wie bei Esenin mit einem „Ich weiß“, „Знаю“, das die Sicherheit des lyrischen Ichs darüber, dass das ersehnte Ereignis eintreten wird, zum Ausdruck bringt. Der goldene Weg „за кольцо дорог“ fehlt bei Dedecius, er übersetzt stattdessen „das Gewann“.

Die Zeile 6 übersetzt Dedecius mit „wir flüchten in den frischen Schober nebenan“.

Das Verb „flüchten“ lässt darauf schließen, dass die zwei Liebenden etwas Verbotenes tun und es daher notwendig haben sich zu verstecken. Obwohl das Wort flüchten bei Esenin überhaupt nicht vorkommt, hat der Leser auch beim Lesen des Originals das Gefühl, dass sich die zwei Liebenden in ihrem Natur-Liebesnest verbergen wollen. Es ist aber klar, dass es nur die Blicke der Öffentlichkeit sind, die die zwei Liebenden scheuen und es nichts Konkretes gibt, vor dem es zu flüchten gilt.

Die Strophe 4 beschreibt wieder die Liebkosungen des Geliebten. Das Bild von der mit Zärtlichkeit gedrückten Blume „изомну, как цвет“ umschreibt Dedecius mit „presse dich zu Blütenflausch“. So wie Christoph, spricht auch Dedecius die Geliebte in der Zeile 10 mit „Trunkene“ direkt an. Dieses direkte Ansprechen der Angebeteten, ist aus dem Original nicht ableitbar. Trotzdem erscheint es für den Übersetzer offensichtlich plausibel, um dem Kompositionsprinzip des Dialogs besser nachkommen zu können. Der Umstand, dass „Trunkene“ zwischen zwei Beistrichen eingefügt wird, hebt diese direkte Anrede der Geliebten noch mehr hervor.

Eine sehr auffällige Passage in der Übersetzung von Dedecius ist der Übergang von Zeile 10 zu Zeile 11. Im Original schließt das Satzgefüge aus Zeile 9 und 10, mit Ende der Zeile 10 ab. Der Abschluss ist durch einen Punkt markiert. Nicht nur der Satz schließt mit dem Ende der Strophe ab, auch die inhaltliche Aussage der Strophe 5 endet mit dem Schluss der Strophe 5. Dedecius konstruiert diesen Abschnitt ganz anders. Er lässt den Satz von Zeile 10 in die Zeile 11 weiterlaufen und durchbricht damit den Zeilenstil des Originals. Im Original bilden die Zeilen 9 und 10 sowie 11 und 12 jeweils einen Satz. Dedecius erweitert den Satz aus Zeile 9 und 10 in die Zeile 11 hinein. Es handelt sich hierbei um ein Strophenenjambement. Die Aussage dieser Passage ändert sich damit komplett. Bei Esenin haben wir den Teil mit der Geliebten, die bis in die Morgenstunden hinein im Liebesnest liebkost wird in Zeile 9 und 10 abgeschlossen. Es folgt eine neue Strophe und damit ein neues Thema. Die letzte Strophe dient bei Esenin dem bereits erwähnten Aufruf, das Leben so zu nehmen wie es ist. Die Auerhähne klagen zu lassen, denn nicht jedes Klagen ist etwas Schlechtes, sondern es kann

auch eine frohe Schwermut in sich tragen. „И пускай со звонами плачут глухари“. Der Aufruf richtet sich an die Allgemeinheit und gleicht einer Conclusio, die dem Gedicht als Abschluss dient. Bei Dedecius ist dieser Abschnitt anders zu verstehen. Indem Dedecius den Satz aus der Strophe 5 in die Strophe 6 weiterlaufen lässt, ist das „lass“ auf einmal kein Imperativ mehr, sondern 1. Person Singular und bezieht sich auf den Geliebten, der die Trunkene aus Zeile 10 bis zum Morgen ins Versteck trägt. „und lass die Auerhähne klagen ihr Geläut“ ist damit kein Aufruf, sondern eine Fortsetzung der Handlung, die der Geliebte tätigt. Er trägt die Geliebte bis zum Morgen ins Versteck und lässt die Auerhähne klagen ihr Geläut. Das „und“ ist dementsprechend bei Dedecius kleingeschrieben. Es ist eine Konjunktion in dem Satz, der sich von Zeile 9 bis Zeile 11 erstreckt. Bei Esenin hingegen ist das „И“ großgeschrieben und eine Einleitung zu seiner mittels eines Imperativs konstruierten Conclusio.

Dedecius stellt einen starken Bezug zwischen dem lyrischem Ich und dem Inhalt von Zeile 11 her. Dieses Kompositionsprinzip wird in Zeile 12 weitergeführt und damit in seiner gesamtheitlichen Wirkung verstärkt. Während Esenin mit „Есть тоска веселая в алосях запи“ die Aussage bewusst allgemein hält, wird sie von Dedecius personifiziert: „Mir bringt der rote Dämmer Sehnsucht, die mich freut.“ Im Original lässt sich kein Hinweis darauf finden, dass sich diese Zeile allein auf das lyrische Ich bezieht – „Mir“ ist im russischen Original nicht zu finden. Indem Dedecius bei Zeile 12 diese Herangehensweise wählt, verfolgt er konsequent das Kompositionsprinzip, das er in Zeile 9 begonnen hat bis in die Zeile 12 weiter und erfasst damit die beiden letzten Strophen als Gesamtheit.

Hinsichtlich der Titelvergabe hält sich Dedecius wieder genau an seine Vorlage und lässt seine Übersetzung ohne Titel stehen. Ebenso bleibt er der textuellen Konstruktion Esenins treu. Die viermalige Wiederholung des Wortes „плакать“ findet bei Dedecius eine exakte deutsche Entsprechung in einer ebenso häufigen Wiederholung des Wortes „klagen“. Diese Wortwiederholung, die schon im Original die Durchgängigkeit des Kompositionsprinzips untermauert, gibt auch der Übersetzung Dedecius einen thematischen und strukturellen Rahmen.

Formal analysiert entspricht das Bild der Übersetzung zur Gänze jenem des Originals. Die Übersetzung Dedecius hat ebenso wie das Original 6 Strophen zu jeweils 2 Zeilen. Besonders bei der Zeilenaufteilung entspricht die Übersetzung von Dedecius genau der Vorlage. Kritisch zu beurteilen sind hingegen, die Metrik, der Reim und der Klang der Übersetzung.

Ein wesentliches Element der Dichtung Esenins – was nicht zuletzt auch vom Dichter selbst immer wieder betont wurde – ist die Sprechbarkeit der Verse. Die Gedichte Esenins zeichnen

sich durch ihr volles Klangbild aus, durch die Sangbarkeit der Verse. Jedes Gedicht besitzt eine Melodik, die schon fast der eines Lieds gleichkommt. Dedecius ist es nicht gelungen, die melodische Schönheit von „Выткался на озере алый свет зари“ in seine Übersetzung „Der Dämmer hat den See mit Purpur überstrahlt“ zu übertragen. Die Metrik des Gedichts ist schwer zu erfassen. Augenscheinlich ist, dass die Betonung der Silben eher jeweils auf den hinteren Silben liegt. Dementsprechend ist die Übersetzung eher den Versfüßen Jambus oder Anapäst zuzuordnen. Dedecius gibt sich zwar Mühe, das Reimschema des Originals beizubehalten, allerdings wirkt der Reim an vielen Stellen nicht ganz sauber und vor allem unrund. Ganz besonders ist das in Zeile 7 und Zeile 8 mit „Blütenflausch“ und „berauscht“ der Fall. Der Reim der Übersetzung wirkt im Gegensatz zum Reim des Originals, der natürlich anmutet, bemüht und konstruiert. Der Klang des Gedichts erscheint damit nicht abgestimmt und ist nicht voll genug.

Jeder Übersetzer steht theoretisch immer vor der Aufgabe, alle Elemente des Originals in seine Übersetzung zu übertragen. Diese Aufgabe absolut zu erfüllen, ist jedoch praktisch nahezu unmöglich. Oftmals muss sich der Übersetzer auf ein Element konzentrieren, wobei ein anderes Element vermehrt außer Acht gelassen wird. Dieses Konfliktfeld wird am Beispiel dieser Übersetzung gut sichtbar. Fazit der Analyse ist, dass der Übersetzer die Treue zum Original hinsichtlich kontextueller, inhaltlicher und sprachlicher Gesichtspunkte der klanglichen Entsprechung vorgezogen hat und diese dadurch in einem gewissen Ausmaß Schaden genommen hat.

5.1.3. Übersetzung Paul Celan

Übersetzung 3: Paul Celan „Dort übern Teich“

Paul Celan

Dort übern Teich

- | | |
|---|---|
| 1 | Dort übern Teich gewoben ist das Rot vom Himmelssaum,
der Auerhahn, er klagt, mit ihm klagts aus dem Nadelbaum, |
| 2 | Auch sie, die Amsel, klagt und weint und kommt nicht mehr
hervor.
In mir – nichts, das da weinen wollt, das Herz ist lichtumflort: |
| 3 | Den Weg, der dort zum Ring sich schließt, kann ich dich
kommen sehn,
das Heu, gehiefelt, wartet schon, wir brauchen nicht zu stehn. |
| 4 | Ich küss dich trunken, meine Hand sie greift dich – greift
ein Blatt.
Wem Freude seine Sinne raubt, hat Wort und Rede satt. |
| 5 | Ich küss die Finger dir dorthin, wo Tuch und Schleier sind,
solang die Nacht die Nacht sein will, bleibst du mir trunken,
Kind. |
| 6 | Du Auerhahn, du klage nur, du tön nur, Nadelbaum:
sie ist nicht schwer, die Schwermut dort im Rot vom
Himmelssaum. |

aus: Drei russische Dichter. Alexander Block. Osip Mandelstamm. Sergej Jessenin. Übertragungen von Paul Celan. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Bücherei 1963.

Schon bei einer rein oberflächlichen Betrachtung wird schnell ersichtlich, dass die Übersetzung „Dort übern Teich“ von Paul Celan in geringerem Ausmaß die Nähe zum Original sucht, als dies bei den anderen Übersetzungen der Fall ist. Abweichungen vom Original sind sowohl auf inhaltlicher, als auch auf stilistischer Ebene zu finden. Bereits die erste Strophe liefert Beispiele für derartige Abweichungen. Celan übersetzt Esenins erste Zeile „Выткался на озере алый свет зари“, die richtungsweisend ist für die thematische und stilistische Ausrichtung des Gedichts mit „Dort übern Teich gewoben ist das Rot vom Himmelssaum“. Dieser Übersetzungsversion mangelt es sowohl an sprachlicher, als auch an stilistischer Treue. Der Einstieg ins Gedicht sowie auch die danach folgenden Verse sind bei Esenin geprägt von sprachlicher Genauigkeit und stilistischer Einfachheit. Diese Einfachheit darf nicht fälschlicher Weise mit Simplizität verwechselt werden, sondern ist vielmehr als

eine Form von natürlicher Sprache zu verstehen. Celan bedient sich einer Sprache die im Vergleich zur natürlichen Sprache Esenins, artifiziell wirkt. Das Bild, das Celan mit dem „gewobenen Rot vom Himmelssaum“ zeichnet, ist für sich allein genommen stilistisch gelungen. Betrachtet man es aber als eine Übersetzungsversion, so fällt die Beurteilung gegenteilig aus. Das Bild, das Celan zeichnet ist hoch poetisch, stark künstlerisch, wirkt aber im Vergleich zum Bild Esenins, das die Ästhetik der Natürlichkeit in den Mittelpunkt stellt, fast künstlich.

Bei Celan steht der Auerhahn wie auch in der Übersetzung von Christoph und im Gegensatz zum Original im Singular. Bei Christoph hat dies dazu geführt, dass die Geräuschkulisse des Schauplatzes der Handlung ruhiger geworden ist. Das stillere Klagen bei Christoph nimmt der freudigen Schwermut, die Esenin beschreibt etwas an Intensität. Celan vermeidet dies, indem er „mit ihm klagt aus dem Nadelbaum“ übersetzt.

In Zeile 3 wird die Bedeutung der Amsel hervorgehoben, indem sie zwischen Beistriche gestellt wird und mit einem „Auch sie“ zusätzlich auf sie verwiesen wird. Der zweite Teil der dritten Zeile „und kommt nicht mehr hervor“ hat im Original keine Entsprechung und wurde von Celan hinzugefügt. Die Zeile vier ist mit dem Einstieg „In mir“ stilistisch gut auf das „Auch sie“ der Zeile drei abgestimmt. Dieses Stilmittel ist damit zwar gelungen, aber entspricht wiederum nicht dem Original, in der die Zeile vier mit „только мне“ beginnt. Auch wenn Celan hier stilistisch vom Original abweicht, erfasst er die sprachliche Charakteristik der Zeile 4 des Originals recht gut. Bei Esenins heißt es „Только мне не плачется“, bei Celan „In mir – nichts, das da weinen wollt“. Celan gelingt es damit einerseits sehr gut die Dativkonstruktion des Originals auch im Deutschen wiederzugeben und andererseits auch die sprachliche Komponente des - nichts zu weinen haben - in seine Übersetzung zu übertragen. Darüber hinaus kann man den deutschen Neologismus „lichtumflort“ als eine eingängige Version des russischen „светло“ bewerten.

Die dritte Strophe Celans zeichnet sich vor allem durch ihre inhaltliche Abweichung vom Original aus. Celan übersetzt „kann ich dich kommen sehen“. Dies ist von Celan hinzugefügt, ein russisches Gegenstück gibt es dazu im Original nicht. Die inhaltliche Abweichung bewirkt in diesem Fall auch eine starke kontextuelle Abweichung. Bei Esenin wird mit „знаю“ die Gewissheit des lyrischen Ichs zum Ausdruck gebracht, dass die Geliebte am Abend kommen wird. Dieses „знаю“ steht im Präsens, was hier darauf hinweist und noch stärker unterstreicht, dass dies als unumstößliche Gegebenheit angenommen wird. Die temporale Funktion des Präsens steht hierbei eher im Hintergrund. Bei Celan ist dies anders. Celan übersetzt „kann ich dich kommen sehn“. Die Gewissheit über das Erscheinen der Geliebten, die im Original

zum Ausdruck gebracht wird, kommt bei dieser Übersetzungsversion gar nicht vor. Celan bleibt mit „kann ich dich kommen sehn“ auch im Präsens, allerdings erfolgt hier die Wahl des Präsens allein aufgrund seiner temporalen Funktion und gar nicht aufgrund der mitschwingenden Bedeutungsebene, die beim Präsens immer bedeutet, dass eine allgemeingültige Tatsache beschrieben wird, ein Faktum. Bei der Übersetzung Celans ist daraus folgend auch nicht ganz klar, wann und vor allem auch von wo das lyrische Ich spricht. Bei Esenin hat der Leser den Eindruck, dass das lyrische Ich voll von sehnsuchtsvoller Erwartung seiner Geliebten ist, die mit Gewissheit am Abend zum gemeinsamen Liebesnest kommen wird. Die sehnsuchtsvolle Vorfreude kann bereits am Schauplatz stattfinden, der Leser hat aber verstärkt den Eindruck, dass sich das lyrische Ich zum Zeitpunkt seiner Rede noch nicht am Schauplatz befindet. Bei Celan ist das anders. Mit seinem „kann ich dich kommen sehen“ erweckt er den Eindruck, als stünde das lyrische Ich schon am Schauplatz. Die darauf folgenden Verse schwächen diesen Eindruck zwar wieder ab, dies ändert aber nichts daran, dass Celans Übersetzungsversion von Zeile 6 ein kontextuelles Merkmal aufweist, das dem Original in keinerlei Hinsicht entspricht.

Der zweite Teil der Zeile 6 „wir brauchen nicht zu stehn“ hat kein Korrelat im russischen Original. In ähnlicher Weise verhält es sich mit Celans Zeile 9 „Ich küsst die Finger dir dorthin, wo Tuch und Schleier sind“, die auch eine sehr breit aufgefasste Übersetzungsversion der originalen Zeile 9 darstellt.

In der Strophe 4 schildert Esenin das Bild des Geliebten, der seine Geliebte mit einer Zärtlichkeit drückt, wie man es tun würde, wenn man ein Blütenblatt in der Hand hat, das man spüren, aber nicht beschädigen möchte. Celan greift das florale Bild auf, erfasst es aber nicht zur Gänze, wenn er übersetzt „meine Hand, sie greift dich – greift ein Blatt“. In seiner Übersetzungsversion erscheint es als wäre die Geliebte wie ein Blatt. Im Original ist das anders. Hier wird nicht die Geliebte einer Blume bzw. einem Blatt gleichgesetzt, sondern der Prozess der Berührung wird mit dem Bild der Blume in Verbindung gebracht. Nicht die Geliebte ist wie ein Blatt, sondern die Geliebte wird wie eine Blume berührt.

Die direkte Anrede in Zeile 10, die sowohl von Christoph „Liebste“, als auch Dedecius „Trunkene“ verwendet wird, wird auch bei Celan umgesetzt. Er lässt das lyrische Ich seine Geliebte mit „Kind“ ansprechen.

Das Stilmittel der direkten Anrede verwendet Celan in der letzten Strophe erneut, indem er den klagenden Auerhahn direkt anspricht. „Du Auerhahn, du klage nur“.

Auch mit Verwendung dieses Stilmittels hebt der Übersetzer zwar den poetischen Charakter seiner Übersetzung hervor, entfernt sich damit aber von der eigentlichen Intention des

Originals. Die letzte Strophe, die bei Esenin dem Appell an die Leserschaft, an das lyrische Ich und nicht zuletzt auch an sich selbst gewidmet ist, richtet sich bei Celan an den Auerhahn. Die Richtung der Ansprache und der Empfänger der Rede weichen in der Übersetzung stark vom Original ab und bedingen damit, dass die eigentliche Intention des Sprechers und die Sprechintensität nicht entsprechend erfasst werden.

Die letzte Zeile „sie ist nicht schwer, die Schwermut dort im Rot vom Himmelssaum“ ist insofern als gelungen zu bezeichnen, als dass sie Teile der ersten Zeile wieder aufgreift und so dem Gedicht einen runden, zusammenführenden Abschluss gibt. Celan erkennt, dass die „тоска веселая“, die Schwermut von der Esenin spricht, kein derart negatives Erlebnis ist, das man gemeinhin sonst von einem Zustand der Schwermut erwarten würde. Allerdings gelingt es ihm mit seiner Übersetzungsversion „sie ist nicht schwer, die Schwermut“ nicht, die ambivalente Sinnhaftigkeit von Esenins Oxymoron „freudvolle Schwermut“, die dem bittersüßen Gefühl einer romantisch anmutenden Schwere gleichkommt, genau zu übertragen. Betrachtet man die Übersetzung Celans hinsichtlich formaler Gesichtspunkte, so sticht als erstes die Wahl der Interpunktion ins Auge.

Celan macht in einer Weise von der Interpunktion Gebrauch, wie dies in anderen lyrischen Texten nur selten der Fall ist. Seine Übersetzung ist durchzogen von Beistrichen, Bindestrichen und Doppelpunkten, die vom Übersetzer ganz bewusst positioniert werden. Dieser bewusste Einsatz von Satzzeichen wirkt sich einerseits auf das formale Bild und andererseits auf die Metrik der Übersetzung aus.

Die Zeilen der Übersetzung sind sehr lang. Immer wieder geht die Zeile über die Seitenbreite hinaus und forciert damit einen Zeilenumbruch, der zur Folge hat, dass eine Art Zwischenzeile eingeschoben wird. Diese formale Eigenheit setzt natürlich besonders jene Teile der Zeile, die in die sogenannte Zwischenzeile rücken, stärker in den Fokus der Betrachtung, sie erscheinen dem Leser bedeutungsvoller.

Auch die Metrik bleibt von der starken Verwendung der Interpunktion nicht unbeeinflusst. Die Zeilen wirken durch den vermehrten Einsatz von Beistrichen, Bindestrichen und Doppelpunkten metrisch nicht durchgängig. Der Leser muss beim Lesen des Gedichts aufgrund der Satzzeichensetzung, aber auch bedingt durch syntaktische Elemente, immer wieder eine Pause machen. An diesen metrischen Bruchstellen, wenn der Leser beim Lesen eine Pause machen muss, wird der Inhalt stärker akzentuiert.

Der Klang des Gedichts ist voll, aber nicht sehr hell. Die grammatische Struktur ist mit vielen Einschüben und Nebensätzen komplex. Der Reim ist durchwegs gelungen, da er bis auf die Strophe 2 komplett rein und rund ist.

Das vorherrschende Stilprinzip ist artifiziell. Es wird von vielen lyrischen Stilmitteln wie beispielsweise der Personalisierung (Zeile 3: „Auch sie, die Amsel“, Zeile 6: „das Heu, gehiebelt, wartet schon“, Zeile 10: „solang die Nacht die Nacht sein will“, Zeile 11: „Du Auerhahn, du klage nur“) immer wieder Gebrauch gemacht, die so im Original nicht anzutreffen sind.

Das Gedicht „Dort übern Teich“ ist ein ausgesprochen schöner lyrischer Text, der sich durch hohe künstlerische und literarische Qualität auszeichnet. Diese Beurteilung bezieht sich auf den lyrischen Text „Dort übern Teich“ als Gedicht von Paul Celan, die Beurteilung von dem lyrischen Text als Übersetzung von „Выткался на озере алый свет зари“ fällt etwas anders aus.

Celan übersetzt grundsätzlich immer mehr als das Original primär hinsichtlich des Inhalts und der Bildhaftigkeit liefert. Er übersetzt über das Original an vielen Stellen weit hinaus. Er erweitert die originalen Bilder und konstruiert so seine eigenen Bilder über die ursprünglichen Bilder hinweg. Die authentische Schlichtheit im Ausdruck und die natürliche Schönheit des bescheidenen Bildes, die für die Sprache und Bildhaftigkeit Esenins charakteristisch sind, gehen so in der Übersetzung Celans komplett verloren. Die Treue zum Original wird verletzt, wenn der Übersetzer seine Vorlage wirklich nur als Vorlage für seine eigene literarische Produktion versteht und nicht mehr allein bemüht ist, das Wesen des Originals zu erfassen und zu übertragen. Ungeachtet der künstlerischen Qualität des literarischen Textes tritt diese Verletzung der Treue an einigen Stellen von Paul Celans „Dort übern Teich“ zum Vorschein.

5.1.4. Übersetzung Wilhelm Szabo

Übersetzung 4: Wilhelm Szabo „Wenn überm Weiher rot das Tageslicht verglüh“

Wilhelm Szabo

Wenn überm Weiher rot das Tageslicht verglüh't

1 Wenn überm Weiher rot das Tageslicht
 verglüht,
wehklagt der Auerhahn, im Tannicht
 klagt es müd.

2 Die Amsel auch wehklagt, geduckt ins
 Dickicht wo.
Ich nur, ich wehklag nicht. Bin wohlgemut
 und froh.

3 Geschlichen hinters Feld kommst du
 vor Nacht, ich wett`.
Der frische Schober Heu seitab
 ist unser Bett.

4 Ich küss dich wild, ein Blatt, das ich
 zerknüll, zerkniet.
Mich hat die Lust betört. Was schert
 mich das Gered?!

5 Berauscht von Küssen, wirfst du selbst
 den Gürtel fort.
Die Stauden, bis es tagt, sind unser
 Liebesort.

6 Wehklag, du Auerhahn, sing, Tann,
 dein Klagelied!
Ich bin so traurig froh, wenn rot
 der Tag verglüht.

aus: Szabo, Wilhelm: Trauer der Felder. Nachdichtungen von Wilhelm Szabo. Bad Goisern: Stifterbibliothek Salzburg und Verlag Neugebauer Press 1970.

Die ersten beiden Strophen, die Szabos Übersetzung einleiten, lassen auf den Beginn eines Naturgedichts schließen. Mit großem Feingefühl und Sicherheit im Ton lässt der Autor Naturbilder entstehen, die mit seiner Beschreibung zum Leben erwachen. Es fällt dem Leser wie auch bei Esenin ausgesprochen leicht, sich in die dargestellte Szenerie hineinzufinden, da er von einem kundigen Autor geleitet wird. Durch die Art wie Szabo, die von ihm beschriebenen Naturereignisse darstellt wird für den Leser deutlich, dass er es hier mit einem Übersetzer zu tun hat, der die Natur als etwas beschreibt, das er selbst erlebt und selbst erspürt

hat. Die Natur ist bei Szabo so wie auch bei Esenin nicht einfach nur ein Sujet unter vielen, welches sich der Lyriker als Schauplatz für seine Gedichte auswählt. Die Natur ist den beiden Autoren viel mehr. Das Naturerlebnis ist ein wesentlicher Bestandteil ihrer Lebenserfahrung. Der Ton mit dem Esenin und auch Szabo von der Natur sprechen, ist deswegen so authentisch, weil beide Autoren von etwas sprechen, das sie selbst bereits auf die eine oder andere Art erlebt haben. Man kann ohne Weiteres annehmen, dass Esenin die von ihm beschriebene Naturszene, d.h. den Schauplatz in der Natur, den er in seinem Gedicht beschreibt, nicht künstlerisch konstruiert hat, sondern aus seiner eigenen Erinnerung heraus entstehen lässt. Szabo kann sich in das Bild Esenins so gut hineinversetzen, weil er bei seinen zahlreichen Spaziergängen in der Natur, die unterschiedlichen Facetten, wie diese in Erscheinung treten kann selbst erfahren hat.

Szabos Übersetzung hat den Titel „Wenn überm Weiher rot das Tageslicht verglüht“. Allerdings ist dieser Titel kein Titel im eigentlichen Sinn, sondern nur das Voranstellen der ersten Zeile als Überschrift des Gedichts. Man kann annehmen, dass Szabo seiner Übersetzung aus formalen bzw. editorischen Gründen eine Überschrift zuordnet. Um der eigentlichen Intention des Autors, der seinem Gedicht keinen Titel voranstellt trotzdem zu entsprechen, wählt Szabo vermutlich hier die erste Zeile des Gedichts als formalen Titel.

So wie bei Celan und Christoph und im Gegensatz zum Original und der Übersetzung von Dedecius, sind auch bei Szabo die „глухари“ mit „der Auerhahn“ Singular. Da Szabo aber noch auf „im Tannicht klagt es müd“ verweist, bleibt das akustische Stimmungsbild im Großen und Ganzen erhalten. Die Zeile 4, in der das erste Mal von dem lyrischen Ich selbst die Rede ist, ist Szabo stilistisch gut gelungen. Die zweimalige Wiederholung von „ich“ in „Ich nur, ich wehklag nicht“ sowie das Voranstellen des „ich“ an die erste Stelle in der Zeile, legen die Betonung in der Übersetzung entsprechend dem Original auf das „ich“. Grammatikalisch und inhaltlich ist die Zeile jedoch weniger gelungen. Im Unterschied zu der Übersetzung Celans und jener von Dedecius bringt es Szabo mit seiner Version nicht zustande, die russische Dativkonstruktion „только мне не плачется“ im Deutschen nachzubilden. Ebenso geht die inhaltliche Nuance des „nichts zu weinen haben“, des „nicht klagen wollen“ in seiner Übertragung verloren.

Nach dem Einstieg ins Gedicht als Naturgedicht in Strophe 1 bis Strophe 3 wird erst mit dem Verweis auf das Bett in Zeile 6 klar, dass es sich hier um ein Gedicht handelt, dass eine Romanze beschreibt.

Szabos Version der Strophe 3 weist zwar keine herausragenden Besonderheiten auf, besticht aber durch ihre umfassende Deckungsgleichheit mit dem Original. Die Beschreibung dieser

Liebschaft, die sich heimlich treffen muss und die Natur zu ihrem Liebesnest macht ist bestens gelungen. Das „geschlichen“ in Zeile 5 deutet darauf hin, dass das lyrische Ich und seine Geliebte etwas vorhaben, das geheim bleiben soll und nicht öffentlich bekannt werden darf. Szabos „ich wett“ in derselben Zeile drückt die bereits wiederholt diskutierte Gewissheit des lyrischen Ichs aus, dass die Geliebte auf jeden Fall eintreffen wird. Es ist das Gegenstück zu dem russischen „знаю“ und wird bei Szabo an das Ende der Zeile gestellt. Obwohl diese Wortanordnung vom Original abweicht, verliert Szabos Version nicht an Intensität in der Aussage. Ebenso wie das Voranstellen eines Wortes an den Anfang der Zeile, kann auch das bewusste Positionieren eines Wortes am Ende der Zeile, eine Akzentuierung dieses Wortes bewirken.

Alle vier Übersetzer verwenden in Strophe 3 bei der Beschreibung eines Ereignisses, das in der Zukunft passieren wird als Zeitform das Präsens. Diese Verwendung des Präsens zielt darauf ab, dass sich der Leser direkt im Geschehen wiederfindet, sich unmittelbar in das Geschehen hineinversetzt fühlt. Szabos Variante erzielt diesen Effekt. Der Leser durchlebt gemeinsam mit dem lyrischen Ich bereits jetzt den Moment, in dem die Geliebte eintreffen wird, obwohl dies erst am Abend stattfinden wird.

Die Zeile 7 beschreibt die Art und Weise wie die Geliebte liebkost wird. Im Original heißt es „Зацелую допьяна, изомну, как цвет“. Vergleicht man die deutsche Version Szabos mit den Versionen der anderen deutschen Übersetzer, so ist es Szabo am besten von allen gelungen, Esenins Vergleich „как цвет“ zu deuten und in Entsprechung zur originalen Vorlage zu übertragen.

Jeder Übersetzer hat bei dieser Zeile den Fokus in der Übersetzung auf einen anderen Aspekt gelegt. So übersetzt Christoph „Muss dich küssen heiß im Rausch wie ein Blumenblatt“, fokussiert sich damit auf „как цвет“, lässt aber das „изомну“, das den Akt der Zuneigung näher erläutert, komplett unübersetzt. Celan wiederum übersetzt „Ich küss dich trunken, meine Hand sie greift dich – greift ein Blatt“. Er berücksichtigt in seiner Übersetzung somit „изомну“, das er mit „greifen“ übersetzt, allerdings konstruiert er den Vergleich „как цвет“ nicht in Übereinstimmung mit dem Original. Im Original wird der Prozess der Liebkosung der Geliebten mit der Berührung einer Blume verglichen, Celan hingegen vergleicht die Geliebte selbst mit einem Blumenblatt.

Die Version von Dedecius, aber vor allem die Version von Szabo ist weit ausgeglichener. Dedecius übersetzt „Ich küss dich trunken, presse dich zu Blütenflausch“ und überträgt damit sowohl den Akt der Liebkosung „изомну“ mit seinem „presse“, als auch den Vergleich mit der Blüte „как цвет“ mittels seines „zu Blütenflausch“. Szabos Version stellt die beste

Lösung für diese Zeile dar. Er übersetzt „Ich küsst dich wild, ein Blatt, das ich zerknüll, zerkniet“ und schafft es damit, die verschiedenen Facetten des Originals in seiner Übersetzung ausgeglichen zu vereinen. „Zerknüll, zerkniet“ sind gelungene deutsche Entsprechungen für das russische „изомни“. Der Einschub des Blattes, das zerknietet wird, bildet den Vergleich mit der Blume, bringt aber gleichzeitig auch zum Ausdruck, dass hier der Prozess beschrieben wird, wie man mit einer Blume, einem Blatt umgeht. Szabos Einschub von „ein Blatt“ ermöglicht es, dass der Leser die Zeile so liest, dass das Blatt stellvertretend für die Geliebte steht, als auch, dass das Blatt, das Objekt ist, an dem der Akt der Liebkosung durchgeführt wird. Der Vergleich „как цвет“ ist bei Szabo damit in zweifacher Weise aufgelöst. Er erläutert einerseits die Art der Berührung, die Geliebte wird wie ein Blatt berührt, andererseits steht aber das Blatt durch den Vergleich auch für die Geliebte, das Objekt der Berührung.

Szabos Version der Strophe 5 ist eine gelungene Übersetzung des Originals. Bei Strophe 6 fällt das Urteil differenzierter aus. In der vorletzten Zeile „Wehklag, du Auerhahn, sing, Tann, dein Klagelied“ verabsäumt es Szabo, das für die inhaltliche Akzentuierung ausgesprochen wesentliche „пускай“ des Originals „И пускай со звонами плачут глухари“ zu übersetzen. Die Zeile 11 ist wie bereits diskutiert der Einstieg zum Appell des Autors an den Leser, an die Gesellschaft und nicht zuletzt auch an sich selbst. Dieser Appell hängt maßgeblich an dem Einleitungswort „пускай“. Dedecius und Christoph greifen das in ihren Übersetzungen auf, indem sie übersetzten „und lass die Auerhähne klagen ihr Geläut“ sowie „Klagen mag der Auerhahn sanft vom Waldesrand“. Szabo und Celan übertragen zwar die Form des Imperativs „Wehklag, du Auerhahn, sing, Tann, dein Klagelied“ sowie „Du Auerhahn, du klage nur, du tön nur, Nadelbaum“ können aber durch die Auslassung von „пускай“ die Appellwirkung nicht erzielen.

Die Zeile 11 ist Szabo dementsprechend nicht besonders gut gelungen. Ganz anders verhält es sich mit Zeile 12. Szabos Oxymoron „Ich bin so traurig froh“ ist eine ausgesprochen schöne, intuitiv gut erfassbare und pointierte deutsche Entsprechung für Esenins „тоска веселая“ und schafft es auch das romantische Stimmungsbild, das darin besteht, melancholische Empfindungen frohgemut anzunehmen, auf den Leser zu übertragen.

In Übereinstimmung mit dem Original gliedert sich die Übersetzung von Szabo in 6 kurze Strophen mit jeweils 2 Versen. Das vorherrschende Metrum bei Szabo folgt dem Versfuß Jambus. Während im Original nur die Zeilen 1, 2, 3, 4, 11 und 12 im Zeilenstil verfasst sind, ist es bei Szabo die gesamte Übersetzung. Das Satzende und das Versende fallen bei jeder Zeile und jedem Satz zusammen. Auffallend dabei ist, dass Szabo sowie auch Celan vor ihm, die Zeile immer wieder über die Seitenbreite hinauslaufen lässt und damit einen formalen

Zeilenumbruch forciert. Die Satzelemente, die in diese Zwischenzeile geschoben werden sind „verglüht“ und „klagt es müd“ sowie „Dickicht wo“ und „und froh“ in der ersten und zweiten Strophe und „vor Nacht, ich wett“ und „ist unser Bett“ sowie „zerknüll, zerknet“ und „mich das Gered?!“ in der dritten und vierten Strophe. In der fünften und sechsten Strophe sind es „den Gürtel fort“, „Liebesort“, „dein Klagelied“ und „der Tag verglüht“. Im Allgemeinen würde man annehmen, dass diese formale Eigenheit bewirken soll, dass die in die Zwischenzeile verschobenen Satzteile stärker hervorgehoben und akzentuiert werden. Dies war bei der Übertragung von Celan der Fall und auch wenn es bei Szabo weniger offensichtlich erscheint, wird er mit großer Wahrscheinlichkeit dieselbe Absicht verfolgt haben.

Der Reim steht bei Szabo wie bei Esenin am Ende des Verses. In jeder Zeile bildet ein reiner Endreim den Ausgangsreim. Die wiederholte Verwendung des Wortes „плакать“ übernimmt Szabo in seine Übersetzung. Abwandlungen des Wortes „wehklagen“ kommen in seiner Übersetzung in Zeile 2, 3, 4 und 11 vor. Indem Esenin Teile der zweiten Zeile, in der vorletzten Zeile wieder aufnimmt, gibt er seinem Gedicht einen Rahmen. Diese formale Umrahmung baut Szabo in seiner Übertragung nicht nach.

Das Klangbild von Szabos Übersetzung ist aufgrund von vielen Vokalen rund und voll, bleibt dabei aber zurückhaltend. Das gewählte Vokabular entspricht einer volksnahen Gemeinsprache. Hinter der Rede des lyrischen Ichs steht ein Mensch mit einer ihm eigenen Sprache, die vor allem durch das bäuerliche Milieu und dessen Sprachverwendung bestimmt ist. Szabo gibt dem lyrischen Ich in seiner Übersetzung eine Stimme und lässt es eine Rede führen, die in Hinblick darauf, welcher Mensch hinter dem lyrischen Ich steht, authentisch erscheint.

Die grammatische Struktur der Übersetzung weist keine Auffälligkeiten auf. Das vorherrschende Stilprinzip ist natürlich und unprätentiös. Die Sprechbarkeit der Verse ist von Anfang bis Ende gegeben. Die Übersetzung zeichnet sich durch hohe Verständlichkeit und eine schlichte, aber umso treffendere Ausdrucksweise aus.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Bemühen Szabos um eine treue Wiedergabe des Originals von Beginn an spürbar ist und sich wie ein roter Faden auf allen Ebenen durch die Übersetzung zieht. Die besondere Leistung Szabos besteht darin, die unterschiedlichsten Facetten des Gedichts von Esenin nicht nur richtig zu interpretieren, sondern auch mit einer hohen Deckungsgleichheit zum Original in seiner Übersetzung wiederzugeben. Die Güte von Szabos Übersetzung besteht in ihrer Breitenwirkung. Szabo gelingt es, einen sehr hohen Anteil an wesentlichen Elementen des Originals in seine Übersetzung zu integrieren und sich

nicht allein auf die Wiedergabe von Teilaspekten zu konzentrieren. Die Dichte an Treue zum Original ist in seiner Übertragung dementsprechend ausgesprochen hoch.

5.2. Gedicht 3: Sergej Esenin „Июния“ / „Inonien“

Sergej Esenin ist zu Beginn ein Verfechter der Oktoberrevolution, wird aber später von den Ergebnissen dieser russischen Revolution enttäuscht werden und sich von ihr abwenden. Das Gedicht „Июния“ entsteht im Jahr 1918 und stammt damit aus einer Zeit, als Esenin noch an diese Revolution glaubte. Er unterstützt das Bestreben nach Veränderung, den Aufbruch in eine neue Welt. Er sieht in der Revolution die Möglichkeit, die Gesellschaft neu zu formen, neue Ideale zu prägen, einen neuen Wertekatalog zu definieren und mit althergebrachten nicht reflektierten Mythen aufzuräumen. Dies alles verkörpert sein „Июния“, das sich von dem russischen Wort „иной“ = anders, andersartig, anderweitig beschaffen, neu - ableitet und für ein „Anderland“, ein Utopia steht.

„Июния“ ist Esenins Appell an die Gesellschaft, mit alten, nicht hinterfragten politischen und sozialen Mustern aufzuräumen. Es zeichnet sich durch hohe Gefühlsbetontheit und kontemplativen Tiefgang aus. Das Gedicht hat im Original keine Strophen, sondern ist nur in vier Abschnitte unterteilt und umfasst insgesamt 212 Zeilen. Aufgrund seines Umfangs, seiner mehrteiligen Struktur und den epischen Elementen, die in lyrischer Form in das Werk eingebaut sind, ist es hinsichtlich der Form eher einem Poem als einem Gedicht zuzuordnen. Es spricht das lyrische Subjekt, das seine Gefühle und Werturteile zum epischen Geschehen unmittelbar zum Ausdruck bringt.

Die folgende komparatistische Analyse untersucht die Übersetzungen von Wilhelm Szabo und Paul Celan und konzentriert sich im Besonderen auf die thematisch und stilistisch charakteristischen Merkmale des Werks. Diese setzen sich aus einer großen Vielfalt an unterschiedlichen Motiven, intertextuellen Verweisen und einer Reihe an inhaltsschweren Bildern zusammen.

Die folgenden Kategorien sind für das Gedicht charakteristisch und werden demnach einer genaueren Analyse unterzogen:

- (a) Religion
- (b) Das lyrische Ich
- (c) Die neue Welt vs. die alte Welt
- (d) Die Gesellschaft
- (e) Intertextualität
- (f) Stilistische Besonderheiten und Bildhaftigkeit

- (g) Die letzte Strophe als Résumé und abschließende Überlegungen
- (h) Formale Gestaltung

Sergej Esenin <i>Пророку Иеремии</i> Инония I		
1	Не утрашуся гибели,	37 Ухвачу его за гриву белую
	Ни копий, ни стрел дождей, –	И скажу ему голосом вьюг:
3	Так говорит по библии	39 Я иным тебя, господи, сделаю,
	Пророк Есенин Сергей.	Чтобы зрел мой словесный луг!
5	Время мое пришло	
	Не страшен мне лязг кнута.	41 Проклинаю я дыхание Китежа
7	Тело, Христово тело	И все лощины его дорог.
	Выплываю изо рта.	43 Я хочу, чтоб на бездонном вытяже
9	Не хочу воспрять спасения	Мы воздвигли себе чертог.
	Через муки его и крест:	45 Языком вылижу на иконах я
11	Я иное постиг учение	Лики мучеников и святых.
	Прободающих вечность звезд.	47 Обещаю вам град Инонию,
13	Я иное узрел пришествие –	Где живет божество живых!
	Где не пляшет над правдой смерть.	49 Плачь и рыдай, Московия!
15	Как овцу от поганой шерсти, я	Новый пришел Индикоплов.
	Остригу голубую твердь.	51 Все молитвы в твоём часослове я
17	Подыму свои руки к месяцу,	Прокляю моим клювом слов.
	Раскушу его, как орех.	53 Уведу твой народ от упования,
19	Не хочу я небес без лестницы,	Дам ему веру и мощь,
	Не хочу, чтобы падал снег.	55 Чтобы плугом он в зори ранние
21	Не хочу, чтоб умело хмуриться	Распахивал с солнцем ночь.
	На озерах зари лицо.	57 Чтобы поле его словесное
23	Я сегодня снесся, как курица,	Выращало ульями злак,
	Золотым словесным яйцом.	59 Чтобы зерна под крышей небесною
25	Я сегодня рукой упругою	Озлащали, как пчелы, мрак.
	Готов повернуть весь мир...	
27	Грозовой расплескались вьюгою	61 Проклинаю тебя я, Радонеж,
	От плечей моих восемь крыл.	Твои пятки и все следы!
		63 Ты огня золотого залежи
		Разрыхлял киркою воды.
		65 Стая туч твоих, по-волчьим лающих,
		Словно стая злющих волков,
		67 Всех зовущих и всех дерзающих
		Прободала копьем клыков.
		69 Твое солнце когтистыми лапами
		Прокогтялось в душу, как нож.
		71 На реках вавилонских мы плакали,
		И кровавый мочил нас дождь.
		73 Ныне ж бури воловьим голосом
		Я кричу, сняв с Христа штаны:
29	Лай колоколов над Русью грозный –	75 Мойте руки свои волосы
	Это плачут стены Кремля.	Из лоханки второй луны.
31	Ныне на пики звездные	77 Говорю вам – вы все погибнете,
	Вздыбливаю тебя, земля!	Всех задушит вас веры мох.
33	Протянусь до незримого города,	79 По-иному над нашей выгибью
	Млечный прокушу покров.	Вспух незримой коровой бог.
35	Даже богу я выщиплю бороду.	81 И напрасно в пещеры селятся
	Оскалом моих зубов	Те, кому ненавистен рев, –

83	Все равно – он иным отелится Солнцем в наш русский кров.		Надену на земную ось.
85	Все равно он спалит телением, Что ковало реке берега.	129	Говорю тебе – не пой молебствия Проволочным твоим лучам.
87	Разгвоздят мировое кипение Золотые его рога.	131	Не осветят они пришествия Бегущего овцой по горам!
89	Новый сойдет Олимпий Начертать его новый лик.	133	Сыщется в тебе стрелок еще Пустить в его грудь стрелу.
91	Говорю вам – весь воздух выпью И кометой вытяну язык.	135	Словно полымя, с белой шерсти его Брызнет теплая кровь во мглу.
93	До Египта раскорячу ноги, Раскую с вас подковы мук...	137	Звездами золотые копытца Скатятся, взбороздив ночь.
95	В оба полюса снежнорогие Вопьюся клещами рук.	139	И опять замелькает спицами Над чулком ее черным дождь.
97	Коленом придавлю экватор	141	Возгремлю я тогда колесами Солнца и луны, как гром;
	И, под бури и вихря плач,	143	Как пожар, размечу волосья. И лицо закрою крылом.
99	Пополам нашу землю-матерь Разломлю, как златой калач.	145	За уши встряхну я горы, Копьями вытяну ковыль.
101	И в провал, отененный бездною, Чтобы мир весь слышал тот треск,	147	Все тыны твои, все заборы Гростью смету, как пыль.
103	Я главу свою власозвездную Просуну, как солнечный блеск.	149	И вспашу я черные щеки Нив твоих новой сохой,
105	И чертыре солнца из облачья, Как четыре бочки с горы,	151	Золотой пролетит сорокой Урожай над твоей страной.
107	Золотые рассыпав обручи, Скатясь, всколыхнут миры.	153	Новый он сбросит жителям Крыл колосистых звон.
	III	155	И, как жерди златые, вытянет Солнце лучи на дол.
109	И тебе говорю, Америка, Отколота половина земли, –	157	Новые вырастут сосны На ладонях твоих полей.
111	Страшись по морям безверия Железные пускать корабли!	159	И, как белки, желтые весны Будут прыгать по сучьям дней.
113	Не отягивай чугунной радугой Нив и гранитом – рек.	161	Синие забрезжут реки, Просверлив все преграды глыб.
115	Только водью свободной Ладоги Просверлит бытие человек!	163	И заря, опуская веки, Будет звездных ловить в них рыб.
117	Не вбивай руками синими В пустошь потолок небес:	165	Говорю тебе – будет время, Отплещут уста громов;
119	Не построить шляпками гвоздинами Сияние далеких звезд.	167	Прободят голубое темя Колосья твоих хлебов.
121	Не залить огневого брожения Лавой стальной руды.	169	И над миром с незримой лестницы, Оглашая поля и луг,
123	Нового вознесения Я оставлю на земле следы.	171	Проклевавшись из сердца месяца, Кукарекнув, взлетит петух.
125	Пятками с облаков свесюсь, Прокопытлю тучи, как лось;		
127	Колесами солнце и месяц		

IV

173 По тучам иду, как по ниве, я
Свесясь головою вниз.
175 Слышу плеск голубого ливня
И светил тонкоклювых свист.
177 В синих отражаюсь затонах
Далеких моих озер.
179 Вижу тебя, Инония,
С золотыми шапками гор.
181 Вижу нивы твои и хаты,
На крылечке старушку мать;
183 Пальцами луч заката
Старается она поймать.
185 Прищемит его у окошка,
Схватит на своем горбе, -
187 А солнышко, словно кошка,
Тянет клубок к себе.
189 И тихо под шепот речки,
Прибрежному эху в подол,
191 Каплями незримой свечки
Капает песня с гор:

193 «Слава в вышних богу
И на земле мир!
195 Месяц с синим рогом
Тучи прободил.
197 Кто-то вывел гуся
Из яйца звезды,
199 Светлого Исуса
Проклевать следы.
201 Кто-то с новой верой,
Без креста и мук,
203 Натянул на небе
Радугу, как лук.
205 Радуйся, Сионе,
Проливай свой свет!
207 Новый в небосклоне
Вызрел Назарет.
209 Новый на кобыле
Едет к миру спас.
211 Наша вера – в силе.
Наша правда – в нас!»

aus: Есенин, Сергей: Том второй. Стихотворения, Поэмы. Москва: Государственное издательство
художественной литературы 1956.

a) Religion:

Das Thema Religion zieht sich durch das gesamte Werk Esenins und ist immer wieder eine Art Brücke, die die verschiedenen inhaltlichen Elemente miteinander verbindet. Die Bedeutung des Motivs Religion für „Инония“ kann nicht genug betont werden. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Strophen 1, 2, 3, 9, 10, 12, 19 und 20 gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung.

Das lyrische Ich fällt in „Инония“ direkt und offenkundig mit der Person Esenin zusammen. Esenin nimmt die Rolle eines Propheten ein und stellt sich selbst dem Leser als solcher vor: „Так говорит по библии Пророк Есенин Сергей“. Der Prophet Sergej Esenin richtet sich an den Propheten Jeremias, dem das Gedicht mittels einer Widmung gewidmet ist. Die russische Widmung „Пророку Иеремии“ wird von Celan übernommen - „Dem Propheten Jeremias“, Szabo belässt seine Übersetzung ohne Widmung.

Der Prophet Esenin spricht wiederholte Male und auf verschiedene Art und Weise davon, das alte Gottesbild abzulegen. Er speit Christus aus seinem Mund „Тело, Христово тело выплевываю изо рта“, rauft Gott den Bart aus „богу я выщиплю бороду“ und macht den alten Gott zu einem anderen „Я иным тебя, господи, сделаю“. Er leckt die Antlitze der Heiligen und Märtyrer von den Ikonen „вылижу на иконах я лики мучеников и святых“ und verheißt die Stadt Inonien, wo die Gottheit der Lebenden herrscht „обещаю вам град Инонию, где живет божество живых“. Der Prophet Esenin reißt Christus die Hosen herunter „сняв с Христа штаны“, vergleicht den Glauben mit Moos, das die Menschen zudeckt „задушит вас веры мох“ und macht Gott zur unsichtbaren Kuh „незмирой коровой бог“.

Das Thema Religion ist bei Esenin in „Инония“ sehr emotional besetzt. Er verwendet eine direkte, sehr gefühlsbetonte Sprache und bedient sich an manchen Stellen bewusst sehr derber, nahezu vulgärer Ausdrücke und Bilder. Die Übersetzungen von Szabo und Celan sind in Hinblick auf das Thema Religion formal und inhaltlich korrekt gemacht, allerdings kommt die Gefühlsbetontheit hier weniger stark zum Ausdruck. Esenin ist radikal, reißerisch, impulsiv und sprachlich teilweise brutal. Die Übersetzer sind um eine treue Übertragung bemüht, indes sind ihre Übersetzungen jedoch in ihrem Ausdruck zurückhaltender und emotional reservierter als das Original. Ein Beispiel dafür findet sich in Zeile 8 (gemäß Zeilenzählung des Originals), wo Esenin schreibt „Тело, Христово тело выплевываю изо рта“. Szabo übersetzt „Aus meinem Munde speie ich, Christus, deinen Leib“, Celans Version lautet: „Leib Christi - : aus dem Munde spei ich Ihn, Deinen Leib.“ Beide Übersetzer

übertragen inhaltlich komplett korrekt, hinsichtlich der Stilistik sollte allerdings angemerkt werden, dass „por“ nicht nur Mund, sondern vor allem auch Gosche, Maul und Schnauze bedeutet. Da die Wahl der Bilder und Vergleiche beim Thema Religion in „Инония“ sehr provokant und polarisierend ist, kann man annehmen, dass Esenin mit seinem „рта“ hier eher auf derbe Begriffe wie Gosche oder Maul abzielt und weniger auf die neutrale Bezeichnung Mund.

Die Strophe 3 (gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) spricht von der Erlösung, die sich der Prophet Esenin nicht durch das Kreuz und die Leiden Christi verspricht, sondern in der Ewigkeit der Sterne sucht. Der Aspekt Erlösung kommt bei der Übersetzung Celans gar nicht vor. Die Version von Szabo „Nicht durch dein Kreuz und Leiden will ich je sein erlöst“ ist viel näher am Original, darüber hinaus ist Szabo mit „Sternäon“ auch eine sehr gefällige Entsprechung für „вечность звезд“ gelungen. Celan hebt in seiner Übersetzung das „die“ bei „**die** Lehre“ hervor, setzt es sogar kursiv (vgl. Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“ Strophe 3). Dies entspricht nicht genau dem, worauf Esenin hinaus will, der bei „иное учение“ das Wort „иной“ verwendet und damit auch verweisend auf „Инония“ im Besonderen die *andere* Lehre meint und nicht **die** Lehre! In der Strophe 9 ist Celan mit seiner Version „stoß ich vor“ näher am Original. Dies ist allerdings nur ein kleiner Teilaspekt, im Hinblick auf die gesamte Strophe haben beide Übersetzer diese Strophe hinreichend treu übersetzt.

Bei der Strophe 10 ist Szabo mit „Wortsaat gedeihe“ eine wohlklingende Version gelungen, Celans „Wortflur reife“ ist jedoch noch näher am Original „зрел мой словесный луг“. Bemerkenswert ist, dass Esenin hier wieder eine Form von „иной“ verwendet, nämlich „иным“. Celan greift dieses Signalwort in seiner Übersetzung „wirst du mir ein anderer, Gott“ entsprechend auf und baut darüber hinaus auch noch die direkte Anrede an Gott ein. Szabo übernimmt mit seiner Version „form ich dich um, oh Herr“ zwar implizit den Vorgang, dass aus dem alten Gott ein anderer Gott wird, es geht aber aus dieser Übersetzungsversion, die sich weiter weg vom Original bewegt, nicht so explizit hervor wie bei Celans Variante. Szabo ist auch bei der Zeile davor weiter von der Originalversion entfernt. Im Original heißt es „Ухвачу его за гриву белую“. Gott kommt dementsprechend nur in einer etwas unpersönlichen, indirekten Objektform vor. Bei Szabo tritt Gott wieder direkter auf, indem ihn Szabo mittels direkter Anreden anspricht: „Ich pack deine Mähne, die weiße.“ Celan bleibt hierbei näher am Original, wenn er übersetzt „ich pack ihn beim weißen Schopf“. Dafür vertauscht er aber die Reihenfolge der Zeilen. Er stellt die Zeile 38 (Zeilenzählung gemäß Original) der Zeile 37 voran.

5.2.1. Übersetzung Wilhelm Szabo

Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“

Wilhelm Szabo		II	
Inonien			
I			
1	Ich scheu nicht das Versinken, nicht Speer und Pfeil der Flut. Im Bibellaut Jessenin spricht mit Prophetenmut.	8	Geläut über Russland, Gebelfer. Die Mauer des Kreml klagt. Welt, auf die Sternenspeere spieß ich dich unverzagt.
2	Mich schreckts nicht, pfeift die Peitsche. Herbeikam meine Zeit. Aus meinem Munde speie ich, Christus, deinen Leib.	9	Vordring ich durch Milchstraßenhecken zur Stadt, die gesehen nie ward. Mit den Zähnen, Gott, den gebleckten, rauf ich dir aus deinen Bart.
3	Nicht durch dein Kreuz und Leiden will ich je sein erlöst. Mich lehrt, was Ewigkeiten, den Sternäon durchstößt.	10	Ich pack deine Mähne, die weiße. Ich spreche mit Schneesturmgeplärr. Dass mir die Wortsaat gedeihe, form ich dich um, o Herr.
4	Dies kommt, ich schau`s: Die Wahrheit, die trotz dem Totenreihn. Das Himmelsblau, das Schaffell, ich scher`s von Räude rein.	11	Ich fluche dir, Sagenstadt Kitesch, dem Hauch deiner Niederung. Lasst eine Hütte uns gründen auf einem grundlosen Grund.
5	Werd nach dem Monde greifen, ihn knacken, diese Nuss. Kein Himmel, bar der Leiter! Kein Schnein, das zwingt ein Muss!	12	Ich schleck es von den Ikonen, das Heil`gengesicht lösche ich aus. Ich verheiß euch die Hochstadt Inonien, wo die Gottheit der Lebenden haust.
6	Das Frührot schau in Seen sein Antlitz wolkenfrei. Ich leg heut wie die Henne. das goldne Worte-Ei.	13	Flenne, Moskowien, flenne! Übers Meer kam, der naht, der Besuch. Mit dem Schnabel der Worte durchpecke das Gebet ich, das Stundenbuch.
7	Die Hand, geschmeidig stülpe sie um den Erdenball. Es wachsen mir acht Flügel bei Schneesturm, Donnerschall.	14	Mach abtrünnig dich der Verheißung. Ich gebe die Glauben und Macht, dass er mit dem Sonnenpflug zeitig umbreche die Scholle der Nacht.
		15	Damit da halme und sprieße sein Wortackerland von Getreid und wie von goldenen Bienen durchschwirrt sei die Dunkelheit.

16	Fluch, Radonesch, dir deinen Stapfen und Spuren von Ort zu Ort! Auflockerst du mit den Karsten der Fluten den Goldfeuerhort.	26	Und aus dem Spalt, aus den Schlünden, den schwarzen, taucht golden und klar, all dies dem All zu verkünden, mein Haupt mit dem Sternenhaar.
17	Deine Wolken, als bräch eine Horde bellender Wölfe sich Bahn: Waghäse, Rufer durchbohrte wie Speere ihr grimmiger Zahn.	27	Und wie vier Fässer entrollen vier Sonnen dem Wolkenzelt und verstreuen die Ringe, die goldnen, und stören den Schlummer der Welt.
18	Krallte nicht deine Sonne die Tatzen in unsere Seelen all? Wir weinten an Babylons Wassern. Uns netzte der Blutregenfall.	III	
19	Herab reiß ich Christus die Kleider. Ich schnaub, wie der Sturmwind schnaubt, wie der Bulle. Im mondenen Eimer wascht euch die Hände, das Haupt!	28	Und du, Amerika, wisse, Erdteil, abtrünniger, hör: Hüte dich, eiserne Schiffe zu schleusen durchs Unglaubensmeer!
20	Ich sage euch: Untergeht ihr. Den Hals schnürt der Glaube euch zu, und also unsichtbar bläht ihr Gott auf zur trächtigen Kuh.	29	Umspann nicht mit ehernen Bogen, granitenen, Fluss und Rain! Mit der Flut nur, der freien, Ladogas durchdringt der Mensch dieses Sein.
21	Vergebens, dass ihr entronnen in Höhlen, ihr, gram dem Gebraus: Er kalbt. Eine andere Sonne wirft er dem russischen Haus.	30	Drisch nicht die Himmelsdecke ins Leere mit blauer Faust! Keine Nagelköpfe je wecken den Sternglanz, den fern du erschaut.
22	Das macht: Was da festgeschmiedet den Fluss, wird sein Feuer verzehren, und weltenhin, dass es siedet und kocht, schafft sein goldnes Gehörn.	31	Das Feuer, es gärt, und beschwerte es Stahl auch, zu Massen geschart. Ich lasse zurück euch die Fährte der Neuen Himmelfahrt.
23	Ein neuer Olymp steigt hernieder. Ein Gottbild, ein neues, entsteht. Ich sag euch: Aussauf ich das Luftmeer. Meine Zunge zeigt sich, ein Komet.	32	Mit meinem Elchshufen tret ich mir talwärts durch Wolken den Pfad. An die Achse der Erde, da setz ich Mond und Sonne als Wagenrad.
24	Ich grätsch bis Ägypten die Beine, reiß ab euch die Hufe der Pein. Die Pole umklammre ich eisern, pack sie bei den weißen Geweihn.	33	Ich sage dir: Tu auf Gebete, gestrahlt über Drähte, Verzicht! Dem Kömmling, der flieht über Berge wie Schafe, sind sie kein Licht.
25	Mein Knie unterwirft sich den Gleicher und bei Wehklag und Sturmesnot, Erdmutter, pflüg ich entzwei dich, und breche dich, Stern, wie ein Brot.	34	In dir, da verbirgt sich ein Schütze, der schnellt in die Brust ihm den Pfeil, und der weiß war, der rotübersprühte, blutige Flausch ist sein Teil.

35	Die goldnen Hufe durchgleiten und pflügen, Gestirne, die Nacht, und blitzende Felgen spreitend, ist wieder der Regen erwacht.	44	Mich spiegeln die Buchten, die blauen, der See, die ferne wo rollt. Ich schau dich, Inonien, schaue dein Gebirg mit den Mützen aus Gold
36	Mit dem Sonnen-, dem Mondgefährten sause ich los, wie ein Wetter losbricht. Mein Haar loht, ein Brand, wo ich brause. Eine Schwinge verhüllt mein Gesicht	45	Die Hütten schau ich, die Anger. Ich sehe die Mutter; sie müht sich ab, einen Strahl einzufangen der Sonne, die rot verglüht.
37	Aufschlitz ich die Wangen der Felder, die schwarzen, mit neuem Pflug, und eine goldene Elster naht deine Ernte im Flug.	46	Am Fenster sucht sie ein Plätzchen, am Buckel dem zarten Seil, und die Sonne, ein kleines Kätzchen, zieht dran und spielt mit dem Knäul.
38	Und wie von Ähren und Schwingen hallts drunten den Siedlern ins Ohr und goldene Strahlen dringen zusal aus dem Sonnentor.	47	Und indes sich das Wispern der Wasser vereint dem Rufen im Ried, tropft ein Wachsstock, ein unsichtbarer, herab von den Gipfeln des Lied:
39	Neu steigen die Fichtenwipfel, den Fäusten der Felder entrafte, und im Zweigwerk der Tage hüpfen die Lenze, gelb, eichkätzchenhaft.	48	„Ehre, Gott dir, droben! Dir auch drunten Ehr! Mond mit blauem Horne stieß durchs Wolkenmeer.
40	Die Flüsse, die blauen, glitzern. Den Felsklotz durchsägen sie frisch. Das Frührot, sein Netz senkts wie Lider und fängt sich den Sternenfisch.	49	Aus dem Sternendotter schloß ein Gansert aus, unsres lichten Gottes Stapfen pickt er auf.
41	Hör: Eine Zeit wird es geben, da bereuen die Donner den Zorn. Die blauen Gewitterschläfen durchstößt die Halmflut, das Korn.	50	Kreuz und Pein nicht logen und das neue Heil und ein rechter Bogen wird dem rechten Pfeil.
42	Und weltüber, wo da führt aufwärts die Leiter, von keinem erspäht, da pickt sich durchs Ei, durch das Mondherz, ein Hahn und fliegt hoch und kräht.	51	Freu dich, Zion, träufle uns herab dein Licht! Nazareth, das neue, sternwärts kommst in Sicht.
IV		52	Seht, der neugemute Welterlöser naht, lenkt auf weißer Stute erdenzu den Pfad.
43	Ich wandre kopfab über Wolken wie einer, der Felder durchstreift. Die Güsse, die blaun, hör ich pochen. Ich hör, wie der Sternvogel pfeift.		

53 Unser Glaube gründet in der Kraft allein. Unsre Wahrheit kündet uns nur unser Sein.“	
---	--

aus: Szabo, Wilhelm: Trauer der Felder. Nachdichtungen von Wilhelm Szabo. Bad Goisern: Stifterbibliothek Salzburg und Verlag Neugebauer Press 1970.

Szabo entscheidet sich in beiden Zeilen dagegen, Gott in unpersönlicher Objektform zu übernehmen und lässt ihn personifizierter in der „Du-Perspektive“ agieren. Man kann annehmen, dass sich Szabo auf diese Art und Weise um eine stärkere Nähe zum Akteur bemüht.

Eine ausgesprochen wichtige und eindringliche Passage ist die Strophe 12. Sie ist in Hinblick auf das Gottesbild, das Esenin in seinen „Инония“ vermitteln möchte, mit Abstand die bedeutendste Strophe im gesamten Poem. Hier bringt Esenin alles inhaltlich verdichtet und pointiert formuliert zusammen, was er an seine Leserschaft weitergeben will: den Bruch mit dem alten Gottesbild, unmissverständlich versinnbildlicht in dem intensiven Bild des Abschlekkens des Gottesbilds von den Ikonen: „Языком вылижу на иконах я Лики мучеников и святых“ und die Verheißung der Stadt Inonien, wo die Gottheit der Lebenden haust „Обещаю вам град Инонию, где живет божество живых“.

Obwohl sich die Übersetzer in den formalen Details nicht ganz an das Original halten, gelingt es beiden bestens, die Emotionalität und inhaltliche Brisanz der Strophe in ihre Übersetzungen zu übertragen. So bleibt „языком“ in beiden Übersetzungsversionen unübersetzt und die Antlitze der Märtyrer und Heiligen „лики мучеников и святых“, die im Original eigentlich im Plural stehen, werden in den Übersetzungen auf das „Heiligenantlitz“ (Celan) bzw. „Heil'gengesicht“ (Szabo) ausdrucksstark komprimiert. Der Auslassung stehen hinzugefügte Elemente gegenüber, Szabo fügt „lösche ich aus“ bei und Celan die Aufforderung „-seht!“. Beide Beifügungen tragen aber dazu bei, der Überlegung des Bruchs mit dem Gottesbild noch mehr Nachdruck zu verleihen. Beim zweiten Teil der Strophe halten sich beide Übersetzer formal und inhaltlich an das Original.

Bei der Strophe 19 ist die Variante von Celan „Ich reiße Christus die Hosen herunter“ etwas besser gelungen als Szabos Version „Herab reiße ich Christus die Kleider“. Einerseits stimmt das Wort Hosen genau mit dem russischen Äquivalent „штаны“ überein, und andererseits ist das Bild vom „Herunterreißen der Hose“ vulgärer, ordinärer und emotionsstärker als das

„Herunterreißen von Kleidern“ und entspricht damit etwas mehr dem künstlerischen Konzept Esenins in „Июния“. Der zweite Teil der Strophe ist beiden Übersetzern ausreichend gut gelungen. Indes bleibt das Wort „второй“ in beiden Fällen unübersetzt. Rein grammatikalisch betrachtet würde sich das Wort „второй“ auf „лоханки“ bzw. „луны“ beziehen, seine genaue Bedeutung bzw. inhaltliche Funktion ist jedoch nicht ganz eindeutig erkennbar.

Wörtlich übersetzt würde die Zeile 2 der Strophe 20 (gemäß der Zeilenzählung Szabos) „Всех задушит вас веры мох“ in etwa folgendermaßen lauten: „das Moos des Glaubens schnürt euch allen die Kehle zu.“ Szabo ist mit seiner Variante „den Hals schnürt euch der Glaube zu“ näher bei dem Bild des Erstickens und des Drucks auf die Kehle, wohingegen Celan mit seinem „der Glaube – das Moos – deckt euch zu“ das Bild des Erstickens weglässt, dafür aber das wuchernde Moos aufgreift, das Szabo in seiner Version unerwähnt lässt.

(a) Das lyrische Ich

In „Июния“ ist der Bezug zwischen lyrischem Ich und Autor derart stark ausgeprägt, dass man sagen kann, dass in diesem Werk Esenins das lyrische Ich und der Autor kongruieren. Es spricht nicht der Autor durch das lyrische Ich oder nur das lyrische Ich, sondern Esenin selbst. Esenin nimmt die Rolle des Propheten ein „Так говорит по библии Пророк Есенин Сепрей“, der den Leser als erzählender, belehrender, mahnender und leitender Sprecher durch das Poem führt. Die Bedeutung, die dem Propheten in „Июния“ beikommt, wird nicht zuletzt durch seine starke Präsenz deutlich. Sowohl Szabos, als auch Celans Übersetzung umfasst 53 Strophen. Von diesen 53 Strophen gibt es bei Szabo nur 25, bei Celan nur 24 Strophen, die keine sich auf Esenin beziehende Ich-Form beinhalten. Die Dichte und Intensität, mit der Esenin hier seine eigene Sichtweise zum Ausdruck bringt, sich selbst zum Akteur des Geschehens macht, seine eigenen Gedanken bis ins Detail exponiert, ist außerordentlich. Esenin ist die treibende Kraft im Gedicht, er bestimmt dessen Entwicklung nicht nur als Autor, sondern auch als Akteur. Der Prophet Esenin bricht mit der alten Religion: „Nicht durch dein Kreuz und Leiden will **ich** je sein erlöst“, zerstört die alte Welt: „Erdmutter, pflüg **ich** entzwei dich“, „**Ich** spalte die Welt durch die Mitte“, prophezeit den Untergang „**Ich** sage euch: Untergeht ihr“ und verheißt das neue Land Inonien „**Ich** verheiß auch die Hochstadt Inonien“.

(b) Die neue Welt vs. die alte Welt

„Июния“ ist Esenins „Anderland“, sein Utopia. Immer wieder stellt er in seinem Gedicht die alte Welt, also das Russland seiner Gegenwart, seinem „Anderland“ gegenüber. Hierdurch wird einerseits deutlich mit welchen alten Mustern, Gegebenheiten und Umständen der Autor brechen möchte, auf der anderen Seite erhält der Leser dabei einen Eindruck, wie dieses

„Anderland“ Esenins aussehen wird bzw. aussehen würde. So klagt die Kremlmauer, als der Prophet Esenin die alte Welt unverzagt aufspießt: „Это плачут стены Кремля [...] Вздыхаю тебя, земля!“ Die in Aussicht gestellte neue Welt ist die Hochstadt Inonien, wo die Gottheit der Lebenden haust: „Обещаю вам град Инонию, Где живет божество живых!“ In der neuen Welt trifft eine andere Sonne das russische Haus: „Все равно – он иным отелится Солнцем в наш русский кров“, ein neuer Olymp steigt hernieder und ein neues Gottbild entsteht „Новый сойдет Олимпий, начертать его новый лик“. Auch Esenins Mutter, die für ihn immer Sinnbild dessen war, was das wahre und richtige Russland ausmacht, bekommt in Inonien ihren Platz, der dem Leser mittels eines sehr stimmungsvollen Bildes ausdrucksstark vor Augen geführt wird:

„Ich sehe die Mutter; sie müht
sich ab, einen Strahl einzufangen
der Sonne, die rot verglüht.

Am Fenster such sich ein Plätzchen,
am Buckel dem zarten Seil,
und die Sonne, ein kleines Kätzchen,
zieht dran und spielt mit dem Knäul.“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 45 und 46)

Bei näherer Betrachtung des Bildes der Mutter, die für Esenin immer romantischer Zufluchtsort und idealisiertes Standbild des echten Russlands war, stellt sich die Frage, ob das vom Propheten Esenin propagierte „Inonien“ wirklich eine revolutionär neue Welt ist, ein utopisches Anderland oder ob es sich dabei nicht viel eher um eine Renaissance jener alten russischen Welt handelt, die Esenin zu dem Zeitpunkt, als er das Gedicht schreibt, bereits als verloren gegangen ansieht. „Inonien“ ist ein Land der Idylle, geprägt von der Schönheit seiner Natur und beherrscht von den Menschen, die es bewohnen: „Вижу тебя, Инония, с золотыми шапками гор“ („Inonien, ich seh dich, ich schaue dein goldbemütztes Gebirg“).

5.2.2. Übersetzung Paul Celan

Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“

Paul Celan	II
Inonien	
Dem Propheten Jeremias	
I	
1 Ich fürcht nicht das Untergehen, nicht Regenpfeil noch –speer. «Sergej lässt es geschehen», so spricht und kündet er. 2 Reif ward mir Zeit und Stunde, ich fürcht nicht die Peitsche, die pfeift. Leib Christi -: aus dem Munde spei ich Ihn, Deinen Leib. 3 Dein Heil – nein, ich begehre kein Kreuzes- und Marterheil! Durch die Ewigkeit bohrt ihr euch, Sterne: <i>die</i> Lehre ward mir zuteil. 4 Die Wiederkunft, die ich schaue: Wahrheit – kein Tod schwingt das Bein! Das rüdische scher ich, das blaue, das Himmelsvlies schere ich rein. 5 Der Mond – meine Hand soll ihn greifen. Ich knack dich schon, Mond, du Nuss! Und zum Himmel die Himmelsleiter! Und kein Schnee mehr, der fallen muss! 6 Das Antlitz der Morgenröte, nicht verwölk es sich künftig im Teich. Einer Henne gleich lege ich heute das goldne, das wortreiche Ei. 7 Der sehnigen Hand wirds gelingen: sie stülpt euch die Welt hier um ... Achtmal wächst mir die Schwinge, achtmal gerauscht kommt der Sturm.	8 Russlandhin ein Glockenbellen-: Kreml, deine Mauer klagt. Erde, auf die Sternenstrahlen spieß ich auf dich, dass du ragst! 9 Zu der Stadt, der ungesehen, stoß ich vor durch Sternenmilch. Gottes Bart: mit meinen Zähnen zupf und rupf und rauf ich dich! 10 Stürmen hört er mich, keifen, ich pack ihn beim weißen Schopf: Auf dass meine Wortflur mir reife, wirst du mir ein anderer, Gott! 11 Kitesch – verflucht seine Auen und die dort noch atmen und gehn! Wo kein Grund ist, da wollen wir sie bauen, die Pfalz – sie soll ragen und stehn! 12 Ich lecke es von den Ikonen, das Heiligenantlitz – seht! Ich verheiß euch das Land Inonien, wo die Gottheit der Lebenden lebt! 13 Weine, Moskowien, schluchze! Der da kommt, hat die Meere durchfurcht. Die Gebete im Stundenbuche: mit dem Wortschnabel hack ich sie durch. 14 Ich führ dich hinaus aus dem Hoffen, ich gebe die Glauben und Macht, dass du, wenn es tagt, mit der Sonne umpflügest den Acker der Nacht. 15 Dass er aufgeh mit Ähren und Dolden, er, der der Wortacker ist, dass durchschwärmt sei, bienengleich, golden, die Nacht und die Finsternis.

16 Ich fluche dir, Radonesch, fluche all deiner Fährte und Spur! Dir, der du mit Karsten und Fluten gelockert die Goldfeuerflur! 17 Dein Wolken-, dein Wolfsrudel, jene wütende Meute dort: Wer da rief und beherzt war – die Zähne, die wölfischen, stießen ihn tot. 18 Deine Sonne, mit Krallen und Tatzen: unsre Seelen wissen von ihr. An den Wassern Babels, da saßen und weinten im Blutregen wird. 19 Ich reiß Christus die Hosen herunter – Gebrllt, so hört ihr`s, geschnaubt: In der Schüssel des Mondes, munter, da waschet euch Hände und Haupt! 20 Ich sag euch: Ihr gehet zugrunde, der Glaube – das Moos – deckt euch zu. Und drüber schwoll Gott: eine runde und unsichtbare Kuh. 21 Es wird keine Flucht euch frommen, das Kalb, er trägt es aus, Er wirft – wirft die neue Sonne in unser russisches Haus. 22 Er kalbt – so schmelzt er es nieder, was den Flüssen ein Hemmnis war. Ein Kochen bewirkt es, ein Sieden, sein goldenes Hörnerpaar. 23 Ein Bein hier und eins in Ägypten – Ich nagle die Martern euch los ... Die Pole, ich greif sie mir, beide – die Zange – die Hand – lässt nicht los ... 24 Unters Knie zwing ich mir den Äquator, und während es windet und weint, brech ich unsre Erde und Mutter wie einen Kringel entzwei. 25 Und wo`s klappt, im dunkelsten Dunkel, auf dass die Welt dies gewahr`, da lass ich es sonnengleich funkeln: mein Haupt mit dem sternigen Haar.	26 Und vier Sonnen, wie Fässer, poltern hernieder aus dem Gewölk. Die Reifen verrollen sich, golden, und Welt wird bewegt um Welt. III 27 Ich spalte die Welt durch die Mitte, und du, Amerika, hr: Schick keine eisernen Schiffe über des Unglaubens Meer! 28 Kein Stahl- und Granitbogen! Keine Last mir auf Fluss und auf Land! Mit Ladogas Wassern, den freien, bricht der Mensch sich durchs Dasein die Bahn! 29 Lass! Ramm nicht mit Armen, mit blauen, ins Unland das Himmelsfeld: Die Nagelköpfe, sie bauen kein fernes, kein Sternenzelt. 30 Die Feuer, sie schweifen und gären: kein Stahl, der dagegensteht, hart. Ich hinterlasse die Fhrte der Neuen Himmelfahrt. 31 Mit Hufen, so komm ich herunter – An dich Achse der Erde, da soll ein Sonnenrad dran und ein Mondrad, und der Erdenwagen – er rollt! 32 Ich sag dir: Schick keine Gebete über die Strahlen aus Draht. Der da kommt, ein Lamm, über Berge: sie leuchten ihm nicht, wenn er naht! 33 In dir, da ist einer mit Pfeilen, der auf den Nahenden schießt – Der Pfeil trifft die Brust, und das weiße Vlies ist ein blutrotes Vlies. 34 Durchsternt sind die Dunkelheiten: der gleitenden Hufe Gold! Und wieder, mit flimmernden Speichen, kommt nachthin der Regen gerollt.
---	--

35	Dann lass ich die Räder erklingen, den Sonnen-, den Mondgesang; das Angesicht hinter der Schwinge, so komm ich, ein donnernder Brand.	45	Ich sehe die Fluren und Katen, ich seh meine Mutter, sie hockt, um den Finger den Sonnenfaden, den sie dem Abend entlockt.
36	Dein Gebirg, beim Ohr will ich's zerren, dein Gras rauf ich aus mit dem Speer, und all deine Zäune und Wehre, ich blase sie, Staub, vor mir her.	46	Sie klemmt den Faden ins Fenster, um den Buckel rund spult sie ihn, und die Sonne, ein wahres Kätzchen, spielt mit dem Knäuel, zieht ...
37	Die Wangen, die schwarzen, der Äcker, die Pflugschar hier pflügt sie dir neu. Alswie eine goldene Elster fliegt deine Ernte herbei.	47	Und während die Wasser scherzen und während es uferher ruft, kommt von der unsichtbaren Kerze das Lied herniedergetropft:
38	Und es hören, die hier nun leben, den Flügel-, den Ährenschall. Mit goldenen Strahlenstäben langt die Sonne ins Tal.	48	«Ehre Ihm dort droben, Friede sei hienieden! Blau stößts vor, das Mondhorn, das Gewölk zerstiebet.
39	Aus Feldern – Handtellern – steigen die neuen Fichten empor, und je nach den Tagen, den Zweigen, hüpft eichkatzen golden das Jahr.	49	Jemand half dem Gänselein aus dem Ei, dem Stern: in der Fußspur pickt es Unsres Lichten Herrn.
40	Die Flüsse erblauen und gleißen, kein Erdkloß hemmt ihren Lauf, und die Dämmerung kommt mit der Reuse und holt sich den Sternfisch herauf.	50	Jemand bracht den Glauben, der Kreuz und Pein nicht kennt, spannt` den Regenbogen übers Firmament.
41	Ich sag dir, es wird eine Zeit sein, da verebbt das Gewitterwort, dein Korn, es stößt durch den Scheitel, den himmelblauen dort.	51	Freude, Zion, Freude! Tauch ins Licht uns ein! Nazareth, das neue, steht am Himmelsrain.
42	Und über der Welt, auf den Sprossen der Leiter, die wir nicht sahn, schlüpft er aus, das Mondherz durchstoßend: der krähende, kündende Hahn.	52	Dort, auf der Stute: Er naht, Er naht! Der Heiland, der neue, Er kommt, Er ist da.
43	Ich wandre auf Wolkenwegen mit abwärtshängender Stirn, ich höre den hellblauen Regen, ich höre dich zwitschern, Gestirn.		
44	In fernen und nächtlich blauen Buchten, da schwimmt mein Bild. Inonien, ich seh dich, ich schaue dein goldbemütztes Gebirg.		

53 Ja, unser Glaube -: in der Kraft, nur da! Ja unsre Wahrheit -: in uns, ja!»	
---	--

aus: Drei russische Dichter. Alexander Block. Osip Mandelstamm. Sergej Jessenin. Übertragungen von Paul Celan. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Bücherei 1963.

(c) Die Gesellschaft

Auch auf die gesellschaftlichen Verhältnisse bzw. politischen Umstände zum Entstehungszeitpunkt des Gedichts, wird in „Inonien“ referenziert. Der Prophet Esenin richtet sich direkt an den Staat Amerika als gesellschaftspolitischen und ideologischen Gegenpol zu seinem „Инония“ und ruft ihn dazu auf, bei der Heranbildung der Hochstadt „Inonien“ nicht zu intervenieren, keine Schritte zu unternehmen, diese revolutionäre gesellschaftliche Entwicklung zu unterbinden oder auf irgendeine Art und Weise ihr Heranwachsen zu bedrohen.

„И тебе говорю, Америка,
Отколотая половина земли, -
Страшись по морям безверия
Железные пускать корабли!“

„Und du Amerika, wisse,
Erdteil, abtrünniger, hör:
Hüte dich, eiserne Schiffe
zu schleusen durchs Unglaubensmeer!“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 28)

(d) Intertextualität

„Инония“ beinhaltet eine Reihe von Beispielen für Intertextualität. In vielen Strophen referenziert der Autor auf Begriffe und Bilder aus dem religiösen Bereich, die sowohl aus dem orthodoxen Glauben, als auch aus dem christlichen Glauben stammen. Das erste derartige Beispiel für Intertextualität lässt sich bereits in der ersten Strophe finden. Esenin schreibt hier „Не утрашуся гибели, ни копий, ни стрел дождей“ (Ich scheu nicht das Versinken, nicht Speer und Pfeil der Flut (Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 1) und verweist hier ganz zu Beginn zum ersten Mal auf die Stadt Китеж (Kitesch). Kitesch ist eine Sagenstadt, die Recherchen zufolge in der heutigen Oblast Nižni Novgorod liegen

würde. Der Legende zufolge wurde die Stadt Kitesch einst von der Armee der goldenen Horde angegriffen. Zur Überraschung der Tartaren hatte die Stadt keinerlei Befestigungsanlagen. Die Einwohner der Stadt hatten niemals in Erwägung gezogen, sich gegen einen Feind verteidigen zu müssen und begannen beim Eintreffen des Feindes innbrünstig um eine Rettung durch Gott zu beten. Als die Tartaren sahen, dass sie mit keinerlei Widerstand zu rechnen hatten, begannen sie ihre Attacke, die sie jedoch unvermittelt stoppen mussten. Rund um sie herum begannen plötzlich unzählige Wasserfontänen aus der Erde zu sprudeln. Die Angreifer mussten zurückweichen und konnten nur noch mit ansehen, wie die Stadt Kitesch in einem See versank. Das Kreuz auf der Kuppel der Kathedrale war das letzte, was sie sahen. Kurz darauf waren nur noch die Wellen des Sees zu sehen. Diese Legende gab den Anstoß für unzählige Gerüchte, welche bis heute weiterleben. So wird unter anderem erzählt, dass nur jene, die rein im Herzen und in der Seele sind, den Weg nach Kitesch finden können. Außerdem heißt es, dass man bei ruhigem Wetter die Glockenspiele und den Gesang der Einwohner aus dem Svetlojar-See, dem „russischen Atlantis“ hören könne.

„Инония“ wird eingeleitet, indem der Prophet Esenin davon spricht, dass er den Untergang nicht fürchtet: „Не утрашуся гибели“ („Ich scheu nicht das Versinken“/ Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 1). Für einen Leser aus dem christlichen Kulturkreis mag hier die Assoziation mit der alttestamentarischen Stelle des Auszugs aus Ägypten naheliegend erscheinen. Das Versinken wäre in diesem Fall eine Strafe Gottes, die die Feinde des bedrängten Volkes ereilt. Ganz anders verhält es sich im orthodoxen Glauben, wo „das Versinken“ für den Untergang der Stadt Kitesch steht. Das Versinken ist hier die von Gott geschickte Rettung und keine Strafe. Durch das Versinken im Wasser wird die Verheißung gefunden. Esenins erste Zeile ist als ein Verweis auf die russische Sage zu verstehen, in der die Geretteten versinken und nicht die Angreifer.

Noch einmal verweist Esenin in „Инония“ auf einen See. In Strophe 29 ist vom See Ladogas die Rede, mit „dessen Flut der Mensch dieses Sein durchdringt“ (vgl. Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 29): „Только водью свободной Ладоги просверлит бытие человек!“

Die Stadt Kitesch findet in „Инония“ in noch zwei weiteren Strophen Erwähnung. In der Strophe 9 (gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) erwähnt Esenin Kitesch erneut als die Stadt, die keiner je gesehen hat: „Протянусь до незримого города“ („Vordring ich zur Stadt, die gesehen nie ward“/ Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 9) und in Strophe 11 verflucht er ebendieses Kitesch und ruft dazu auf, eine neue Stadt zu gründen:

„Проклинаю я дыхание Китежа
И все лощины его дорог.
Я хочу, чтоб на бездоонном вытяже
Мы воздвигли себе чертог.

(Gedicht 3: Sergej Esenin „Инония“ Zeile 41f)

„Ich fluche dir, Sagenstadt Kitesch,
dem Hauch deiner Niederung.
Lasst eine Hütte uns gründen
auf einem grundlosen Grund.

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 11)

Beide Übersetzer bleiben bei der Übertragung dieser Strophe sehr vage. Szabos Übersetzung macht die Ungenauigkeit hinsichtlich der Worttreue auf stilistischer Ebene wieder wett. Die Hütte, die auf „*einem grundlosen Grund*“ gebaut wird ist ein schönes Bild für den radikalen Neuanfang, den der Prophet Esenin anstrebt.

Das zweite Beispiel für Intertextualität hat auch einen religiösen Bezug. Es ist ein Verweis auf den Heiligen Сергей Радонежский (Sergij Radonežskij), der im 14. Jhdt. in Russland wirkte. Der heilige Sergij wurde vor allem durch seinen Lebensstil, der konsequente Einsiedelei vorsah, bekannt. Jahrelang wanderte er als Einsiedler durch die russischen Wälder. Ohne sein Zutun fanden sich bald überzeugte Nachahmer, die zu einer treuen Anhängerschaft wurden. Er errichtete eine der Dreifaltigkeit geweihte Kapelle und segnete 1380 den Moskauer Großfürsten Дмитрий Иванович Донской (Dmitrij Ivanovič Donskoj) vor seinem Abwehr-Feldzug gegen die tartarisch-mongolische Goldene Horde. Das von Sergij gegründete Dreifaltigkeitskloster ist noch heute eines der geistigen Zentren der Russisch-Orthodoxen Kirche.

So wie Esenin die sagemumwobene Stadt Kitesch als hoffnungstiftendes Sinnbild des orthodoxen Glaubens verwünscht, so verflucht er auch den von ihm hoch verehrten Heiligen Sergij Radonežskij. In Strophe 16 (gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) schreibt Esenin „Проклинаю тебя я, Радонеж, твои пятки и все следы!“ („Fluch, Radonesch, dir, deinen Stapfen und Spuren von Ort zu Ort!“/ Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 16). Neben den Verweisen auf die Stadt Kitesch, den See Ladogas und den Heiligen Sergij Radonežskij, die in erster Linie dem russisch-orthodoxen Glauben zuzuordnen sind, enthält „Инония“ darüber hinaus noch weitere Beispiele von Intertextualität mit religiösem Bezug. Diese sind jedoch nicht vorrangig dem russisch-orthodoxen, sondern mehr dem jüdischen bzw. alttestamentarischen Glauben zugehörig. So spricht Esenin von der Stadt Zion,

deren Licht herab strahlt: „Радуйся, Сионе, проливай свой свет!“ („Freu dich, Zion, träufle uns herab dein Licht“/ Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 51) und von einem neuen Nazareth, das in Sicht kommt: „Новый в небосклоне вызрел Назарет“ („Nazareth, das neue, sternwärts kommt in Sicht“/ Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 51) sowie von Babylons Wassern: „На реках вавилонских мы плакали, и кровавый мочил нас дождь“ („Wir weinten an Babylons Wassern. Uns netzte der Blutregenfall“ / Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 18).

(e) Stilistische Besonderheiten und Bildhaftigkeit

Als stilistisch besonders gut gelungen sind die Strophen 5, 11, 31, 32 und 43 hervorzuheben. Mit der „Leiter in den Himmel“ (Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 5), dem Mond als „zu knackende Nuss“ (Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 5) und dem „grundlosen Grund“ (Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 11), der das Fundament für die neue Stadt „Инония“ bilden soll, sind Szabos Bilder von hoher stilistischer Güte, die auch der Forderung nach Treue zum Original gerecht werden. Auch die Bildhaftigkeit der Strophen 32 und 43 ist bei Szabo wesentlich konkreter umrissen und detaillierter gezeichnet als das bei der Übertragung Celans der Fall ist.

„Mit meinen Elchshufen tret ich
mir talwärts durch Wolken den Pfad.
An die Achse der Erde, da setz ich
Mond und Sonne als Wagenrad“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 32)

Das Bild ist prägnant, ohne dabei abgetrennt zu sein. Es fließt über die Zeilengrenzen hinaus und lässt so einen runden, abgeschlossenen Gesamteindruck entstehen. Im Gegensatz dazu wirkt das Bild, das Celan zeichnet, durch die unumgängliche Unterteilung in Zeilen durchbrochen.

„Mit Hufen, so komm ich herunter-
An die Achse der Erde, da soll
Ein Sonnenrad dran und ein Mondrad,
und der Erdenwagen – er rollt!“

(Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“ Strophe 31)

Bei Strophe 43 ist ganz augenscheinlich, dass mit dem Übersetzer Szabo, ein Bauerndichter einen anderen Bauerndichter (Esenin) übersetzt. Szabo bedient sich hier eines Bildes, das

ganz klar aus einem Naturerlebnis abgeleitet ist. In diesem Fall ist es das Durchstreifen eines Feldes. Einziger Unterschied zum gewöhnlichen Naturerlebnis ist, dass das Feld im Falle von „Июния“ kein Getreide- oder Maisfeld ist, sondern ein Wolkenfeld. Das Feld ist sehr hoch gewachsen, denn der Wanderer ist bis zum Kopf hinauf von Wolken umgeben. Das von Szabo gezeichnete Bild entspricht einem Menschen, der durch ein Maisfeld geht, das bereits so hoch gewachsen ist, dass er nur noch mit seinem Kopf über den Mais hinausschauen kann. Der Prophet Esenin wandert durch Wolken, während sein Blick über das Wolkenfeld hinausgeht.

Celan hält sich an das Original. Es gelingt ihm aber nicht, ein so eindringliches und gut vorstellbares bzw. nachvollziehbares Bild zu kreieren wie es Szabo mit seiner Übersetzungsversion fertigbringt. Das Bild des Feldes bzw. des Pflügen des Feldes wird von Esenin wiederholt aufgegriffen. Zusätzlich zur Strophe 43 lässt es sich auch noch in Strophe 14, 37 und 39 finden.

„Ich wandre kopfab über Wolken
wie einer, der Felder durchstreift.
Die Güsse, die blaun, hör ich pochen.
Ich hör, wie der Sternvogel pfeift.“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 43)

Im Vergleich dazu Celan:

„Ich wandre auf Wolkenwegen
Mit abwärtshangender Stirn,
ich höre den hellbraunen Regen,
ich höre dich zwitschern, Gestirn.“

(Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“ Strophe 43)

Esenin ist ein Bauerndichter. Er greift selbst dann zu Bildern aus der Natur, wenn der thematisierte Sachverhalt gar nicht in unmittelbarem Zusammenhang zu seinem bäuerlichen Umfeld steht. Die Naturbilder sind ihm vertraut, richtig instrumentalisiert besitzen sie eine starke Aussagekraft und hohen Identifikationscharakter, d.h. der Leser kann sich leicht mit der dargestellten Szene identifizieren, wenn er ein ähnliches Erlebnis bereits selbst auf die eine oder andere Art erlebt hat. Dies ist jedoch nur dann möglich, wenn die Bilder aus dem tatsächlichen Lebensalltag herausgenommen werden und nicht dann, wenn sie nur stilisierte Kunstgriffe sind. Esenin gelingt das nahezu mühelos. Er arbeitet sein bäuerliches Erleben in

„Июния“ auf eine derart natürlich Weise in gesellschaftspolitische Fragestellungen ein, dass es dem Leser leicht fällt, die Intention des Autors zu erfassen.

Ein weiteres Beispiel für ein Naturbild, das Esenin als Symbol für den gesellschaftlichen Wandel heranzieht, ist das Bild von der Henne und dem Ei in Strophe 6, 42 und 49. In allen drei Strophen wird die Allegorie dazu verwendet, einen Neubeginn zu markieren. Die Henne legt ein Ei, das hier symbolisch für die Idee einer neuen gesellschaftspolitischen Ordnung steht. Der Prophet Esenin ist die Henne, die das Ei legt (Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 6). Das Ei entwickelt sich und eine Gans wächst heran, die schlüpft und so den Startpunkt für die neue Entwicklung markiert und den Anbeginn von „Июния“ einleitet (Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 49).

Bei diesen beiden Strophen sind sich beide Übersetzungen inhaltlich sehr ähnlich, auch hinsichtlich der Wahl der Bilder weichen sie nicht wirklich voneinander ab. Zu bemerken ist allerdings, dass sich Szabo mit „schloß ein Gansert aus“ einer Wortwahl bedient, die einen sehr bäuerlichen, sehr urtümlichen Charakter aufweist, während Celan hier im Bereich der Standardsprache bleibt: „Jemand half dem Gänslein aus dem Ei“.

„Das Frührot schau in Seen
sein Antlitz wolkenfrei.
Ich leg heut wie die Henne
Das goldne Worte-Ei.“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 6)

„Das Antlitz der Morgenröte,
nicht verwölkt es sich künftig im Teich.
Einer Henne gleich lege ich heute
das goldne, das wortreiche Ei.“

(Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“ Strophe 6)

„Aus dem Sternendotter
schloß ein Gansert aus,
unsres lichten Gottes
Stapfen pickt er auf.“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 49)

„Jemand half dem Gänslein
aus dem Ei, dem Stern:
in der Fußspur pickt es
Unsres Lichten Herrn.“

(Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“ Strophe 49)

Ein weiteres Beispiel für ein Naturbild, das den Entwicklungsprozess zu einer neuen Gesellschaftsordnung und deren Neubeginn versinnbildlicht ist im Original in Strophe 6 (gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) und Strophe 10 (gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) zu finden. Hier wird einmal mehr deutlich, warum Esenin als Dichter des Bauerntums gilt. Das Instrument des Dichters ist das Wort, das wie eine Saat gedeihen muss. In Strophe 10 hält sich Celan wörtlich an das Original. Szabos Übersetzung ist ebenso inhaltlich zur Gänze stimmig, das Bild, das er zeichnet, erscheint allerdings wiederum etwas eindringlicher als Celans Version. Das „Worte-Ei“ von Szabo verbindet hier die beiden Aspekte Dichter und Natur auf optimale Weise: das Wort als Instrument des Dichters wird mit dem Ei als Bild des Bauerndichters Esenin synthetisiert.

„Das Frührot schau in Seen
sein Antlitz wolkenfrei.
Ich leg heut wie die Henne
das goldne Worte-Ei.“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 6)

„Das Antlitz der Morgenröte,
nicht verwölkt es sich künftig im Teich.
Einer Henne gleich lege ich heute
Das goldne, das wortreiche Ei.“

(Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“ Strophe 6)

In Strophe 15 (gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) kehrt das Bild des reifenden Wortes, das bereits in Strophe 10 Erwähnung fand, bei Esenin erneut wieder. Diesmal wird es allerdings mit dem Bild des Feldes kombiniert: „Чтобы поле его словесное выращало ульями злак“ („Damit da halme und sprieße sein Wortackerland von Getreid“ (Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 15).

(f) Die letzte Strophe als Résumé und abschließende Überlegungen

In ihrer Gesamtheit beurteilt, ist sowohl Szabos als auch Celans Übersetzung als gelungene deutsche Übertragung des russischen Poems „Июния“ zu bewerten. Auch wenn sich die Übersetzungen in manchen Bereichen unterscheiden, haben doch beide Übersetzer im Großen und Ganzen inhaltlich treu und stilistisch adäquat übersetzt. Eine Schwierigkeit, die beide Übersetzer in gleicher Weise nicht vollständig überwinden konnten, liegt im unterschiedlichen Sprachgebrauch des Russischen gegenüber dem Deutschen begründet. So lassen sich manche grammatikalischen Konstruktionen, die das Russische bilden kann, nur schwer bis gar nicht im Deutschen entsprechend nachbilden. Resultat daraus ist, dass die Übersetzung weniger prägnant wirkt als das Original. Da der Übersetzer die grammatische Konstruktion in der Sprache der Übersetzung nicht nachbauen kann, ist er dazu gezwungen, das grammatikalische Gebilde mittels Ersatzkonstruktionen zu umgehen bzw. zu umschreiben. Die Präzision und Reduziertheit im Ausdruck geht verloren, wenn der Übersetzer durch die grammatikalischen Gesetze, die ihm seine eigene Sprache auferlegt, dazu genötigt ist, sich in Umschreibungen zu verlieren. Ein Beispiel hierfür findet sich in der letzten Strophe (Strophe 53 gemäß der Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) von „Июния“. Die letzte Strophe ist die Quintessenz dessen, was Esenin in seinem „Июния“ zum Ausdruck bringen möchte und stellt gleichzeitig eine abschließende Conclusio dar. Gerade weil der letzten Strophe eine besonders wichtige Funktion beikommt, wird hier die Problematik, die eine Umschreibung in der Übersetzung mit sich bringen kann umso deutlicher. Beiden Übersetzern gelingt es nicht, die russische Konstruktion der letzten zwei Zeilen, die ohne Verben auskommt und damit plakativ kurz und prägnant im Raum steht, im Deutschen entsprechend nachzubilden. Beide Übersetzer machen aus zwei Zeilen des russischen Originals, vier Zeilen in der deutschen Übersetzung.

Bei der Übersetzung Celans ist zu bemerken, dass dem Übersetzer wohl bewusst ist, dass die Reduziertheit der russischen Konstruktion hier maßgeblich zur Aussagekraft beiträgt. Er ist bemüht, die Konstruktion im Deutschen nachzubauen. Im Vergleich zu Szabo, der Verben einfügt, um die Übersetzungsproblematik auszugleichen und sich damit gänzlich von der russischen Version entfernt, bleibt Celan der russischen Konstruktion treu, soweit dies im Deutschen möglich ist. Die Konsequenz daraus ist, dass Celans Übersetzung in jeder Hinsicht als treuer zu beurteilen ist, jedoch wirkt sie etwas gekünstelt und ist im Lesefluss etwas holprig. Die Version Szabos weist mehr Lesefluss auf. Allerdings ist hier anzumerken, dass Szabo mit dem Beifügen von Verben seinen übersetzerischen Spielraum weit mehr ausnutzt als Celan dies tut. Die Übersetzung Szabos ist dementsprechend weniger treu als jene Celans.

Als richtig gelungen können beide Versionen nicht beurteilt werden. Jedoch gewinnt die Übersetzung Szabos durch die Ausnutzung des übersetzerischen Spielraums nicht so viel an stilistischer Güte dazu, dass es den Mangel an Treue in ausreichendem Maße kompensiert. Celans Version wirkt konstruiert, aber trotzdem stimmiger.

„Наша вера – в силе.
Наша правда – в нас!“

(Gedicht 3: Sergej Esenin „Июния“)

„Unser Glaube gründet
in der Kraft allein.
Unsere Wahrheit kündigt
uns nur unser Sein“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 53)

„Ja, unser Glaube-:
in der Kraft, nur da!
Ja, unsere Wahrheit-:
in uns, ja!“

(Übersetzung 6: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 53)

In Strophe 5 und Strophe 6 (gemäß Strophenzählung der Szabo-Übersetzung) findet sich ein weiteres Beispiel für mangelnde Treue in der deutschen Übersetzung, die allerdings nicht wie im Falle der letzten Strophe mit dem Sprachgebrauch des Russischen zu rechtfertigen ist. Esenin verwendet in Strophe 5 und 6 dreimal, in drei aufeinander folgenden Zeilen die Wortfolge „Не хочу“. Keiner der beiden Übersetzer bildet diese Wortwiederholung nach, obwohl sie wesentlich dazu beiträgt, den vermittelten Inhalt verstärkt zu betonen. Der deutsche Sprachgebrauch würde eine Nachbildung dieser Konstruktion durchaus erlauben, es kann also nur vermutet werden, dass sich die Übersetzer aufgrund stilistischer Überlegungen gegen eine komplett treue Übersetzung entschieden haben.

„Не хочу я небес без лестницы,
Не хочу, чтобы падал снег.
Не хочу, чтоб умело хмуриться
На озерах зари лицо.“

(Gedicht 3: Sergej Esenin „Июния“ Zeile 19f)

„Kein Himmel, bar der Leiter!
Kein Schnein, das zwingt ein Muss!
Das Frührot schau in Seen
Sein Antlitz wolkenfrei.“

(Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“ Strophe 5 und 6)

„Und zum Himmel die Himmelsleiter!
Und kein Schnee mehr, der fallen muss!
Das Antlitz der Morgenröte,
nicht verwölkt es sich künftig im Teich.“

(Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“ Strophe 5 und 6)

(g) Die formale Gestaltung

Hinsichtlich der formalen Gestaltung muss in erste Linie angemerkt werden, dass der strukturelle Textaufbau der Übersetzungen von dem des Originals sehr stark abweicht. „Июния“ ist sowohl im Original, als auch in den Übersetzungen in vier Teilabschnitte unterteilt. Abgesehen von eingefügten Absätzen ist das Original darüber hinaus nicht weiter untergliedert. Das Original ist also nicht in Strophen strukturiert. Beide Übersetzer entscheiden sich dafür, „Июния“ in Strophen zu unterteilen, wobei die Anzahl der Strophen unterschiedlich ist. Teil 1 hat bei Szabo 7 Strophen mit 28 Zeilen, bei Celan auch 7 Strophen mit 28 Zeilen und besteht bei Esenin allein aus 28 Zeilen. Teil 2 hat bei Szabo 20 Strophen mit 80 Zeilen, bei Celan nur 19 Strophen mit 76 Zeilen und besteht bei Esenin aus 80 Zeilen, die sich in 3 Abschnitte untergliedern. Teil 3 hat bei Szabo 15 Strophen mit 60 Zeilen, bei Celan 16 Strophen mit 64 Zeilen und bei Esenin 64 Zeilen und 2 Abschnitte. Teil 4 hat bei Szabo 11 Strophen mit 44 Zeilen, bei Celan 11 Strophen mit 44 Zeilen und bei Esenin 40 Zeilen und 2 Abschnitte.

Der Reim, der Rhythmus und die Sprechbarkeit der Verse spielen in der Dichtung Esenins grundsätzlich eine maßgebende Rolle. Auch „Июния“ zeichnet sich durch gute Sprechbarkeit der Verse und gelungene Reimfolgen aus. Die Übersetzung Szabos kann in Hinblick auf diesen Aspekt ebenfalls als gelungen bezeichnet werden. Der Reim der Übersetzung ist über viele Strophen hinweg rein, der Rhythmus durch die gesamte Übersetzung hindurch durchgängig. Daraus resultiert eine gute Sprechbarkeit der Verse, die ganz im Sinne Esenins ist. Die Sprachmelodie ist bei Szabo durchkomponiert, der Lesefluss fließend. Im Vergleich zu Szabo schneidet Celans Übertragung hinsichtlich der Kriterien Reim und Rhythmus weniger gut ab. Celans nahezu markanter Gebrauch von Satzzeichen

(v.a. Bindestriche und Doppelpunkte), der bereits beim vorangegangenen Gedicht (Gedicht 2 „Выткался на озере алый свет зари“ / „~~Wen~~überm Weiher rot das Tageslicht verglüht“) Erwähnung fand, wirkt sich in weiten Teilen störend auf den Sprachfluss aus. Celans Übersetzung erweckt den Anschein, als hätte sich der Übersetzer beim Übersetzen vorrangig auf einzelne Einheiten, vornehmlich Strophen fokussiert. Jede dieser einzelnen Strophen übersetzt Celan mit dichterischer Raffinesse und sie weisen alle eine hohe künstlerische Dichte auf. Gleichzeitig wirken sie dabei aber wie aneinandergereiht und nicht unmittelbar verbunden. Die Gesamtwirkung bzw. die Gesamtkomposition des Textes wird durch das starke Fokussieren auf die kleinen Einheiten des Textes, bei reduzierter Berücksichtigung des Textes als Gesamtheit, in Mitleidenschaft gezogen.

Bei Esenin und Szabo sind die Naturbilder stärker personifiziert. In manchen Fällen nehmen sie fast die Rolle von Protagonisten im Geschehen ein. Bei Celan sind sie mehr Statisten seines Sujets. Im Vergleich zu den Übersetzungen ist das Original in seiner Gesamtheit viel emotionaler, viel Ich-bezogener und viel persönlicher als die Übersetzungen.

5.3. Gedicht 4: Sergej Esenin „Кобылы Корабли“/ „Die Stuten, die Schiffe“

5.3.1. Übersetzung Wilhelm Szabo/Paul Celan

Das Gedicht „Кобылы Корабли“ entsteht 1919. Der Ausgang der Oktoberrevolution, die von Esenin eingangs noch begrüßt und in „Июния“ besungen wird, enttäuscht Esenin schwer und zerstört seinen Glauben an den gesellschaftlichen Wandel, der durch politisch engagierte Menschen herbeigeführt werden kann, zur Gänze.

Steht „Июния“ für eine optimistische, ja nahezu euphorische Aufbruchsstimmung eines positiv in die Zukunft blickenden Esenin, so stellt „Кобылы Корабли“ das genaue Gegenteil dazu dar. Es spricht ein, ob der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen vollkommen frustrierter Esenin, dem es sichtlich schwer fällt überhaupt irgendeinen Platz in dieser „neu“ entstandenen Welt für sich zu finden.

„Кобылы Корабли“ ist durchzogen von einer tief empfundenen Verbitterung, einer als aussichtslos aufgefassten Hilflosigkeit gegenüber den vorherrschenden Lebensumständen und einer tiefen Enttäuschung gegenüber dem Menschen als Individuum sowie der Menschheit an sich. Esenins Vorstellung vom Menschen ist komplett desillusioniert. Verzweifelt, niedergeschlagen und sich vom menschlichen Dasein abwendend sucht er Zuflucht in der Natur. Die Natur- und Tierwelt, die ihm seit jeher immer beständiges Idyll und Hort seelischer Glückseligkeit war, wird ihm nun einmal mehr zur Zufluchtsstätte. Dabei ist seine

Zuwendung zur Natur nicht nur eine Rückbesinnung auf Altbewährtes, sondern gleichzeitig auch eine Neuentdeckung neuer Qualität. Esenin hat es mit den Menschen probiert, er ist enttäuscht worden. Die daraus resultierende Konsequenz ist, dass sich der an den Ereignissen gereifte Esenin zur Natur- und Tierwelt hinwendet. Seine Entscheidung sich erneut der Natur zuzuwenden, bekommt aufgrund der vorangegangenen durchlebten Ereignisse und den daraus gezogenen gedanklichen Schlüssen eine neue Qualität.

„Кобыльи Корабли“ ist sowohl im Original, als auch in den Übersetzungen von Szabo und Celan, in fünf Teile unterteilt und umfasst 20 Strophen. Die folgende Analyse richtet sich nach den fünf Teilen des Gedichts.

Gedicht 4: Sergej Esenin „Кобылы Корабли“

Sergej Esenin Кобылы Корабли I 1 Если волк на звезду завыл, значит, небо тучами изглодано. Рваные животы кобыл, черные паруса воронов. 2 Не просунет когтей лазурь из пургового кашля-сморда; облетает под ржанье бурь черепов златохвойный сад. 3 Слышите ль? Слышите звонкий стук? Это грабли зари по пушам. Веслами отрубленных рук вы гребетесь в страну грядущего. 4 Плывите, плывите в высь! Лейте с радуги крик вороний! Скоро белое дерево сронит головы моей желтый лист. II 5 Поле, поле, кого ты зовешь? Или снится мне сон веселый – синей конницей скачет рожь, обгоняя леса и села? 6 Нет, не рожь! скачет по полю стужа, окна выбиты, настезь двери. Даже солнце мерзнет, как лужа, которую напрудил мерин. 7 Кто это? Русь моя, кто ты? кто? Чей черпак в снегов твоих накупь? На дорогах голодным ртом сосут край зари собаки. 8 Им не нужно бежать в «туда» - здесь, с людьми бы теплей ужиться. Бог ребенка волчице дал, человек съел дитя волчицы.	III 9 О, кого же, кого же петь в этом бешеном зареве трупов? Посмотрите: у женщин третий вылупляется глаз из пупа. 10 Вон он! Вылез, глядит луной, не увидит ли помясистой кости. Видно, в смех над самим собой пел я песнь о чудесной гостье. 11 Где же те? где еще одиннадцать, что светильники сисек жгут? Если хочешь, поэт, жениться, так женись на овце в хлеву. 12 Причащайся соломой и шерстью, тепли песней словесный воск. Злой октябрь осыпает перстни с коричневых рук берез. IV 13 Звери, звери, приидите ко мне, в чашки рук моих злобу выплакать! Не пора ль перестать луне в небесах облака лакать? 14 Сестры-суки и братья-кобели я, как вы, у людей в загоне. Не нужны мне кобыл корабли и паруса вороны. 15 Если голод с разрушенных стен вцепится в мои волосы, - половину ноги моей сам съем, половину отдам вам высасывать. 16 Никуда не пойду с людьми, лучше вместе издохнуть с вами, чем с любимой поднять земли в сумасшедшего ближнего камень.
--	---

V 17 Буду петь, буду петь, буду петь! Не обижу ни козы, ни зайца. Если можно о чем скорбеть, значит, можно чему улыбаться. 18 Все мы яблоко радости носим, и разбойный нам близок свист. Срежет мудрый садовник осень головы моей желтый лист. 19 В сад зари лишь одна стезя, сгложет рощи октябрьский ветер. Все познать, ничего не взять пришел в этот мир поэт. 20 Он пришел целовать коров, слушать сердцем овсяный хруст. Глубже, глубже, серпы стихов! Сыпь черемухой, солнце-куст!	
--	--

aus: Mierau, Fritz (Hg.): Sergej Jessenin. Gedichte russisch deutsch. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1965.

(a) Teil I:

Esenin verfasst „Кобыльи Корабли“ 1919. Die Oktoberrevolution vom Herbst 1917 geht direkt in den russischen Bürgerkrieg über, welcher von 1917 bis 1923 andauert. 1917 kommt es im Zuge der politischen Wirren zu einem Zusammenbruch der Nahrungsmittelversorgung. Eine massive Hungersnot, die sich über ganz Russland ausbreitet, ist die Folge.

Bereits in Strophe 1 von „Кобыльи Корабли“ findet der Leser einen Verweis auf die verheerenden Lebensumstände in Russland zur Zeit des russischen Bürgerkriegs. In Zeile 3 und Zeile 4 schreibt Esenin: „Рваные животы кобыл, черные паруса воронов“ („Stutenbauch, geborstner, klafft. Raben flattern: schwarze Segel“/Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 1). Die zerfetzten Bäuche der Stuten und die schwarzen Segel (Schwingen) der Raben künden von Tod und Verwesung. Ebenso weist der „черепов златохвойный сад“, „der goldumstarrte Schädelgarten“ (Übersetzung 8: Paul Celan „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 2) auf die allgegenwärtige Präsenz des Todes hin.

Die Ernüchterung und Resignation, die nach 1917 um sich greift, gepaart mit einer sich manifestierenden Aussichtslosigkeit der politischen und gesellschaftlichen Situation bringt Esenin in seinem Bild der Strophe 3 in Zeile 11 und 12 auf den Punkt:

„Веслами отрубленных рук
вы гребётесь в страну грядущего.“

(Gedicht 4: Sergej Esenin „Кобыльи Корабли“ Strophe 3)

Mit seinem makabren Paradoxon von abgehackten Armen, die ins Zukunftsland rudern, zeigt Esenin die absurde Widersprüchlichkeit der Situation auf. Obwohl der Kampf um die neue gesellschaftliche Ordnung bereits nahezu allen Ruderern dieser Gesellschaft die Arme gekostet hat, sind sie trotzdem weiter darum bemüht, in das Zukunftsland zu rudern.

Um dieses Ziel zu erreichen verwenden sie ihre abgetrennten Arme als Ruder. Diese Überlegung könnte man insofern verstehen, als dass die Revolution zuerst etwas zerstören muss, damit es dann verwendet werden kann. Sie trennt Arme ab, um sie dann als Ruder verwenden zu können. Hervorzuheben ist das implizite Paradoxon, wie ein Ruderer, der ins Zukunftsland aufbrechen möchte ein Ruder aus einem abgehackten Arm verwenden soll, wenn er keine Hände hat, um es zu halten.

„Кобыльи Корабли“ wurde von Wilhelm Szabo und Paul Celan übersetzt. In Hinblick auf Teil I kann keine der beiden Übersetzungen als wesentlich gelungener als die andere bezeichnet werden. Beide deutschen Übertragungen des ersten Teils weisen ihre Stärken und Schwächen auf.

In Zeile 4, die die Flügel der Raben als schwarze Segel beschreibt, spielt besonders die unterschiedliche Interpunktion in den Übersetzungen eine bedeutende Rolle. Eine interlineare Übersetzung der Zeile würde in etwa folgendermaßen lauten: „черные паруса воронов“ : „die schwarzen Segel der Raben“. Esenin stellt in Zeile 3 und 4 die Nomen mit ihren Attributen ohne jegliche Satzzeichen nebeneinander. Szabo übersetzt: „Raben flattern: schwarze Segel“. In dieser Übersetzung stehen die schwarzen Segel für Raben in angemessener Entsprechung zum Original. Das Wort „flattern“ fügt der Übersetzer in der Übersetzung hinzu. Celan übersetzt: „Schwarze Segel, Raben“. Indem Celan die Nomen, durch einen Beistrich getrennt, nebeneinander stellt, kommt er der Form des Originals näher als Szabo. Allerdings geht aus seiner Übersetzung nicht so deutlich hervor, dass die schwarzen Segel hier für die Flügel der Raben stehen. In Zeile 7 übersetzt Celan für Esenins „черепов златохвойный сад“: „Goldumstarrter Schädelgarten“ und bleibt so dicht am Original. Szabo übersetzt: „Schädelstatt, die goldumgrünzte“ und verliert dabei das Naturbild des Gartens. Abweichungen zwischen den beiden Übersetzungen ergeben sich ebenfalls beim Bild der Ruder aus abgehackten Armen in Strophe 3. Szabo übersetzt hier: „Ruder abgehackter Arme, rudern euch ins Zukunftsland“, Celans Version lautet: „Mit den Armen,

mit den abgehaunten, rudert ihr ins Zukunftsland“. Celan erkennt die grammatikalische Funktion des russischen Instrumentals „Веслами“ richtig, bezieht den Instrumental allerdings auf die Arme und nicht auf die Ruder. Szabo bleibt hier direkter am Original, macht jedoch die Ruder zum Subjekt, während das „вы“, das sich auf die vom lyrischen Ich angesprochenen Menschen bzw. Leser bezieht zum Objekt wird. Celan lässt die Ruder als Instrument gänzlich weg. Das Paradoxon der Ruder aus abgehackten Armen, die von Armlosen zum Einsatz gebracht werden, kommt dadurch nicht so gut zur Geltung.

(b) Teil II:

In Teil II von „Кобыльи Корабли“ treten der landwirtschaftliche Raum und das bauerliche Milieu wieder stärker in den Blickpunkt der Betrachtung. Wieder bekommen Naturerscheinungen durch Esenin eine Stimme bzw. werden zu Akteuren. Die Felder richten sich rufend an eine unbekannte Ansprechperson, der Frost kommt geritten, obwohl hoffnungsvoll das Erscheinen von Korn erwartet wird: „Поле, поле, кого ты зовешь?“, „синей конницей скачет рожь, обгоняя леса и села?“, „Нет, не рожь! скачет по полю стужа“. Die Natur wird nicht nur personifiziert, sie ist auch wie bereits oben erwähnt, für Esenin existenzielle Zufluchtsstätte. Esenin ist vom Menschen enttäuscht, der sich als weit grausamer herausgestellt hat, als es die Natur sein kann: „Бог ребенка волчице дал, человек съел дитя волчицы“ („Gabst ein Kind der Wölfin, Gott. Mensch, er nahm, verschlang das Kind.“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 8)

Im ganzen Gedicht werden eine Reihe von Fragen aufgeworfen, die ein klarer Hinweis darauf sind, dass Esenin aufs Tiefste irritiert durch die gesellschaftspolitischen Ereignisse erneut ein Fragender auf der Suche nach Antworten geworden ist. Auf der Suche nach grundsätzlichen Antworten, spricht das lyrische Ich sein Russland direkt an: „Кто это? Русь моя, кто ты? кто?“ („Wer? Wer bist du, Russland, wer?“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 7).

Szabo und Celan übersetzen Teil II von „Кобыльи Корабли“ im Großen und Ganzen sehr ähnlich, bei einer Passage muss jedoch die Übersetzung von Celan als besser gelungen beurteilt werden als Szabos Version. Dies ist das Bild vom pissenden Wallach in Zeile 23 und 24: „Даже солнце мерзнет, как лужа, которую напрудил мерин“, welches Celan auch wenn nicht optimal, so doch angemessen nahe am Original übersetzt: „Sprang ein Wallach, brunzt: die Pfütze, gelb, die dann zur Sonne fror“ (Übersetzung 8: Paul Celan „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 6), während Szabo hier den Mond zum Akteur macht, den der Übersetzer frei dazu fügt: „Sonne friert wie eine gelbe Pfütze, die der Mond gepisst“ (Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 6). Unter anderem in Hinblick darauf, dass

bereits der Titel des Gedichts „Кобылы Корабли“ sowie die mehrmalige Erwähnung von Pferden, ein Hinweis darauf sind, welche bedeutende Rolle diese in diesem Gedicht einnehmen, ist nicht ganz ersichtlich, warum sich Szabo hier dafür entscheidet, anstelle des Wallachs den Mond als Subjekt hinzuzufügen.

Wilhelm Szabo	Paul Celan
Die Stuten, die Schiffe	Die Stuten, die Schiffe
I	I
1 Wenn sternauf geheult der Wolf, nagt am Himmelsblau Gewölke. Stutenbauch, geborstner, klafft. Raben flattern: schwarze Segel.	Sterne, angeheult vom Wolf: blankes Blau – die Wolken nagen. Stutenbäuche, klafften auf. Schwarze Segel, Raben.
2 Kein Lasur durchbohrt die Hülle. Schneesturm kelzt mit üblem Hauch. Schädelstatt, die goldumgrünzte, wiehernd stürmt sie Windsgefauch.	Greift nicht durch, die Himmelskralle: Schneegekeuch und Schneepest, Wehn. Goldumstarrter Schädelgarten, fortgewiehet von den Böen.
3 Hört ihrs? Hört, es klirrt wie Harken: Morgenrot recht Wald und Sand. Ruder abgehackter Arme rudern euch ins Zukunftsland.	Hörsts? Geräusch, Getön, genauer: Harke Dämmerung geht durch den Wald. Mit den Armen, mit den abgehaunen, rudert ihr ins Zukunftsland.
4 Taucht empor! Vom Regenbogen träuft herab den Rabenlaut! Weißer Baum schneit bald zu Boden meines Hauptes welkes Laub.	Schwimmt! Empor! Vom Regenbogen krächzt herab den Rabenlaut! Weißer Baum behält's nicht oben, s gelbe Blatt – mein Haupt.
II	II
5 Wen, wen ruft ihr, Länderein? Will ein heller Traum mir glücken? Roggen, blaue Reiterei, trabt da, Wald und Dorf im Rücken.	Felder, Ebnen, ruft ihr? Wen? Sollts ein Traum sein, hell und heiter? Trabt da, blaue Reiterei, Korn vorbei an Wald und Weiler?
6 Nein, kein Korn! Gesprengt kommt Kälte. Tür und Tor zerbrochen, wüst. Sonne friert wie eine gelbe Pfütze, die der Mond gepisst.	Nichts da, Korn! Frost kommt geritten. Aufgebrochen Tür und Tor. Sprang ein Wallach, brunzt: die Pfütze, gelb, die dann zur Sonne fror.
7 Wer? Wer bist du, Russland, wer? Schnee, wer feimt dich ab als Löffel? An den Wegen kreuz und quer säugt das Frührot dürre Kläffer.	Wer ists? Russland, sag, wer bist? Abgeschäumt dein Schnee – mit wessen Kelle? Hund um Hund, wo Weg und Straße ist, saugt am Zipfel Morgenhelle.

8	In kein Drüben geh der Trott. Menschenland umheg uns lind. Gabst ein Kind der Wölfin, Gott. Mensch, er nahm's, verschlang das Kind.	Preschen nicht erst in ein Dort: hier ist's war, wo Menschen sind. s Menschenkind, der Wölfin gab's, Gott. Mensch, er fraß das Wolfenkind.
	III	III
9	Wen soll man besingen, wen? Greller Leichenbrand, er wütet. Seht den Weibernabel, dem sich ein Aug entschält, ein drittes!	Singen? Wen besingen, wen? Leichenschein rings, Brand und Rauch. Aus dem Weibernabel, seht, schlüpft heraus ein drittes Aug.
10	Ausschloß's, seht, und späht als Mond. Stiert nach Fleisch mit langen Zähnen. Ja, ich sang mir selbst zum Spott von der Fremdlingin, der schönen.	Da! Kroch aus und glotzt, ein Mond: Gibts da wo noch was zu nagen? Sang ich? Sang mir selbst zum Hohn von der Fremd-und-Wunderbaren.
11	Wo noch sind sie, wo noch elf, die als Docht verprasst das Flämmlein? Willst du heiraten, Poet, frei' im Pferche dir ein Lämmlein!	Wo, wo sind sie, jene Elf, die versengt den Docht von Brüsten? Heiratslustiger Poet, wirst ein Schäfchen freien müssen.
12	Eine dich mit Stroh und Wolle! Wortewachs erweich' der Brand deines Lieds. Den Ring, Oktober streift ihn ab der Birkenhand.	Woll empfäng und Stroh als Abendmahl, Wachs der Worte, wärms durch Singen. Bös ist der Oktober, streift die Ringlein all von den braunen Birkenfingern.
	IV	IV
13	Tiere, Tiere, kommt! In meine hohle Hand weint euren Hass! Mond, am Himmel Wolkenlaibe anzuknabbern, unterlass!	Tiere, Tiere, kommt, hierher, zuhauf, weint den Hass in diese Hand, das Becken! Mond am Himmel, hörst wohl auf, am Gewölk herumzuschlecken?
14	Bruder Hund und Schwester Hündin! Bin den Menschen fremd wie ihr. Was denn sollen Stutenschiffe, was die Rabensegel mir?	Schwester Hündin, Bruder Rüde, wir sind allein im menschlichen Gehege. Was solln mir die Stutenschiffe hier, was die Rabensegel?
15	Steigt der Hunger von verfallner Wand und krallt sich in mein Haar, fress mein Bein ich auf, das halbe, reiche, was verbleibt, euch dar.	Steigt der Hunger vom Gemäuer dort, beißt im Haar sich fest, fress ichs halbe Bein mir fort, und ihr fresset den Rest.
16	Folg nicht Menschen, nicht Gefährten. Eh krepieren wir im Verein, eh ich aufheb von der Erde, wider den, der irr, den Stein.	Kehr bei keinem Menschen ein, mit euch heißt's krepieren. Nehm nicht, Erde, deinen Stein, steinig keinen Irren.

V	V
17 Ich werd singen, singen, singen! Has und Geiß, ich kränk sie nicht. Neben vielen argen Dingen gibts das Lächeln leicht und licht.	Singen werd ich, singen, singen! Keins der Tiere wird gekränkt! Kummer gibts genug zu trinken – nichts, das da ein Lächeln schenkt?
18 Jedes trägt den Apfel Freude. Räuberpfiff bleibt uns vertraut. Herbst, der weise Gärtner, schneidet bald mein Haupt ab, welches Laub.	Alle tragen wir den Apfel Freude, Räuberpfiff, uns allen ist er nah. Weiser Gärtner Herbst, du kommst noch heute, knappst den Kopf – das Gelbblatt da.
19 Garten Lichts: ein Pfad nur kennt ihn. Herbstwind, er zerfetzt den Hain. Nichts zu nehmen, alles einsehn, kam der Dichter in dies Sein.	Morgen-, gartenhin: nur <i>eine</i> Schneise. Wind, Oktober, stutzt hier Ast um Ast. Alles zu erkennen, nichts zu greifen, war der Dichter bei der Welt zu Gast.
20 Kam zur Welt, die Kuh zu küssen. Haferklirr hört seine Brust. Schneide tiefer, Verse-Sichel! Sonnbusch, streu den Faulbaumblust!	Kam zur Kuh, kam mit den Lippen, lauscht, ein Herz, im Hafer, staunt. Schneide, Vers, schneid tiefer, Hippe! Faulbaumsonne, Sonnenbaum.

aus: Szabo, Wilhelm: Trauer der Felder. Nachdichtungen von Wilhelm Szabo. Bad Goisern: Stifterbibliothek
Salzburg und Verlag Neugebauer Press 1970.

aus: Drei russische Dichter. Alexander Block. Osip Mandelstamm. Sergej Jessenin. Übertragungen von Paul
Celan. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Bücherei 1963.

(c) Teil III:

Esenin wirft in „Кобыльи Корабли“ eine Reihe von Fragen auf, die für ihn als Dichter, Mensch und Russe von existenzieller Bedeutung sind. In Teil II hat er gefragt, was bzw. wer dieses, sein Russland eigentlich ist: „Кто это? Русь моя, кто ты? кто?“ („Wer? Wer bist du, Russland, wer?“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 7), in Teil III fragt er, wen er als Dichter (überhaupt noch) besingen kann: „О, кого же, кого же петь в этом бешеном зареве трупов?“ („Wen soll man besingen, wen? Greller Leichenbrand, er wütet“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 9). Darüber hinaus bringt er zum Ausdruck, dass sich sein Gesang bisher an die falsche Person bzw. an eine falsche Idee, eine falsch verstandene Vorstellung gerichtet hat: „Видно, в смех над самим собой пел я песнь о чудесной гостье“ („Ja ich sang mir selbst zum Spott von der Fremdlingin, der schönen“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 10).

(d) Teil IV:

Der vierte Teil von „Кобыльи Корабли“ ist der mitunter aussagestärkste und gleichzeitig emotionalste Teil des Gedichts. In intensiven Bildern bringt Esenin die tief empfundene Enttäuschung und starke Verunsicherung, die er gegenüber dem Menschen empfindet, zum Ausdruck. Konsequenz seiner Desillusionierung ist eine vermehrte Hinwendung zu den Tieren, die für ihn die besseren Gefährten darstellen. Esenin fühlt sich den Menschen fremd und bekundet seine Solidarität zu den Tieren in einer von Menschen dominierten Lebensrealität. Er ist nicht mehr gewillt, den bisherigen Gefährten zu folgen, distanziert sich aber auch von jedem Gedanken an Vergeltung oder Abstrafung.

Inhaltlich zeigen die Übersetzungen von Celan und Szabo keinerlei große Abweichungen, die für die Analyse relevanten Unterschiede zeigen sich in den übersetzerischen Nuancen. So verwendet Szabo beispielsweise in der ersten Strophe des vierten Teils für den russischen Begriff „лакать“, der von Esenin in vielen seiner Gedichte wiederholt verwendet wird, die deutsche Entsprechung „anknabbern“, während Celan „herumschlecken“ wählt. Die Begriffsverwendung von Celan ist nicht nur wortgetreuer, sondern auch ganz im Sinne Esenins, da sie eine stärkere animalische Bedeutungsnuance in sich birgt. Ebenso verhält es sich bei Strophe 14 in Zeile 54. Das Original lautet hier: „я, как вы, у людей в загоне.“ Das lyrische Ich empfindet sich als Mensch bei den Menschen ebenso in einen Pferch gesperrt wie es Tiere sind. Szabo übersetzt inhaltlich richtig: „Bin den Menschen fremd wie ihr“, verliert dabei aber den Aspekt des Eingesperrtseins, das Celan in seiner Variante gut transportiert:

„sind allein im menschlichen Gehege.“ Im Gegensatz dazu, drückt Szabo die Solidarität zu den Tieren, die in der darauffolgenden Strophe thematisiert wird, gelungener aus als Celan. Seine Version der Zeilen 59 und 60 „fress mein Bein ich auf, das halbe, reiche was verbleibt, euch dar“ drückt bestmöglich die bedingungslose Solidarität, die das lyrische Ich gegenüber den Tieren empfindet aus. Der Mensch bleibt hier nicht nur unerwähnt, ihm wird auch die Gefolgschaft aufgekündigt: „Folg nicht Menschen, nicht Gefährten.“ Doch trotzdem die Solidarität des lyrischen Ichs mit den Menschen gebrochen ist und es sich als von der Menschheit entfremdet empfindet, nimmt es Abstand von dem Gedanken an Vergeltung. Esenin schreibt: „чем с любимой поднять земли в сумасшедшего ближнего камень“ (Gedicht 4: Sergej Esenin „Кобыльи Корабли“ Strophe 16) und verweist damit womöglich auf das biblische Bild des Steinwurfs. Szabo übersetzt hier „eh ich aufheb von der Erde wider den, der irr, den Stein.“ Celan löst die Passage stilistisch anders, inhaltlich jedoch gänzlich deckungsgleich: „Nehm nicht, Erde, deinen Stein, steinig keinen Irren.“

(e) Teil V:

Der fünfte Teil bildet den Abschluss von „Кобыльи Корабли“, in der das lyrische Ich sein Fazit kundtut. Der Dichter entscheidet sich seiner Bestimmung, der Dichtung treu zu bleiben und sein Heil weiter in der Kunst zu suchen: „Буду петь, буду петь, буду петь!“ („Ich werd singen, singen, singen!“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 17), „Глубже, глубже, серпы стихов!“ („Schneide tiefer, Verse-Sichel!“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 20). In den letzten beiden Zeilen der Strophe 17 macht Celan aus einem Aussagesatz einen Fragesatz und weicht damit inhaltlich weit vom Original ab. Esenin schreibt: „Если можно о чем скорбеть, значить, можно чему улыбаться“ und Celan übersetzt: „Kummer gibts genug zu trinken – nichts, das da ein Lächeln schenkt?“ (Übersetzung 8: Paul Celan „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 17). Dies stellt eine deutliche Abweichung da. Das Original stellt nicht in Frage, ob es etwas gibt, worüber man lächeln könnte; es ist eine Tatsache. Das Trauern und das Lächeln stehen einander als zwei gleichwertige und gleich starke Gegenpole gegenüber. Szabo übersetzt diese Passage weit besser, da er sich getreu an die Vorlage hält: „Neben vielen argen Dingen gibts das Lächeln leicht und licht“ (Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 17). Auch im Fazit von „Кобыльи Корабли“, einem der wohl bittersten Gedichte Esenins, schreibt Esenin also von seinem Bekenntnis zur Hoffnung und seinem Einverständnis mit dem Auftrag des Dichters: „Все познать, ничего не взять пришел в этот мир поет“ („Alles zu erkennen, nichts zu greifen, war der Dichter bei der Welt zu Gast“/ Übersetzung 8: Paul Celan „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 19), („Nicht zu nehmen, alles

einsehn, kam der Dichter in dies Sein“/ Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“ Strophe 19).

In Bezug auf die formale Analyse ist zu bemerken, dass Esenin in „Кобылы Корабли“, sehr darum bemüht ist, den Reim stärker in das Versganze zu integrieren. Er meidet reine Reime und reimt nur andeutend und fragmentarisch. (vgl. Mierau 1965:177)

„Das poetische Gehör muss ein Magnet sein, der Worte verschiedener Sinngehalte nach ihrem Klang, in eine lautliche Richtung zwingt.“ (Mierau 1965:177)

Zum Zeitpunkt, als er „Кобылы Корабли“ schreibt, nimmt Esenin den verbalen Reim als eine Form des reinen Reims ausdrücklich an. (Mierau 1965:177) Beide Übersetzer sind hier bemüht, der Vorgabe durch das Original Folge zu leisten.

5.4. Gedicht 5: Sergej Esenin: „Я последний поэт деревни“/ „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“

5.4.1. Übersetzung Wilhelm Szabo/Paul Celan

Die nun folgende inhaltlich-semantiche, als auch stilistische Übersetzungsanalyse erfolgt in Anlehnung an die Beiträge von Shchyhlevska (2007) sowie Glenn (1985).

Das Gedicht Esenins ist imaginistisch verfasst und stellt ein Epitaph für das traditionelle russische Dorf dar. Das Bild und die Metapher sind die wesentlichen Elemente im Gedicht „Я последний поэт деревни“/ „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“. Esenin betont die unbedingte Verbindung der Dichtung mit der natürlichen Bildlichkeit der russischen Sprache und die Nähe der Dichtung zur Folklore. Esenins Gedicht preist die Schönheit der Natur und die Farben der russischen Felder.

Gedicht 5: Sergej Esenin „Я последний поэт деревни“

Sergej Esenin

- 1 Я последний поэт деревни,
Скромн в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кадящих листвою берез.
- 2 Догорит золотистым пламенем
Из телесного воска свеча,
И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.
- 3 На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.
- 4 Неживые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будут колосья-кони
О хозяине старом тужить.
- 5 Будет ветер сосать их ржанье,
Панихидный справляя пляс.
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час!

aus: Esenin, Сергей: Том первый. Стихотворения. Москва: Государственное издательство художественной литературы 1956.

Schwermut, Trauer und Sehnsucht nach der vergangenen Heimat bestimmen die emotionale Stimmung des melancholischen Gedichts. Das lyrische Ich identifiziert sich mit dem durch die Modernisierung zum Tode verurteilten Dorf. (vgl. Shchyhlevska 2007)

Bereits in der ersten Zeile der ersten Strophe, die auch gleichzeitig den Titel des Gedichts repräsentiert, ist sowohl bei der Übersetzung Celans, als auch bei Szabos Übersetzung eine nicht unwesentliche Abweichung vom Original zu beobachten. Esenins „Я последний поэт“ ist eine konkrete Personenbeschreibung. Es ist klar, dass das maßgebliche Element hier die Person des Poeten ist, die durch das Attribut „последний“ näher bestimmt wird. Sowohl Szabo, als auch Celan übernehmen diese konkrete Ausführung der Person des Poeten nicht, sondern umschreiben diese mit „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“ (Szabo) und noch etwas komplexer „Kein Lied nach meinem mehr, vom Dorf zu singen“ (Celan). Der Effekt der damit erzielt wird ist, dass sich das Hauptaugenmerk, das bei Esenin noch auf der Person des Poeten liegt, sich in beiden Übersetzungen auf die Tätigkeit des Singens verlagert. Der Bezug zum Sänger, dem Poeten, ist indirekter und wird allein durch die ihm zugehörigen Pronomen *mir* (Szabo) und *meinem* (Celan) hergestellt.

Auffallend ist auch, dass sowohl bei Szabo, als auch bei Celan die Zeile 3 und Zeile 4 im Vergleich zum Original vertauscht werden. Bei Szabo kann man den Grund für den Wechsel darin vermuten, dass er einen besseren Reim ermöglicht, bei Celan fällt dieses Argument jedoch weg. Celan übernimmt in seiner Version mit „Abschiedsliturgie“ (Übersetzung 10: Paul Celan „Kein Lied nach meinem mehr...“ Strophe 1) die angedeutete christliche Tradition des Originals (vgl. auch Weihrauchkessel, Kerze, Seelenmesse) und folgt man den Ausführungen von Shchyhlevska, so gelingt ihm damit auch eine sprachlich ganz besondere Lösung. Für die Wiedergabe der Abschiedsstimmung verwendet Celan das Wort Abschied im Kompositum Abschiedsliturgie, was sich insofern als eine gelungene Lösung erweist, da man im Volksmund „обедня“ für die Liturgie sagt (vgl. Shchyhlevska 2007: 236). Szabo wählt mit „Abschiedsritual“ (Übersetzung 9: Wilhelm Szabo „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“ Strophe 1) einen weitaus allgemeineren Begriff und hält damit den Raum für Assoziationen offener.

Übersetzung 9: Wilhelm Szabo

„Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“

Übersetzung 10: Paul Celan

„Kein Lied nach meinem mehr...“

Wilhelm Szabo	Paul Celan
Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe	Für Mariengof
1 Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe. Der Holzsteg klingt zum letztenmal. Den Weihrauch wölkt die Birkenkrone und rauscht zum Abschiedsritual.	Kein Lied nach meinem mehr, vom Dorf zu singen, die Bretterbrücke kann nicht mehr ins Lied. Ich seh die Birke Weihrauchkessel schwingen, ich wohn ihr bei – der Abschiedsliturgie.
2 Goldflammig brennt das Licht zur Neige am Docht, am Wachsstock, der ich bin. Die Monduhr scharrt, es sagt ihr Zeiger: Dein letztes Stündlein, bald gehts hin.	Aus meinem Leib gezogen ist die Kerze, sie brennt herab, brennt golden und brennt stumm. Von ihm, dem Mond, der Uhr, der Uhr dort, hölzern, les ich es ab: Die Zeit, Sergej – herum.
3 Ein Gast aus Eisen lenkt ins blaue, ins Haferfeld vornacht den Pfad, und fechst behend mit finstrer Klaue und rafft die abendgoldne Saat.	Übers blaue Feld kommt er gegangen, kommt und kommt, der eiserne, der Gast. Rauft die Halme aus, die Abendröte tranken, und er ballt sie in der schwarzen Faust.
4 Du fremde, seelenlose Krallen, fass nicht mein Lied an, sonst ists tot! Nur Rosse werden trauern, Halme, um ihn, der vordem hier gebot.	Hände ihr, ihr fremden, seelenleeren, was ich sing, wenn ihr es greift, ists hin. Ach, um ihn, der einst der Herr hier war-: die Ähren, sie, die wiehern, trauern einst um ihn.
5 Die Winde schlucken ihre Klagen und drehn den Totenreihn im Bund. Ja, bald schon schlägt mit lautem Scharren die Holzuhr mir die letzte Stund.	Seelenmessen dann und danach Tänze, nach dem Wiehern schwingen sie das Bein. Jene Uhr dort, ja, die Uhr dort, hölzern, sagts dir bald: Sergej, es ist soweit.

aus: Szabo, Wilhelm: Trauer der Felder. Nachdichtungen von Wilhelm Szabo. Bad Goisern: Stifterbibliothek
Salzburg und Verlag Neugebauer Press 1970.

aus: Drei russische Dichter. Alexander Block. Osip Mandelstamm. Sergej Jessenin. Übertragungen von Paul
Celan. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Bücherei 1963.

In der zweiten Strophe stellt sowohl Szabo, als auch Celan zwischen dem Bild der Kerze und dem lyrischen Ich eine direkte Verbindung her, die im Original so nicht ablesbar ist. Die Kerzen-Metapher wird so zur Personifikation des eigenen Selbst und bringt zum Ausdruck, dass das lyrische Ich Angst um seine persönliche, physische Existenz hat. Im Original ist das Abbrennen der Kerze hingegen vermutlich eher als eine Art objektiver Zeitindex zu verstehen. Es wird das Bild des Vergehens beschrieben, indem, mit dem in seiner Endlichkeit zeitlich determinierten Prozess des Verbrennens der Kerze eine Zeitspanne, ein zeitlicher Horizont verbildlicht wird. Die Verbindung zwischen dem Abbrennen der Kerze und dem Vergehen des lyrischen Ichs wird im Original erst durch die komplette Wiederholung von

Zeile 3 und Zeile 4 der zweiten Strophe in der fünften Strophe zum Ausdruck gebracht. Diese Wiederholung ist sicher ein von Esenin bewusst eingesetztes Stilmittel, das sowohl bei Celan als auch Szabo zwar inhaltlich wiedergegeben wird, aber nicht im selben Textbild, wie das im russischen Original der Fall ist.

Das Wort „brennt“ wird bei Celan drei Mal wiederholt, was nicht untypisch für Celan ist, dem die Wortwiederholung ein beliebtes Stilmittel zur Betonung seiner Aussage ist. Dass die Kerze stumm brennt, kommt bei Esenin gar nicht vor. Es kann davon ausgegangen werden, dass dieses Element auf Celans eigene Poetik zurückzuführen ist. Die Kerze brennt stumm. Es kann zu dem traurigen Prozess des Vergehens, des Untergangs der Dorfwelt, nichts mehr gesagt werden. Die dreimalige Wiederholung von brennt im Präsens unterstreicht, dass es sich beim Abbrennen der Kerze bei Celan um einen Jetzt-Zustand handelt. Die Handlung wird damit in die Gegenwart versetzt, obwohl sie im Original eindeutig in der Zukunft angesiedelt ist. Ebenso wiederholt Celan in Strophe 2 in Zeile 3 zwei Mal „Uhr“, was ein weiterer Ausdruck der zeitlichen Komponente ist. Die Vergänglichkeit, das Vergehen, der zeitliche Ablauf wird hervorgehoben. Bei Celan ist die Uhr hölzern, womit er sich ganz ans Original hält. Szabo lässt dieses Element aus, und bringt in seiner Übersetzung mit „schnarren“ ein neues Element in die dritte Zeile der zweiten Strophe. Diese Wahl ist unter Umständen in Hinblick auf die Symbolik nicht ganz unproblematisch. Den Ausführungen von Shchyhlevska zufolge besteht bei der Holzuhr auch eine Symbolik auf der sprachlichen Ebene: die Gegenüberstellung von Holz (Bretterbrücke, Holzuhr, Birken) und Eisen deutet man als die Gegenüberstellung von Tod und Leben. (vgl. Shchyhlevska 2007:238) Man kann darin natürlich auch eine Gegenüberstellung von Natur, im Gegensatz zur Maschine sehen. Die Modifikation Szabos bewirkt nicht nur, dass seine Übersetzung dieses Kontrastpaares verlustig geht, sondern auch, dass eine Umbildung der Assoziation erfolgt, wird doch *schnarren* meistens eher mit etwas Mechanischem, als mit etwas Hölzernem assoziiert. Damit weicht Szabo von der Intention des Autors, der mit seiner Holzuhr auf die Natur verweisen will, eher ab.

Mit der Zeile „les ich es ab: Die Zeit, Sergej, - herum“ (Übersetzung 10: Paul Celan „Kein Lied nach meinem mehr...“ Strophe 2) weicht Celan stark vom Original ab. In dieser Zeile tritt das lyrische Ich in einen Dialog mit Sergej Esenin. Dies verschiebt die Perspektiven komplett. Gibt es im Original zwei Protagonisten, das lyrisches Ich, das mit der Person des Autors (Esenin) identifiziert werden kann und den alten Bauern, so scheint es als hätte Celans Übersetzung mehr Protagonisten. Das lyrische Ich, identifiziert mit dem Autor (Paul Celan), steht seinem Dialogpartner (Sergej Esenin) und dem Herrn in Zeile 3 der vierten Strophe, der

ein indirekter Verweis, sowohl auf das lyrische Ich selbst, als auch auf den Bauern sein kann, gegenüber. Bei Szabo wird nicht ganz klar, auf wen sich dieses „Dein letztes Stündlein, bald gehts hin“ (Übersetzung 9: Wilhelm Szabo „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“ Strophe 2) beziehen soll. Es kann sich sowohl auf das lyrische Ich, identifiziert mit dem Autor, also Wilhelm Szabo selbst beziehen oder aber auch ein Verweis auf Esenin sein. Es ist jedoch eher davon auszugehen, dass sich Szabo, der sich in dem Bauerndichter Esenin generell wiedererkennt, die Identifikation mit Esenin in seiner Übersetzung bereits über seine Identifikation mit dem lyrischen Ich erwirkt und so ein zusätzlicher Verweis auf Esenin nicht notwendig ist.

Die zeitliche Komponente dieser Zeile ist hier bei den Übersetzungen voneinander abweichend. Während Celan „herum“ wählt, was bedeutet dass die Zeit jetzt in der gegenwärtigen Situation bereits vorbei ist, verweist Szabo mit seinem „bald gehts hin“ mehr auf die Zukunft, was auch mehr dem Original entspricht.

Die Übersetzung der dritten Strophe fällt bei beiden Übersetzern inhaltlich nahezu deckungsgleich mit dem Original aus. Bemerkenswert ist hier jedoch, wie bereits auch in der vorangegangenen Strophe, die Abweichung der Übersetzungen vom Original hinsichtlich der gewählten Tempusform. Esenin wählt das Futur, beide Übersetzer jedoch wiederum das Präsens. Die jeweiligen biographischen Lebensdaten und das daraus resultierende persönliche Zeitempfinden jedes Autors können als eine Ursache für diese Abweichung gesehen werden. Als Esenin als letzter Dichter des Dorfes sein Epitaph auf das geliebte Dorf schreibt, ist dieses realiter noch vorhanden. Der Untergang der dörflichen Welt steht kurz bevor, ist aber noch nicht eingetreten. Esenin verfasst einen Ausblick auf das, was sein wird, eine Prognose. Celan, aber vielmehr noch Szabo befindet sich bereits in einer anderen Zeitstufe. Der Prozess des Sterbens der Dörfer hat in ihrer zeitlichen Ebene bereits begonnen und ist gerade voll im Gange.

Shchyhlevska weist in Bezug auf Strophe 3 noch auf die besondere Farbsymbolik hin, die Esenin im Original verwendet. Gelb, Gold und Blau stehen für das Leben, während Schwarz das Sterben symbolisiert. Die Farbe Blau versinnbildlicht des Weiteren auch den orthodoxen Glauben, wodurch Esenin in seiner Farbkomposition auch die Verflechtung des Christlichen und des Bäuerlichen verdichtet. (vgl. Shchyhlevska 2007:238). Sowohl Szabo, als auch Celan geben dieses Farbenspiel durch ihre hier sehr dicht am Original angesetzten Übersetzungen angemessen wieder.

Die bereits oben erläuterte Umschreibung der ersten Zeile bzw. des Titels durch beide Übersetzer, widerspricht der Aussage des Originals in Strophe 4. Esenin schreibt „этим

песням при вас не жить“ (Gedicht 5: Sergej Esenin „Я последний поэт деревни“ Strophe 4) und bringt hier mit der Wahl des Demonstrativpronomens *этим* zum Ausdruck, dass eben diese Lieder nicht leben werden. Szabo, und auch Celan haben jedoch bereits in der ersten Zeile ausgeschlossen, dass überhaupt noch ein Lied folgen wird. (vgl. Shchyhlevska 2007:236)

Die persönliche Anrede, die Celan in Strophe 2 an Esenin richtet, wählt Szabo jetzt um die „fremde, seelenlose Krallen“ (Übersetzung 9: Wilhelm Szabo „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“ Strophe 4) in Strophe 4 anzusprechen. Der Bezug wird dadurch direkter, die Stimmung der Situation bedrohlicher.

Shchyhlevska weist noch auf eine Besonderheit in Zeile 4 und 5 der vierten Strophe in der Übersetzung Celans hin. Celans Übersetzung lautet: „die Ähren, sie die wiehern“ (Übersetzung 10: Paul Celan „Kein Lied nach meinem mehr...“ Strophe 4). „Wiehern“ heißt auf Russisch „ржать“ und stimmt im Lautbild mancher Konjugationsformen mit dem Wort „Roggen“ überein, dessen Ähren bei Esenin gemeint sind. Im Original wird durch dieses Sprachspiel das symbiotische Verzahnen zwischen den Lebewesen und den Nichtlebewesen angedeutet. Celan erkennt diese Besonderheit und versucht sie im Deutschen wiederzugeben. (vgl. Shchyhlevska 2007:240)

In der fünften Strophe gelingt es Szabo, das von Esenin beschriebene Naturbild gut nachzubilden, während sich Celan mit „Seelenmessen dann und danach Tänze“ (Übersetzung 10: Paul Celan „Kein Lied nach meinem mehr...“ Strophe 5) vollkommen vom Original entfernt.

Als Abschluss mahnt im Original und auch in den Übersetzungen erneut die Uhr, dass der Moment des Niedergangs bald gekommen ist, und hebt damit das Hauptmotiv des Gedichts noch einmal hervor.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Gedicht von Esenin eher direkt gehalten ist. Der Sprecher, als „letzter Poet des Dorfes“ thematisiert das bevorstehende Sterben des Dörflichen, so wie er es bisher gekannt hat. Ein Verweis auf den Tod des Poeten selbst ist zwar nicht vordergründig, aber offensichtlich ebenso präsent. Das Thema wird durch Bilder aus der Natur, dem Lebendigen sowie Metaphern aus der Pflanzenwelt, dem Unbeseelten beschrieben. Eine weitere wichtige Komponente ist die Zeit, die die Entwicklung des Themas stetig vorantreibt, was durch Wörter wie „скоро“ und „час“, aber auch indirekter durch „последний“ ausgedrückt wird. Esenins Reimschema ist unregelmäßig. In den Strophen 4 und 5 ist das Reimschema –abab-, in Strophe 1 und 3 –abac-. Bis auf die zwei Bilder, der

verbrennenden Kerze und der Hand des eisernen Gastes, ist das Gedicht konkret, im Ton melancholisch.

Celan ist bemüht, sich bezüglich des Reimschemas an das Original zu halten und folgt daher in seiner Übersetzung auch keinem regelmäßigen Reimschema. Seine syntaktischen Erweiterungen und teilweise grundlegenden Modifikationen der Syntax machen seine Übersetzung stilistisch komplexer, den Ausdruck damit komplizierter und den Sinn schwerer erfassbar. Celans Ton ist der einer existenziellen Reflexion, die sich dann auch weiter in der Dialogizität mit Esenin ausdrückt. Celan entfernt sich durch seine Modifikation nicht nur von der poetischen Sprache des Originals, die lyrisch reduziert, pointiert und konkret ist, seine Verse verlieren auch ihre natürliche Sprechbarkeit, die jedoch für Esenin kein Attribut, sondern Substanz seiner Poesie sind. (vgl. Mierau 1966:328)

Celan verkompliziert Esenin und macht aus einem Abgesang an den Untergang des Dorfes, versinnbildlicht durch das Vergehen der lebenden Natur, eine melancholische Reflexion über den Tod. Die oftmals angebrachte Kritik, Celan bringe zu viel von Celan in seine Übersetzungen ein, scheint somit auch bei unserem Beispiel nicht restlos von der Hand zu weisen zu sein.

„It is the critical consensus that in those cases (including Esenin) in which Celan has translated a substantial body of any poet, the resulting translations have an internal consistency and are more recognizable as products of Celan than as German versions of the author in question.“ (Glenn 1985:10)

Das Reimschema in Szabos Übersetzung ist auch unregelmäßig und hält sich damit an die Vorlage. Szabo hält sich wie Celan inhaltlich nahezu zur Gänze an das Original, weicht aber auch stilistisch weniger von Esenin ab. Szabos poetische Sprache ist bescheiden, reduziert, seine Bilder sind klar und konkret, sein Ton traurig bis melancholisch. Die stilistische Anpassung der Übersetzung ans Original fällt Szabo vermutlich auch deswegen leichter, weil seine grundsätzlichen poetologischen Überlegungen zum Stil, jenen von Esenin nicht unähnlich sind. Szabo identifiziert sich mit Esenin, versteht sich selbst auch als einen „letzten Poeten des Dorfes“ und kann sich daher gut in die intendierte Aussage des Gedichts hineinversetzen. Mit der Bildhaftigkeit der Natur ist er vertraut und hat somit auch wenig Schwierigkeit, die Naturbilder des Originals in seiner Übersetzung entsprechend nachzubilden. Das Gedicht liest sich rund, die Aussage ist klar.

Was bei aller inhaltlichen und stilistischen Kongruenz doch auffällt, ist eine zumindest unterschwellig vorhandene kulturelle Abweichung vom Original. Szabo singt das Lied des

letzten Poeten des Dorfes, aber das besungene Dorf ist bei ihm österreichisch. Ob bewusst und gewollt oder unbeabsichtigt, Szabo schafft es nicht, seine Übersetzung auch in den kulturellen Zusammenhang der russischen Bauernwelt zu transferieren, sondern bleibt bei seiner Übersetzung im bauerlichen Waldviertel. Man kann vermuten, dass in Bezug auf den kulturellen Kontext auch die sprachliche Kompetenz eine Rolle spielt, da es Szabo an mancher Stelle, wie zum Beispiel bei „колосья-кони“ (Gedicht 5: Sergej Esenin „Я последний поэт деревни“ Strophe 4) auch nicht gelingt, die sprachlichen Nuancen, die das Russische hier offenbart, in die Übersetzung mit zu übertragen.

CONCLUSIO

„В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.“

(Sergej Esenin)

Vorliegende Arbeit hat die Forschungsfrage thematisiert, wie die Esenin-Übersetzungen von Wilhelm Szabo im Vergleich zu anderen deutschen Esenin-Übertragungen zu bewerten sind. Dabei war das Ziel der Arbeit, mit Hilfe einer umfassenden komparatistischen Analyse der Szabo-Übersetzungen von „Выткался на озере алый свет зари“ (1910), „Июния“ (1918), „Кобыльи Корабли“ (1919) und „Я последний поэт деревни“ (1919) einen Beitrag zur Schließung der Forschungslücke, die auf diesem Gebiet besteht, zu leisten.

Der erste Teil der Arbeit behandelte die Biographie, die Poetik, das künstlerische Ästhetikempfinden und die Übersetzertätigkeit von Wilhelm Szabo, Kapitel 3 diskutierte die Rezeption von Sergej Esenin im deutschsprachigen Raum und Kapitel 4 legte die wesentlichen Kernpunkte der Theorie der literarischen Übersetzung dar. In Kapitel 5 wurden alle diese Teilaspekte in einer umfassenden komparatistischen Übersetzungsanalyse zusammengeführt.

Eine Rekapitulation der analysierten Übersetzungen macht deutlich, wie bedeutungsvoll jede kleine Abweichung für das Gesamtbild und die Gesamtwirkung eines Gedichts sein kann. Eine vergleichende Untersuchung dieser Abweichungen ist für das umfassende Verständnis der Deutungsproblematik in der Übersetzung in jedem Fall notwendig und von Relevanz. So kann beispielsweise das Hinzufügen oder Weglassen eines Wortes, eine Abweichung in der Syntax oder in der grammatischen Konstruktion einen wesentlichen Beitrag dazu liefern, dass der extratextuelle Kontext der Übersetzung von dem des Originals deutlich abweicht. Ebenso kann nicht nur die Verwendung des Reims, sondern zum Beispiel auch der Gebrauch der Interpunktion die Sprech- und Lesbarkeit eines Gedichts nachhaltig beeinflussen. Auch Elemente, die anfangs nebensächlich erscheinen wie etwa die formale Gestaltung eines Gedichts, können, wenn zum Beispiel durch das Einfügen eines Zeilenumbruchs die Akzentuierung der Inhaltselemente verschoben wird, einen wesentlichen Unterschied machen. Die Sprachbarriere, die bei jeder Übersetzung eine Rolle spielt, wirkt sich nicht nur in Form von guten oder auch nicht vorhandenen Sprachkenntnissen des Übersetzers auf die Übersetzung aus, auch der linguistische Aufbau einer Sprache kann eine Abweichung

bewirken, wenn die sprachliche Struktur des Originals mit der sprachlichen Struktur der Übersetzungssprache nicht entsprechend nachgebildet werden kann.

Ein Ergebnis der Analyse ist demnach, dass jede Nuance, eine Abweichung darstellen kann, die einen wesentlichen Unterschied für den Gesamteindruck macht. Dies ist grundsätzlich richtig, kann jedoch nicht das alleinige Beurteilungskriterium für die Güte einer Übersetzung sein, wenn man bedenkt, dass nicht jede Abweichung negativen Einfluss auf die Qualität einer Übersetzung hat. So kann eine wörtliche Abweichung in Kauf genommen werden, wenn sie eine inhaltliche Annäherung bewirkt, eine Auslassung dann sinnvoll erscheinen, wenn eine detailliertere Darstellung mehr zur Verwirrung als zu einem besseren Verständnis des Lesers beitragen würde.

Es ist also möglich, dass es die Treue zum Original verlangt, dass man einerseits so wenige Abweichungen wie möglich in die Übersetzung einbaut, auf der anderen Seite, kann die Treue zur Übersetzung in derselben Art und Weise vom Übersetzer fordern, dass er eine Abweichung unternimmt, damit die Übersetzung treuer wird. Dieses Ergebnis deckt sich zur Gänze mit den theoretischen Überlegungen zum Thema literarische Übersetzung, die ergeben haben, dass es im Bereich der Übersetzungen keine allgemeingültigen Regeln gibt, sondern nur Richtlinien und dass es an dem Übersetzer selbst liegt, zu entscheiden welche Vorgehensweise in welchem Fall die bestmögliche Variante darstellt. In diesen Entscheidungen, die von Übersetzung zu Übersetzung und von Übersetzer zu Übersetzer unterschiedlich ausfallen können, liegt die Kunst der Übersetzung.

Die bis jetzt diskutierten Abweichungen bzw. Unterschiede zwischen den Übersetzungen sind eher allgemeiner Natur. Sie würden grundsätzlich bei jeder vergleichenden Übersetzungsanalyse zutage treten und treten dementsprechend auch bei der vorliegenden Untersuchung in Erscheinung. Im Folgenden soll jetzt genauer differenziert werden, welche Spezifika die Übersetzungen vorrangig von Szabo und Celan, aber auch von Christoph und Dedecius im Besonderen aufweisen.

Das erste Gedicht der Analyse war „Выткался на озере алый свет зари“, das Esenin ganz zu Beginn seiner Schaffensperiode verfasst hat. Hier wurden die Übersetzungen von Wilhelm Szabo, Paul Celan, Karl Dedecius und Adelheid Christoph vergleichend analysiert.

Im Grunde genommen haben alle Übersetzer dieses Gedicht hinreichend gelungen übersetzt. Es gibt keinerlei Beispiele für besonders starke inhaltliche Abweichungen oder grob verfälschende Stilbrüche. Die Übersetzer üben ihr Handwerk mit großer Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit aus. Nichtsdestotrotz sieht jeder Übersetzer in Esenins Gedicht etwas anderes und gibt seiner Übersetzung dementsprechend seine persönliche Färbung.

Christoph entscheidet sich dafür, das Gedicht vorrangig zu einem Liebesgedicht zu machen und stellt ihrer Übersetzung dementsprechend den Titel „Trunkne Liebe“ voran. Die Übersetzung von Dedecius zeichnet sich durch ein starkes Bemühen um umfassende Treue zum Original aus. Der Übersetzer ist bestrebt, sich in jedem Aspekt der Übersetzung an das Original anzulehnen. Dedecius übersetzt ausgesprochen korrekt, jedoch ohne Nuancen und ohne dem Gedicht eine Stimmung zu geben. Das genaue Gegenteil zur Übersetzung von Dedecius stellt die Übersetzung von Paul Celan dar. Celan übersetzt das erste Gedicht inhaltlich und stilistisch deutlich freier als alle anderen untersuchten Übersetzer. Dazu kommt, dass seine artifizielle, teils stilisierte Sprache dem Gedicht eine quasi intellektuelle Färbung gibt, die im Original in dieser Form nicht augenscheinlich ist. Insbesondere bei den Bildern, die Entlehnungen aus der Natur sind, wird die Qualität der Übersetzung bei diesem Gedicht auf den Prüfstand gestellt. Szabo übersetzt das gesamte Gedicht mit allen seinen Teilaspekten treu, kann aber im Bereich der Bildhaftigkeit bei diesem Gedicht eine deutlich gelungenere Übersetzung abliefern als die anderen Übersetzer. So übersetzt er beispielsweise das Naturbild der zerdrückten Blume „изомну как цвет“ am besten von allen Übersetzern.

Auch bei den anderen untersuchten Gedichten, „Инония“, „Кобыльи Корабли“ und „Я последний поэт деревни“ übersetzt Szabo wiederholter Maßen näher am Original als Celan. Dies liegt unter anderem darin begründet, dass Szabo mit viel Respekt vor dem Autor und dem Text übersetzt. Esenin tritt bei seinen Gedichten als Autor bescheiden hinter den Text zurück. Bei einer Übersetzung Esenins muss der Übersetzer demzufolge hinter den Autor und den Text zurücktreten. Die Aufgabe des Übersetzers ist es hier, dem Autor eine Stimme zu verleihen in der Sprache der Übersetzung, sie liegt nicht darin, ein neues Gedicht in der Übersetzungssprache zu schreiben. Jedes von Celans Gedichten ist für sich genommen ein Meisterwerk von hoher künstlerischer Güte und literarischer Qualität. Jedoch ist nicht jedes übersetzte Gedicht eine gute Übersetzung des Originals. Indem Celan in vielen Fällen mehr übersetzt als das Original originär hinsichtlich Bildhaftigkeit und Inhalt hergibt, d.h. das Original überübersetzt, werden seine Übersetzungen mehr zu seinen eigenen Gedichten als zu deutschen Entsprechungen der russischen Originale. Er erweitert die originalen Bilder und konstruiert so seine eigenen Bilder über die ursprünglichen Bilder hinweg. Die authentische Schlichtheit im Ausdruck und die natürliche Schönheit des bescheidenen Bildes, die für die Sprache und Bildhaftigkeit Esenins charakteristisch sind, gehen so in der Übersetzung Celans komplett verloren. Die Treue zum Original wird verletzt, wenn der Übersetzer seine Vorlage wirklich nur als Vorlage für seine eigene literarische Produktion versteht und nicht mehr allein bemüht ist, das Wesen des Originals zu erfassen und zu übertragen.

Im Gegenteil dazu ist Szabo stets um die Nähe zum Original bemüht. Seine Bildhaftigkeit ist oftmals wesentlich konkreter umrissen und detaillierter gezeichnet, vor allem dann, wenn die verwendeten Bilder Entlehnungen aus der Natur sind. In diesen Fällen sieht man ganz deutlich, dass der Bauerndichter Szabo den Bauerndichter Esenin übersetzt. Mit großem Feingefühl und Sicherheit im Ton lässt der Übersetzer Naturbilder entstehen, die mit seiner Beschreibung zum Leben erwachen. Die Natur ist bei Szabo so wie auch bei Esenin nicht einfach nur ein Sujet unter vielen. Die Naturerscheinungen werden bei Szabo und Esenin beseelt und lebendig. Sie sind im Vergleich zu Celans Übersetzungen stärker personifiziert. In manchen Fällen nehmen sie im Geschehen fast die Rolle von Protagonisten ein. Bei Celan sind sie mehr Statisten seines Sujets.

Auch in Hinblick auf die Sprachverwendung unterscheiden sich die Übersetzungen von Szabo und Celan stark. Szabo bedient sich in Übereinstimmung mit dem Original einer volksnahen Gemeinsprache mit vielen explizit nur „bäuerlichen“ Ausdrücken. Szabo gibt dem lyrischen Ich in seiner Übersetzung eine Stimme und lässt es eine Rede führen, die in Hinblick darauf, welcher Mensch hinter dem lyrischen Ich steht, authentisch erscheint. Die Sprachmelodie ist bei Szabo durchkomponiert, der Lesefluss fließend. Die Sprechbarkeit der Verse, die Esenin immer ein ästhetisches Anliegen war, ist bei Celan an vielen Stellen nicht gegeben. Dies ist unter anderem auf seinen markanten Gebrauch der Interpunktion zurückzuführen sowie auf eine wiederholte Verwendung des Stilmittels der direkten Anrede, die den Lesefluss in manchen Fällen unterbricht.

Die Schwächen von Celans Übersetzungen, die vorrangig dann zum Vorschein kommen, wenn es um die Darstellung von Naturbildern geht, treten entsprechend nicht auf, wenn das Naturerlebnis nicht im Fokus der Betrachtung steht. Dies ist beim Gedicht „Июния“ der Fall, wo die intellektuelle Aufarbeitung von gesellschaftspolitischen und philosophischen Grundsatzfragen im Vordergrund steht. Die Bilder aus der Natur sind hier in erster Linie nur Hilfsmittel für einen gelungenen Ausdruck und nicht hauptsächlich Gegenstand der Darstellung. Die thematische Ausrichtung des Gedichts „Июния“, die ein Abrücken vom Naturgedicht bedeutet, kommt dem Übersetzer Celan sehr entgegen. Seine Übersetzung trifft hier an manchen Stellen stärker den Kern der Idee Esenins als Szabos Varianten. Ein Aspekt von „Июния“, der beiden Übersetzern nicht besonders gelungen ist, ist die gefühlsbetonte Darstellung des Themas Religion.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich bereits bei der Aufarbeitung der Hintergrundinformationen, aber spätestens bei der Textanalyse gezeigt hat, dass die Person des Autors maßgeblichen Einfluss auf die Ausgestaltung seiner Übersetzung hat. Die

biographischen Elemente, die Esenin und Szabo verbinden, bedingen, dass Szabo sich zwar besser in die Rolle „des letzten Poeten des Dorfes“ hineinzuversetzen weiß, jedoch fehlt ihm, die bei Celan vorhandene interkulturelle Kompetenz, um auch die spezifisch russischen Elemente in seiner Übersetzung zu verdeutlichen. Celan, der die Übersetzung Esenins unter anderem als Spielwiese für seine persönliche poetische Weiterentwicklung sieht, hat keine Bedenken, seine Übersetzung, obwohl inhaltlich treffend, stilistisch weiter weg vom Original anzusetzen. Szabo sieht in Esenin vor allem den Bauerndichter, mit dem er sich identifiziert und findet in den Gedichten Esenins sein eigenes bäuerliches Lebensumfeld dargestellt. Auch Celan identifiziert sich mit Esenin, jedoch mit einem anderen Esenin. Er erkennt sich selbst in jenem Esenin wieder, der melancholisch, sehnsuchtsvoll und traurig das eigene Vergehen thematisiert und versteht die Naturbilder dabei eher als brauchbares Beiwerk für schöne Metaphern.

Wer hat also gelungener übersetzt? Wer hat Esenin besser verstanden? Dies ist nicht abschließend zu entscheiden, da bereits die Komponenten, auf denen die Meinungsbildung fußt, verschieden interpretierbar sind. So ist sicherlich eine wesentliche Determinante in der Gedichtinterpretation die Persönlichkeit Esenins selbst, oder vielmehr wie diese Persönlichkeit vom Übersetzer wahrgenommen wird, also mit welchem Bild von Esenin sich der Übersetzer an die Arbeit macht. Somit muss das spezifische Esenin-Bild des Übersetzers berücksichtigt werden, wenn man beurteilen will, ob und inwieweit der Übersetzer Esenin richtig verstanden hat. Aber auch damit ist dann nur ein Element von vielen beschrieben, die das abschließende Urteil fundamental bestimmen.

Jede Übersetzung muss somit immer in ihrem spezifischen Zusammenhang gesehen und auch gelesen werden. Ob sie gelungen ist oder nicht, ist hernach bis zu einem gewissen Grad eine Frage der Deutungshoheit des übersetzerischen und literarischen Paradigmas, es sei ihr aber ehrliches Bemühen anzusehen und Korrektheit und Präzision in der technischen Ausführung.

LITERATURVERZEICHNIS

Adel, Kurt: Gedanken zu dem Gedicht „Schlusswort“. In: Podium 61/62 (1986), S. 59-61.

Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998.

Auras, Christiane: Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. Verlag Otto Sagner 1965.

Christoph, Adelheid: Liebstes Land, das Herz träumt leise. Nachdichtungen von Adelheid Christoph und Erwin Johannes Bach. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1960.

Dedecius, Karl: Die Kunst der Übersetzung. Berlin: Logos Verlag 2002.

Dedecius, Karl: Sergej Jessenin Gedichte. Übertragen von Karl Dedecius. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt KG 1961.

Dedecius, Karl: Vom Übersetzen. Theorie und Praxis. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1986.

Dienel, Traude: Das Niemandskind – das Dunkel – das Erdenjahr. In: Podium 61/62 (1986), S. 9-17.

Dienel, Traude: Dichter nicht nur des Dorfs. In: Literatur aus Österreich 36 (1991), S.116-121.

Dienel, Traude: Ein bedeutendes Fragment aus dem Nachlass von Wilhelm Szabo. In: Morgen 14/69 (1990), S. 32-33.

Drei russische Dichter. Alexander Block. Osip Mandelstamm. Sergej Jessenin. Übertragungen von Paul Celan. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Bücherei 1963.

Eder, Alois: Der niederösterreichische Dichterstreit im Spiegel einer Dichterfreundschaft. Wilhelm Szabo und Walter Sachs. In: Niederösterreichische Literatur im Aufbruch (1988), S. 63-71.

Elit, Stefan: Lyrik. Formen – Analysetechniken – Gattungsgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.

Gruber, Sylvia: Der Dorflehrer ich, der Poet. In: Podium 61/62 (1986), S. 13-14.

Heinisch, Eduard C.: An hundert Orten namenlos zurück. Über das Bleibende im Werk Wilhelm Szabos. In: Podium 61/62 (1986), S. 15-17.

Holl, Hans: Wie ich durch Wilhelm Szabo meine Heimat wiederfand. In: Podium 61/62 (1986), S. 55-56.

- Holzner, Johann: Eigenständigkeit um den Preis der Einsamkeit. Über Wilhelm Szabo. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 23 (2004), S. 37-45.
- Jackson, Thomas H.: Theorizing Translation. In: SubStance 20/1 (1991), S. 80-90.
- Glenn, Jerry / Remys, Edmund: Sergej Esenin in German: The Translations of Paul Celan and Alfred Gong. In: Germano-Slavica 5 (1985), S. 5-22.
- Kasack, Wolfgang: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. München: Verlag Otto Sagner² 1992.
- Kossuth, Leonhard (Hg.): Sergej Jessenin. Gedichte. Berlin: Verlag Volk & Welt 1995.
- Levý, Jiří: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1969.
- Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT).
- Lott, Martin: Poetische Grundbegriffe. Erschließung lyrischer Texte. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1996.
- Mierau, Fritz (Hg.): Sergej Jessenin. Gedichte russisch deutsch. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1965.
- Mierau, Fritz: Deutsche Esenin-Übersetzungen. In: Zeitschrift für Slawistik 11/3 (1966), S. 317-330.
- Mierau, Fritz: Sergej Jessenin. Leipzig: Reclam Verlag 1992.
- Moennighoff, Burkhard: Grundkurs Lyrik. Stuttgart: Klett Lerntraining 2010.
- Muchnic, Helen: Russian Poetry and Methods of Translation. In: Russian Review 29/4 (1970), S. 403-410.
- Olschner, Leonard M.: Der feste Buchstab. Vandenhoeck & Ruprecht 1985.
- Polysystem Studies: Translation and Transfer. In: Poetics Today 11/1 (1990), S. 73-78.
- Richter, Franz: Josef Weinheber – Wilhelm Szabo oder der bedenkliche oder bedachte Mythos. In: Podium 61/62 (1986), S. 50-54.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Poet, still und unbittlich: zum Tode von Wilhelm Szabo. In: Morgen 10 (1986), S. 225-226.
- Störig, Hans J. (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1969.
- Strigl, Daniela: Dichter des Dorfs. Vor wenigen Tagen wäre Wilhelm Szabo 100 Jahre alt geworden. In: Morgen 9 (2001), S. 14-15.
- Strigl, Daniela: Versuch über Wilhelm Szabo (1901-1986). In: Literatur und Kritik 4 (1997), S. 48-55.

- Szabo, Wilhelm: Dichter und Allgemeinheit. In: Neue Wege. Kulturzeitschrift junger Menschen 10/97 (1954), S. 4-7.
- Szabo, Wilhelm: Die Dorf-Verzweiflung. Aus den unveröffentlichten Tagebüchern. In: Literatur und Kritik 4 (1997), S. 53-63.
- Szabo, Wilhelm: Lebensdaten. In: Neue Wege. Kulturzeitschrift junger Menschen 10/97 (1954), S. 7.
- Szabo, Wilhelm: Trauer der Felder. Nachdichtungen von Wilhelm Szabo. Bad Goisern: Stifterbibliothek Salzburg und Verlag Neugebauer Press 1970.
- Thuncke, Jörg: Negative Heimatlyrik? Zur Dichtung von Wilhelm Szabo. In: Modern Austrian Literature 29 (1996), S. 187-202.
- Thuncke, Jörg: Zu einem wiederentdeckten Lyrikband Wilhelm Szabos. In: Sichtungen. Archiv-Bibliothek-Literaturwissenschaft 2 (1999), S. 61-63.
- Tielsch, Ilse: Das Dunkel stillte ihn nicht. In: Morgen 15/79 (1991), S. 18-20.
- Vyoral, Hannes (Hg.): Wilhelm Szabo. Podium Porträt 4. St. Pölten: PODIUM 2001.
- Weber, Harry B. (Hg.): The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures. Academic International Press ⁷ 1984.
- Weinmar, Claudia K.: Die Bearbeitung des Nachlasses von Wilhelm Szabo. In: Sichtungen. Archiv – Bibliothek – Literaturwissenschaft. Internationales Jahrbuch des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek 2 (1999), S. 86-90.
- Wimmer, Paul: Marginalien zu Wilhelm Szabo. In: Podium 76/2 (1990), S. 9-13.
- Есенин, Сергей: Том второй. Стихотворения, Поэмы. Москва: Государственное издательство художественной литературы 1956.
- Есенин, Сергей: Том первый. Стихотворения. Москва: Государственное издательство художественной литературы 1956.

TEXTVERZEICHNIS

Gedichte:

1. Gedicht 1: Wilhelm Szabo „An Sergej Jessenin“35
2. Gedicht 2: Sergej Esenin „Выткался на озере алый свет зари“ /
„Wenn überm Weiher rot das Tageslichtverglüht“51
3. Gedicht 3: Sergej Esenin „Инония“ / „Inonien“73
4. Gedicht 4: Sergej Esenin „Кобылы Корабли“/
„Die Stuten, die Schiffe“99
5. Gedicht 5: Sergej Esenin „Я последний поэт деревни“/
„Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“112

Übersetzungen:

1. Übersetzung 1: Adelheid Christoph „Trunkne Liebe“55
2. Übersetzung 2: Karl Dedecius „Der Dämmer hat den See...“59
3. Übersetzung 3: Paul Celan „Dort übern Teich“63
4. Übersetzung 4: Wilhelm Szabo
„Wenn überm Weiher rot das Tageslicht verglüht“68
5. Übersetzung 5: Wilhelm Szabo „Inonien“80
6. Übersetzung 6: Paul Celan „Inonien“86
7. Übersetzung 7: Wilhelm Szabo „Die Stuten, die Schiffe“106
8. Übersetzung 8: Paul Celan „Die Stuten, die Schiffe“106
9. Übersetzung 9: Wilhelm Szabo „Kein Singen mehr nach mir vom Dorfe“114
10. Übersetzung 10: Paul Celan „Kein Lied nach meinem mehr...“114

Tabellen:

1. Tabelle 1: Thesen der literarischen Übersetzung40

РЕЗЮМЕ

Введение

Целью данной работы являлся сравнительный анализ немецких переводов стихотворений русского поэта Сергея Есенина. Были исследованы переводы, сделанные Вильгельмом Сабо, Паулем Целаном, Карлом Дедечиусом и Адельхайд Кристоф. Особое внимание при этом было уделено переводам Вильгельма Сабо, которые служат эталоном в сравнительном переводческом анализе.

На создание перевода влияют многие разнообразные общие и специальные факторы. К специальным факторам можно отнести, прежде всего биографию переводчика, его поэтику, его переводческую деятельность и его восприятие автора. Общие факторы являются следствием эстетической проблемы литературного перевода.

Вильгельм Сабо - биография

Вильгельм Сабо (1901-1986) родился 30 августа 1901 года в районе Вены Альзерфорштадт, рос, однако, в регионе Вальдфиртель. Он - нежеланный ребенок пары музыкантов, которого отсылают на попечение приемных родителей в Венгрию. На втором году своей жизни он попадает в крестьянскую семью, живущую в Лихтенаубай-Гфель. Во время своего единственного посещения мать пытается разъяснить уже подростку ребенку особые обстоятельства его происхождения. Какое все же большое значение придается семейному происхождению, прежде всего, в провинциальной среде, приходится снова и снова мучительно узнавать Сабо - ребенку без уважаемого родительского дома. Приемная мать - измученная постоянной бедностью безграмотная женщина, видит в тяге к знаниям и прилежании ребенка лишь смешные притязания.

Стипендия позволяет Сабо закончить в Санкт-Пельтене Учительский институт, после чего он приступает к работе преподавателем и директором Обязательной школы в регионе Вальдфиртель в Нижней Австрии. Несколько позже он работает учителем Общеобразовательной школы, что несколько улучшает его трудное финансовое положение. В 1939 году Сабо был уволен по политическим причинам с должности в школе, после чего он и его жена Валери Лоренц-Сабо выживают только благодаря его заработкам в качестве лесоруба, органиста монастыря, садовника и редактора. Потеря должности учителя вызывает у Сабо, который скептически относится к какому-либо безделью, экзистенциальный страх перед тем, чтобы остаться не у дел. Почти в

уединении Сабо проживает эти трудные годы и использует остающееся время для написания стихотворений. К концу второй мировой войны левый католик Сабо, жена которого была в добавок к тому еврейкой, был призван на военную службу в отряд народного ополчения (Фольксштурм). После окончания войны в 1945 году Сабо возвращается на службу в школу.

Воспоминание о бедном детстве не покидает Сабо всю жизнь. Он считает, что печальные годы детства и юности наложили отпечаток на всю его жизнь. Отсутствие матери остается при этом одной из самых больших обид его жизни. Даже после того, как Сабо благодаря должности школьного директора утвердился как профессионал и с получением многих призов и наград к нему пришел успех, он чувствует себя, тем не менее, второстепенным в обществе и страдает от того, что не имеет степени доктора.

Отличительной чертой как поэта, так и просто человека Вильгельма Сабо является его настойчивая страсть к познанию и постоянное самовоспитание. Страницы дневника и заметки из двадцатых годов свидетельствуют о его разносторонних интересах (ср. Dienel 1991:121). О Сабо известно, что он был всю жизнь исключительно дисциплинированным самоучкой, чья умственная деятельность состояла, прежде всего, из постоянного изучения различных языков и непрерывного занятия философией. Не в последнюю очередь мы должны быть благодарны этому неутомимому стремлению за то, что теперь мы можем сослаться на ряд удавшихся свободных переводов Сабо, в том числе на свободные переводы с русского языка стихотворений Сергея Есенина.

После выхода на пенсию в 1966 году вплоть до своей смерти 14 июня 1986 года Вильгельм Сабо проживает с женой Валли в районе Вены Деблинг.

Вильгельм Сабо - поэтика

„Последний поэт деревни я как ты“ - эта адресованная Сергею Есенину строка стихотворения - точное и наглядное обобщение того, за что Вильгельм Сабо как поэт стоит на первом плане и самая известная его характеристика. Вильгельм Сабо - поэт деревни, воспеватель пейзажей Вальдфиртеля. Все же, как Есенина, так и изображение деревенского поэта Сабо не может сокращаться до простого обозначения „литература происхождения и места рождения“. Ведь в его литературной переработке узнается намного более дифференцированное ощущение, более многослойное познание деревни, чем простое прославление деревенской темы.

Отношение между Сабо и его лирическим мотивом можно назвать очень противоречивым. Так Сабо равным образом любит и ненавидит деревню, чувствует себя от этого оттолкнутым и одновременно как-то с этим связанным.

Он - поэт деревни и вместе с тем одновременно поэт родины, под которой Сабо подразумевает, в первую очередь, не только географическое жизненное пространство, а скорее родину, которую населяет в большем мире не суженная никакими географическими или политическими границами человечность (ср. Dienel 1991:121).

Понятие родины у Сабо охватывает очень многое, так даже понимание или отношение его к другим лирическим мотивам, таким как: природа, уединенность, покорность, застой нравов, тоска, печаль, утрата, жалоба - иное, чем то, которого, может быть, ожидают от деревенского поэта. Ландшафт действует частично угрожающе и подавляюще на него, деревня - это не идиллия, но в то же время она не стилизуется в обусловленную модой анти-идиллию. „Враждебная“, „лицемерная“, „упадочная“ и „лживая“ деревня появляется, напротив, снова и снова как плоскость для проекции лирического „Я“, как отражение его психического состояния. Границы между внутренним и внешним исчезают (ср. Strigl 1997:49). Стилистическая передача поэтики Сабо следует отчетливому стремлению к ясности и простоте выражения. Сабо стремится в его стихотворениях к наибольшей душевной и духовной открытости, чувственности и искренности (ср. Strigl 1997:55).

Вильгельм Сабо - переводческая деятельность

Деятельность Сабо как переводчика выделяется по сравнению с деятельностью других коллег-литераторов двумя преимущественными особенностями. Во первых следует отметить то, что переводческая работа Сабо составляла относительно незначительную часть всей его литературной деятельности. Это объясняется тем, что Сабо в противоположность некоторым другим его коллегам-поэтам, занимался переводами не как побочной работой, а скорее из интереса и стремления к художественному совершенствованию. Второй отличительной чертой переводческой деятельности Сабо является то, что все сделанные переводы ограничиваются конкретной тематической областью (сельская поэзия, поэтика ландшафта).

Сабо за всю его литературную карьеру перевел произведения всего лишь четырех авторов. С „Rast im dämmrigen Winterwald“ создается перевод стихотворения американского лирика Роберта Фроста (1874-1963). Фрост, находивший главные стимулы собственного литературного творчества в имажинизме, пишет нежные стихи о

природе, а также стихотворения, в которых выражаются страхи современного человека. В стилистическом плане поэтика Фроста проста, он отказывается от сложных форм и картин. Стилистические и содержательные сходства в поэтике Фроста и Сабо объясняют решение Сабо заняться переводом произведений этого поэта.

Выразительно затронутое противоречивое отношение к деревне, которое Сабо сам близко чувствует, он находит у Нейдхарта фон Ройенталя (1190-1246), носившего „говорящее“ прозвище „враг крестьян“. Несмотря на временную дистанцию, которая существует между творческими периодами поэтов, Сабо обнаруживает содержательные пересечения, которые представляют для него художественное обогащение и решается на перевод стихов деревенского миннезингера.

Вероятно самый значимый перевод Вильгельма Сабо - это свободный перевод „Trauer der Felder“ Сергея Есенина, изданный в 1970 году. Сабо открывает для себя Есенина, как родственного по духу, уже в 1920-ые годы. Он чувствует, что сентиментальный русский поэт, с которым его что-то связывает, магически притягивает его. Противоречия, которые многократно встречаются в поэзии Есенина, а также его основные размышления на тему деревни (Как следует правильно изображать деревню? Положительное изображение: реалистично или идеалистично? Как мир деревни, вообще, понимать, оценивать?) близки Сабо, родство душ в плане творчества очевидно. Четвертый литератор, которого переводил Сабо - Элинон Вили (1885-1928) - американская поэтесса, пишущая формально строгие, но, тем не менее, эмоциональные лирические стихотворения о природе.

В общем можно сказать, что Есенин занимает, пожалуй, самую большую часть во всей переводческой деятельности Вильгельма Сабо. Далее следует еще раз подчеркнуть, что все переведенные авторы, даже если и были из разных литературных эпох, однако, все же творили в так похожих литературных жанрах. Постоянно повторяющиеся мотивы, встречаемые у переведенных авторов, обнаруживают сильные сходства с произведениями самого Сабо. Можно предположить, что выбор авторов возникал у Сабо не произвольно, а следовал четкой направленности тематики.

Обширное и основательное занятие Сабо мотивами поэзии родного края или крестьянской поэзии привело к тому, что Сабо стал очень компетентным в этой области, что положительно отразилось как на его собственном творчестве, так и на деятельности в качестве переводчика.

На первостепенные вопросы этой работы о мотивации Сабо начать переводить Есенина, а также качестве перевода, можно, прежде всего, ответить следующее: Сабо

видит в Есенине, в первую очередь, последнего поэта деревни и обладает достаточной компетенцией в жанре поэзии родного края, чтобы привнести необходимое переводческое умение для удачной передачи.

Вильгельм Сабо - Сергей Есенин

К русским поэтам 20-ого столетия, произведения которых попали в немецкоязычные страны, Сабо причисляет, помимо Маяковского, в первую очередь Сергея Есенина. Восприятие Есенина Сабо определяется прежде всего сходствами в биографиях обоих авторов, а также представляемым ими художественным пониманием, которое в такой же степени обнаруживает много сходств.

Сабо видит в Есенине в первую очередь певца умирающего русского деревенского мира старой закалки, в стихах которого постоянно отображаются такие темы, как: природа, ландшафт, свет и тьма, чувство единения с людьми, животными и растениями. Сабо чувствует себя понятым поэтом, ставящим в центр своего творчества свойства живых существ. Печаль, меланхолия, грусть воспоминаний, но, прежде всего, постоянное прощальное настроение, звучащее в унисон в стихотворениях Есенина, также является неотъемлемой частью его собственной лирики. Основной тон, проходящий через стихотворения обоих лириков, определяется расставанием и уходом. Оба автора находят общее выражение в критической, дифференцированной и противоречивой картине деревни и родины, которую, однако, нельзя свести всего лишь к изображению анти-идиллии. Сабо находит в Есенине поэта, который как и он занимается крестьянской лирикой, чьи параметры нельзя обобщить только под названием „негативная лирика родного края“ и чувствует себя понятым в его противоречивых чувствах. Даже человеку без родины, у которого отсутствует естественное чувство привязанности к месту, в лирическом деревенском мире обоих авторов придается значение. Сабо, который всегда стоит как раз за таких, не привязанных к месту, заявляет о своей солидарности с Есениным, неутомимым, ищущим. Оба чувствуют отрыв от родной земли жизненно важной необходимостью и ищут родину не как физическое, географическое место, а как духовное пристанище души. Глубоко прочувствованная отчужденность от окружающего их мира людей ведет, с одной стороны, к активации внутренней жизни, а с другой, выносятся наружу в их стихотворениях с помощью проекции на природу.

Все же Сабо находит не только свои собственные мотивы в лирике проработанными, он имеет также, с точки зрения стилистики, много общего с Есениным. Так же как до

него Есенин, Сабо занимается пересмотром лирической стилистики и открывает для себя непосредственную скромность, осязаемую простоту, формальное сокращение и ясность картины как подходящую форму языковой выразительности. Из этого становится понятно, что Сабо должен был чувствовать себя уверенным также в отношении стилистики при его родстве душ с Есениным.

Сабо и Есенин - два последних поэта деревни находят одновременно в вольных переводах Сабо выражение своих чувств. Таким образом, свободно переведенные стихи становятся общей прощальной песней деревне австрийского и русского лириков.

Восприятие Сергея Есенина в немецкоговорящих странах

Первым воспринявшим творчество Сергея Есенина в немецкоговорящих странах является Иван Голл, представивший в 1921 году первый свободный перевод на немецкий произведения Есенина. Его примеру следует вскоре и множество других переводчиков. До настоящего времени уже 61 автор содействовал тому, чтобы передать немецкоязычному читателю как можно более соответствующее действительности и правдивое изображение русского крестьянского поэта (ср.: Kossuth 1995:22).

Голл публикует фрагменты из „Инонии“ Есенина и „Преображение“ вместе со свободными переводами произведений Блока, Белого, Маяковского и Мариенгофа в июле 1921 года в Дрезденском журнале „Menschen“. Два года спустя вольный перевод „Преображения“ создает Тартаковер, а по прошествии еще двух лет свой вариант представляет Кальмер. Переводчики Грогер, Ярхо, Линденберг-Дегаль, Швайферт, Дюрк и многие другие пополняют список авторов, сделавших свободные переводы. В 1927 году появляются вольные переводы Есенина на немецкий в Московском издании советских немцев „Lieder der Tat“, которое согласно заглавию содержит советскую, пролетарскую и другую революционную поэзию (ср.: Kossuth 1995:23).

В 1933 году свободный перевод Есенина „Nachtstück“, выполненный Грашей, издается, несмотря на активную нацистскую цензуру, в литературном приложении к газете „Kölnische Zeitung“. Составленное для Института славистики Берлинского университета Гиллером фон Гертрингеном и выпущенное в 1934 году „Собрание славянских поэтов“ содержит вольный перевод произведения Есенина „Dort wo Schweigen ewig schlummert“. В 1939 году появляется издание „Russische Lyrik in Übersetzungen“ Ванды Берг-Папендик, в которое вошли восемь произведений Есенина (ср.: там же), а в 1940 году в Швейцарии публикуется на немецком свободный перевод фон Радеки „Die Pferde“. В 1948-1949 годах Сергея Есенина переводят Челищев-

Линденберг и Штаммлер. Первое немецкое книжное издание Есенина под заголовком „Liebstes Land, das Herz träumt leise“ появляется в 1958 году и содержит вольные переводы Адельхайд Кристоф и Эрвина Йоханнеса Баха. В 1961 году Карл Дедечиус представляет свой том Есенина. В 1963 году появляется книга „Drei russische Dichter“, в которую включены переводы стихотворений Сергея Есенина, Осипа Мандельштама и Александра Блока, выполненные Паулем Циланом. Фриц Мирау в 1965 году выпускает в свет книгу „S. Jessenin. Gedichte. Russisch-deutsch. Nachdichtungen von Paul Celan, Adelheid Christoph, Rainer Kirsch“ и вместе с тем первое издание, где впервые вместе публикуются переводы трех немецких лириков. В 1970 году под названием „Trauer der Felder“ появляются свободные переводы Есенина на немецкий, сделанные Вильгельмом Сабо (ср.: Kossuth 1995:24). После более чем десятилетней паузы в 1982 году в Берлине издается однотомное собрание избранных произведений Есенина „Oh, mein Russland. Gedichte und Poeme“ (ср.: Kossuth 1995:26).

Теория литературного перевода

Научное рассмотрение теории перевода имеет долгую традицию. Оно отмечено постоянным стремлением к однозначным определениям понятий в образовании теории и общеупотребительным правилам для деятельности переводчика. При этом теория литературного перевода остается так же разнообразной как и ее представители, напрасно искать общеупотребительные, совершенные основные принципы. Если некоторые переводчики придерживаются мнения, что выбор слов - преимущественная характерная черта текста и дословность в переводе - необходимое условие, то другие переводчики, напротив, ставят во главу угла стилистику текста и поэтому заботятся о том, чтобы передать как можно точнее в переводе стиль оригинала с его историческими, культурными и индивидуальными особенностями.

При этом эстетическая проблема перевода проявляется в конфликте между воспроизводством и созданием. Задача переводчика состоит в том, чтобы учесть это предполагаемое противоречие и разрешить в своем переводе. Следовательно, перевод содержит как воспроизводимые, так и творчески создаваемые элементы. В каком отношении они находятся друг к другу решает один переводчик, который, с одной стороны, - создатель произведения искусства, но с другой, в первую очередь всегда только лишь лицо, воспринимающее оригинал.

Основное стремление переводчика состоит в том, чтобы сделать переведенное им произведение понятным читателям. Это попытка коммуникации с читателем на языке

читателя. Автор пишет, чтобы создать произведение искусства. При этом первоначальным интересом считается результат его искусства, он может оставлять без внимания аспект восприятия, если он не имеет для него преимущественного значения. Он может писать, чтобы быть понятым, однако, он не обязан этого делать. Переводчик не пользуется такой свободой процесса создания, так как ценность перевода зависит в значительной степени также от того, насколько хорошо удастся перевести оригинал. Переводчик относится к тексту как интерпретатор, поэтому он не только переводит текст, он истолковывает и интерпретирует его. Этот процесс находится под сильным влиянием субъективного восприятия переводчика. Однако смещения в понимании допустимы лишь в пределах определенных границ, которые задаются фактическим содержанием произведения. Даже если понимание оригинала переводчиком - это, в первую очередь, личное переживание, переводчику в процессе перевода нельзя терять из вида главную цель - сделать оригинал понятным читателю.

В отличие от оригинала, перевод никогда не может существовать сам по себе. Как воссоздание он всегда соответствует в своей сути положенному в основу произведению. Следовательно, анализ перевода не может происходить независимо от оригинала, а должен приобщать и его.

Сравнительный переводческий анализ

В ходе сравнительного переводческого анализа были изучены немецкие переводы стихотворений Есенина „Выткался на озере алый свет зари“, „Июния“, „Кобыльи Корабли“ и „Я последний поэт деревни“.

Первым подвергнутым разбору стихотворением было „Выткался на озере алый свет зари“, которое Есенин написал в самом начале своего творческого периода. Сравнительно проанализированы были переводы Вильгельма Сабо, Пауля Цилана, Карла Дедедиуса и Адельхайд Кристоф.

В сущности все переводчики перевели это стихотворение достаточно удачно. Нельзя привести никаких примеров особенно сильных отклонений от содержания или грубых стилистических нарушений. Переводчики выполнили свою работу с большой точностью и добросовестностью. Однако каждый видит в стихотворении Есенина что-то иное и придает своему переводу в соответствии с этим личные оттенки. Кристоф решает сделать стихотворение преимущественно стихотворением о любви и озаглавливает свой перевод как „Trunkne Liebe“. Перевод Дедедиуса отличается упорной попыткой оставаться максимально верным оригиналу. Переводчик стремится

в каждом аспекте перевода опереться на оригинал. Дедециус переводит исключительно корректно, однако без тонкостей и без того, чтобы придать стихотворению настроение. Точная противоположность переводу Дедециуса - перевод Пауля Целана. Целан переводит первое стихотворение по содержанию и стилистически значительно свободнее, чем все другие исследованные переводчики. К тому же его искусственный, частично стилизуемый язык придает стихотворению как будто духовную окраску, которая не очевидна в этой форме в оригинале. В частности, в картинах, которые являются заимствованными из природы, качество перевода подвергается проверке. Сабо переводит стихотворение со всеми его тонкостями точно, может, однако, в плане образности в этом стихотворении создать гораздо более удачный перевод, чем другие. Также в других исследованных стихотворениях - „Инония“, „Кобыльи Корабли“ и „Я последний поэт деревни“ Сабо переводит намного ближе к оригиналу, чем Целан. Это основано в том числе на том, что Сабо переводит с большим уважением к автору и тексту. В стихотворениях Есенина автор скромно остается за текстом. Следовательно, при переводе Есенина переводчик должен быть позади автора и текста. Задачей переводчика является позволить автору говорить на языке перевода, а не написать новое стихотворение на языке перевода. Каждое из стихотворений Целана по отдельности - шедевр высокой художественной ценности и литературного качества. Однако не каждое переведенное стихотворение - хороший перевод оригинала. В то время как Целан переводит во многих случаях больше, чем первично дает оригинал в плане образности и содержания, т.е. слишком перерабатывает перевод оригинала, его переводы становятся больше его собственными стихотворениями, чем немецким аналогом русского оригинала. Он расширяет оригинальные картины и составляет таким образом его собственные картины о первоначальных картинах. Подлинная простота выражения и естественная красота скромной картины, которые характерны для языка и образности Есенина, полностью исчезают в переводе Целана. Верность оригиналу нарушается, если переводчик понимает положенное в основу произведение только как основу для его собственного литературного творчества и больше не беспокоится о том, чтобы охватить суть оригинала и перенести ее.

Сабо, напротив, постоянно заботится о близости к оригиналу. Его образность часто существенно конкретнее очерчена и более подробно отмечена, прежде всего, тогда, когда использованные картины - это заимствования из природы. В этих случаях совершенно отчетливо видно, что крестьянский поэт Сабо переводит крестьянского поэта Есенина. С большой деликатностью и достоверностью в звучании переводчик

создает картины природы, которые с его описанием пробуждаются к жизни. Природа у Сабо, так же как у Есенина, не просто сюжет среди прочего. Явления природы оживают и одухотворяются у Сабо и у Есенина. Они сильнее персонифицированы по сравнению с переводами Целана. В некоторых случаях они получают в развитии событий почти роль протагонистов. У Целана же они больше статисты его сюжетов.

Также принимая во внимание использование языка, переводы сильно отличаются у Сабо и у Целана. Сабо пользуется в соответствии с оригиналом близким народу языком со многими явно только „крестьянскими“ выражениями. Сабо дает голос лирическому „Я“ в его переводе и позволяет ему вести речь, которая учитывая то, какой человек стоит за лирическим „Я“, кажется подлинной. Языковая мелодия у Сабо детально разрабатывается, стихотворение читается легко. Речевая способность стихов, которая всегда была эстетическим стремлением Есенина, отсутствует во многих местах перевода Целана. Это объясняется, в частности, его особым использованием пунктуации, а также повторным применением стилистических средств прямого обращения, что прерывает в некоторых случаях ход чтения.

Заключение

В общем можно сказать, что уже при изучении основной информации, но самое позднее при анализе текста обнаруживается, что личность переводчика, а также его теоретическое понимание научной дисциплины перевода имеет важное влияние на оформление его перевода. Элементы биографии, связывающие Есенина и Сабо, объясняют то, что Сабо умеет лучше войти в роль последнего поэта деревни, однако, у него отсутствует, имеющаяся у Целана межкультурная компетенция, чтобы показать наилучшим образом также особые русские элементы в переводе. В то время как Целан переводит очень свободно, Сабо всегда старается создать переводы как точные немецкие соответствия оригинала.

Кто перевел удачнее? Не существует единственно верного ответа на этот вопрос, так как составляющие, на которых основывается формирование мнения, объясняются по-разному. Каждый перевод всегда должен рассматриваться в специфическом контексте, а также читаться. Удался он или нет - это в определенной степени дело вкуса, однако, следовало бы признать их честное усилие, корректность и точность в техническом исполнении.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit thematisiert die Forschungsfrage, wie die Esenin-Übersetzungen von Wilhelm Szabo im Vergleich zu anderen deutschen Esenin-Übertragungen zu bewerten sind.

Die Entstehung einer Übersetzung wird durch eine Vielzahl von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst. Die Biographie des Übersetzers und seine Kompetenz auf dem Gebiet der Übersetzung spielen eine ebenso bedeutende Rolle wie die Poetik seines eigenen künstlerischen Schaffens und seine Rezeption des übersetzten Autors. Dementsprechend wird die Herangehensweise bei der Übersetzungsanalyse breit gehalten, um sicherzustellen dass alle relevanten Fragestellungen diskutiert werden.

Im ersten Teil der Arbeit wird ein umfangreiches Übersetzerprofil erstellt, indem die Biographie, die Poetik, das künstlerische Ästhetikempfinden und die Übersetzertätigkeit von Wilhelm Szabo untersucht werden. Die Fragestellungen, die sich mit der Erstellung eines Übersetzerprofils ergeben sind (1) Gibt es biographische Parallelen zwischen Autor und Übersetzer? (2) Wie viel Erfahrung hat der Übersetzer im Bereich der Übersetzung? Welche Intention liegt seiner Übersetzungstätigkeit zugrunde? (3) Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Poetik des übersetzenden Autors und der Poetik des übersetzten Autors?

Kapitel 3 diskutiert die Rezeption von Sergej Esenin im deutschsprachigen Raum und Kapitel 4 legt die wesentlichen Kernpunkte der Theorie der literarischen Übersetzung dar.

Basierend auf diesem breiten Fundament aus allgemeinen, spezifischen und theoretischen Informationen zum Übersetzer, zum Autor des Originals und zur Übersetzertätigkeit bzw. dem Übersetzungsprozess, erfolgt in Kapitel 5 eine komparatistische Analyse der Esenin-Übertragungen Szabos im Vergleich zu anderen deutschen Esenin-Übersetzungen.

Bei der Auswahl der Gedichte wurde darauf geachtet, dass die ausgewählten Gedichte eine repräsentative Stichprobe von Esenins breitem künstlerischem Schaffensspektrum darstellen. In chronologischer Reihenfolge werden die Gedichte „Выткался на озере алый свет зари“ (1910) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo, Adelheid Christoph, Karl Dedecius und Paul Celan), „Июния“ (1918) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo und Paul Celan), „Кобыльи Корабли“ (1919) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo und Paul Celan) und „последний поэт деревни“ (1919) (Übersetzungen von Wilhelm Szabo und Paul Celan) analysiert.

Den Abschluss der Arbeit bildet die Conclusio, die alle inhaltlichen Erkenntnisse der Arbeit noch einmal zusammenfasst und die aufgeworfenen Fragestellungen differenziert diskutiert und wenn möglich abschließend beantwortet.

CV

Mag. Antonia Zembaty

Ausbildung

- | | |
|-------------|--|
| 09/95-06/03 | Humanistisches Gymnasium
Piaristengymnasium Wien 8
Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg |
| 10/04-03/12 | Diplomstudium Volkswirtschaft
Wirtschaftsuniversität Wien
Studienschwerpunkt: Geld & Finanzierung
Spezialisierungen: Geld & Konjunktur, Internationaler Handel und Außenwirtschaft, Industrieökonomie
Titel der Diplomarbeit: <i>Geldpolitische Anreizprobleme bei Staatsanleihenkäufen</i> (1,0) |
| 09/10-01/11 | ERASMUS - Austauschsemester
Manchester Business School
University of Manchester |
| 10/03-04/13 | Diplomstudium Slawistik (Russisch)
Universität Wien
Schwerpunktbildung: Literaturwissenschaft
2. slawische Sprache: Tschechisch
Titel der Diplomarbeit: <i>Wilhelm Szabo als Übersetzer von Sergej Esenin</i> |

Wissenschaftliche Beiträge

- | | |
|---------------|---|
| 10/09 – 05/10 | <i>Notenbankpolitik in der Krise? FED, EZB und BoE in der Finanzkrise 2007/2008.</i>
Seminarbeitrag im Rahmen der Spezialisierung Geld & Finanzierung an der WU Wien in Kooperation mit der Österreichischen Nationalbank (OeNB),
veröffentlicht in: Abele, Schubert (2010):
Finanzmarktkrisen – Ende mit Schrecken oder Schrecken ohne Ende? Wien, 2010 |
|---------------|---|