



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Übersetzerstimme(n) Erich Arendts in der
Übersetzung der lyrischen Werke Pablo Nerudas“

verfasst von / submitted by

Julia Lucia Jaekel, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021/ Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 070 331 351

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einem*r Beurteiler*in zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

10.01.2021

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. Jahl'. The signature is written in a cursive style with a large, stylized 'J' and 'H'.

Datum

Unterschrift

Danksagung

Ich danke meinen Eltern, dass sie mir mein Studium ermöglicht haben – in vielerlei Hinsicht. Und ich danke ihnen dafür, dass sie mich meinen Weg haben gehen lassen, immer in dem Wissen, dass ich jederzeit zurückkommen kann.

Ich danke meinem Bruder, der der Beste ist; da sind dann auch neunstündige Skype-Telefonate möglich.

Und ich danke meinem Professor für die Unterstützung auf dem Weg zwischen Masterkolloquium und endgültiger Abgabe dieser Arbeit.

INHALTSVERZEICHNIS

0. Erklärung der Kürzelzeichen -----	5
1. Einleitung -----	6
2. Translator Studies und der Weg dorthin -----	10
2.1. Vor den Translator Studies: Einige nicht-übersetzer*innenbezogene Theorien -----	10
2.2. Langsame Fokuserweiterung: Die Übersetzer*innen rücken mehr in den Fokus -----	12
2.3. (Exkurs) Das Konzept der Sichtbarkeit als Auslöser für übersetzer*innenbezogene Forschung	15
2.4. Translator Studies – Wer genau sind die Übersetzer*innen? -----	18
2.4.1. Übersetzer*innenbezogene Fragen -----	19
2.4.2. Beispielhafte Studien -----	21
2.4.3. Lyrikübersetzer*innen in den Translator Studies -----	24
3. (Literarische) Stimmen, übersetzte Stimmen und Übersetzer*innenstimmen -----	27
3.1. Der Hintergrund: Das Konzept des „implied author“: Stimmen in der Literaturwissenschaft --	27
3.2. Die Lyrik: Ihre Stimmen und deren Übersetzung -----	29
3.2.1. Lyrische Stimmen -----	31
3.2.2. Lyrikübersetzung: Allgemeines Ansehen -----	33
3.2.3. Lyrikübersetzung: (Un-)Übersetzbarkeit und deren Folgen -----	33
3.2.4. Lyrikübersetzung: Alte und neue Treueregeln -----	36
3.2.5. Lyrikübersetzungen: Die Rezipient*innenseite und ihr Einfluss auf die Übersetzung -----	38
3.2.6. Lyrikübersetzung: Beispielhafte Studien -----	39
3.3. Die Translationswissenschaft: Übersetzer*innenstimmen -----	41
3.3.1. Textuelle Stimmen: Eine Einleitung -----	42
3.3.2. Textuelle Stimmen: Von Änderungen und Wahlmöglichkeiten -----	43
3.3.3. Textuelle Stimmen: Wer steckt hinter der Stimme und für wen spricht sie? -----	45
3.3.4. Textuelle Stimmen: Randthemen -----	47
3.3.5. Paratextuelle Stimmen: Eine Einleitung -----	49
3.3.6. Paratextuelle Stimmen: Aufgaben -----	50
3.3.7. Paratextuelle Stimmen: Charakteristika -----	51
3.3.8. Paratextuelle Stimmen: Der „Translation Pact“ mit den Rezipient*innen -----	52
4. Der Übersetzer, sein Autor und ihre Werke -----	54
4.1. Der Autor - Pablo Neruda und seine Werke -----	54
4.1.1. Pablo Neruda: Das Leben -----	55
4.1.2. Pablo Neruda: Das Werk -----	57
4.1.3. Pablo Neruda: Der Tod -----	58
4.1.4. Rezensionen: Pablo Neruda und seine Werke -----	61
4.2. Der Übersetzer - Erich Arendt und seine Übersetzungen -----	63

4.2.1. Erich Arendt: Das Leben -----	64
4.2.2. Erich Arendt: Seine Übersetzerische Tätigkeit -----	67
4.2.3. Rezensionen: Erich Arendt und seine Übersetzungen -----	70
4.3. Arendt und Neruda: Ähnlichkeiten, Beziehung und Einflüsse -----	77
5. Analyse: Arendts Stimmen -----	79
5.1. Paratextuelle Stimmen: Außerhalb und innerhalb der Gedichte -----	79
5.2. Vorinformation: Textuelle Stimmen: Genaue Auswahlkriterien -----	85
5.3. Textuelle Stimmen Arendts -----	88
5.3.1. Festhalten am Original-----	88
5.3.2. Verändernde (manipulierende) Stimme -----	90
5.3.2.1. Rhythmus/Melodie -----	91
5.3.2.2. Dramatisierung/Verstärkung-----	96
5.3.2.3. Konkretisierung-----	101
5.3.2.4. Euphemisierung/Abschwächung -----	106
5.3.2.5. Romantisierung-----	108
5.3.3. Poetische und antiquierende Stimme -----	111
5.3.4. Erklärende Stimme -----	117
5.3.5. Zwischenüberblick: Kleine Zusammenfassung der textuellen Stimmen sowie Themenbezug -----	123
5.3.6. Sonstige stimmbezogene Auffälligkeiten -----	126
6. Zusammenfassung -----	129
7. Bibliografie -----	132
8. Anhang: Gedichtverzeichnis (thematisch, innerhalb dessen alphabetisch)-----	146
9. Anhang 2: Abstract (Deutsch) -----	163
10. Anhang 3: Abstract (Englisch)-----	164

0. Erklärung der Kürzelzeichen

In meiner Analyse werde ich die Quellenangaben so gestalten, dass ich die Gedichtkürzel, die jeweils aus einem Buchstaben und einer Zahl bestehen (z.B. M19), und die entsprechende Seitenanzahl angebe. Der Buchstabe gibt an, zu welcher thematischen Kategorie das Gedicht gehört: „M“ steht für die Themenkategorie „Menschen/Emotionen/Beziehungen“, „T“ für die zweite Kategorie, „Tod/Gewalt“, „F“ bezeichnet „Flora, Fauna und Reisen“ und „O“ steht für die vierte und letzte Kategorie „Orte und ihre Besitztümer“. Die Erklärung, warum die Gedichte in diese Themen eingeteilt wurden, folgt in Kapitel 5.2. Die Gedichte sind im Anhang nach ebenjenen Kategorien eingeteilt und innerhalb dieser Einteilungen jeweils alphabetisch. Durch diese alphabetische Einteilung haben sie ihre entsprechenden Nummern erhalten: Je weiter der Gedichtstitel im Alphabet vorschreitet, desto größer wird die Nummer. In dem Gedichtverzeichnis (siehe Anhang) kann so direkt der Titel des Gedichtes nachgeschlagen werden, indem man zuerst anhand des Buchstaben die Kategorie sucht und innerhalb dieser dann die Nummer. Die entsprechenden spanischsprachigen Originale haben die gleiche Nummer wie ihre jeweils zugehörigen Übersetzungen, sie sind lediglich noch mit einem „+“ hinter der Nummer versehen (z.B. M19+), um sie von den Übersetzungen unterscheiden zu können.

Außerdem findet sich in dem Gedichtverzeichnis neben dem Kürzel und dem Gedichtstitel in einer weiteren Spalte auch die Quellenangabe zu dem Werk, aus dem das Gedicht entnommen ist, sowie die entsprechenden Angaben zu der spanischen Originalversion. Damit wird eine übersichtlichere Offenlegung aller Informationen zu den jeweiligen Gedichten auf einen Blick garantiert und die Quellenangabe hier im Fließtext wird kürzer und übersichtlicher, da ich in dieser, neben der Seitenangabe, nicht jeweils den Gedichtstitel, das Werk und das Jahr angeben muss, da das Kürzel all diese Informationen bereits indirekt enthält und man diese dann einfach in dem Gedichtverzeichnis nachschlagen kann. Würde ich in der Quellenangabe hingegen immer nur das Werk, das Jahr und die Seitenzahl angeben, wie man es üblicherweise macht, müsste immer an anderer Stelle der genaue Titel des Gedichtes angegeben sein, den man dann allerdings erst wieder im Fließtext suchen müsste; außerdem würde die Information über die thematische Kategorie fehlen.

1. Einleitung

“If you talk to a man in a language he understands, that goes to his head. If you talk to him in his own language, that goes to his heart.” (Telc 2016)

Das ist es, was Nelson Mandela einmal sagte. Und Translator*innen helfen dabei, genau das umzusetzen. Ohne sie wäre es niemandem ohne ausreichende Fremdsprachenkenntnisse möglich, irgendeine Form der Kommunikation außerhalb des eigenen Sprachraumes auszuüben. Translator*innen machen mehr als Wörter von einer Sprache A in eine Sprache B zu übertragen: Sie berücksichtigen kulturelle Aspekte, werden – vor allem im Bereich der literarischen Übersetzung – kreativ tätig, berücksichtigen im politischen Bereich diplomatische Konventionen, verhelfen zum Austausch verschiedener Werte und Ideen, wie es z.B. in der Aufklärung der Fall war, und vieles mehr. Man sieht also, dass Translator*innen eine wichtige Rolle innehaben, nicht nur für das Funktionieren einer Kommunikation, sondern auch für das Herstellen positiver Empfindungen bei den Kommunikationsteilnehmer*innen während des Gesprächs. Gleichzeitig wurden und werden genau diese Personen sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Forschung oft übersehen oder sogar ignoriert. Mit meiner Arbeit möchte ich einen Beitrag in die entgegengesetzte Richtung leisten: Ich möchte exemplarisch einen Übersetzer sichtbar machen und ihn in den Vordergrund stellen, um das Bewusstsein dafür zu stärken, wie wichtig solche Personen in vielen und verschiedenartigen Kommunikationsformen sind.

Einen weiteren wichtigen Punkt, den ich an dieser Stelle noch ansprechen möchte, ist der Titel meiner Arbeit: Hier habe ich mich für „Übersetzerstimme(n) [...] in der Übersetzung der lyrischen Werke [...]“ statt „Übersetzerstimme(n) [...] bei der Übersetzung [...]“ entschieden, da das Wort „bei“ impliziert, dass die Stimmen(n) nur im Übersetzungsprozess vorhanden wären, während „in“ stärker darauf hinweist, dass diese Stimme(n) schlussendlich auch in der fertiggestellten Übersetzung manifest sein werden und bleiben.

Meine generelle Auswahl des Themas fußt darauf, dass ich mich außerdem sowohl der Lyrik, die in meiner Generation leider meist nicht mehr so hoch angesehen ist, als auch der spanischen Sprache, die innerhalb meines Studiums eine meiner Arbeitssprachen ist, schon lange sehr verbunden fühle. Deshalb war mir klar, dass ich mich thematisch genau mit diesen beiden Aspekten beschäftigen möchte, auch mit der Hoffnung, die Lyrik für andere wieder interessanter zu machen. Da Pablo Neruda einer der bekanntesten spanischsprachigen Lyriker und Erich Arendt sehr stark zur Verbreitung dessen Lyrik im deutschsprachigen Raum beigetragen hat, jedoch gleichzeitig noch nicht gänzlich detailliert Inhalt wissenschaftlicher

Forschung war, boten sich diese beiden für eine Analyse sehr gut an. Mit dieser Arbeit kann ich also dazu beitragen, die Wichtigkeit der Forschung zu Übersetzer*innen als Personen aufzuzeigen und die Datenlage zu Arendts Art des Übersetzens zu erweitern. Die Auswahl Nerudas als Originalautor bietet sich, zusätzlich zu dem oben genannten Grund, an, da er einen Literaturpreis verliehen bekommen hat und er selbst u.a. in der Politik aktiv war und den Spanischen Bürgerkrieg miterlebt hat, was wiederum seinen Gedichten einen besonderen Charakter gibt (mehr dazu in Kapitel 4.1.1.). Durch diese Tätigkeiten und Erlebnisse hatte er Einblicke, die andere in dem Ausmaß nicht haben, und kennt sich beispielsweise mit politischen Missständen daher detaillierter aus, die er dann durch seine Lyrik subtiler äußern kann, als er es als Politiker hätte tun können und wahrscheinlich auch dürfen. Zusätzlich dazu hat er die Möglichkeit, diese Meinungsäußerungen an eine breitere Öffentlichkeit zu tragen, anstatt sie nur Mitgliedern politischer Veranstaltungen näherzubringen. Das und auch sein Miterleben des Spanischen Bürgerkrieges geben seinen Gedichten, wenn er von Gewalt und Missständen redet, eine besonders realistische Note, die dem*r Leser*in das Gefühl vermittelt, den Aussagen wirklich glauben zu können, da es sich um persönliche Erfahrungen handelt und man davon ausgeht, dass Neruda wirklich weiß, was Tod, Gewalt und Missstände bedeuten. Wichtig für die Entscheidung, seine Werke zu behandeln, war auch, dass er in ihnen viele unterschiedliche Themen behandelt, wodurch eine Vielfalt sowohl in seinen Gedichten als auch in seiner Autorenstimme entsteht, die dann eventuell ebenfalls in Arendts Übersetzerstimme(n) bemerkbar sein wird bzw. seine Stimme ebenfalls vielfältiger werden lässt, als es der Fall wäre, wenn ich einen Autor ausgesucht hätte, der beispielsweise nur über das Thema Liebe schreibt.

Ich habe mir zuerst angesehen, wie viele Werke Neruda insgesamt verfasst hat und wer die Übersetzer*innen waren. Daraus habe ich mir dann denjenigen ausgesucht, der die meisten Übersetzungen angefertigt hat und der zufällig zusätzlich als einer der wichtigsten Übersetzer zur Verbreitung spanischsprachiger Lyrik im deutschen Sprachraum gilt (siehe Kapitel 4.2.1.). Gedichte habe ich mir dann aus allen Werken ausgesucht, die die Kriterien „Originalautor Neruda“, „Lyrik in Versform“ und „Erich Arendt als Übersetzer“ erfüllen und die außerdem für mich zugänglich waren. Andere Kriterien, anhand derer ich weitere Werke ausgeschlossen hätte, gab es nicht, lediglich die Auswahl der genauen Einzelgedichte aus diesen Werken erfolgte zusätzlich noch anhand bestimmter Kriterien (siehe Kapitel 5.2.).

Die Originalwerke, aus denen ich die Einzelgedichte entnommen habe, sind somit Folgende: *Canto General*, *España en el corazón*, *Las uvas y el viento*, *Odas elementales*, *Nuevas odas elementales*, *Tercer libro de las odas*, *Memorial de Isla Negra*, *Crepusculario*, *El hondero entusiasta*, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, *Los versos del*

capitan, Estravagario, Navegaciones y regresos, Cien sonetos de amor, Canción de gesta, Cantos ceremoniales, Plenos poderes, Residencia en la Tierra, Segunda Residencia, Tercera Residencia. Aus diesen Originalbänden schlussfolgern sich folgende Übersetzungsbände: Der große Gesang, Spanien im Herzen, Die Trauben und der Wind, Elementare Oden, Neue elementare Oden, Drittes Buch der Oden, Isla Negra, Buch der Morgendämmerungen, Der begeisterte Schleuderer, 20 Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung, Die Verse des Kapitäns, Extratouren, Seefahrt und Rückkehr, Hundert Liebessonette, Heldenepos, Zeremonielle Gesänge, Vollmachten, Erster Aufenthalt, Zweiter Aufenthalt, Dritter Aufenthalt.

In den Originalbänden befinden sich insgesamt 1074 Gedichte Nerudas, die von Arendt übersetzt wurden, daher habe ich mich, um auf eine repräsentative Anzahl von Übersetzungen zu kommen, dazu entschieden, 1/3 davon (also 358 Gedichte) für meine Analyse heranzuziehen. Eine Beschäftigung mit Erich Arendt hat in der Forschung zwar bereits in Teilen stattgefunden, jedoch hauptsächlich anhand von Übersetzungsvergleichen zwischen seinen Übersetzungen und denen anderer Übersetzer*innen, ich werde mich hingegen gänzlich auf ihn und seine Übersetzungen der Werke eines konkreten Autors konzentrieren und mir ansehen, welche Übersetzerstimme er hat und, in einem weiteren Schritt, ob sich diese je nach Thema des Originalgedichts verändert.

Insgesamt gliedert sich meine Arbeit in sechs Kapitel: Die Einleitung (1), Translator Studies und der Weg dorthin (2), (Literarische) Stimmen, übersetzte Stimmen und Übersetzer*innenstimmen (3), Der Übersetzer, sein Autor und ihre Werke (4), Analyse (5) und abschließend die Zusammenfassung (6). Kapitel zwei erklärt zunächst kurz ein paar gängige Ansätze der Translationswissenschaft, die immer weiter in Richtung Translator Studies und deren Stellenwert in der Forschung ausdifferenziert werden, Kapitel drei beschäftigt sich explizit mit textuellen und paratextuellen Übersetzer*innenstimmen; außerdem geht es dort um die Charakteristika der Lyrik, die darin enthaltenen Stimmen sowie die Lyrikübersetzung und ihre Besonderheiten. In Kapitel vier folgen zunächst Informationen zu dem Autor als Person sowie zu seinen Werken, gefolgt von ebendem bezüglich des Übersetzers. Ein Teil wird besonders auf die Gemeinsamkeiten der beiden bzw. auf ihre Bezüge zueinander eingehen. In Kapitel fünf folgt meine eigene Analyse, die anhand einer deskriptiven Textanalyse des Originals und der Übersetzung sowie einem Textvergleich zwischen den beiden durchgeführt wird. Anhand dessen werde ich mir ansehen, welche textuellen und paratextuellen Übersetzerstimmen konkret bei Arendt zu hören sind, ob diese direkt auffallen oder eher subtil sind und ob sie sich gegenseitig unterstützen oder entgegenlaufen. Ich werde mir also insgesamt die textuellen und paratextuellen Stimmen getrennt voneinander ansehen und analysieren,

welche Art von Stimme durchscheint und wie deutlich sie „spricht“. Außerdem werde ich untersuchen, inwieweit die paratextuellen Äußerungen die textuellen Entscheidungen eventuell kommentieren bzw. welchen Einfluss sie auf die generelle Lektüre der Gedichtübersetzungen haben. Kapitel sechs beinhaltet die Zusammenfassung, gefolgt von der Bibliografie und dem Gedichtverzeichnis sowie dem deutschsprachigen und dem englischsprachigen Abstract als Anhang.

Die ersten vier Kapitel haben aus Platzgründen nicht den Anspruch, absolut vollständig zu sein und alle Theorien und Konzepte oder Informationen zu nennen, die es in den jeweiligen Bereichen bzw. bezüglich den jeweiligen Personen gibt. Vielmehr sollen sie einen groben Überblick über einige der erforschten Ansätze geben, sodass man ein Bild davon bekommt, wie vielfältig die Beschäftigung mit Themen wie Lyrik, Übersetzer*innenstimmen und Übersetzer*innen als Personen bereits sind (oder nicht sind) und wie sie mit der Translationswissenschaft in Verbindung stehen bzw. wie diese von Seiten der Translationswissenschaft bereits behandelt wurden.

2. Translator Studies und der Weg dorthin

Die Translationswissenschaft ist ein Feld, das, verglichen mit anderen Wissenschaften, erst relativ spät entstanden ist und recht vielen Paradigmenwechseln unterlegen war. Es gab vor allem immer wieder andere Ansichten bezüglich dessen, was eine „gute“ Übersetzung oder Dolmetschung darstelle und anhand welcher Kriterien dies festzumachen sei. Die Translationswissenschaft wird also durch viele Ansätze geprägt, wobei das Hauptinteresse erst in jüngerer Zeit auf den*die Übersetzer*in selbst gelegt wurde.

Ich werde nun einen groben Überblick darüber geben, wie dieser Unsichtbarkeit immer mehr entgegengewirkt wurde und wie immer größere Schritte in Richtung Übersetzer*innenfokus gemacht wurden. Im Rahmen dessen gehe ich zunächst auf die Theorien ein, die es vor den Translator Studies gab sowie auf die Ansätze, die den*die Übersetzer*in zumindest zu einem gewissen Grad thematisieren. Danach folgt einer der wichtigsten Auslöser für übersetzer*innenbezogene Studien, bevor ich mich dann konkret den Translator Studies zuwende, wie es in ähnlicher Weise auch von Klaus Kaindl gemacht wird (2021). Hinzu kommt in einem Extraunterkapitel eine konkrete Thematisierung der Lyrikübersetzer*innen innerhalb der Translator Studies. Die in diesem ganzen Kapitel aufscheinenden Ansätze und Theorien werden innerhalb der jeweiligen Unterkapitel zumeist in chronologischer Reihenfolge angeordnet, um zu zeigen, wie sich die Fragestellungen mit der Zeit verändert haben. Es geht mir also darum, die Fragestellungen möglichst vieler verschiedener Untersuchungen zu thematisieren, anstatt nur die Hauptthemen anhand mehrerer ähnlicher Studien aufzuzeigen.

2.1. Vor den Translator Studies: Einige nicht-übersetzer*innenbezogene Theorien

Die Beschäftigung mit dem*r Übersetzer*in als Individuum ist keineswegs etwas Selbstverständliches, zu dem von Beginn der Translationswissenschaft an konkrete und tiefgehende Forschung betrieben worden wäre. Es gab unterschiedliche andere Ansätze, die über einen sehr langen Zeitraum im Fokus standen und von denen ich nun beispielhaft zwei thematisieren möchte, bis schließlich die Translator Studies aufkamen und damit der Fokus endgültig auf die Übersetzer*innen gelegt wurden.

Bei den Anfangstheorien wären z.B. die Äquivalenztheorien (vgl. Stolze 2008: 96-104) zu nennen, die nach dem Finden einer gleichwertigen Entsprechung eines Wortes aus der Ausgangssprache in der Zielsprache verlangen und den*die Übersetzer*in außen vor lassen.

Dieser Ansatz ist sehr text- bzw. sprachbezogen, da es lediglich um Äquivalenzen auf diesen Ebenen geht, die Übersetzer*innen als eigenständige Personen werden hier nicht behandelt. Überlegungen, um die es hier stattdessen geht, behandeln beispielsweise unterschiedliche Äquivalenzbeziehungen auf der Wortebene und in welchem Maß diese sich dann entsprechen (vgl. 2008: 98).

Ein weiteres Beispiel für ebensolche nicht-übersetzer*innenzentrierte Theorien wären die Descriptive Translation Studies, ein Ansatz, der funktions-, text- und diskursorientiert ist (vgl. Meylaerts 2006: 59) und bei dem es darum ging, Übersetzungen und mit ihr einhergehende Phänomene zu beschreiben, statt präskriptive Vorgaben zu machen (vgl. Hermans 2013: 1). Gideon Toury merkte im Rahmen dessen beispielsweise an, dass eine Übersetzung alles sei, was innerhalb einer Kultur als solche angesehen und akzeptiert werde (vgl. Toury 1980: 43). Des Weiteren sieht dieser Ansatz Übersetzungen als Teil der kulturellen Geschichte, als historische Produkte und als kulturelle Praxis, die als ebensolche wertgeschätzt werden sollte (vgl. Hermans 2013: 1); die Faktoren, die eine Übersetzung bedingen, werden dabei genauso betrachtet, wie der Einfluss von Übersetzungen auf die Umwelt (vgl. 2013: 3). Abgesehen davon wird hier der Fokus auf die literarische Übersetzung gelegt, James Holmes beispielsweise beschäftigte sich in diesem Rahmen mit der Frage, wie Gedichte übersetzt werden könnten (vgl. 2013: 1f.).

Teil der Descriptive Translation Studies (DTS) war aber auch Evan-Zohar, ein Vertreter der Polysystemtheorie. Diese Theorie bezeichnet Literatur als ein „polysystem“, in dem „diverse genres, schools, tendencies, and what have you are constantly jockeying for position, competing with each other for readership, but also for prestige and power“ (Homes 1988: 107), also ein System, in dem u.a. verschiedene Genres, Schulen und Tendenzen miteinander in Konkurrenz stehen und um ihre jeweiligen Stellungen in der Gesellschaft, um die Leserschaft, um Ansehen und Macht kämpfen. Diese Theorie sorgte dafür, dass die Position übersetzter Texte als ein Ganzes, d.h. beispielsweise als Genre, von der Translationswissenschaft im historischen und textuellen Zielkultursystem erforscht wurde (vgl. Homes 1988), aber auch hier ging es noch nicht um die hinter den Übersetzungen stehenden Personen. Das wurde jedoch nicht nur bei Evan-Zohar bemängelt, sondern galt für die kompletten DTS: Der Ansatz wurde u.a. oft für sein Übersehen des*r Übersetzers*in kritisiert, da argumentiert wird, dass die Tatsache, dass bei kommunikationsorientierten Paradigmen Menschen immer involviert und außerdem aktiv handelnd sind, nicht vernachlässigt werden könne (vgl. Meylaerts 2006: 60).

Diese beiden hier besprochenen Ansätze sind also wichtig für die Translationswissenschaft insgesamt und die Erweiterung der in ihr besprochenen

Fragestellungen, doch standen in ihnen, wie wir gesehen haben, nie die Übersetzer*innen im Fokus, stattdessen wurden andere Dinge untersucht bzw. als wichtig(er) erachtet. Kritisiert wurde dies beispielsweise durch Sergia Adamo, die u.a. die Rolle des*r Übersetzers*in als „cultural agents“ (Adamo 2006: 85) hervorheben möchte und den*die Übersetzer*in als „creative and inventive mediators“ (2006: 86) beschreibt, eine Rolle, die jedoch traditionell gesehen weitestgehend ignoriert worden sei (vgl. 2006: 86). Die Thematisierung der nicht-übersetzer*innenbezogenen Ansätze hier soll jedoch primär zeigen, wie wenig personenbezogen die Translationswissenschaft lange Zeit war, das heißt, wie lange die Übersetzer*innen nicht als wichtigstes (oder zumindest wichtiges) Element einer Übersetzung gesehen wurden. Dadurch wird der Kontrast zu den später besprochenen Translator Studies und der Wichtigkeit ebendieser besonders deutlich. Gerade das Aufzeigen der Vernachlässigung bzw. Ignorierung des Vorhandenseins von Übersetzer*innen in den Äquivalenztheorien und den DTS unterstreicht, welche wichtige Rolle die Translator Studies einnehmen bzw. wie bedeutsam es war, den Fokus in diese Richtung zu erweitern.

2.2. Langsame Fokuserweiterung: Die Übersetzer*innen rücken mehr in den Fokus

Eine wichtige Entwicklung mit weitreichenden Veränderungen innerhalb der Translationswissenschaft, die sich in den 1970er Jahren als eigenständige Disziplin etabliert hatte, war zum Beispiel der „cultural turn“ in den 1980ern, woraufhin der „postmodern turn“ in den 1990ern und der „sociological turn“ in jüngster Zeit folgten. Als „turn“ bezeichnet man in diesem Kontext eine(n) Wende(-punkt), ab der/dem sich die Denkweise sowie die Fokuslegung verändern, wodurch neue Aspekte eines Untersuchungsgegenstandes sowie neue Perspektiven Einzug in die Forschung erhalten. Dadurch werden in weiterer Folge auch die Vorgehensweisen bzw. die Untersuchungsmodelle verändert und angepasst, um der Untersuchung des neuen Gegenstandes gerecht zu werden¹. In der Zeit während und zwischen diesen verschiedenen „turns“ gab es jedoch nicht nur ebendiese, sondern auch noch weitere Ansätze, Theorien und Fokusverschiebungen, die ich jeweils zeitlich geordnet zu den entsprechenden turns anführen werde.

Diese drei oben genannten „turns“ möchte ich hier erwähnen, da sie zwar nicht alle direkt zur Sichtbarmachung der Übersetzer*innen beigetragen haben, in diesen Fällen jedoch

¹ Zu den verschiedenen „turns“ in der Translationswissenschaft siehe Snell-Hornby (2006).

indirekte Auswirkungen hatten bzw. Fragen stellten, die sich auf die Translator Studies übertragen lassen und auch in ihnen Platz finden (genauer findet sich bei der Beschreibung der jeweiligen „turns“). Der „sociological turn“ jedoch hatte sogar direkte Auswirkungen auf besagte Sichtbarkeit, aber auch der ihm vorangegangene ging bereits verstärkt in diese Richtung.

Der „cultural turn“ bewirkte, dass man sich nicht mehr hauptsächlich nur sprachliche Elemente einer Übersetzung ansah, sondern diese auch mit dem Original verglich und sich bewusst machte, dass beide Texte in einem gewissen Kontext, einer gewissen Kultur, entstanden sind, das heißt, man bezog die Einflüsse externer Faktoren auf eine Übersetzung und damit auch auf das zielsprachliche literarische System mit ein (vgl. Lisheng 2010: 95). Übersetzungen wurden als soziale und kulturelle Praktiken gesehen, jedoch wurde auch betont, dass es sich bei ihnen nur um eine von vielen Formen der Übermittlung kultureller Güter handle (vgl. Hermans 2013: 3), sie sind somit nicht die einzigen Mittel, mit denen man Aspekte einer Kultur in eine andere übertragen kann. Dieser erste „turn“ behandelt noch nicht die Übersetzer*innen oder macht sie sichtbarer, womit wir auch hier sehen, dass auch solch weitreichende Denkveränderungen, wie es eine solch große Wende ist, zu Beginn keine große Rücksicht auf die Personen hinter den Übersetzungen nahmen. Was hier jedoch eine große Weiterentwicklung darstellt, ist die Tatsache, dass man kulturelle Aspekte bzw. den Entstehungskontext von Texten in die Untersuchungen miteinbezieht, welche dann später auch im Bereich der Übersetzer*innen berücksichtigt wurden: Wie ist der kulturelle Hintergrund der Übersetzer*innen? Wie wurden sie durch diesen beeinflusst? Wie beeinflusst dieser ihre Übersetzungen/Übersetzungsstrategien?

Schritte in Richtung einer Fokuserweiterung hin zu den Übersetzer*innen werden innerhalb dieser Wende also z.B. bei der Skopostheorie und der Theorie des Translatorischen Handelns gegangen. Diese sind zwei Theorien, bei denen der*die Übersetzer*in beginnt, etwas ausführlicher besprochen zu werden, jedoch als individuelle Einzelperson noch nicht wirklich im Fokus steht. Die Skopostheorie beschäftigt sich mit dem Ziel und Zweck einer Translation, bezeichnet diese jedoch schon als Handlung, wodurch der*die Übersetzer*in zumindest implizit ins Spiel gebracht wird (vgl. Stolze 2008: 172). Auch die Theorie des Translatorischen Handelns lässt den*die Übersetzer*in bereits sichtbarer werden, da sie ebenfalls besagt, dass eine Übersetzung eine Handlung sei, die aktiv durchgeführt werden müsse, außerdem betitelt sie den*die Übersetzer*in als Expert*in und schreibt ihm*ihr somit eine wichtige Rolle zu (vgl. Stolze 2008: 182). Jedoch geht es auch in dieser Theorie immer noch eher um die Handlungen

aller am Übersetzungsprozess beteiligten Personen als um den*die Übersetzer*in als Individuum.

Durch den „postmodern turn“ fand die Untersuchung neuer Übersetzungsphänomene Einzug in die Translationswissenschaft: Thematiken wie Gender und Ethik, Postkolonialismus und Minderheiten sowie deren Einflüsse auf die Translation wurde mehr Beachtung geschenkt (vgl. Bandia 2006: 54). Des Weiteren wurden hier die Machtverhältnisse in postkolonialen Kontexten und ihre Verbindung zu Übersetzungen untersucht, da man argumentiert, dass Übersetzungen eine wichtige Rolle im Kolonialisierungsprozess eingenommen hätten und darüber hinaus ein gewisses, ideologisch gefärbtes Bild der Kolonisierten haben entstehen lassen (vgl. Lisheng 2010: 95). Der „postmodern turn“ in der Translationswissenschaft deckt also derartige Zusammenhänge auf und untersucht deren Auswirkungen. Besonders das Thema Gender ist hier interessant im Zusammenhang mit den die Übersetzungen anfertigenden Personen. Hier wurde z.B. die Frage gestellt, ob sich das Geschlecht der Übersetzer*innen auf die Übersetzungsqualität auswirkt (siehe Kapitel 3.2.6.), wodurch auch dieser „turn“ Einfluss auf die Miteinbeziehung – und damit auf die Sichtbarmachung – von Übersetzer*innen als Personen, oder zumindest als Gruppe, hatte.

Der „sociological turn“ seinerseits sorgte dafür, dass innerhalb des Feldes der Übersetzung und innerhalb dessen der Dolmetschung sowohl Fragen bezüglich des aktiven und bewussten Handelns von Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen als auch soziale Faktoren, die jede Form von sozialen und kommunikativen Akten, wie es auch eine Übersetzung/Dolmetschung ist, beeinflussen, stärker und interdisziplinärer besprochen wurden (vgl. Angelelli 2012: 125). Der Fokus liegt hier jedoch, im Gegensatz zu den Translator Studies, die wir noch besprechen werden, nicht einzig auf den Translator*innen als Personen, sondern es werden auch die Zeit- und Raumverschiebungen von Personen und Texten und die daraus resultierenden Konsequenzen mit in Betracht gezogen (vgl. 2012: 125). Es zählt nicht nur das anhand der Translate ersichtliche Verhalten der Übersetzer*innen, man möchte auch ergründen, warum und wie diese Translate erzeugt werden (vgl. Merkle 2008: 177).

Ein zentraler Ansatz in diesem Bereich, also einer, in dem der Mensch an sich eine Rolle spielt, ist die Feldtheorie des Soziologen und Sozialphilosophen Pierre Bourdieu, die für ebendiese soziologischen Ansätze zentral ist. Dieses Modell teilt unsere Welt in Felder ein und bespricht das dort jeweils wichtige Kapital, bezieht aber auch die Akteur*innen mit ein und fragt sich, wie z.B. die verschiedenen Akteur*innen dieser Felder miteinander interagieren. Übersetzer*innen wären hier dem literarischen Feld zuzuordnen und verfügen über andere Kapitalformen als beispielsweise Akteur*innen aus dem Bereich der Wirtschaft. Ein auch

translationswissenschaftlich sehr relevanter Aspekt dieser Theorie ist der Habitus (siehe auch Kapitel 2.4.1.), welcher die Handlungen der Menschen bestimmt, aus erlernten Verhaltensmustern entspringt und sich im „gesamten Auftreten“ (Stangl 2020) eines Menschen äußert (vgl. Stangl 2020). Er ist also das in einem jeden Menschen internalisierte System sozialer Strukturen (vgl. Meylaerts 2006: 60), das dann wiederum Auswirkungen auf das jeweilige Verhalten hat. Dieses Konzept lässt sich auf die Translationswissenschaft und besonders auf eine personenbezogene Perspektive in der Forschung übertragen, da der Habitus Einfluss auf das Verhalten eines Menschen und damit auch auf seine Entscheidungen hat. Dies bezieht sich auf generelle, alltägliche Entscheidungen, aber auch, im Falle eines*r Übersetzers*in, auf die Übersetzungsentscheidungen, die im Translationsprozess gefällt werden. Somit leistet auch die Feldtheorie einen Beitrag zur Untersuchung von Übersetzer*innen als Personen. Ein Kritikpunkt hier wäre, wie auch bei Philippe Corcuff (2003) angesprochen, dass diese Theorie zu sehr von einer permanenten, statischen Persönlichkeit einer Person ausgeht, wodurch eine mögliche Identitätspluralität außen vor gelassen wird. Diese wäre jedoch besonders bei der Anfertigung von Translaten zu berücksichtigen, da der*die Übersetzer*in jedem Text anders gegenübersteht, sich ihm gegenüber dementsprechend auch auf unterschiedliche Weisen verhält und andere Entscheidungen trifft. Wenn ein*e Übersetzer*in also beispielsweise einen hochgradig ideologisch geladenen Text übersetzt, wird sein*ihr Verhalten anders sein als bei der Übersetzung eines Kinderbuchs.

Und auch Eugenia Loffredo und Manuela Perteghella tätigen im Jahr 2009 erste Aussagen, die die Übersetzer*innen miteinbeziehen. In ihrer Definition, was eine Übersetzung ausmacht, schreiben sie ihr u.a. die Eigenschaft zu, ein Ort zu sein, in dem sich das Handeln und die Subjektivität eines*r Übersetzers*in manifestiere (vgl. Loffredo & Perteghella 2009: 12), wodurch die Emotionalität des*r Übersetzers*in dem Text gegenüber nicht als unprofessionell oder als mangelnder Respekt dem*r Autor*in gegenüber gesehen wird (vgl. Loffredo & Perteghella 2009: 13).

2.3. (Exkurs) Das Konzept der Sichtbarkeit als Auslöser für übersetzer*innenbezogene Forschung

Fragt man Menschen, welches Bild sie von Übersetzer*innen und/oder Übersetzungen haben, bedienen diese sich oft einiger Metaphern: Übersetzer*innen als Brückenbauer*innen ist eine häufig genannte Antwort, Übersetzer*innen als Fährmänner*frauen ist ebenfalls teilweise zu

hören. Hier stellt sich jedoch die Frage, warum Forschungen im translationswissenschaftlichen Bereich lange Zeit so depersonalisiert, ohne Einbezug der Übersetzer*innen/Dolmetscher*innen als Individuen, durchgeführt wurden, obwohl sie eine so wichtige Rolle spielen und zumindest die Arbeit des Übersetzens bzw. Dolmetschens in der breiten Öffentlichkeit mit solch personenbezogene Metaphern beschrieben wird. Sich jedoch nur verschiedener Metaphern zu bedienen, um Übersetzer*innen und die von ihnen angefertigten Übersetzungen zu beschreiben, wäre zu einfach und brächte ein stark reduzierendes und reduziertes Bild der Tätigkeit von Translator*innen hervor.

Interessant, was die Unsichtbarkeit angeht, ist, dass Anthony Pym bereits im Jahr 1998 kritisierte, dass Übersetzer*innen als Personen in der Forschung zu sehr vernachlässigt werden würden, obwohl diese jeweils eine eigene Identität und Wertvorstellungen besäßen, die den Übersetzungsprozess beeinflussen (vgl. Pym 1998: 160). Er machte sich also bereits übersetzer*innenbezogene Gedanken und überlegte sich, wie der*die Übersetzer*in und dessen*deren Lebensumstände und generelle Einstellungen die Übersetzung eventuell beeinflussen. Bemerkenswert ist jedoch, dass diesem Kritikpunkt anscheinend eine Zeit lang nicht nachgegangen wurde, da übersetzer*innenbezogene Studien erst später systematisch angegangen wurden.

Und auch heute erkennt man noch die Tatsache, dass Übersetzer*innen Personen sind, die in der Öffentlichkeit oft übersehen und daher auch nicht wirklich thematisiert werden: Buchrezensionen beispielsweise beinhalten Informationen über das Werk an sich, über den*die Autor*in, den Inhalt und den Schreibstil des*r Schriftstellers*in. Sie loben oder kritisieren das Werk und dessen*deren Autor*in, jedoch wird nur selten thematisiert, dass es sich bei der Rezension eigentlich um die Rezension eines ursprünglich anderssprachigen Textes handelt. Es lässt sich vermuten, dass der Gebrauch von Übersetzungen als etwas Normales, nicht Nennenswertes angesehen wird und man deshalb keinen Grund sieht, diese und die dahinterstehenden Personen zu thematisieren.

Ähnliches klagt auch Venuti an, da er bemängelt, dass Rezipient*innen Übersetzungen am liebsten wie Originale lesen, das heißt, dass sie nicht bemerken wollen, dass sie eine Übersetzung vor sich haben:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” (Venuti 2018: 1)

Rezipient*innen – und besonders die Leser*innen, da diese jegliche stilistischen Merkmale einer Übersetzung dem*r Autor*in des Originaltextes zuschreiben (vgl. Venuti 2018:1) – spielen also eine große Rolle bei dem Unsichtbar-Werden der Übersetzer*innen. Aber auch der*die Übersetzer*in selbst habe in diesem Prozess eine signifikante Position inne, da diese*r eine Übersetzungsstrategie wähle, die den Text flüssig erscheinen lässt und ein müheloses Lesen ermöglicht (vgl. Venuti 2018: 1). Die Wahrnehmung des*r Übersetzer*in und dessen*deren Erstellungsart der Übersetzung führe also ebenfalls die Unsichtbarkeit der Übersetzer*innen und das geringe Ansehen der Übersetzungen an sich fort und verstärke sie (vgl. Venuti 2018: 7).

Jedoch könnte es auch sein, dass sich manche Leser*innen gar nicht im Klaren darüber sind, dass es sich bei dem gelesenen Werk um eine Übersetzung handelt und sie diese Information deshalb nicht anführen. Doch auch wenn der*die Rezensent*in (in seltenen Fällen) anspricht, dass es sich bei dem gelesenen und nun rezensierten Werk um eine Übersetzung handelt, wird der*die Übersetzer*in nur selten namentlich genannt; noch seltener auffindbar sind Aussagen über das Leben des*r Übersetzers*in, eine Differenzierung zwischen dessen*deren Ausdrucksweise oder „Stimme“ und der des*r Autors*in oder ähnliches. Lawrence Venuti untersuchte beispielsweise einige Kommentare zu Büchern und kam ebenfalls zu dem Schluss, dass tiefergehende Informationen zu der Übersetzung, wenn der Text überhaupt als solche benannt wird, kaum genannt werden:

[...] comments usually focus on its style, neglecting such other possible questions as its accuracy, its intended audience, its economic value in the current book market, its relation to literary trends in English, its place in the translator's career. (Venuti 2018: 2)

Doch auch in den Wissenschaften war diese Unsichtbarkeit lange Zeit gang und gäbe; so wurde der Gebrauch von Übersetzungen beispielsweise von Historiker*innen für ihre Arbeit lange Zeit als „normal“ angesehen (Foz 2006: 131), das heißt in diesem Fall, dass einerseits das Vorhandensein von Übersetzungen bzw. die Arbeit mit ihnen als nicht erwähnenswert erachtet wurde, ganz so, als hätte die Ansicht geherrscht, Übersetzungen seien einfach so vorhanden und müssten nicht durch menschliche Arbeit erstellt werden, und andererseits, dass Übersetzungen nur verwendet wurden, da man die Ausgangssprache nicht beherrschte, die Informationen dieser Texte jedoch wichtig für die jeweiligen Untersuchungen waren. Um an diese Informationen zu kommen, wurden also Übersetzungen zurate gezogen, das Hauptinteresse der Historiker*innen lag also darauf, welche Informationen diese Übersetzungen über den untersuchten Themenbereich liefern können. Diese Textfunktion impliziert auch, dass sich daher ebenfalls keine weiteren Gedanken um die hinter den

Übersetzungen stehenden Personen gemacht wurden, darüber, aus welchem kulturellen Kontext sie stammen oder wie ihre Lebensgeschichte ihre jeweiligen Übersetzungen beeinflussen könnten. Das wiederum steht in engem Zusammenhang mit dem Laienglauben – und Historiker*innen sind auf dem Gebiet der Translationswissenschaft ebenfalls Laien –, dass Übersetzungen immer wortwörtliche Wiedergaben der Originale seien, die, abgesehen von der Sprachänderung, in keiner Weise verändert wurden. Daher ist auch dieser als „normal“ angesehene Gebrauch von Übersetzungen etwas, das die Unsichtbarkeit von Übersetzer*innen nicht verringert. Doch auch in der Translationswissenschaft selbst standen die Übersetzer*innen als Personen lange Zeit nur am Rande, ein Umstand, den Wissenschaftler*innen im Laufe der Jahre jedoch schließlich anzuklagen begonnen haben, u.a. indem sie verstärkt Studien zu den Übersetzer*innen und ihren Stimmen angestellt haben (Beispiele dazu: siehe folgendes Unterkapitel sowie Kapitel 3.3.- 3.3.8.).

2.4. Translator Studies – Wer genau sind die Übersetzer*innen?

Die Translator Studies sind ein sehr neuer, personenbezogener Ansatz der Translationswissenschaft, welcher seinen Fokus nun wirklich konkret auf die Übersetzer*innen legt und sich genau mit ihnen beschäftigt. Übersetzer*innen sind hier also der Ausgangspunkt, der Grund für die gesamte Untersuchung, sie werden somit nicht nur am Rande erwähnt. Dieser Ansatz bildet auch den Ausgangspunkt meiner Arbeit.

Andrew Chesterman thematisiert und beschreibt diesen Ansatz dann noch konkreter, indem er erklärt, dass hier, im Gegensatz zu vielen anderen vorangegangenen Ansätzen, Texte in den Hintergrund gerückt werden und der Fokus auf den*die Übersetzer*in als Person gelegt wird (vgl. Chesterman 2006: 15). Dieser Fokus liege nicht nur stellenweise, sondern sogar „primarily and explicitly on the agents involved in translation“ (Chesterman 2009: 20). Dabei spielen Aspekte wie ihre Interaktion mit der Umwelt, ihre Geschichte und die Einflüsse, die auf sie einwirken, eine große Rolle (vgl. Chesterman 2006: 20). Diese Aspekte lassen sich in konkreterer Form in seiner soziologischen Dreiteilung wiederfinden (vgl. 2009: 16): Er nennt die Soziologie der Übersetzungen, der Übersetzer*innen und des Übersetzens. Bei Ersterem geht es darum, Übersetzungen als Produkte auf einem internationalen Markt zu sehen, während Letzteres den Translationsprozess behandelt. Die Soziologie der Übersetzer*innen hingegen behandelt u.a. den Status, den Übersetzer*innen in verschiedenen Kulturen innehaben, die

jeweiligen Arbeitsbedingungen, die Vernetzungen des*r Übersetzers*in und dessen*deren Habitus. Darunter fallen auch Fragen bezüglich des Genders, der sexuellen Orientierung oder der Machtverhältnisse, denen ein*e Übersetzer*in ausgesetzt ist. Es lässt sich erkennen, dass diese Soziologie der Übersetzer*innen ihren Fokus konkret auf die Personen hinter den Texten legt und sich die Einflüsse ansieht, die auf Übersetzer*innen wirken, wodurch diese als Individuen in den Vordergrund gerückt werden.

2.4.1. Übersetzer*innenbezogene Fragen

Jones geht im Jahr 2011 auf die Identitätsformen der Übersetzer*innen ein. Laut ihm nehmen ebendiese die Identität des*r Dichters*in an, was bedeute, dass sie ihre eigene Identität zurückstellen, ähnlich wie es bei einem*r Schauspieler*in der Fall sei, der*die in einem Stück eine Rolle spielt und dabei die eigene Identität aufgeben (vgl. Jones 2011: 196). Diesbezüglich merkt er außerdem an, dass die individuelle Identität des*r Übersetzers*in nur sehr selten bemerkbar sei, da sie starke Kontrolle über das Endergebnis, das Gedicht in seiner Übersetzung, hätten, was daran läge, dass sie zwar mit Hilfspersonen zusammenarbeiten würden, diese jedoch von ihnen selbst gewählt werden würden und infolgedessen eher eine beratende als eine Befehlsfunktion innehätten (vgl. 2011: 196). Jedoch komme es auch vor, dass genau das Gegenteil der Fall sei und die Subjektivität des*r Übersetzer*in sogar so deutlich bemerkbar sei, dass das Lesepublikum keine wirkliche Ähnlichkeit mehr zwischen Original und Übersetzung vernehmen könne (vgl. 2011: 33). Ein weiterer Punkt die Identität betreffend, ist bei ihm der, dass Lyrikübersetzer*innen sich selbst generell als Botschafter*innen bzw. als Brücken zwischen den jeweiligen Sprachen bzw. Kulturen sehen würden (vgl. 2011: 196).

Ähnlich besagt es auch die Idee der Rollenverständnisse bzw. Rollenbilder der Übersetzer*innen. Die soziale Rolle wird vom Soziologen Calhoun als eine Art Position beschrieben, die jede*r im sozialen Gefüge innehat und die jeweils mit bestimmten rollenspezifischen Privilegien und Pflichten verbunden sei (vgl. Calhouns 2002: 418). Goffman erwähnt diesbezüglich zusätzlich, dass die betreffenden Personen ihre Rolle und die daran gebundenen Erwartungen grundsätzlich erfüllen wollen würden, gleichzeitig bemerkt er aber auch, dass dieser Erfüllungswunsch personen- und situationsgebunden variieren könne (vgl. Goffman 1956: 107). In Bezug auf Translator*innen gibt es viele mögliche soziale Rollenbilder, die eingenommen werden bzw. ihnen von außen zugeschrieben werden können. Dazu zählen, ähnlich den übersetzer*innenbezogenen Metaphern, beispielsweise die Rolle als Sprachrohr,

Helfer*in, Anwalt*in, Fürsprecher*in, Geschichtenerzähler*in, Gatekeeper*in, aber auch, wie oben bei Jones bereits angemerkt, als Botschafter*in. Wenn es sich bei diesen Bildern um Selbstkonzepte handelt, beeinflussen diese dann wieder die Übersetzungstätigkeit und das jeweilige Vorgehen bzw. in besonderem Maß den Grad an Eingriffen in das Original. Versteht sich ein*e Übersetzer*in beispielsweise als ein neutrales Sprachrohr wird er*sie weniger frei übersetzen als es ein*e Geschichtenerzähler*in machen würde. Wieder andere Rollen, die von Übersetzer*innen eingenommen werden können, beziehen sich eher auf die Arbeitsaufgaben, die neben dem Übersetzen gefordert werden können, was in Kapitel 2.4.2. noch besprochen wird.

Weitere übersetzer*innenbezogene Fragen gehen u.a. auf den Habitus und die Persönlichkeit ein. Letztere wird beispielsweise bei Walter Simon als ein Muster der Charakteristika einer Person beschrieben, das bei jedem Menschen anders und damit individuell sei und das darüber hinaus ständig dessen Verhalten beeinflusse bzw. präge (vgl. Simon 2006: 10). Hier geht es im Besonderen um die konsistenten Muster, also die, die von relativ gleichbleibender Natur sind (vgl. 2006: 10). Für die Translationswissenschaft und die Translator Studies ist die Persönlichkeit ein interessanter personenbezogener Bereich, da diese Verhaltensmuster, wie schon erwähnt, sehr individuell sind und daher wirklich Informationen zu dem*r bestimmten Übersetzer*in liefern können, die man untersucht, und da sich ebendiese konstanten Verhaltensmuster nicht nur auf alltägliches Verhalten, sondern auch auf Arbeitsweisen und Übersetzungsstrategien auswirken können. Durch das Konzept der Persönlichkeit kann man sich also einerseits das Verhalten eines*r Übersetzers*in erklären und diesem*r bestimmte Eigenschaften zuschreiben, andererseits aber auch versuchen, Prognosen bezüglich dessen*deren zukünftigen Verhaltens aufzustellen. Dies wird jedoch nicht nur bei dem*r betroffenen Übersetzer*in als Individualperson gemacht, stattdessen werden, besonders in der Öffentlichkeit, den Translator*innen als Gruppe in Bezug auf ihre Persönlichkeit verschiedene, und oft auch stereotype, Persönlichkeitsmerkmale zugeschrieben. So hält sich beispielsweise das Klischee, dass Übersetzer*innen introvertiert, während Dolmetscher*innen eher extrovertiert seien. Bei Letzteren wird dieses Persönlichkeitsmerkmal sogar oft als Voraussetzung zur guten Durchführung ihrer Arbeit gesehen.

Der Habitus hingegen, der oben bereits kurz thematisiert wurde, baut auf Besitztümern und Gewohnheiten eines Menschen auf, also beispielsweise auf der Sprache und der Kleider(-wahl), der Wesensart, dem betriebenen Sport, aber auch auf dem persönlichen Geschmack (vgl. Bourdieu 2010: 169), während der Lebensstil als Produkt ebendieses Habitus‘ gesehen wird

(vgl. 2010: 168). Das heißt, in ihm subsummiert sich alles, was zum Gesamtbild einer Person gehört, außerdem zeige er, welchen Rang und/oder Status jemand innehat (vgl. 2010: 166ff.). Hieran erkennt man bereits die Wichtigkeit, die das Konzept des Habitus für die Übersetzer*innenbezogenen Studien hat, da man sich hier ganz spezifisch mit vielen persönlichen Aspekten eines Menschen, die diesen als Individuum ausmachen, beschäftigt. Abgesehen von dem bisher Genannten wird der Habitus als etwas Internalisiertes beschrieben, das seinerseits wiederum unsere Gewohnheiten und Wahrnehmungen beeinflusst (vgl. Bourdieu 2010: 166), wobei die Internalisierung des Habitus‘ ihrerseits impliziert, dass dieser von klein auf erlernt ist, da man Dinge nur dann besonders verinnerlichen kann, wenn man immer wieder mit ihnen konfrontiert wird. Wenn man sich nun die konkrete Internalisierung bzw. den Habitus bezüglich Sprachen und ihres Gebrauchs ansieht, mit denen sich Übersetzer*innen nun einmal beruflich beschäftigen, kann man hier sagen, dass es die Nicht-Zugehörigkeit zu der Zielsprache erschwert, den sich darauf beziehenden Habitus zu internalisieren, wodurch beispielsweise kleine Konnotationsnuancen einzelner Wörter für Fremdsprachler*innen nur schwer zu erlernen und zu internalisieren sind, was das Anfertigen von Übersetzungen zusätzlich erschwert. Auch dieser Aspekt zeigt also, durch was Übersetzer*innen beeinflusst werden und wie sich diese Einflüsse auswirken können.

Bei all diesen Übersetzer*innenbezogenen Fragen erkennt man klar, dass es ihnen immer um die Auswirkung geht, die diese auf die entsprechende Person haben. Sie thematisieren Grundeinstellungen und konkret identitätsbezogene Konzepte, die dann wiederum ihre Arbeit beeinflussen, was sie für personenbezogene Studien sehr wichtig macht. Das gilt auch für die Translator Studies, da man durch all diese Konzepte die Übersetzer*innen als Personen näher erforschen kann und darauffolgend eine Analyse möglich ist, inwieweit sich all diese Aspekte in den jeweiligen Übersetzungen niederschlagen.

2.4.2. Beispielhafte Studien

In diesem Unterkapitel möchte ich in zeitlich chronologischer Reihenfolge kurz beispielhaft auf ein paar Einzelstudien eingehen, die im Rahmen der Translator Studies durchgeführt wurden, womit ich zeigen möchte, wie vielfältig die Ansätze im Bereich der Translationswissenschaft bei konkreten Einzelstudien waren und sind. Dieses Aufzeigen konkreter Studien soll nun die oben genannten, eher allgemeineren Aussagen um den Aspekt ganz spezifischer Fragestellungen erweitern und damit die Möglichkeit geben, sich ein Bild

machen zu können, was man im Rahmen der Übersetzer*innenbezogenen Studien fragen bzw. welche Bereiche man damit abdecken kann. Es geht mir hier also nicht um ein Aufzeigen großer Fragestellungen und immer wiederkehrender Tendenzen, sondern vielmehr darum, wie vielfältig – und vielleicht sogar überraschend – die Perspektiven und Herangehensweisen an dieses Thema sein können.

Das erste Beispiel, das ich hier erwähnen möchte, ist der Artikel „Translation Studies: Focus on the Translator“ von Helle v. Dam und Karen Korning Zethsen aus dem Jahr 2009, der sich ebenfalls sehr intensiv mit den Übersetzer*innen als Personen beschäftigt. Sie merken zu Beginn an, dass es, neben der ansonsten nicht selbstverständlichen Miteinbeziehung der Personen hinter den Übersetzungen, dennoch zwei Strömungen der Translationswissenschaft gäbe, die eine gewisse Tendenz dazu hätten, den*die Übersetzer*in miteinzubeziehen: die kulturellen und die feministischen Ansätze (vgl. Dam & Zethsen 2009: 7). Sie selbst sammeln in ihrem Buch Artikel von Andrew Chesterman, Anthony Pym, Hanna Risku und Angela Dickinson, Ebru Diriker, Kaisa Koskinen, David Katan und Bente Jacobsen, die sich alle auf die eine oder andere Art und Weise aus Sichtweise der Translator Studies mit Translator*innen beschäftigen. Es geht dabei u.a. um soziale Rollen, virtuelle Gemeinden, das (Selbst-)Bild der Konferenzdolmetscher*innen und das sogenannte Kommunaldolmetschen (vgl. 2009: 9f.).

Eine weitere Untersuchung hatte die verschiedenen Rollen von Übersetzer*innen einer digitalen Selbstveröffentlichungsinitiative für Übersetzungen literarischer Werke zum Thema und wurde 2018 veröffentlicht. In ihr kam zum Vorschein, dass die Übersetzer*innen dieser Initiative, die einzeln interviewt wurden, nicht nur übersetzt haben, sondern auch zahlreiche andere Rollen, wie z.B. das Korrekturlesen, Lektorieren oder das Mitbesprechen des Covers, eingenommen haben (vgl. Marin-Lacarta & Vargas-Urpi 2018: 129, 131). Was hier jedoch sehr interessant ist, ist, dass einer der Mitbegründer und Herausgeber, der ebenfalls übersetzt und somit ebenfalls mehrere Rollen einnimmt, seine Übersetzer*innen sogar explizit auffordert, Paratexte zu ihren Übersetzungen zu verfassen (vgl. 2018: 128).

Eine sehr aktuelle Studie aus dem Jahr 2020 handelt von der Rolle der Übersetzer*innen bei der Erstellung von Paratexten zu Übersetzungen christlicher Texte in Hong Kong und Taiwan, aus der hervorgeht, dass Priester und Theologen, wenn sie Übersetzungen anfertigen, öfter begleitende Paratexte verfassen (dürfen/können) – und damit eine Stimme bekommen – als Übersetzer*innen, die diese Identitäten nicht besitzen (vgl. Wai-on&Ng 2020: 8). Außerdem wird auch hier wieder erwähnt, dass Übersetzer*innen oft unsichtbar sind und die Entscheidung, ob ein Paratext angefertigt wird, oft eher bei den Verleger*innen bzw. Herausgeber*innen liegt als bei den Übersetzer*innen selbst, doch auch im Falle eines

Paratextes werde nur selten über die Details der translatorischen Herausforderungen geredet (vgl. 2020: 8). Aber auch die Übersetzer*innenstimme war Teil dieser Studie und wurde hier anhand der gehäuften Verwendung des Fürwortes der ersten Person sichtbar (vgl. 2020: 7).

Ebensolche übersetzer*innenbezogene Studien gibt es auch in Bezug auf die Lyrikübersetzung, welche im folgenden Unterkapitel thematisiert wird. Aber auch Untersuchungen zu Übersetzer*innenstimmen stellen einen Bereich der Translator Studies dar und nehmen in dieser Arbeit ebenfalls eigene Teilkapitel ein (Kap. 3.3.- 3.3.8.), weshalb ich dort auf Details zum konkreten Konzept der Stimme eingehen werde.

Anhand der bis hierher thematisierten, natürlich nicht vollständigen, Liste der die Übersetzer*innen betreffenden Studien kann man zwei Dinge erkennen: Die Untersuchungen sind alle eher neueren Datums, die Beschäftigung mit diesem personenbezogenen Thema hat sich erst spät durchgesetzt, und es gibt eine relativ große (geographische und thematische) Vielfalt, da es Studien zu Übersetzungen in Hong Kong gibt, zu Übersetzungen auf Internetseiten, zu Selbst- und Fremdbildern und vielem mehr. Auch Paratexte, die Frage, wer diese erstellen darf, und die Unsichtbarkeit werden bereits erwähnt. Was jedoch besonders interessant ist, ist, dass die Übersetzer*innenstimme erst in der letzten Untersuchung thematisiert wird, was wiederum zeigt, dass es im Laufe der Zeit eine diesbezügliche Änderung in den Fragestellungen gab. Wie bereits erwähnt, gibt es im Bereich der Translator Studies auch Untersuchungen zu Dolmetscher*innen, auf die sowie die dortigen Forschungsansätze ich jedoch nicht näher eingegangen bin, da ich mich in meiner Arbeit auf die Lyrikübersetzung fokussiere und daher Beispielen aus dem Bereich der Übersetzung den Vorrang vor solchen aus dem Bereich der Dolmetschung gegeben habe.

Doch auch wenn die personen- bzw. übersetzer*innenbezogenen Studien zugenommen haben, lässt sich auch heute noch kritisieren, dass diese oft zu allgemein gehalten sind, dass sie sich also mehr mit Übersetzer*innen insgesamt als Gruppe als mit speziellen Übersetzer*innen als Individuen und damit auch mit ihren ganz persönlichen Übersetzungsstrategien und -stimmen auseinandersetzen (vgl. Kaendl 2021: 15). Ein ähnlicher Umgang mit Übersetzer*innen ist, wie wir gesehen haben, auch in der Öffentlichkeit zu finden, die diese nur selten erwähnt und in einem solchen Fall oft nur dann, wenn bei der Übersetzung etwas schiefgelaufen ist. Natürlich gibt es auch immer wieder Rezensionen, die die konkreten Übersetzer*innen eines Werkes benennen, dann auch in einem positiven Setting, und kurz ein paar Sätze zu ihm*ihr anführen, jedoch lassen hier die Ausführlichkeit und der Tiefgang zu wünschen übrig.

Ein Gegenbeispiel dazu jedoch wäre hier der Film *Arrival* (Villeneuve 2016), ein Science-Fiction-Film, in dem der Fokus tatsächlich auf einer Übersetzerin liegt, die versuchen muss, mit Aliens zu kommunizieren. Hier sieht man, dass der Film eine personenbezogene Perspektive einnimmt und die Übersetzerin und ihre Arbeit daher im Vordergrund stehen, wodurch ebenfalls ihre Übersetzungsstrategie thematisiert wird. Eine solche Herangehensweise ist in der Öffentlichkeit jedoch sehr selten und auch die Wissenschaft weist in dem Bereich noch Lücken auf. Was in dem Film jedoch auch interessant ist, ist die Tatsache, dass auch die Arbeitsumstände der Übersetzerin sehr realitätsnah dargestellt sind: Die Übersetzung soll möglichst schnell gehen, ihre Fähigkeiten werden angezweifelt, als sie anmerkt, dass diese Schnelligkeit nicht möglich ist, wenn man eine Übersetzung ordentlich machen will, außerdem muss sie erst einmal erklären, warum sie wie vorgeht.

2.4.3. Lyrikübersetzer*innen in den Translator Studies

Im Rahmen der Translator Studies werden teilweise auch die Lyrikübersetzer*innen thematisiert, von denen einer, Erich Arendt, das Thema meiner Arbeit ist, weshalb ich nun kurz auf dieses Feld eingehen werde. Auch die hier besprochenen, beispielhaften Studien sollen wieder zeigen, wie vielfältig die Ansätze und Fragen sein können, statt nur große Hauptthemen zu besprechen.

Jones geht in seinem Buch aus dem Jahr 2011 neben Bemerkungen zur Arbeitsweise bzw. den Arbeitsbedingungen von Übersetzer*innen auch in Bezug auf andere Aspekte noch etwas genauer auf Lyrikübersetzer*innen ein, obwohl sich sein Buch nicht ausschließlich mit ebendiesen befasst. Er äußert sich zu allgemeinen Übersetzungsaufgaben in diesem Bereich, wie z.B. der Antizipation des Wissens der Leserschaft (vgl. Jones 2011: 37) und zum Status der Lyrikübersetzer*innen, indem er sagt, dass diese mehr (Entscheidungs-)Macht in Teams und bei Projekten hätten, als es bei anderen Genres der Fall sei, außerdem seien sie zumeist diejenigen, die sich eine*n Herausgeber*in für ihre Übersetzungen suchen, was in anderen Genres oft ebenfalls umgekehrt sei (vgl. 2011: 187). Abgesehen davon merkt Francis R. Jones diesbezüglich noch an, dass Lyrikübersetzer*innen bei der Werk- bzw. Gedichtauswahl Selektionen vornehmen, dass sie eventuell Paratexte verfassen und üblicherweise nicht allein, sondern mit mehreren Personen, wie z.B. den Herausgeber*innen oder Lektor*innen, zusammenarbeiten (vgl. Jones 2011: 3, 186). Gleichzeitig stünden sie aber verglichen mit

anderen Genres nicht so sehr unter dem Druck der Abgabefristen für ihre Übersetzung (vgl. 2011: 187).

Des Weiteren merkt er an, dass die Kognition, die Emotionen und die Kreativität eine große Rolle für Lyrikübersetzer*innen spielen (vgl. 2011: 33). In Bezug auf Letztere erklärt er kurz die verschiedenen Formen der kreativen Änderungen (semantische vs. formale Ebene) und beschreibt, dass Übersetzer*innen für gewöhnlich nur dann etwas kreativ umformen würden, wenn „recreate-everything strategies“ (2011:180) als nicht durchführbar erachtet werden, wobei besonders semantische Veränderungen nur dann akzeptiert werden würden, wenn diese der dem ausgangssprachlichen Gedicht zugrundeliegenden Intention treu wäre bzw. als angebracht erachtet würde (vgl. 2011: 180, 38). Hier wird jedoch nicht näher darauf eingegangen, wie diese Treue genau definiert wird, jedoch zeigt er hier einen Teil der Vorgehensweise bzw. der übersetzungsbezogenen Haltungen von Lyrikübersetzer*innen. Außerdem wären genau solche Änderungen die Momente, in denen Übersetzer*innen dem übersetzten Gedicht etwas Neues hinzufügen würden (vgl. 2011: 38).

Ebenfalls anzuführen wäre in diesem Bereich Jacob Blakesley, der sich in seinem Artikel „Reading Distantly Poetry Translation: Modern European Poet-Translators“ aus dem Jahr 2019 sogar explizit mit Gedichtübersetzer*innen beschäftigt und anmerkt, dass die Anzahl der von Gedichtübersetzer*innen angefertigten Übersetzungen im Verlauf des 20. Jahrhunderts stark zugenommen hätte und dass die produktivsten Dichter*innen-Übersetzer*innen nur in seltenen Fällen auch die bekanntesten Dichter*innen seien (vgl. Blakesley 2019: 200, 204). Außerdem äußert er mit Blick auf den Berufsbeginn ebenjener Übersetzer*innengruppe, dass es kein Mindest- oder Maximalalter für den Beginn der Arbeit als Gedichtübersetzer*in gäbe, dass also manche schon sehr früh beginnen würden und andere erst weit nach der Rente (vgl. 2019: 209). Blakesley beschäftigt sich hier also mit einer ganzen, spezifischen Personen- bzw. Übersetzer*innengruppe, nicht mit Einzelübersetzer*innen und deren individuellem Leben, den Einflüssen, die auf sie gewirkt haben, oder damit, wie sich all das in den Übersetzungen bemerkbar macht, jedoch trägt auch er dazu bei, Übersetzer*innen sichtbarer zu machen und aufzuzeigen, dass diese Berufsgruppe einer wissenschaftlichen Untersuchung wert ist.

Zu der Frage, wer die Übersetzer*innen von Lyrik sind, äußert sich auch Gisèle Sapiro, ebenfalls im Jahr 2019, die anmerkt, dass das Anfertigen von Übersetzungen für Dichter*innen üblicher sei als für Schriftsteller*innen, dass also Lyrikübersetzer*innen oft selbst auch Dichter*innen seien und dass sie, abgesehen davon, einen relativ hohen Status innehätten (vgl. Sapiro 2019: 37f.). Dies spiegle sich jedoch nicht in der Bezahlung, da das Übersetzen von Lyrik häufig ohne oder nur mit sehr geringer Bezahlung vonstattengehe (vgl. 2019: 37).

Anhand dieser Studien ist ersichtlich, dass auch diese wieder neueren Datums sind und sich aus vielen Perspektiven mit Lyrikübersetzer*innen auseinandersetzen. Die untersuchten Aspekte reichen von den Aufgaben, dem Status, den Arbeitsbedingungen, den Emotionen und der Kreativität sowie der Frage, wann Änderungen akzeptabel sind, über die Bemerkung, dass die Anzahl übersetzter Gedichte gestiegen sei, sowie über die Frage, wer die Übersetzer*innen sind und wann sie beginnen zu der erneuten Frage, wer die Übersetzer*innen sind und wie es um ihren Status steht. Hier lässt sich ablesen, dass in all den Jahren besonders der Status und die Identität der Lyrikübersetzer*innen wiederkehrend thematisiert wurde, dass jedoch in neuester Zeit eine zusätzliche Frage aufkam: die nach der Bezahlung.

3. (Literarische) Stimmen, übersetzte Stimmen und Übersetzer*innenstimmen

Jede*r Übersetzer*in hat seine*ihre eigene(n) Stimme(n), seinen*ihren eigenen Stil und eine eigene Übersetzungsstrategie, die jedoch, je nach zu übersetzendem Werk/Text, variieren kann. Doch welche Übersetzer*innenstimme(n) lassen sich in Translaten hören? Wie deutlich sind sie vernehmbar? Und was macht solche Stimmen aus?

3.1. Der Hintergrund: Das Konzept des „implied author“: Stimmen in der

Literaturwissenschaft

Wie wir bereits angemerkt haben und später noch im Detail sehen werden, finden die Übersetzer*innenstimmen in der Translationswissenschaft immer mehr Beachtung und werden dementsprechend kontinuierlich erforscht. Um die ihnen zugrunde liegende Terminologie abzuklären, die uns helfen wird, auch die Übersetzer*innenstimmen und die damit verbundenen Begrifflichkeiten besser verstehen zu können, werde ich an dieser Stelle einen Schritt zurücktreten und zunächst mit einer kleinen Einleitung zu den Stimmen in der Literaturwissenschaft bzw. dem Konzept des „implied author“ sowie zu den besonderen Stimmen, die sich im Bereich der Lyrik finden lassen, beginnen.

Jede Kommunikation besteht aus mehreren Gesprächsteilnehmer*innen, genauso wie jeder Text, der ebenfalls eine Art Kommunikationssituation darstellt, mehrere Kommunikationsbeteiligte besitzt. Diese in Texten vorgehende Kommunikation wird oft nach folgendem Modell dargestellt:

[Realer Aut. [impl. Aut. [Erzähler [Erzählung] Adressat] impl. Leser] realer Leser]

Abb. 1: Kommunikationsbeteiligte in einer Erzählung (Genette 2010: 261)

Hier befinden sich die realen Personen, Autor*innen und Leser*innen, auf einer Kommunikationsebene. Auf einer weiteren Erzählebene findet man dann die impliziten Akteur*innen, die ebenfalls wieder Autor*innen und Leser*innen sind und sich ebenfalls wieder gegenüberstehen. Die Kommunikation der nächsten und letzten Erzählebene findet zwischen Erzähler*in und Adressat*in statt; im Zentrum der Kommunikation steht jedoch der Text selbst, hier als „Erzählung“ bezeichnet. Die hier genannten Parteien kommunizieren also fortlaufend miteinander: Der*die reale Autor*in schreibt einen Text bzw. eine Erzählung, die von einem realen Lesepublikum gelesen wird. Im Schreibprozess gibt es auf Seite des*r

Autors*in gewisse Vorstellungen bezüglich ebendiesem: die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht, die Interessen, die Persönlichkeit. All diese Vorstellungen kann man mehr oder weniger direkt aus dem Text herauslesen, im Text wird also das implizite Lesepublikum sichtbar. Aber auch der*die reale Leser*in macht sich wiederum beim Lesen anhand des jeweils vorliegenden Textes ein Bild von der ihm in der Kommunikation gegenübergestellten Person, das heißt, auch das reale Lesepublikum hat gewisse Vorstellungen den*die Autor*in betreffend, nicht nur umgekehrt. Wichtig ist, dass diese vom Lesepublikum ausgehenden Vorstellungen nur auf textuellen Elementen beruhen, wodurch nur ein Bild über den*die implizite Autor*in entstehen kann, welche*r also „das Bild [ist], das das Werk vom Künstler vermittelt“ (Booth 2000: 146). Wie man an diesem Zitat bereits gut erkennen kann, dürfen implizite*r und reale*r Autor*in also nicht gleichgesetzt werden, da Erstere*r lediglich eine Vorstellung ist, kein realer Mensch.

Wendet man dieses Kommunikationsmodell nun auf die Translationswissenschaft an, verdoppeln sich all diese Rollen um die der Translation und allen am Kommunikationsprozess der Übersetzung beteiligten Elemente und Personen. Man hat also wieder die oben genannten Kommunikationsbeteiligten, jedoch zusätzlich noch die Translationsebene, auf der ebenfalls wieder reale Personen kommunizieren: Leser*innen der Translation und Übersetzer*innen. In einem weiteren Schritt treten dann die impliziten Akteur*innen, die ebenfalls wieder Leser*innen und Übersetzer*innen sind, in Kontakt. Eine weitere Kommunikation findet schlussendlich zwischen der erzählenden Person in der Übersetzung und dem*r impliziten Adressat*in der Übersetzung statt. In diesem zusätzlichen, translatorischen Kommunikationsaspekt steht die Übersetzung im Mittelpunkt, genauso wie es im ersten Aspekt die Originalerzählung ist. Bildlich lässt sich das folgendermaßen darstellen:

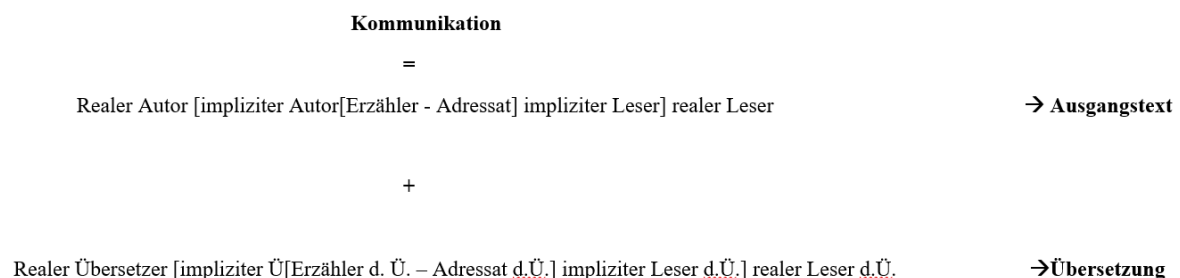


Abb. 2: Kommunikationsbeteiligte in einer übersetzten Erzählung (Eigenanfertigung nach dem Beispiel in Schmid 2013: 177 sowie nach Kolb 2020: Theoretische Ansätze I, Folie 33)

Auch hier gilt wieder die Maxime, den*die implizite Übersetzer*in nicht mit dem*r realen Übersetzer*in gleichzusetzen. Des Weiteren sieht man hier, wie komplex eine an sich schon vielschichtige Kommunikationssituation in einer Übersetzung wird und auf wie vielen Ebenen eine Kommunikation dann stattfindet.

Aus diesem Konzept des „implied author“ hat sich schließlich auch das Konzept des „inferred author“ (Boase-Baier 2006) weiterentwickelt. Dieses beinhaltet bereits einen Übersetzungsbezug, denn es besagt, dass der*die Übersetzer*in aktiv daran beteiligt sei, welches Bild sich der*die Leser*in letztendlich von dem*r Autor*in macht, und somit eine entscheidende Rolle innehat. Diese Mitkonstruktion dieses Bildes durch den*die Übersetzer*in wird hier weiterhin als eine aktive Handlung gesehen. Auch dieses Modell nimmt damit einen personenbezogenen Standpunkt ein und thematisiert den*die Übersetzer*in als zentrale Figur. Man sieht also, dass auch im Bereich der Literaturwissenschaft ein gewisses Bewusstsein für das Dasein des*r Übersetzer*in aufkommt, jedoch muss auch hier gesagt werden, dass das Konzept des „implied author“ dennoch vorherrscht und stärker zur Anwendung kommt als das des „inferred author“.

3.2. Die Lyrik: Ihre Stimmen und deren Übersetzung

Gedichte als „Spur unseres Atems in der Sprache“ (Celan 1999: 115).

„[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]“ (Adorno 1967: 34).

“No dejes de creer que las palabras y las poesías sí pueden cambiar el mundo.” (Walt Whitman, *Psicología y mente* [o.J]²)

Wie diese Zitate zeigen, sind die Ansichten, was Gedichte angeht, sehr gemischt: Sie können Individualität, Verbrechen oder Mittel zu einer positiven Veränderung sein. Wenn man sich den Umgang mit Gedichten in der Literaturwissenschaft ansieht, findet man immer wieder die typische Gattungsdreiteilung in Epik, Lyrik und Drama, welche alle unterschiedliche Merkmale aufweisen. Goethe beispielsweise beschreibt diese drei Gattungen als wahre „Naturformen der

² „Hör nicht auf, daran zu glauben, dass Worte und Poesie die Welt ändern können.“ (Übers. J.J.)

Poesie“ und schreibt ihnen die Eigenschaften „klar erzählend“ (Epos), „enthusiastisch aufgeregt“ (Lyrik) und „persönlich handelnd“ (Drama) zu (Goethe 1819: 381).

Wenn man sich nun die Lyrik genauer ansieht, findet man bei ihr, wie bei jeder anderen literarischen Form, eigene gattungsspezifische Charakteristika und eine eigene Entstehungsgeschichte, in der es verschiedene Formen des Wandels gab. So werden heutzutage beispielsweise ursprünglich typische formale Regeln aus Zeiten der griechischen und römischen Antike immer mehr vernachlässigt und aufgegeben, die persönliche, subjektive Gestaltung eines Gedichtes rückt stattdessen immer mehr in den Vordergrund (vgl. Neuhaus 2017: 9f.). Abgesehen davon gibt es verschiedene Definitionen dahingehend, was insgesamt als zur Lyrik zugehörig empfunden wird, welche Untergattungen zu ihr gezählt werden und welche Charakteristika diese Untergattungen (und auch die Lyrik als Großgattung an sich) jeweils ausmachen. Gedichte und ihre jeweiligen Ausformungen weisen unterschiedliche Reimarten, Metren und andere formale Kriterien auf, sind manchmal klaren Kategorien zuzuordnen, teilweise fallen sie jedoch in mehrere Kategorien hinein, was eine konkrete Zuordnung – beispielsweise zur Kategorie „Ballade“ – schwierig macht³.

Typische Charakteristika, die der Lyrik allgemein zugeschrieben werden, sind die linguistische Strukturierung, der Gebrauch einer Sprache, die sich von dem Sprachgebrauch anderer Genres eindeutig abgrenzt, und das Ausschöpfen der Klänge, der semantischen Feinheiten und der Wortassoziationen, anstelle einer rein bedeutungsbetonten Arbeit (vgl. Jones 2011: 1f.). Bei dieser verdichteten Sprache sei die Referenz aus der realen Welt oft unklar (vgl. 2011: 186). Der Lyrik außerdem zugehörig ist für Francis R. Jones die Tatsache, dass hinter ihren Wörtern und ihrer Grammatik tieferliegende Bedeutungen stecken würden, sie starke emotionale, philosophische oder spirituelle Erfahrungen möglich machen könnten und einen hohen sozialen sowie kulturellen Status innehätten (vgl. 2011: 2), wobei man fragen kann, ob der hohe soziale Status heute wirklich noch gegeben ist, da Lyrik zumindest in den jüngeren Generationen meistens nicht mehr wirklich gelesen wird und keinen wirklichen Anklang mehr findet. Laut Jones muss ein Gedicht, um als solches definiert zu werden, nicht alle dieser genannten Charakteristika aufweisen, jedoch steige die Wahrscheinlichkeit einer Einordnung in den Bereich der Lyrik, je mehr dieser Punkte erfüllt seien (vgl. 2011: :2). Was für meine Arbeit aus diesem Bereich jedoch wichtig ist, ist die Sprechinstanz, die Stimme lyrischer Werke, weshalb ich mich dieser nun genauer zuwenden möchte.

³ Genauer hierzu in Neuhaus (2017).

3.2.1. Lyrische Stimmen

In den 50er Jahren begann man, den*die Autor*in eines Textes von dem*r darin enthaltenen Erzähler*in abzugrenzen, woraufhin in den 60ern das Konzept des „implied author“, des*r Autors*in als ein vom Text erzeugtes Konstrukt, folgte.

Eine ähnliche Trennung wird in der Lyrik vorgenommen: Auch hier wird der*die Autor*in von der Sprechinstanz, „lyrisches Ich“ genannt, abgegrenzt. Interessant ist, dass diese Trennung bereits erfolgte, bevor man im Bereich der Erzählungen den*die reale*n Autor*in von dem*r impliziten trennte (vgl. Müller 2016: 60). Dieses lyrische Ich ist und bleibt meist sehr vage, als Leser*in weiß man also oft nicht, aus wessen Perspektive ein Gedicht verfasst worden ist (vgl. Neuhaus 2017: 11). Das gilt oft sogar auch für solche Fälle, in denen sich ein „Ich“ deutlich meldet (vgl. 2017:11f). Somit kann also jedes Ich, ergo jede lyrische Stimme, der Werke eines*r Dichters*in für ein anderes Subjekt stehen, auch wenn wir dieses nicht kennen, und in dessen*deren Namen sprechen. Erschwerend kommt hinzu, dass trotz der Trennung zwischen Dichter*in und lyrischem Ich in Gedichten dennoch immer eigene, reale Erlebnisse des*r Dichter*in hineingebracht werden können oder dass sich manche Dichter*innen bei Liebesgedichten sogar bemühen, dass diese so gelesen werden, als würden ihre eigenen Stimmen mit dem lyrischen Ich übereinstimmen (vgl. Müller 2016: 60f).

Ein wichtiges Merkmal der Literatur, beispielsweise im Vergleich zu Sachliteratur, sind die Unbestimmtheitsstellen/Leerstellen, also jene, in denen etwas nicht vollständig und explizit genannt oder beschrieben wird. Peter Mendelsund geht sogar so weit zu sagen, dass es eine Form des Raubes dem*r Leser*in gegenüber wäre, diese Leerstellen in einer Übersetzung zu sehr zu konkretisieren (vgl. Mendelsund 2014: 203), denn es sind genau die Stellen, bei denen ein Teil der Information nicht gesagt wird, bei denen etwas ausgelassen wird, die dann die Fantasie des*r Leser*in anregen, er*sie füllt sie mit seinen Vorstellungen aus.

Das lyrische Ich könnte man also als eine Art Unbestimmtheitsstelle bezeichnen, da auch bei ihm oft nicht klar ist, wer oder was sich dahinter verbirgt, die Konkretisierung bleibt aus und der*die Leser*in macht sich eigene Gedanken darüber, welche Identität das lyrische Ich hat. Es gibt zwar einige Definitionsversuche das lyrische Ich betreffend, jedoch findet man auch darin keine endgültige Identitätsklärung. Eine Definition, die ich hier jedoch etwas genauer benennen möchte, ist die von Kaspar H. Spinner, der sich bei seiner Definition an die Theorie der bereits thematisierten Leerstellen anlehnt. Er bezeichnet das lyrische Ich infolgedessen als „Leerdeixis“ (Spinner 1975: 17f.), das seine Funktion erst durch die Rezeption des*r Lesers*in erhalte (vgl. 1975: 18), ähnlich wie es bei den Leerstellen der Fall

ist, was meine Theorie unterstützt, dass das lyrische Ich als eine Art Unbestimmtheitsstelle bezeichnet werden kann. Dieses Ich definiert sich laut Spinner über all das, was im Text über es gesagt wird, als Beispiel dafür führt er das Liebesgedicht an, in dem das Ich dementsprechend als liebend ausgelegt werden würde, woraufhin er jedoch noch einmal anmerkt, dass das Ich (die Leerdeixis) eben nicht auf eine reale Person hinweise, sondern etwas Unbestimmtes bleibe (vgl. 1975: 17).

Darüber hinaus haben auch Thomas Eicher und Volker Wiemann versucht, eine kurze Definition abzugeben, sie bezeichnen es als „Konstruktion, in der man das Subjekt der Aussage zu erkennen glaubt“ (Eicher & Wiemann 1997: 55), und auch hier sieht man wieder die Ungewissheit über die eindeutige Identität des lyrischen Ichs. Diese Nicht-Konkretisierung wird in der Lyrik jedoch nicht als etwas Problematisches angesehen, da es, abgesehen von Handlungsgedichten, um die Schilderung von Gefühlen und Beobachtungen geht, statt um konkrete Taten (vgl. Neuhaus 2017: 12). Dieses subjektive Empfinden des lyrischen Ichs wird durch die Verschriftlichung in einem nächsten Schritt zu etwas Allgemeingültigem, zu etwas, mit dem sich die Leser*innen identifizieren können (vgl. Neuhaus 2017: 12).

Abgesehen davon sollte man berücksichtigen, dass das lyrische Ich auch innerhalb eines Gedichtes mehrere Positionen einnehmen kann, was in solchen Fällen wiederum Auswirkungen auf die oben genannten Kommunikationsbeteiligten hätte, da sich das Bild über den*die implizite*n Autor*in vervielfacht oder zumindest verschwommener wird, wenn sich in jeder Strophe ein anderes lyrisches Ich hören lässt. Das trifft besonders dann zu, wenn sich diese lyrischen Ichs widersprechen⁴.

⁴ Diese vielfältigen Positionen, die das lyrische Ich einnehmen kann, sieht man beispielsweise bereits in den Anfängen des Gedichtes „Am fließenden Wasser“ von Gottfried Keller (Projekt Gutenberg [o.J.]), in dem eine genaue und für das Gesamtgedicht geltende Identitätszuschreibung zusätzlich zu den oben genannten Punkten erschwert wird. Hier ist in der ersten Strophe des ersten Teils überhaupt kein Ich zu hören, in der zweiten Strophe des ersten Teils nimmt das Ich die Perspektive einer Esche ein, welche sich innerhalb der Strophe jedoch in ein anderes, nicht definiertes Ich umwandelt. In der ersten Strophe des zweiten Teils hört man das lyrische Ich dann zwar explizit, jedoch finden sich wieder keine Hinweise auf dessen konkrete Identität; das Ich ist einfach nur eine Stimme und bleibt, wie oben bereits angesprochen, vage, es konkretisiert sich nicht. Es ist ein Aspekt, der bei Neruda nicht vorkommt, der jedoch innerhalb der Lyrikforschung, und daher auch in ihrer Übersetzung, sehr wichtig ist und den ich daher hier in diesem allgemeinen Lyrikkapitel kurz thematisieren und berücksichtigen wollte.

3.2.2. Lyrikübersetzung: Allgemeines Ansehen

Die Übersetzung der Lyrik und ihrer Stimmen stellt einen Teilbereich des Feldes der literarischen Übersetzung, zu der auch die Übersetzungen von Comics, Theaterstücken, Romanen, Kurzgeschichten, Musiktexten usw. gezählt werden, dar. Jedoch ist bemerkenswert, dass Poesie – und ganz besonders deren Übersetzungen – seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts keinen großen Stellenwert mehr auf dem weltweiten Buchmarkt haben und bei ihrer Publikation nicht mit ökonomischen Profiten zu rechnen ist (vgl. Sapiro 2019: 23f.). Dennoch wird ihr bzw. den Übersetzungen von Poesie oft ein hohes symbolisches Kapital zugesprochen (vgl. Jones 2011: 186).

Einen weiteren wissenswerten Punkt bemerkt Andreas F. Kelletat im Jahr 2016, da er anmerkt, dass es zwar nahezu endlos viele übersetzte Gedichte gäbe und dass das Wissen, über das wir als Leser*innen über die Lyrik aus den verschiedensten Ländern der Erde verfügen, größtenteils von Übersetzungen herrühre, dass diese jedoch dennoch bei Überblicken über die deutsche Lyrikentwicklung kaum erwähnt werden würden (vgl. Kelletat 2016: 260).

3.2.3. Lyrikübersetzung: (Un-)Übersetzbarkeit und deren Folgen

Eine wichtige Diskussion innerhalb der Lyrikübersetzung ist die Frage, ob man Gedichte überhaupt übersetzen kann und wenn ja, wer dazu befähigt ist. Diesen Punkt betreffend gab es über die Jahre verschiedene Meinungen. Gottfried Benn bezeichnet Gedichte im Jahr 1951 als unübersetzbar (vgl. Benn 1951: 23), was Kelletat im Jahr 2016 als überholte Auffassung kritisiert (vgl. Kelletat 2016: 268). Heutzutage sieht man, dass in dieser Diskussion eher diejenigen überwiegen, die sich für die Möglichkeit der Übersetzung von Lyrik aussprechen, da heute nicht so sehr besprochen wird, ob eine Übersetzung überhaupt möglich ist, sondern eher, was bei der Lyrikübersetzung wichtig ist und welche Maßstäbe man an sie anlegen sollte. Dies wird dadurch unterstrichen, dass heutzutage immer wieder Lyrikübersetzungen angefertigt und veröffentlicht werden – sie haben, wie oben besprochen, sogar ein hohes symbolisches Kapital, wodurch die Frage nach der Übersetzbarkeit hinfällig ist.

Entscheidet man sich also dazu, Gedichte als übersetzbar anzusehen, so wird immer wieder erwähnt, dass Gedichte fast immer das Ziel haben, gewisse Stimmungen zu erzeugen, statt eine konkrete oder logische Aussage zu formulieren, was natürlich dann wiederum die Übersetzung beeinflusst. Es stellt sich im gesamten Bereich der literarischen Übersetzung

immer die Frage, inwieweit sich die gleiche Stimmung in der Zielsprache herstellen lässt und welche inhaltlichen oder formalen „Opfer“ man dafür bringen muss. So entflammte beispielsweise eine heftige Diskussion über die Übersetzung des Romanes „Lust“ der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek. Einer der Übersetzer, Michael Hulse, ein Autor und vor allem Lyriker, hat ähnliche literarische Strategien verwendet und schaffte es dadurch, eine ähnliche Stimmung wie im Originalgedicht herzustellen, veränderte dafür aber den Inhalt stark. Die Inhaltsabweichung war also der Preis, den er zahlte, um eine ähnliche Stimmung bei der Leserschaft der Übersetzung hervorzurufen. Daraufhin gab es viele Kritiken von Übersetzer*innen, die den gleichen Roman in andere Sprachen übersetzt hatten, die diese inhaltliche Abänderung als zu stark empfanden und die Übersetzung dementsprechend als nicht gelungen sahen (vgl. Janke 2015). Jelinek selbst hingegen sagt explizit, dass sie ihren Übersetzer*innen viel „Sprachkreativität“ (Augustin 2004: 98) erlaubt bzw. sie dazu sogar auffordert, auch da sie sich selbst als eine aufgrund ihrer Art der Wortspiele nicht wirklich übersetzbare Autorin bezeichnet (vgl. 2004: 97).

Einen weiteren Gedanken zur Lyrikübersetzung äußert auch Francis R. Jones, der diese zusätzlich als einen Bereich beschreibt, in dem auch philosophische Fragen relevant seien, da man sich beispielsweise fragen müsse, ob es überhaupt möglich ist, alle Bedeutungen eines ausgangssprachlichen Gedichtes zu erkennen bzw. ob das Verstehen eines Gedichtes eigentlich nichts weiter ist als eine Interpretation aus der eigenen, subjektiven Perspektive heraus (vgl. Jones 2011: 3). Weiterhin stellt er die Frage, ob es in der Übersetzung schließlich möglich ist, all diese etwaigen Bedeutungen und Interpretationsarten wiederzugeben und wenn dies nicht der Fall ist, ob man dann überhaupt noch von einer Übersetzung reden könne (vgl. 2011: 3). Was ihm ungeachtet dessen jedoch wichtig ist, ist, dass man anhand von Übersetzungen anderssprachiger Lyrik die Möglichkeit hätte, Stimmen zu vernehmen, die sich außerhalb der Grenze der eigenen Muttersprache befinden, weshalb diese Art der Übersetzung prestigehaltiger sei als beispielsweise Übersetzungen technischer Handbücher oder solcher von Krimiromanen (vgl. 2011: 7). Wenn man hier davon ausgeht, dass er sich dabei mit den über die Grenzen hinausgehenden Stimmen auf künstlerische und kreative Stimmen bezieht und argumentiert, dass technische Handbücher keine ebensolche Stimmen besäßen, da sie voller Fachtermini sind, stellt sich dennoch die Frage, warum man bei einer Romanübersetzung keine Stimme hören sollte, da auch diese, wie die Lyrikübersetzung, in den Bereich der literarischen Übersetzung fällt, in der immer eine Form der Kreativität und der Kunst gefordert ist. Es stellt sich also die Frage, warum eine Form der literarischen Übersetzung weniger prestigereich sein sollte als eine andere, worauf er jedoch keine Antwort gibt.

Was jedoch bei vielen Gedichten, unabhängig von dem*r Übersetzer*in, unausweichlich der Fall ist, ist, dass man die bereits erwähnten Leerstellen aufgrund grammatikalischer Eigenschaften einer Sprache oft nicht so gut beibehalten kann, weshalb man sich für eine etwas konkretere grammatikalische Form entscheiden muss. Im Spanischen beispielsweise ist es oft nicht notwendig, ein konkretes Subjekt anzugeben, die konjugierte Verbform ist ausreichend. Würde also ein Gedichtvers „hablaba con la luna“ (Er/Sie/Es sprach mit dem Mond) heißen, so müsste man sich im Deutschen für ein konkretes Subjekt – Er, Sie oder Es – entscheiden, während man im Spanischen eine gewisse Uneindeutigkeit beibehalten kann. Etwas ähnliches merkt auch Kelletat an, der sagt, dass man in einer Übersetzung oft eine Entscheidung treffen müsse, die dazu führe, dass man eine gewisse „Doppeldeutigkeit“ verliere (Kelletat 2016: 265). Im Vergleich zum Verlust dieser Mehrdeutigkeiten sieht er jedoch einen Verlust an Singularität an anderer Stelle, da ein Originalwerk in seinen Augen durch dessen Übersetzung ebendiese verliert, da es nun in mehrfacher Ausführung vorhanden ist (vgl. 2016: 264), was für ihn einen weiteren negativen Aspekt der Lyrikübersetzungen darstellt. Bei diesem Kritikpunkt geht es ihm also nicht um die Art der Übersetzung selbst, sondern um die Wirkung, die diese auf das Originalwerk hat. Hier fehlt jedoch einerseits eine Differenzierung zwischen den Sprachen, andererseits besteht hier ein Zusammenhang damit, als was man Übersetzungen ansieht: In seiner Ausgangssprache bleibt das Werk einmalig, da es dort nur dieses eine Gedicht von diesem*r einen Dichter*in gibt und wenn es in einem Sprachraum nur eine Übersetzung dieses Werkes gibt, behält es auch dort, trotz dessen, dass es übersetzt wurde, seine Singularität, da es nur eine Übersetzung und damit nur ein zielsprachliches Werk gibt. Daher kann man nur dann, wenn ein Werk in einem Sprachraum mehrmals übersetzt wurde, von einem solchen Verlust sprechen. Wenn man jede Übersetzung jedoch als eigenständiges Werk ansieht, kann auch in diesem letzten Fall nicht von einem Singularitätsverlust die Rede sein, da dann jede Übersetzung, unabhängig von den anderen und unabhängig vom Originalwerk, für sich steht, genauso wie dann das Original unabhängig von seinen Übersetzungen ein singuläres Werk ist.

All die bis hierher genannten Aspekte gehen von einer Übersetzbarkeit von Gedichten aus und nehmen einen hohen Stellenwert in den Diskussionen ein: die Stimmungsübertragung, die Interpretationen und die Leerstellen werden immer wieder besprochen und sind ein zentraler Aspekt der Lyrikübersetzung. Aber auch die oben erwähnte Frage zu den zur Übersetzung befähigten Personen wird immer wieder aufgegriffen. Manfred Bierwisch und Hans Magnus Enzensberger vertreten bereits früh die Auffassung, ein*e Lyrikübersetzer*in müsse selbst im Grunde ein*e Dichter*in sein, um in der Lage zu sein, Lyrik überhaupt übersetzen zu können (vgl. Bierwisch 1971, Enzensberger 1960), was Kelletat jedoch im Jahr 2016 als nicht der

Realität entsprechend widerlegt (vgl. Kelletat 2016: 266). Man könnte hier zwar auch heute noch anmerken, dass ein lyrisch begabter Mensch eventuell ein besseres Gespür für Gedichte hat und sich daher mit einer Übersetzung leichter tun würde, dennoch sind eindeutig nicht nur Dichter*innen im Bereich der Lyrikübersetzung tätig, da es heutzutage eine Vielzahl unterschiedlicher Übersetzer*innen aus den verschiedensten Bereichen gibt: hauptsächlich aus dem Bereich der Schriftstellerei, der Translationswissenschaft und aus sprachwissenschaftlichen Bereichen, um nur einige zu nennen, jedoch betätigen sich teilweise sogar auch Quereinsteiger im Bereich der Übersetzung.

3.2.4. Lyrikübersetzung: Alte und neue Treueregeln

Was die Lyrikübersetzung angeht, wurden immer wieder Regeln aufgestellt, wie diese zu bewerkstelligen sei bzw. was Kriterien für eine gute Übersetzungsleistung von Poesie seien. Dahingehend merkt Georges Mounin bereits im Jahr 1967 an, dass ein Gedicht und dessen Übersetzung am ehesten übereinstimmen können, wenn sich „das Temperament, die Natur, die dichterische Weltanschauung“ (Mounin 1967: 134) des*r Dichters*in und des*r Übersetzers*in ähneln. Hier kann man sich jedoch fragen, ob eine Ähnlichkeit der Weltanschauungen wirklich nötig ist, um eine „übereinstimmende“ Übersetzung, wobei nicht näher auf die Definition des Wortes „übereinstimmen“ eingegangen wird, zu liefern, auch unter dem Aspekt, dass Veränderungen teilweise auch im intendierten Zielpublikum begründet liegen, nicht in einer Abwandlung aufgrund einer gegenläufigen Weltsicht. Was wahrscheinlich jedoch der Fall ist, ist, dass man sich mit einer Übersetzung leichter tut, wenn die Weltsicht oder die Persönlichkeit des*r Übersetzers*in der des*r Dichters*in ähnlich ist.

Des Weiteren unterscheidet Mounin auch zwischen zwei Formen der Treue, die von verschiedenen Personengruppen vertreten werden. Auf der einen Seite sieht er die wörtliche Genauigkeit, also jene der Worthülse sowie die Übereinstimmung formaler Merkmale, und auf der anderen Seite eine tiefergehende, unter der Worthülse liegende Genauigkeit, die weniger greifbar ist. Die erste Position wird laut ihm von Professoren, die zweite von Literaten eingenommen (vgl. 1967: 125). Hier sieht man, dass Mounin, im Gegensatz zu vielen anderen Theorien zur Lyrikübersetzung, neben der Unterscheidung zwischen wörtlichem und freiem Übersetzen zusätzlich einen personenbezogenen Standpunkt einnimmt, wie es auch bei den

oben genannten Translator Studies der Fall ist, da ihm die Übereinstimmung der Ansichten und Charaktereigenschaften der beteiligten Personen am wichtigsten erscheint.

Ähnliche, dem Treueprinzip positiv gegenübergestellte Meinungen lassen sich jedoch auch in aktuellerer Zeit finden. An diesen Stellen wird eine starke Treue als etwas Gutes empfunden, da die deutsche Lyrik nur dadurch mit neuartigen Themen und Formen hätte bereichert werden können (vgl. Kelletat 2016: 264). Wieder andere weisen darauf hin, dass in der Lyrik und ihrer Übersetzung schon kleinste Veränderungen eine große Wirkungsveränderung zur Folge haben können (vgl. Telge 2017: 267), weshalb auch hier das Treueprinzip als Voraussetzung für eine gute Übersetzung angesehen wird.

Acht Jahre nach Mounins Überlegungen, im Jahr 1975, äußert sich auch Berthold Brecht zu dem Thema und kritisiert diese Treueansprüche bzw. -gedanken. Er schlägt vor, man solle lediglich die „Gedanken“ und die „Haltung des Dichters“ übertragen, da das Original ansonsten sogar „beschädigt“ werden würde (Brecht 1975: 107). Auch diesen der Treue kritisch gegenüberstehende Gedanken findet man in aktuelleren Publikationen, wie z.B. bei Andreas F. Kelletat, obwohl sich dieser, wie oben angemerkt, der Treue ebenfalls positiv gegenüber positioniert hat. Jetzt bemerkt er jedoch, dass das Übersetzen von Lyrik generell sehr komplex sei und dass die Anforderungen an Lyrikübersetzer*innen besonders extrem in Richtung absoluter inhaltlicher und formaler Treue gehen (vgl. 2016: 265 + 262). Er kritisiert

[...] wie unerbittlich derzeit die Maßstäbe der Übersetzungskritik in puncto Lyrik sein können, wie strikt die Forderung nach umfassender ›Treue‹ bzw. Äquivalenz zum ›Urtext‹ erhoben wird und wie das Wort »Übersetzung« nur für jene interlingualen Neuschreibungen reserviert werden soll, die diesen Maximalforderungen zu entsprechen scheinen. Kein Original-Lyriker würde sich einer derart restriktiv-normativen Produktionsästhetik unterwerfen, wie sie für das Übersetzen von Lyrik fortlaufend und in bisweilen beckenmesserischem Ton propagiert wird. (Kelletat 2016: 262)

Es ist also ersichtlich, dass das Prinzip der Treue nie von allen als gänzlich positiv oder negativ betrachtet wurde, sondern dass sowohl in jüngerer als auch in weiter zurückliegender Zeit immer sich gegenüberstehende Meinungen vertreten wurden, wodurch nie Einigkeit über diesen Aspekt herrschte. Das hat wiederum Auswirkungen auf die Lyrikübersetzung, da man die (Nicht-)Treue eigentlich nicht als allgemeingültiges Kriterium für Qualität oder deren Mangel heranziehen kann, Laien sich jedoch in ihren Bewertungen immer noch hauptsächlich auf diesen Aspekt stützen (siehe Kapitel 3.2.5.). In diesem Zusammenhang lässt sich dann auch in Bezug auf die Übersetzer*innenstimme fragen, welche Form dort angestrebt werden sollte: die nicht hörbare, treue Stimme oder doch eher diejenige, die sich durch Eingriffe aller Art bemerkbar macht?

Eine weitere Stimme, die sich in dieser Diskussion schon sehr früh bemerkbar gemacht hat und die eine alle in der Lyrikübersetzung nur möglichen Vorschriften umfasst, ist die von Karl Dedecius, der schon im Jahr 1986 sagte, dass eine Aufstellung von Regeln im Allgemeinen im Bereich der Lyrikübersetzung vollkommen unmöglich sei, da dies eine künstlerische Tätigkeit sei (vgl. Dedecius 1986: 59ff.). Er nimmt damit einen breit gefassteren Blickwinkel ein, indem er das Aufstellen jeglicher Art von Regeln in diesem Bereich grundsätzlich infrage stellt.

3.2.5. Lyrikübersetzungen: Die Rezipient*innenseite und ihr Einfluss auf die Übersetzung

Doch auch die Rezipient*innen und deren Auswirkungen auf die Übersetzungsvorgänge bzw. -strategien dürfen bei der Lyrikübersetzung nicht unberücksichtigt bleiben, weshalb ich an dieser Stelle kurz auf sie eingehen und zwei wichtige Überlegungen ebendiese betreffend thematisieren möchte. Francis R. Jones geht auf das Vorwissen des Lesepublikums ein, das bei jeder Art der Lektüre immer eine Rolle spielt. Er betrachtet dessen Einflüsse auf Lyrik sowie deren Übersetzungen und macht darauf aufmerksam, dass das Vorwissen der Leser*innen gegebenenfalls von dem des*r Dichters*in abweichen kann, wodurch diese während der Lektüre Signale erhalten können, die der*die Dichter*in eigentlich nicht geplant hatte (vgl. Jones 2011: 35). Wenn die Leser*innen nun gleichzeitig auch Übersetzer*innen sind und nicht nur aus Unterhaltungszwecken lesen, könne das Wissen, das schon vorhanden ist, und dasjenige, das im Leseakt aufgebaut wird, je nach Lesezweck wiederum variieren (vgl. 2011: 35), was natürlich Einfluss auf die Übersetzung hat. Dieses Vorwissen bzw. das Wissen, das durch die Lektüre vertieft wird, spielt in einer (Lyrik-)Übersetzung also ebenfalls eine wichtige Rolle. Was man jedoch im Auge behalten müsse, sei die Tatsache, dass verschiedene literarische Gemeinschaften eventuell voneinander abweichende Vorstellungen bezüglich Normen, Handlungen und Endergebnissen/-produkten hätten (vgl. 2011: 5), worüber man sich bei der Anfertigung einer Übersetzung im Klaren sein sollte, da z.B. die Normen u.a. vorgeben, was als Tabu erachtet wird und daher in einer Übersetzung vermieden werden sollte.

Wenn man ein Gedicht übersetzt, sieht man sich jedoch zusätzlich auch der Frage, ob und in welchem Ausmaß man die Form über den Inhalt stellen kann, stark ausgesetzt – meistens sogar noch stärker als in anderen Genres. Dies gilt auch unter dem Aspekt, dass Leser*innen und auch die Autor*innen der Originalwerke selbst bei Vergleichen zwischen dem Original und der Übersetzung, sofern sie diese anstellen, hauptsächlich auf inhaltliche Übereinstimmungen

oder Abweichungen achten und Letztere schnell als Übersetzungsfehler etikettieren und kritisieren. Dies beeinflusst auch die Übersetzungsstrategien der Übersetzer*innen, da sich diese überlegen (müssen), ob sie das „Risiko“ der Fehleranprangerung eingehen möchten oder ihre Strategie so anpassen, dass ihnen kein „Fehler“ vorgeworfen werden wird. Man erkennt, dass die Rezipient*innen also auch auf dieser Ebene Einfluss auf den*die Übersetzer*in nehmen können. Hier muss man jedoch im Hinterkopf behalten, was zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Kultur generell als Übersetzen angesehen wird und ob daher eine solche fehlerzuschreibende Auffassung bei inhaltlichen Abweichungen von der Gesellschaft vertreten wird (vgl. Kelletat 2016: 261).

3.2.6. Lyrikübersetzung: Beispielhafte Studien

Abgesehen von solchen Aussagen über die allgemeine Lyrikübersetzung gibt es auch weitere Studien, die sich mit konkreteren Thematiken innerhalb der Lyrikübersetzung beschäftigen. Beispiele dafür werde ich im Folgenden zunächst einmal nach dem Grad der Thematisierung des*r Übersetzer*in ordnen und innerhalb dessen in chronologischer Reihenfolge, um zusätzlich Aussagen darüber treffen zu können, ob sich zeitlich bedingt andere Fragestellungen ergeben haben, also beispielsweise ob man die Beschäftigung mit dem*r Übersetzer*in wirklich erst in neueren Studien findet.

Wenn die Lyrikübersetzung in der Forschung thematisiert wird, handelt es sich oft entweder um allgemeinere lyrikbezogene Übersetzungsprobleme, die anhand einiger Einzeldichter*innen diskutiert werden, oder um Einzelstudien, die oft mehr den*die Originalautor*in als den*die Übersetzer*in thematisieren. Ein Beispiel für Ersteres wäre das Aufgreifen von Problemen der Übersetzung von Lyrik im Allgemeinen, was beispielsweise anhand der Übersetzungen von Gedichten des russischen Dichters Aleksej Parin diskutiert wird (Deppermann 1996). Aber auch die Diskussion von Einzelbegriffen bzw. dem Oberbegriff der gesamten Gattung wird genaueren Untersuchungen unterzogen. So analysiert Bernhard Hartmann, wie mit dem Begriff „poezja“ bei der Übersetzung der Werke des polnischen Schriftstellers Tadeusz Różewiczs umgegangen wird, genauer gesagt, ob dieser mit dem Wort „Poesie“, „Lyrik“, „Dichtung“ oder „Gedichte“ übersetzt wird (Hartmann 2017). Zweiteres, also besagte Einzelstudien, lässt sich in der Thematisierung der Lyrik des englischen Schriftstellers W.H.Auden (Acatürk-Höb 2010), in Studien zu Übersetzungsproblemen bei Übersetzungen bestimmter Lyriker*innen (beispielsweise Balzer Haus 2011) oder in der Lyrik

des russischen Dichters Michail Jurjewitsch Lermontow (Schmid 2013) finden. Bei Ersterem werden sich deutsche Übersetzungen angesehen, außerdem ist die Kritik an diesen speziellen Übersetzungen Teil der Untersuchung, während es bei Letzterem um eine Neubewertung des Autors geht, innerhalb derer die Übersetzung seiner Werke nur eine untergeordnete Rolle spielt.

In dem Artikel *“Echos of Emily Dickinson: Male and Female French translators listening to the poet”* wird jedoch bereits ein erster größerer Schritt in Richtung der Hervorhebung der Übersetzer*innen gemacht, da hier untersucht wird, ob sich deren Geschlecht auf die Übersetzung auswirkt bzw. ob eines der Geschlechter „besser“ oder „schlechter“ übersetzt (vgl. Underhill 2011). Hier werden die Übersetzungsstrategien mehrerer Übersetzer*innen untersucht, jedoch werden Informationen zu ihnen als individuelle Einzelpersonen mit einem jeweils eigenen Hintergrund, eigenen Einflüssen und einem eigenen Leben ausgeklammert. Dennoch liegt hier der Fokus bereits weniger auf der Originalautorin als vielmehr auf der Arbeit der Personen hinter den Übersetzungen.

Was bis hierher bemerkbar ist, ist, dass derartige Untersuchungen zur Lyrikübersetzung keine räumlichen Grenzen kennen: Allein in den hier genannten Werken werden englische, polnische und russische Autor*innen untersucht, das heißt, das Interesse an solchen Studien scheint nicht auf einen gewissen Sprachraum begrenzt zu sein. Man sieht jedoch auch, dass der Fokus meistens mehr auf den Originalen und allgemeinen Übersetzungstheorien oder -problemen liegt und dass die Übersetzer*innen oft ebenfalls nicht direkt im Titel der Arbeiten genannt werden. Sie werden dann zwar im Laufe der Arbeit benannt, jedoch rücken sie bis hierher nie wirklich in den Fokus, was auch von Klaus Kaindl kritisiert wird (siehe Kapitel 2).

Doch es gibt auch ein paar Gegenbeispiele. Auch wenn diese nicht die überwiegende Masse darstellen, so gibt es dennoch ein paar Publikationen, die sich zumindest zum Großteil mit den Übersetzer*innen selbst befassen, wodurch deren Namen auch im Titel der jeweiligen Publikation genannt werden, wie es z.B. bei den Untersuchungen zu dem deutschen Lyriker und Übersetzer Hermann Ferdinand Freiligrath und seinen Übersetzungen aus dem englischen (Spink 1925/1967), in der Dissertation zu den beiden bedeutendsten Übersetzern der Lyrik Goethes ins Russische (vgl. Kahlenborn 1985) oder bei dem österreichischen Übersetzer, Lyriker und Essayist Erich Fried und dessen Übersetzungen ebenfalls aus dem englischen (Heimann 1987) der Fall ist. Was in diesen Beispielen ebenfalls bemerkbar ist, ist die schon sehr frühe Beschäftigung mit den Übersetzer*innen als Personen, nämlich zu einer Zeit, in der die Translator Studies als eigener Forschungsbereich noch nicht wirklich aufgekommen waren.

Doch auch die Studien zu dem österreichisch-tschechoslowakischen Journalisten und Übersetzer Georg Mannheimer (Topolská 2000b) sind hier zu nennen, Topolská beschäftigte

sich zusätzlich ebenfalls mit den Prager deutschen Dichter*innen, die sich als Lyrikübersetzer*innen betätigt haben (Topolská 2000a). Weitere Artikel zu einer ähnlichen Thematik lassen sich bei Ulrike Krickau (2010: Thema: Übersetzerin Jarmila Haasová-Necasová) und Václav Petrbok (2010: Thema: Übersetzer Friedrich Adler) finden, abgesehen davon wurden zum Teil auch Übersetzer*innenverzeichnisse erstellt (Strebel 2010, Dudková 2010). Hier ist bemerkenswert, dass solche konkret übersetzer*innenbezogene Untersuchungen einerseits immer noch nicht die Mehrheit der Abhandlungen darstellen, dass sie jedoch andererseits auch schon sehr früh auffindbar sind, noch vor dem Beginn der Translator Studies als eigenem Fachzweig. Dennoch ist die Beschäftigung mit dem*r Übersetzer*in als Hauptuntersuchungsgegenstand durch die Translator Studies vermehrt und systematischer praktiziert worden.

3.3. Die Translationswissenschaft: Übersetzer*innenstimmen

Mit dem Aufkommen der Fokuslegung auf Übersetzer*innen in Untersuchungen wurde natürlich auch die Frage nach deren Stimmen in der Übersetzung wichtig. Man hat sich überlegt, ob es einen Unterschied zwischen der Autor*innenstimme und der Übersetzer*innenstimme gibt und wenn ja, auf welche Arten sich dieser Unterschied bemerkbar machen kann. In den Untersuchungen wurden die im Text vorhandenen (textuellen) Stimmen, jedoch auch die nicht im Text selbst enthaltenen (paratextuellen) Stimmen untersucht. Paratextuelle Stimmen des*r Übersetzers*in findet man beispielsweise in Fußnoten, Anmerkungen, Kommentaren und Vor- und Nachworten, also in all jenen Äußerungen, die einen Text begleiten – vorausgesetzt diese Äußerungen wurden von dem*r Übersetzer*in vorgenommen.

Dieses Konzept der Stimme schaffte ein Bewusstsein dafür, dass es in einem übersetzten Text nicht nur die Autor*innenstimme geben kann, da zwischen dieser und dem Leserpublikum noch eine vermittelnde Person, der*die Übersetzer*in, zwischengeschaltet ist und Einfluss auf den Text nimmt. Es wurde deutlich, dass sich die Arbeits-, Denk- und Vorgehensweise dieser schreibenden bzw. übersetzenden Person nicht decken muss, sodass man mehrere aussagentreffende und interpretierende Stimmen in einem übersetzten Text hat, die man teilweise besser und teilweise weniger deutlich voneinander unterscheiden kann. Konkret in den Translator Studies bedeutet das, wie in Kapitel zwei bereits angemerkt, dass man diese vermittelnde Person nun ganz konkret in den Vordergrund rückt und deren Leben, Stil,

Denkweise, Handlungen, Geschlecht usw. untersucht, in dem Versuch herauszufinden, welche Einflüsse auf den*die Übersetzer*in und damit auch auf dessen*deren Übersetzungsstrategie eingewirkt haben. Diese übersetzende Person wird in den Translator Studies also in den Fokus gesetzt und somit sichtbar gemacht. Das Konzept der Stimme beschreibt innerhalb dessen dann, wie sich all das indirekt – bzw. in Paratexten direkt – auch im Text in Form einer eigenen Stimme manifestieren kann und was der*die Übersetzer*in mit dieser Stimme zusätzlich über sich selbst preisgeben bzw. welche Rückschlüsse man anhand der Stimme über die dahinterstehende Person ziehen kann (natürlich unter dem Vorbehalt, dass der*die reale Übersetzer*in nicht mit dem*r impliziten gleichzusetzen ist). Das bedeutet, dass das Konzept der Stimme dem*r Übersetzer*in zusätzlich zu der generellen Sichtbarkeit durch die Translator Studies auch noch eine Sichtbarkeit auf textueller Ebene gegeben hat.

Im Folgenden werde ich nun in thematischer Ordnung auf die mit der Stimme verbundenen Theorien und Ansätze eingehen; innerhalb dessen werden die Ansätze jeweils wieder chronologisch geordnet, um Erkenntnisse darüber zu gewinnen, ob sich die Fragestellungen innerhalb der Translationswissenschaft mit dem verstärkten und fortdauernden Interesse für die Stimme verändert haben und wie sich die Stimme in der Translationswissenschaft entwickelt hat.

3.3.1. Textuelle Stimmen: Eine Einleitung

Die Beschäftigung mit textuellen Stimmen hat mittlerweile in die Untersuchungen vieler Forscher*innen Einzug gehalten. Theo Hermans (u.a. 1996a, 1996b, 2014b), Chenghzi Jiang (2012), Hilikka Pekkanen (2013) und Myriam Suchet (2013) beispielsweise beschäftigen sich mit diesem Thema. Hermans spricht in seinem Aufsatz „The Translator’s Voice in Translated Narrative“ von einer „discursive presence“ (Hermans 1996a: 27), also einer diskursiven Präsenz, bzw. einer „second/other voice“ (Hermans 1996a: 27), einer zweiten/anderen Stimme, während Pekkanen in „The Translator’s Voice in Focalization“ von einer „voice“ (Pekkanen 2013), also einer Stimme, spricht. Man sieht also, dass allein die Betitelung der Art der Beteiligung des*r Übersetzers*in vielfältig ist, woraus sich bereits schließen lässt, wie facettenreich dadurch auch die Untersuchungen zu dem Phänomen der Stimme sind.

3.3.2. Textuelle Stimmen: Von Änderungen und Wahlmöglichkeiten

In der Translationswissenschaft wird sich bezüglich der Stimme eines*r Übersetzer*in oft die Frage gestellt, anhand welcher Merkmale man diese festmachen kann bzw. auf welchen Textebenen sie zu finden ist. Um auf die oben genannten Überlegungen Theo Hermans' bezüglich Übersetzer*innenstimmen zurückzukommen und sie detaillierter auszuführen, sei hier erwähnt, dass er sich zusätzlich zu oben Genanntem außerdem mit Übersetzungen des Werkes *Max Havelaar* von Eduard Douwes Dekker (Pseudonym Multatuli) beschäftigt, wobei er u.a. auf die Übersetzung von Eigennamen eingeht. In der englischen Übersetzung von Roy Edwards werden viele der Namen einfach übernommen, bei einem wird eine paratextuelle Erklärung angefügt und ein weiterer wird leicht verändert (vgl. Hermans 1996a: 35). In diesem letzten Fall sei das Glück auf Seite des Übersetzers, da eine minimale Änderung ausreichend sei, um die gleiche satirische Aussagekraft wie im Original zu haben, ohne dass die Anwesenheit des Übersetzers bemerkbar sei (vgl. 1996: 35). Hier stellt sich die Frage, warum eine Verschleierung der Anwesenheit des*r Übersetzers*in als glücklicher Umstand – denn das Wort „Glück“ wurde bei Hermans nicht durch Anführungszeichen als satirisch gemeinte Äußerung markiert – beschrieben wird, wenn Übersetzer*innen doch eigentlich stärker gesehen und gehört werden wollen. Ein glücklicher Umstand ist dies nur für die Leser*innen, da diese, wie auch Hermans an späterer Stelle desselben Artikels bemerkt, nicht sehen bzw. hören wollen, dass es in einer Übersetzung nicht nur die Autor*innenstimme gibt (vgl. 1996: 45). Diese andere Stimme ist jedoch immer vorhanden, auch bei „einfacheren“ Übersetzungen (vgl. 1996: 45), weshalb die Frage aufkommt, wie lange Leser*innen, Unternehmen und alle anderen Personen und Institutionen, die mit Übersetzungen zu tun haben, noch in der Lage sein werden, die Anwesenheit und Wichtigkeit der Übersetzer*innen als Personen und als Stimme in den Übersetzungen zu verleugnen und zu ignorieren.

Abgesehen davon macht Pekkanen direkt zu Beginn ihres Artikels auf einen wichtigen Punkt aufmerksam: Sie betont die Bedeutsamkeit der Unterscheidung zwischen Änderungen in der Übersetzung im Vergleich zum Original aufgrund der Tatsache, dass es nur eine korrekte Formulierung in der Zielsprache gibt, wodurch der*die Übersetzer*in somit keine wirkliche Auswahlmöglichkeit hatte, und solchen Änderungen, bei denen der*die Übersetzer*in zwischen mehreren Formulierungen in der Übersetzung wählen kann und sich dann konkret für eine davon entscheidet (vgl. Pekkanen 2013: 2f.⁵). Sie untersucht in ihrem Artikel die

⁵ Die Seitenanzahlen beziehen sich bei Pekkanen immer auf die Anzeige im PDF-Reader, da in dem Dokument an sich keine Seitenanzahlen vorhanden sind.

Übersetzung eines englischsprachigen Romans ins Finnische und zeigt Beispiele auf, in denen man gewisse Abänderungen zum Originalwerk finden kann. Die besagten Änderungen können sowohl auf linguistischer Ebene, das heißt in Bezug auf Wörter, Sätze und Redewendungen, als auch in Bezug auf Rhythmus, Grad der Konkretheit von Aussagen und inhaltlicher Ausweitung oder Verkürzung auftreten (vgl. 2013: 2). Des Weiteren könne die Aufmerksamkeit der Leser*innen in der Übersetzung auf andere Aspekte gelenkt werden, Stellen können emotionaler gefärbt werden, Informationen hinzugefügt oder ausgelassen werden (vgl. 2013: 10+12). Dieser Ansatz wird auch für meine Analyse wichtig sein, da Arendts Stimme sowohl auf linguistischer Ebene zu finden ist als auch in Bezug auf den hier bereits besprochenen Rhythmus und die Informationshinzufügung. Aber auch eine andere Färbung gewisser Stellen wird zu sehen sein.

Dieses Vorhandensein einer Wahlmöglichkeit und die wiederkehrende Entscheidung für ähnliche Lösungen bei ähnlichen Originalwörtern innerhalb der Übersetzung ist für sie ein sehr wichtiges Element, um die Autor*innennstimme von der Übersetzer*innenstimme unterscheiden zu können und um das Ausmaß bestimmen zu können, in dem Letztere gehört wird (vgl. Pekkanen 2013: 3). Der*die Übersetzer*in könne sich entscheiden, ob er*sie dem Ausgangstext bezüglich stilistischer Eigenschaften (und damit auch den dadurch hervorgerufenen Effekten) folgt oder ob er*sie eine freiere Übersetzung wählt, mit der andere Effekte hervorgerufen werden, wobei Pekkanen Letzteres als den Moment beschreibt, in dem die Übersetzer*innenstimme hörbar sei (vgl. 2013: 4). Hier lässt sich jedoch anmerken, dass auch ein starkes Festhalten am Original, sofern dies eine bewusst gefällte Entscheidung ist und nicht auf mangelnden Sprachkenntnissen und einem daraus resultierenden lückenhaften Sprachrepertoire beruht, die Übersetzer*innenstimme stark zeigen kann, was auch von Annjo Greenall (2015) angesprochen wird.

Diese weist auf den Unterschied zwischen nicht-manifesten und manifesten Stimmen hin, wobei Erstere dann zu finden sei, wenn der*die Übersetzer*in besonders nah am Original bleibt bzw. wenn zwar eine Veränderung vorhanden ist, diese für den*die Leser*in jedoch, aufgrund des nicht vorhandenen Zugangs zum Original, unbemerkt bleibt, während sich Letztere dann zeige, wenn eine solche Veränderung sichtbar ist oder ein Element des Zieltextes, unabhängig davon, ob es eine Veränderung des Originals ist oder nicht, für sich allein bereits Aufmerksamkeit erregt (vgl. Greenall 2015: 47). Ebendiese Unterscheidung ist ebenfalls wieder für meine Analyse wichtig, da Erich Arendt in seinen Übersetzungen der Werke Nerudas sowohl über manifeste als auch über nicht-manifeste Stimmen verfügt.

Greenall untersucht außerdem sowohl die paratextuellen als auch die textuellen Stimmen in drei verschiedenen norwegischen Neuübersetzungen einiger Lieder Bob Dylans und bemerkt hierbei zusätzlich, dass Sänger*innen, die diese Texte ins norwegische übertragen, bei ihren Auftritten zusätzlich neben den beiden genannten Stimmen auch ihre eigentlichen, physischen Stimmen verwenden (vgl. 2015: 41), wodurch sie eine weitere, sehr gut vernehmbare und nicht überhörbare Stimme haben, über die reine Textübersetzer*innen nicht verfügen. Abgesehen davon bezeichnet sie insgesamt gesehen vorangegangene Übersetzungen anderer Übersetzer*innen ebenfalls als wichtig, da diese ebenfalls Stimmen enthielten, die wiederum Einfluss auf die Übersetzungen ins, in diesem Fall, norwegische hätten (vgl. 2015: 44).

3.3.3. Textuelle Stimmen: Wer steckt hinter der Stimme und für wen spricht sie?

Der bisher bereits oft erwähnte Theo Hermans stellte sich bereits 1996 die Frage, wer hinter der Stimme stecken könnte. Seiner Meinung nach kann es sich, wenn man eine Übersetzung liest, bei der, wie er sie genannt hat, „anderen“ Stimme nur um die des*r Übersetzers*in handeln (vgl. Hermans 1996a: 34), was jedoch etwas kritischer gesehen werden muss, da ein*e Übersetzer*in, wenn überhaupt, nur in den allerseltensten Fällen ihre*seine Übersetzung direkt in seiner*ihrer ersten Version abgeben kann. Meistens folgt zunächst ein Lektorat durch mindestens eine weitere Person, eventuell schaltet sich zusätzlich noch der Verlag ein. All diese Personen sprechen mit, wenn es um die endgültige Fassung einer Übersetzung geht. Hierbei darf man jedoch nicht davon ausgehen, dass man seine eigenen Übersetzungsentscheidungen gänzlich „verteidigen“ und durchbringen kann, weshalb die in einer Übersetzung neben der Autor*innenstimme hörbare Stimme oft eine Mischung aus der Übersetzer*innenstimme und (einigen) weiteren Stimmen ist. Die Übersetzer*innenstimme wird die Lauteste und Markanteste dieses Stimmengemisches sein, da der*die Übersetzer*in am meisten an der Übersetzung arbeitet und diese überhaupt erst anfertigt, jedoch sollte man im Hinterkopf behalten, dass diese zwar zum Großteil, jedoch meistens nicht zur Gänze „rein“ die des*r Übersetzer*in ist. Es ist jedoch auch fraglich, inwieweit man nachvollziehen kann, wie viele Personen(-gruppen) und/oder Institutionen ein Mitspracherecht an der endgültigen Version hatten und wie groß ihr Einfluss letztendlich wirklich war.

Eine in diese Richtung gehende Auffassung vertritt auch Jiang, der im Jahr 2012 bemerkte, dass die Aufgabe des Herausfindens, ob eine Stimme wirklich zu dem*r Übersetzer*in gehört eine sehr schwierige sei, außerdem merkt er an, dass man diesbezüglich eine Differenzierung zwischen den Bedürfnissen der Leserschaft und der Intention des*r Übersetzers*in selbst sowie zwischen dem*r impliziten und dem*r realen Übersetzer*in vornehmen müsse (vgl. 2012: 370). Diese zweite Differenzierung haben wir jedoch nicht nur an dieser Stelle, sondern auch schon in Kapitel 3.1. in Bezug auf die Literaturwissenschaft kennengelernt, woran man erkennt, dass in diesen zwei Fachbereichen Einigkeit darüber herrscht, dass diese Stimme jeweils ein Konstrukt ist, mit dessen Hilfe man zwar Rückschlüsse auf den*die Übersetzer*in ziehen kann, das man aber nicht eins zu eins mit ihm*ihr gleichsetzen sollte.

Ein Jahr nach Jangs Überlegungen betitelt Suchet Übersetzer*innen als „spokesperson[s]“ (Suchet 2013: 11), die ihre eigene Stimme als Mittel nutzen, um für jemand anderen oder im Auftrag einer anderen Person sprechen, sie repräsentieren also diese andere Person (vgl. 2013: 16). Die Stimme wird bei Suchet, auch in Übereinstimmung mit ihrer Untersuchung der deutschen und französischen Übersetzungen (von Jean Sévry bzw. Olga und Erich Fetter) des Buches *The Voice* von Gabriel Okara, als Effekt des geschriebenen Textes gesehen, nicht als eine Quelle individueller Authentizität (vgl. 2013: 2, 10). Die Stimme in der Übersetzung habe demnach auch kein „authentic true self“ wie es bei dem ausgangssprachlichen Text der Fall sei (2013: 16).

Wieder einen anderen Ansatz verfolgt Pekkanen, für die eine Übersetzung letztendlich ein Duett aus Autor*innen- und Übersetzer*innenstimme ist, dessen einzelne Stimmen und die Stärke ihrer Ausprägungen von der Leserschaft nur durch einen Vergleich zwischen Ausgangstext und Zieltext identifiziert werden können (vgl. Pekkanen 2013: 4). Diese Ansätze verdeutlichen eine der großen stimmbezogenen Fragen der Translationswissenschaft: Spricht die Stimme des*r Übersetzers*in für jemand anderen wie bei Suchet? Spricht sie mit einer anderen Stimme gemeinsam wie in Pekkanens Ansatz? Oder spricht sie doch allein für sich?

Interessant ist hier jedoch auch noch, dass Pekkanen in einem kurzen Satz auch die Unsichtbarkeit der Übersetzer*innen auf der Ebene thematisiert, dass Übersetzer*innenstimme(n) oft ungehört bleiben und sich die Leser*innen nicht im Klaren darüber sind, welchen Einfluss diese Stimme(n) auf die Wirkung eines Werkes haben können (vgl. 2013: 13), woran man sieht, wie sehr sich das Unsichtbarkeitsthema im Bereich der Übersetzungen immer wieder durchzieht.

Abschließend fasst Hermans die Überlegungen zu Übersetzer*innenstimmen mit drei Sätzen gut zusammen: „The Translator's voice may remain hidden behind the voice(s) of the Narrator(s) for long stretches. In some narratives it may never become clearly discernible at all, [...]”, aber „[...] the Translator's voice is always present as co-producer of the discourse” (Hermans 1996a:42). Denn manchmal hört man die Übersetzer*innenstimme doch, wenn man nur gut genug hinhört.

3.3.4. Textuelle Stimmen: Randthemen

Neben diesen großen Fragen der Translationswissenschaft gibt es jedoch auch noch ein paar kleinere Fragen bzw. Untersuchungen, die in Bezug auf das Konzept der Stimme andere Aspekte in den Vordergrund legen. Jiang beispielsweise geht in seiner Arbeit aus einer anderen Perspektive als die vorangegangenen an die Übersetzer*innenstimme heran: Er bezieht sich in seinen Untersuchungen auf die Unterscheidung zwischen illokutionärer Intention und perlokutionärem Effekt und betrachtet die Übersetzer*innenstimme aus dieser Perspektive heraus. Er stützt sich dabei auf die vom Philosophen John L. Austin vorgenommenen Definitionen dieser beiden Begriffe. Äußerungen, die eine gewisse Stärke besitzen, seien ein illokutionärer Akt, während das, was wir mit unseren Äußerungen erreichen, der perlokutionäre Akt sei (vgl. Austin 1962). In der literarischen Übersetzung könne man illokutionäre Komponenten der Übersetzer*innenstimme bestimmen, indem man den Sprachgebrauch des*r Übersetzer*in in seiner kulturellen Situation analysiere, während die perlokutionären Komponenten nicht nur von textuellen Faktoren abhängig seien, sondern durch mehrere kontextuelle Faktoren bedingt werden würden (vgl. Jiang 2012: 372). So könne man diese beispielsweise aus der Beziehung, die der*die Translator*in zu dem Zielkontext hat, ablesen (vgl. 2012: 379). Außerdem müsse man bei diesen darauf achten, dass Übersetzungen, wie andere Texte auch, über mehrere Ebenen, beispielsweise die semantische oder die grammatikalische, verfügen und ein ähnlicher Effekt auf einer Ebene noch nicht bedeutet, dass diese Ähnlichkeit auf einer anderen Ebene ebenfalls besteht (vgl. 2012: 377).

Davon ausgehend beschreibt Jiang die Übersetzer*innenstimme als etwas, das zunächst als illokutionärer Akt im Kopf des*r Translators*in bestehe, dann in gesprochen Worten oder im übersetzten Text geäußert werde bzw. vorhanden sei und sich schließlich als perlokutionärer Effekt auf die Leserschaft auswirke (vgl. Jiang 2012: 372). Dabei sei es möglich, dass 1) die

illokutionären Intentionen des*r Autors*in wiederkehrend falsch dargestellt werden, 2) die illokutionären Intentionen des*r Translators*in selbst wirksam werden und dadurch in der Übersetzung wahrnehmbar sind oder dass 3) die illokutionären Intentionen des*r Translators*in fehlschlagen (vgl. 2012: 373).

Abgesehen davon benennt er neben den textuellen Stimmen auch bereits die paratextuellen, auf die ich jedoch erst im nächsten Kapitel eingehen werde. Bezüglich textueller Stimmen äußert Jiang, dass man sie nur anhand eines Vergleiches zwischen Original und Übersetzung identifizieren könne und dass dadurch herausgefilterte Unterschiede als Stimme des*r Übersetzers*in gesehen werden können (vgl. Jiang 2012: 374f.). Außerdem seien die textuellen Stimmen Teil der sprachlichen Mikrodimension, innerhalb derer konkrete narratologische Techniken für die Textanalyse herangezogen werden (vgl. 2012: 373) und deren Basis ebenjener Vergleich zwischen Ausgangs- und Zieltext sei (vgl. 2012: 368).

Aber auch Myriam Suchet hat sich aus einer ganz anderen Perspektive mit textuellen Übersetzer*innenstimmen beschäftigt: Sie behandelt die Stimme in Zusammenhang mit dem Ethos und kritisiert, auch auf Baumlin verweisend, dass die Begriffe der Stimme und des Ethos oft gleichgesetzt werden würden (vgl. Suchet 2013: 11), dass der Ethos jedoch eigentlich etwas sei, dass der Ausdrucksebene innewohnend sei, also einem Bereich, in dem Konzepte, wie „Subjekt“ oder „Sprecher*in“ auf etwas Extradiskursives verweisen (vgl. 2013: 11). Der Ethos sei also keine Stimme, sondern vielmehr ein Mittel, mit dem man Stimmen charakterisieren könne, ohne sie zu bestimmen, in einem der Artikulation vorausgehendem Stadium bestehenden Subjekten zurückzuverfolgen (vgl. 2013: 11).

Auf Übersetzungen bezogen sei das Wort „Ethos“ nun nicht an eine*n einzige*n Sprecher*in gebunden, sondern vielmehr an die Beziehung zwischen zwei Sprecher*innen, weshalb dieser auch nicht eine Person kennzeichnen würde, sondern vielmehr anzeige, dass es keine Distanz zwischen den besagten Personen gäbe (vgl. Suchet 2013: 12). Weiterhin wird gesagt, dass der Ethos die Haltung eines*r Sprechers*in gegenüber dem*r von ihm*ihr repräsentierten Sprecher*in sei, aber auch gegenüber der repräsentierten Rede (vgl. 2013: 12). Dieser spezifische, durch den Ethos hervorgerufene Ton gehöre also nicht zu einer realen Stimme, die über den Text hinaus existiert, sondern besteht nur innerhalb dessen (vgl. 2013: 16). Zusammenfassend kann man sagen, dass sie den Ethos, im Gegensatz zur Stimme, als ein nicht-subjektbezogenes Mittel zur Stimmcharakterisierung beschreibt, als Haltung der Sprecher*innen dem*r jeweils anderem*n gegenüber und als Distanznegierungsinstanz, deren Ton einzig textimmanent ist.

Man sieht, dass es auch hier um die Eigenschaften der Stimme geht und sich auch hier die Frage gestellt wird, wodurch sich die Stimme genau äußert und wie das im Text sichtbar wird, doch sind hier, im Vergleich zu den oben genannten Untersuchungen, die Perspektiven solche, die in der Translationswissenschaft eher selten eingenommen werden, die aber dennoch interessante Erkenntnisse zutage fördern.

3.3.5. Paratextuelle Stimmen: Eine Einleitung

Neben den Untersuchungen zu textuellen Stimmen gibt es bereits ebenfalls viele Untersuchungen zu Paratexten als Träger von Übersetzer*innenstimmen⁶. Formen, die solche paratextuellen Äußerungen annehmen können, sind laut Hermans Anmerkungen und Kommentare, aber auch der Gebrauch von Klammern (vgl. Hermans 1996a: 29). Unabhängig von der Form jedoch würden sie die Leser*innen insgesamt daran erinnern, dass sie eine Übersetzung vor sich liegen haben und damit auch darauf aufmerksam machen, dass es in dem Text mehr als nur die Autor*innenstimme gibt (vgl. 1996a: 32).

Wir werden des Weiteren sehen, dass paratextuelle Stimmen eine Vielzahl an Eigenschaften haben können: Sie können informativ, erklärend und wertfrei hinweisend sein, aber auch Aussagen des Ausgangsmaterials belächeln oder sich gegen sie richten und die übersetzte Version in eine andere Richtung lenken. Man hat also „nur“ eine paratextuelle Stimme, die des*r Übersetzers*in, diese kann jedoch unterschiedliche Tonlagen, wenn man es so nennen möchte, annehmen.

Man sieht also, dass auch Paratexte und die in ihnen enthaltenen Übersetzer*innenstimmen von der Forschung nicht unberücksichtigt gelassen wurden, sondern ebenfalls das Interesse verschiedener Wissenschaftler*innen geweckt haben und Gegenstand einiger Analysen waren.

⁶ Hier können natürlich nicht alle genannt werden, jedoch ist anzumerken, dass das Forschungsinteresse der Translator Studies in diesem Bereich sehr stark zugenommen hat, da Paratexte von Übersetzer*innen eine verlässliche Quelle zur Informationsgewinnung das Leben, die Einstellungen, die Denkweise und die Weltanschauung betreffend sind. Aber auch Informationen bezüglich der Übersetzungsstrategie oder der Lösungsansätze bei Problemstellen, die ebenfalls viel über den*die Übersetzer*in als Person aussagen können, lassen sich hier finden.

3.3.6. Paratextuelle Stimmen: Aufgaben

Im Zuge der textuellen Stimmen haben wir Theo Hermans bereits betrachtet, da auch er sich intensiv mit Übersetzer*innenstimmen auseinandergesetzt hat. Neben seinen bereits detaillierter beleuchteten Aussagen zu textuellen Stimmen hat er auch Aussagen über die paratextuellen zu treffen versucht. Er beschreibt die Stimme eines*r Übersetzer*in als am stärksten, wenn diese durch die Textoberfläche hindurchbreche und für sich selbst spreche, wie es beispielsweise bei einer Anmerkung, die durch eine*n Übersetzer*in vorgenommen wird, der Fall sei (vgl. Hermans 1996a: 27). Diese und andere paratextuelle Äußerungen sind oft dazu gedacht, eine reibungslose Kommunikation mit dem Zielsprachenpublikum herzustellen, indem diesem z.B. als für ihn essenziell betrachtete Informationen, die nicht aus dem Text selbst hervorgehen, zugespielt werden (vgl. 1996a: 29). Aber sie dienen nicht nur als Informationsquelle für den*die Leser*in, sie werden auch hinzugefügt, um Wortspielen aus der anderen Sprache in der Übersetzung möglichst gerecht zu werden (vgl. 1996a: 29), um Referenzen des Originals auf andere Werke zu erklären (vgl. 1996a: 34) oder um generelle linguistische Problematiken einer ganzen Sprache und/oder kulturelle Thematiken des Originaltext verständlich zu machen (vgl. 1996a: 34, 41). Dadurch seien ebensolche Stimmen einerseits hilfreich (vgl. 1996a: 34), er beschreibt sie jedoch gleichzeitig auch als einen Bruch in dem Diskurs (vgl. 1996a: 32).

Wie oben bereits erwähnt (siehe Seite 48) hat jedoch auch Chengzhi Jiang Untersuchungen zu paratextuellen Stimmen angestellt, die ich nun im Folgenden näher beleuchten werde. Für ihn sind Paratexte, wie z.B. Interviews, Anmerkungen und Vorworte, Informationsquellen, anhand derer man die Anwesenheit des*r Übersetzers*in in einer Übersetzung feststellen könne (vgl. Jiang 2012: 374). Diese Methode der Informationsgewinnung verbindet er mit der Makroebene (vgl. 2012: 375), die eine Übersetzung als bestimmte Form des Erzählens, also als eine individuelle Art der Sprachverwendung, sieht (vgl. 2012: 373) und die einen Text mit seinem Kontext verbindet (vgl. 2012: 368). Diese und die oben beschriebene Mikrodimension würden gemeinsam die Übersetzer*innenstimme ausmachen (vgl. 2012: 373).

Ein weiterer wichtiger Artikel in diesem Bereich, mit dem er Bezug auf seinen Artikel aus dem Jahr 1996 nimmt, stammt von Theo Hermans („Positioning Translators“ (2014a)). In diesem geht es sehr stark um die Aussagekraft der paratextuellen Übersetzer*innenstimmen. Hermans beschäftigt sich hier erneut mit Paratexten zu angefertigten Übersetzungen und stellt fest, dass diese die gesamte Wirkung eines Werkes verändern können, auf ein anderes implizites

Publikum abzielen oder den*die Autor*in des Originalwerkes herabsetzen können (vgl. Hermans 2014a). Diese Ansätze werden für meine Arbeit insoweit wichtig sein, als dass ich mich ebenfalls mit paratextuellen Äußerungen Arendts beschäftigen werde, um herauszufinden, inwieweit diese Aufschluss über dessen Übersetzungsentscheidungen geben bzw. welche Informationen er preisgibt oder welche Erklärungen er vornimmt.

3.3.7. Paratextuelle Stimmen: Charakteristika

2007 meldet sich Eleonora Federici zu Wort, die auf ein wichtiges Merkmal von Übersetzer*innenstimmen hinweist, da sie diese in Paratexten als „footprints“ der Übersetzer*innen bezeichnet (Federici 2007: 149), da jede*r Übersetzer*in einen Text und diejenigen Aussagen, die zwischen den Zeilen dieses Textes stehen, anders lese, interpretiere und damit auch übersetze (vgl. 2007: 148). Ihr geht es also nicht um ein durch Paratexte hergestelltes Vertrauen und dadurch um ein Lesen der Übersetzung als Original, wie wir es später beim „Translation Pact“ sehen werden, sondern um die individuellen Eigenschaften eines*r Übersetzer*in, die sich in Paratexten äußern können, und somit um ein Sichtbarmachen des*r Übersetzer*in.

Und auch Siri Nergaard hat sich ebenfalls mit paratextuellen Stimmen auseinandergesetzt und fordert, man solle u.a. auch Paratexte in der Analyse einer Übersetzung berücksichtigen, da sie ein Teil des letztendlichen Translats seien und der eigentlichen Übersetzung zusätzliche Bedeutung geben würden (vgl. Nergaard 2013: 181). Und auch Carmen Buendía beispielsweise führt an, dass diese den eigentlichen Text begleiten und Einfluss darauf haben, wie ein Text schlussendlich gelesen wird (vgl. Buendía 2013:149). Besonders Anmerkungen beschreibt sie als ebendie Elemente, mit denen es der*die Übersetzer*in schaffe, den Bereich der Unsichtbarkeit zu verlassen, da dessen*deren Stimme in diesen Momenten besonders deutlich werde (vgl. 2013: 149).

Eine ähnliche Meinung vertritt auch Cecilia Alvstad, die ebenfalls die Rezeptionsbeeinflussung durch Paratexte anspricht und dabei anmerkt, dass diese gewisse Erwartungen hervorrufen könnten (vgl. Alvstad 2014: 273). Außerdem differenziert sie zwischen Paratexten, die in den zielsprachlichen Text mit hineingenommen werden, jedoch schon im Material des Ausgangstextes vorhanden waren und übersetzt wurden, und solchen Paratexten, die extra für die Übersetzung angefertigt wurden (vgl. 2014: 272).

3.3.8. Paratextuelle Stimmen: Der „Translation Pact“ mit den Rezipient*innen

Die Idee des „Translation Pacts“ stammt aus dem Jahr 2014 und wurde von Cecilia Alvstad formuliert. Ihre Überlegungen zu Übersetzungen und den sie umgebenden Texten verbindet sie mit ebendiesem, durch den die Leser*innenschaft darauf vertraue, dass in Übersetzungen die Autor*innenaussagen, statt die der Übersetzer*innen sichtbar seien, selbst wenn sie wissen, dass es sich um eine Übersetzung handelt (vgl. Alvstad 2014: 270f.). Daraus resultierend kommt sie zu dem Schluss, dass paratextuelle Elemente übersetzter Werke zwar nicht zur Ignorierung der Übersetzer*innen und deren Stimmen(n) beitragen, da diese dort teilweise explizit genannt werden oder sich selbst äußern, dass jedoch die Hauptaussage der Paratexte sei, man könne dem*r Übersetzer*in vertrauen und man könne die Übersetzungen statt der Originale lesen, da es keine großen Änderungen gegeben habe (vgl. 2014: 282). Sie würden also die Tatsache, dass es sich bei einer Übersetzung um eine Art Eingriff handelt, eher verstecken als hervorheben (vgl. 2014: 273). Hier muss man jedoch anmerken, dass Paratexte auch zum Gegenteil beitragen können, sofern sie von dem*r Übersetzer*in extra für die Übersetzung verfasst wurden. Hierin kann der*die Übersetzer*in seine Übersetzungsstrategie deutlich darlegen, seine*ihre Interpretation des Ausgangstextes erklären und eigene Standpunkte erläutern, wodurch er eine laute, eigene Stimme erhält, die sich deutlich von der des*r Autor*in abheben kann. Er*Sie kann sich hier also auch explizit gegen die Vertrauensbildung aussprechen, wodurch der Pakt zerbrechen würde, was auch Alvstad bereits anmerkt (vgl. 2014: 282).

Als weitere Schwierigkeit nennt sie die von der Norm abweichende Sprache, da es bei ihr für den*die Übersetzer*in schwierig sei, diese zu reproduzieren, ohne den Pakt zu gefährden (vgl. Alvstad 2014: 280). In einer Gesellschaft jedoch, die dazu neigt, die Personen, die hinter den Übersetzungen stehen, zu ignorieren, sollte man sich vielleicht gerade diese Gefährdung zur Aufgabe machen: Übersetzer*innen sollten ihre Präsenz und die Tatsache, dass eine Übersetzung ein eigenes Werk ist also deutlich machen, statt darauf bedacht zu sein, den Pakt – und damit ihre eigene Unsichtbarkeit – aufrecht zu erhalten. Damit meine ich nicht, dass sie dem*r Leser*in nicht das Gefühl geben sollen, dass die Übersetzung nichts mehr mit dem Original zu tun hat oder dass das Lesepublikum ihnen und ihrer Übersetzung nicht trauen könnte, vielmehr sollten sie in jeder Form von Paratexten mehr auf ihre Anwesenheit bestehen und den Leser*innen deutlicher machen, dass es sie gibt, auch ohne das Originalwerk zu „manipulieren“. Alvstad führt Beispiele an, in denen Übersetzer*innen in Paratexten über Übersetzungsprobleme geredet haben, was den Pakt ihrer Meinung nach jedoch nicht gefährden

müsse, da der*die Übersetzer*in hier lediglich zeige, dass er*sie sich Gedanken gemacht habe und um die Wirkung der Übersetzung wisse (vgl. Alvstad 2014: 278f.). Meiner Meinung nach ist hier die Übersetzer*innenstimme jedoch zu laut, als dass die Leser*innenschaft noch vorgeben könnte, ein Original zu lesen, da sie an jeder Stelle, an der sie dieses „Problemwort“ liest, wieder auf den Paratext des*r Übersetzers*in und auf die in der Translation in dieses Wort gesteckte Arbeit aufmerksam gemacht wird und sich somit wieder der Übersetztheit des Textes bewusst wird. Vielmehr stellt sich mir die generelle Frage, ob beispielsweise Vor- und Nachworte überhaupt wirklich gelesen oder von vornherein in der Lektüre ignoriert werden und wie weit man dann mit expliziten paratextuellen Hinweisen auf bestimmte Aspekte kommen würde.

4. Der Übersetzer, sein Autor und ihre Werke

Dieses Kapitel handelt zunächst einmal von Pablo Neruda, dem Autor der Gedichte, und in einem zweiten Schritt von Erich Arendt, der als „Dichter-Übersetzer“ (Vejmelka 2015) gilt und sehr dazu beigetragen hat, Neruda im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen (vgl. Vejmekla 2015).

4.1. Der Autor - Pablo Neruda und seine Werke

Pablo Neruda ist einer der bekanntesten spanischsprachigen Poeten (wobei das Wort Poet nicht abwertend zu verstehen ist) der Welt. Er wurde am 12.07.1904 in Parral, Chile, geboren und die Liste seiner Werke ist lang. Diese Arbeit handelt zwar von Übersetzer*innenstimmen und der Person dahinter, jedoch ist auch die Vorstellung des Originalautors wichtig, da dessen Werke der Ausgangspunkt für die Übersetzungen durch Arendt waren. Außerdem gibt es immer eine beidseitige Abhängigkeitsbeziehung zwischen dem*r Originalautor*in und dem*r Übersetzer*in: Wenn man von sogenannten Pseudoübersetzungen absieht, braucht Letztere*r immer einen Originaltext, um anhand dessen eine Übersetzung anfertigen zu können; ohne das Original gäbe es in diesen Fällen keine Übersetzungen, wodurch diese Abhängigkeit besonders stark ist. Eine schwächere, aber dennoch vorhandene Abhängigkeitsbeziehung besteht auch von dem*r Autor*in ausgehend und den*die Übersetzer*in betreffend: Wenn Erstere*r beispielsweise in einem Land bekannt werden möchte, dessen Sprache er*sie nicht spricht und für welches er*sie dementsprechend keine Eigenübersetzung anfertigen könnte, ist ein*e Übersetzer*in vonnöten, möchte ein*e Autor*in den eigenen Sprachraum jedoch nicht verlassen, fällt diese Ebene der Abhängigkeit weg. Auf Ebene der schriftstellerischen Entwicklung vieler Autor*innen besteht sie jedoch wieder, da diese oft auf der Lektüre und Kenntnis von übersetzten Versionen fremdsprachiger Literatur beruht. Aufgrund dieser Beziehung zwischen den beiden Personen wird es wichtig sein, Informationen zu beiden darzulegen, statt nur zum Übersetzer. Deshalb werden wir im weiteren Verlauf zunächst einmal den Originalautor genauer in Augenschein nehmen:

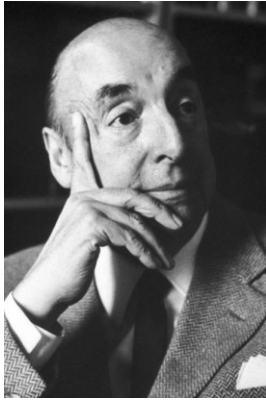


Abb. 3: Pablo Neruda (Foto: The Nobel Prize [o.J.])

4.1.1. Pablo Neruda: Das Leben

Pablo Neruda wuchs als Sohn des Bahnangestellten José del Carmen Reyes und dessen Frau, Rosa Basoalto, auf. Seine Mutter starb jedoch ein paar Monate nach Nerudas Geburt an Tuberkulosis, weshalb er alleine mit dem Vater lebte (vgl. Sánchez 1962: 235f.).

Nerudas Geburtsname war Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, jedoch änderte er ihn im Jahr 1926 endgültig zu Pablo Neruda, ein Pseudonym, das er bereits davor für Veröffentlichungen seiner literarischen Werke verwendet hatte. Der Name lehnt sich eventuell an den des tschechischen Dichters Jean Neruda an; sich für dieses Pseudonym zu entscheiden, sollte seine Bewunderung für besagten Dichter zum Ausdruck bringen (vgl. Sánchez 1962: 236). An anderer Stelle wird gesagt, der Name beziehe sich auf den spanischen Violinisten Pablo de Sarasate und auf die mährische Violinistin Wilma Norman-Neruda (vgl. Sabogal 2015b). Fest steht, dass Nerudas Pseudonym als Ehrung eines*r Künstler*in entstanden ist.

1920 ging er nach Santiago, um dort zu studieren und war danach drei Jahre lang Französischlehrer. Während dieser Zeit lebte er in einer sehr kleinen Wohnung in der Maruri-Straße, in der er ebenfalls das Werk *Crepusculario* schrieb (vgl. Sánchez 1962: 236). Das genau diese Straße sein Wohnort war, ist insofern interessant, als dass eines seiner Gedichte („La pensión de la calle Maruri“) genau von diesem Ort handelt. Wäre diese Arbeit von autorzentrierter Natur, wäre es interessant, dahingehend weitere Untersuchungen bzw. Recherchen anzustellen, um die genaueren Zusammenhänge zwischen Gedicht und Biografie des Autors festzustellen. Da diese Arbeit jedoch übersetzerfokussiert ist, sei diese Feststellung nur nebenbei als interessantes Detail festgehalten.

Im Jahr 1927 wurde Neruda von der chilenischen Regierung zum Konsul in Rangun gemacht und übte dieses Amt bis 1938 in verschiedenen Teilen der Welt aus, einer davon war Spanien zur Zeit des Bürgerkrieges (vgl. Sánchez 1962: 236). Nach dieser Kriegszeit, die, wie man ebenfalls anhand der Thematiken seiner Gedichte sehen kann, Auswirkungen auf sein lyrisches Werk hatte, ging er nach Chile zurück und war, politisch gesehen, eher der Republik verbunden und wandte sich dem Kommunismus zu (vgl. 1962: 237). In der Zwischenzeit, im Jahr 1930, heiratete er zum ersten Mal (vgl. Amorós 2015: 97).

Von 1939 bis 1943 folgte schließlich eine weitere Amtszeit als Konsul in Mexiko, 1943 heiratete er Delia del Carril, seine zweite Frau, 1945 erhielt er den chilenischen Literaturpreis und trat außerdem der Kommunistischen Partei bei (vgl. Amorós 2015: 566f.). Gegen diese begann der damalige Präsident jedoch im Jahr 1947 vorzugehen, ein Jahr später folgte ein Haftbefehl gegen Neruda, woraufhin er sich mit seiner Frau ein Jahr lang versteckt hielt (vgl. 2015: 568). Er reiste viel, lebte u.a. in Italien und Mexiko, konnte aber 1952 nach Chile zurückkehren (vgl. 2015: 568f.). 1966 heiratete er zum dritten Mal, 1969 machten sich die ersten Symptome seines Prostatakrebses bemerkbar, 1971 war er Botschafter der chilenischen Botschaft in Frankreich und erhielt den Nobelpreis für Literatur, kehrte jedoch 1972 mit seiner dritten Frau Matilde Urrutia nach Chile zurück, wo er 1973 starb (später mehr dazu) (vgl. 2015: 571ff.).

Ein weiterer Aspekt, den man beleuchten sollte, ist die von Neruda selbst zugegebene und in seinen Memoiren thematisierte Vergewaltigung einer Frau, die er kurz in wenigen Sätzen beschreibt, wobei er nicht sehr von Schuldgefühlen geplagt zu sein schien, da er seine Ausführungen lediglich mit der Anmerkung „No se repitió la experiencia“ (Das Erlebnis wiederholte sich nicht, eigene Übersetzung) schließt (Neruda 2011: 97). Diese Arbeit hat nicht das Ziel, Neruda schlechtzumachen oder ähnliches, jedoch möchte ich an dieser Stelle anmerken, dass Nerudas Tat in meinen Augen absolut verachtungswürdig und nicht zu entschuldigen ist. Außerdem möchte ich bei der Vorstellung des Originalautors, damit ich diesen wirklich darstellen kann, alle Aspekte seines Lebens und all seine Gesichter aufzeigen, statt nur die schönen Momente und lobende Beschreibungen zu erwähnen. In Rezensionen bzw. generell in der Gesellschaft wird das Geständnis Nerudas allerdings selten aufgegriffen, nur die österreichische Zeitung *Die Presse* veröffentlichte im Jahr 2018 den Artikel „Darf man einen Flughafen nach einem Vergewaltiger benennen?“ (Die Presse 2018). Dabei ging es darum, dass ein chilenischer Flughafen nach Neruda benannt werden sollte, woraufhin sich, aufgrund des Geständnisses in den Memoiren, Proteste geregt haben (vgl. Die Presse 2018). Da Neruda kein Unbekannter war, und wir in Kapitel 4.1.3. sehen werden, welche mediale Aufmerksamkeit

ihm entgegengebracht wurde, möchte ich an dieser Stelle nur anmerken, dass es verwunderlich ist, dass dieser Teil seines Lebens größtenteils ignoriert wird oder sich eventuell auch einfach, aus welchen Gründen auch immer, der Kenntnis der Menschen entzieht.

4.1.2. Pablo Neruda: Das Werk

Neruda war ein sehr produktiver Dichter, der sehr viele Werke geschaffen hat und weltweit gelesen wird. Zu seinen bekanntesten Werken gehören beispielsweise der *Canto General*, die *Odas elementales* oder die *Residencia en la Tierra*, die oben, neben weiteren, bereits genannt wurden (siehe Kapitel 1). Da Arendt aus fast allen Gedichtbänden Nerudas Gedichte übersetzt hat, sind all die Werke in Kapitel eins bereits genannt worden; allein an dieser Liste sieht man bereits den Umfangreichtum seines lyrischen Schaffens. Abgesehen von dieser Liste gibt es nur einige wenige weitere Werke, aus denen Arendt nichts übersetzt hat und die bei einer etwaigen Bestandsaufnahme von Nerudas Gesamtwerk noch fehlen würden. Insgesamt hat Neruda Gedichte in Versform, aber auch in Prosaform geschrieben, wobei erstere jedoch eindeutig überwiegen.

Zu der Einstellung der Poesie und damit auch seiner eigenen Dichtung gegenüber sagt er selbst „la poesía es como el pan“ (Neruda 2001: 888), „die Poesie ist wie Brot“. Er bezieht sich in dieser Aussage auf die „einfachen“ (Neruda 1954: 93), bescheidenen Menschen: Seine Poesie soll klar und für ebendiese geschrieben sein, sie soll also quasi eine (er-)nährende Funktion für diese einfachen Menschen erfüllen. Des Weiteren verkündet Neruda, dass er eine unreine Poesie bevorzuge, also eine solche, die die „Alltagswelt und deren Gebrauchsgüter“ (Telge 2017: 174) thematisiert und der man gleichzeitig die Eigenschaften „politisch“, „modern“, „surreal“ und „hermetisch“ zuordnen kann (vgl. 2017: 174).

Ein weiterer Aspekt, der hier kurz thematisiert werden sollte, ist die generelle Rezeption Nerudas speziell im deutschsprachigen Raum. Diesbezüglich kam Yolanda Broyles-González zu dem Schluss, dass diese in der DDR und der BRD unterschiedlich verlief, da die Rezeption in der BRD mit mehr Vorbehalten und stärkerem Eurozentrismus verlaufen sei (vgl. Broyles-González 1981: 158–227, 243–277). Und auch Claus Telge spricht von einer verzögerten Rezeption Nerudas in der BRD, während die DDR eine kitschige Idolisierung Nerudas vorgenommen hätte (vgl. Telge 2017: 225).

Dieser kurze Überblick gewährleistet einen ersten groben und allgemein gehaltenen Einblick in die Werke Nerudas; weitere, detailliertere Informationen werden im Kapitelteil 4.1.4. im Rahmen der Rezensionen behandelt.

4.1.3. Pablo Neruda: Der Tod

Doch nicht nur Nerudas Leben und seine Werke gaben Menschen Anlass der Beschäftigung und Untersuchung, sondern auch sein Tod. Viele Künstler*innen sind aus verschiedenen Gründen auch heute noch in den Köpfen der Menschen präsent: aufgrund ihres Lebensstils, aufgrund von großen Skandalen, weil sie neue Stile begründet haben oder auf irgendeiner Ebene, z.B. dem Aussehen, wie beispielsweise bei Zombie Boy oder Vampire Woman, Unerwartetes gemacht und ein Marken darum herum gebildet haben. Aber auch ein verfrühter Tod oder, in diesem Fall, ein ungeklärter Tod können zu diesem Erinnern beitragen. Die ungeklärten Todesumstände sind bei Neruda natürlich nicht das Einzige, das ihn heute noch präsent sein lässt, aber sie gehören eindeutig mit zu den Gründen (neben seiner Politik und den Gedichten); sie sind ein Thema, das in der Öffentlichkeit genauso lebhaft diskutiert wird, wie seine schriftstellerische Tätigkeit. Daher erscheint es mir, um den Autor zur Gänze und mit all den ihm zugehörigen Aspekten und Facetten darzustellen, was Teil einer personenbezogenen Studie wie dieser sein sollte, wichtig, auch seinen Tod gesondert und detailliert zu behandeln.

Dieser trat am 23.09.1973 ein und jahrelang stellte sich die Frage, ob dieser ein Mord oder doch ein natürlicher Tod war, und auch die Presse war voll von Artikeln, die dieses Thema diskutierten. So fragte sich die österreichische Zeitung *Der Standard* im Jahr 2012, wie Neruda gestorben sei (vgl. Hackl 2012), die deutsche Zeitung *Der Spiegel* schrieb im Jahr 2015, Nerudas Tod sei wahrscheinlich ein Giftmord gewesen (vgl. Ehringfeld 2015) und die deutsche Tageszeitung *Die Welt* fragte sich im Jahr 2017, welche Beweise es für einen solchen gäbe (vgl. Martin 2017). Die spanische Tageszeitung *El País* bezieht sich in einem Artikel aus dem Jahr 2015 auf einen Bericht des Innenministeriums und zitiert Ausschnitte daraus, die besagen, dass es sehr wahrscheinlich sei, dass der Dichter ermordet worden sei (vgl. Sabogal 2015c). Besagte Zeitung führte zu diesem Thema ebenfalls Interviews mit Nerudas Chauffeur durch und zitiert eine andere Zeitung, die mit der Witwe geredet hatte (vgl. Sabogal 2015a). Aber auch die katalanische Tageszeitung *La Vanguardia* (vgl. Quelart 2018) und die spanische Online-Zeitung *El Español* (vgl. Barreira 2018) sowie die amerikanische Tageszeitung *New York Times*

(vgl. Bonnefoy 2017), die britische Tageszeitung *The Guardian* (vgl. Feinstein 2017) und die englische Rundfunkanstalt *BBC* (vgl. BBC Mundo 2017), aber auch die französischen Tageszeitungen *Le Monde* (vgl. Le Monde & AFP 2017) und *Le Figaro* (vgl. AFP & Narduzzi 2017) sowie das Hörfunkprogramm *FranceInter* (vgl. Drouelle 2019) beschäftigen sich mit Nerudas Tod, um nur einige zu nennen. Sein Tod ist umstritten, da er 12 Tage nach dem Militärputsch Pinochets und einen Tag vor Nerudas geplanter Reise nach Mexiko ins Exil eintrat, wodurch Pinochets Regime keine Angst mehr vor einem ihrer stärksten Kritiker haben musste.

Neben den Zeitungen sparen aber auch Internetseiten, wie z.B. *culturetrip.com* (vgl. Trovall 2017) oder *nerudavive.cl* (vgl. Müller 2017), nicht mit Artikeln und Theorien zum Tod des Nobelpreisträgers. In der Wissenschaft ist das Bild jedoch ein leicht anderes: Hier beschäftigt sich zwar beispielsweise der spanische Historiker Mario Amorós in seinem Werk *Neruda. El príncipe de los poetas* (2015) neben dem Leben Nerudas auch mit der These, dessen Tod sei ein Mord gewesen, jedoch fokussieren sich die meisten wissenschaftlichen Arbeiten auf Themen, Stilmittel und Werke Nerudas. Dort wird meistens auch etwas zu seinem Leben gesagt und die Unklarheiten seinen Tod betreffend werden ebenfalls teilweise angesprochen, jedoch nicht im Detail.

Aufgrund der in der Öffentlichkeit weit diskutierten und andauernden Unsicherheiten bezüglich Nerudas Tod wurde dessen Leichnam jedoch exhumiert, um die genauen Todesumstände endgültig zu klären. Veranlasst worden war dies im April des Jahres 2013 vom chilenischen Richter Mario Carroza, da Nerudas Chauffeur, der der mexikanischen Zeitung *Proceso* im Jahr 2011 ein Interview gegeben hatte, starke Zweifel an einem natürlichen Tod geäußert hatte (vgl. Catanzaro 2013, Sabogal 2015a) und sich auch die Kommunistische Partei Chiles, der Neruda angehörte, eingeschaltet hatte (vgl. Sabogal 2015c). Bei der Untersuchung, bei der man die Überreste Nerudas auf 2000 Chemikalien hin untersucht hatte, kam man zunächst zu dem Schluss, Neruda sei eines natürlichen Todes, genauer gesagt an Prostatakrebs, gestorben (vgl. Catanzaro 2013), jedoch bestanden die Zweifel weiter, was man auch an der nicht aufhörenden Artikelmenge zu Nerudas Tod in den Jahren nach dieser Untersuchung sehen kann. Und auch der Richter selbst führte an, dass es trotz der durchgeführten Untersuchung nicht gänzlich sicher sei, ob Neruda nicht eventuell doch ermordet worden wäre und dass eventuell weitere Test durchgeführt werden würden, unter anderem dahingehend, ob die in Isla Negra begrabenen Überreste überhaupt von Neruda stammen (vgl. 2013). Der Artikel, in dem auch der Richter zitiert wird, führt zusätzlich an, dass die Überprüfung gewisser Gifte bei der

Untersuchung ausgelassen worden wäre, da diese zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr nachzuweisen gewesen wären (vgl. 2013).

Im Jahr 2015 wurde bekannt, dass bei neueren Untersuchungen ein Bakterium in Nerudas Organismus gefunden wurde, das zum Tod eines Menschen führen kann, weshalb untersucht werden sollte, ob dem Dichter dieses Bakterium von Dritten verabreicht worden war (vgl. Sabogal 2015c). In dem *El País*-Artikel aus jenem Jahr wurden außerdem noch einmal die Zweifel des Chauffeurs Nerudas aufgegriffen und es wurde ebenfalls Matilde Urrutia, Nerudas Witwe, thematisiert, die ebenfalls Zweifel an einem durch seine Krankheit ausgelösten Tod hat, da Pablo Neruda ihr gesagt hätte, dass ihm im Schlaf von einem Arzt eine Spritze mit einer ihm nicht bekannten Substanz verabreicht worden wäre, und sein Tod kurz darauf eintrat (vgl. Sabogal 2015a, 2015c). Das erneute Aufgreifen dieser Zweifelsäußerungen von Neruda nahestehenden Personen durch die Presse heizte die Diskussionen rund um dessen Tod erneut an.

2017 jedoch gab es erste Indizien, dass das Bakterium nicht künstlich hergestellt worden war und dass es sich außerdem wahrscheinlich um kein modernes handelte, sondern stattdessen eines gewesen sein könnte, das im Erdboden vorhanden war und sich so nach Nerudas Tod auf natürliche Weise an dessen Überreste geheftet haben könnte (vgl. Bonnefoy 2017). Aber auch zum damaligen Zeitpunkt gab es, wie man sieht, keine endgültige, sichere Klärung der genauen Todesumstände, weshalb man weitere Untersuchungen anstellte. Ein Tod aufgrund einer durch den Krebs ausgelösten Kachexie, wie es im Totenschein stand, wurde von den Experten jedoch ausgeschlossen (vgl. 2017).

Ein Jahr später, 2018, meldete sich dann Bernardo Reyes, einer der Großneffen Nerudas, zu Wort. Er äußerte sich kritisch gegenüber allen Mordtheorien und veröffentlichte sogar ein Buch, in dessen Titel er den vermeintlichen Mord an Neruda bereits als „asesinato imaginario“ (Reyes 2018), also als einen imaginierten, aus der Luft gegriffenen Mord, bezeichnet. Wir haben bereits gesehen, dass Nerudas Witwe all dem anders gegenübersteht; man kann also sagen, dass dieser Todesfall genauso heftige Diskussionen und Meinungsverschiedenheiten innerhalb Nerudas Verwandtschaft auszulösen scheint, wie es in der Öffentlichkeit der Fall ist.

Eine endgültige Klärung der Todesursache Pablo Nerudas hat es bis heute nicht gegeben, stattdessen wurde 2017 von der französischen Tageszeitung *Le Monde* noch bemerkt, dass der Tod des Ex-Präsidenten Eduardo Frei im Jahr 1982 erneut die Frage nach Nerudas Todesursache aufwirbelte, da die beiden im gleichen Krankenhaus gestorben sind und auch bei Frei wiederum ein Einwirken Dritter, in Form einer Vergiftung, vermutet wird (vgl. *Le Monde*

& AFP 2017). Und auch 2019 noch schreibt der französische Radiosender *RFI* auf seiner Webseite, dass noch einige Restanalysen fehlen würden, um endgültig klären zu können, woran Neruda gestorben bzw. ob er vergiftet worden ist (vgl. RFI 2019). Vielleicht bleibt Nerudas Todesfall also genauso umstritten, wie es die Tode einiger bekannten Musiker*innen und Schauspieler*innen sind.

Insgesamt können wir sehen, dass das Wissen rund um Neruda sehr groß und umfangreich ist, und er selbst, auch posthum, ebenfalls recht viel über sich preisgegeben hat. Er und sein Leben wurden umfassend und in vielen Details untersucht, und auch die ihn als Person und sein Werk betreffenden Rezensionen sind umfangreich, wie wir im Folgenden sehen werden.

4.1.4. Rezensionen: Pablo Neruda und seine Werke

Pablo Neruda gilt als einer der meistuntersuchtesten Dichter überhaupt: Sowohl die wissenschaftliche Forschung als auch das Laienlesepublikum haben sich intensiv mit ihm bzw. seinen Werken auseinandergesetzt. So wird Neruda in Rezensionen beispielsweise als melancholischer Junge (vgl. Sabogal 2015b) und als Dichter des Volkes (vgl. Quelart 2018) beschrieben, der der Hoffnungsträger Chiles und Lateinamerikas in sozialen und politischen Fragen gewesen sei (vgl. Sabogal 2015b). Außerdem wird ihm die Eigenschaft zugeschrieben, die spanischsprachige Lyrik erneuert zu haben (vgl. Pfeiffer 1997: 256).

In dem Artikel „Pablo Neruda“ von Luis Alberto Sánchez wiederum wird Neruda als der wahrscheinlich am weitesten verbreitete spanischsprachige Lyriker betitelt (vgl. Sánchez 1962: 238) und als ein in Form und Thema revolutionärer Dichter (vgl. 1962: 235), aber auch als verzweifelt (vgl. 1962: 246). Er geht sogar so weit zu sagen, dass es in Chile neben Neruda keine*n Dichter*in gäbe, der*die eine so frühentwickelte Tiefe und Beklemmung besäße, die dennoch ausgereift wäre (vgl. 1962: 236). Des Weiteren wird hier der generelle Ton Nerudas, der sich aus inhaltlichen und stilistischen Elementen seiner Werke zusammensetze, als „nerudianismo“ (1962: 244) bezeichnet, Nerudas Art zu Schreiben erhält in dieser Rezension also sogar eine Eigenbezeichnung.

Neben der Beschäftigung mit Neruda als Person sowie dem Stil und Inhalt seiner Werke im Allgemeinen benennt Sánchez auch einige Einzelwerke Nerudas und deren Charakteristika.

Für ihn ist der *Canto General* ein hochgradig politisches und parteibezogenes Werk, während die *Odas elementales* eher ursprüngliche und „morgendliche“ Züge aufweise (vgl. Sánchez 1962: 237). *Veinte poemas* spricht in seinen Augen von einem verliebten Romantiker (vgl. 1962: 238), außerdem komme hier und in *Una canción desesperada* dem Fleisch (des Menschen/Körpers) eine besondere Bedeutung zu (vgl. 1962: 240). Zusätzlich dazu sieht Sánchez in diesem Werk den Beginn der Verwendung vieler Metaphern und unlogischer Kontraste sowie der Thematisierung von Pflanzen aller Art. Auch eine starke Verzweiflung zeichne sich hier bereits ab (vgl. 1962: 241). *Crepusculario* hingegen beschäftige sich, mit Ausnahme des Gedichtes „Farewell“ und einigen anderen des Kapitels „Los crepúsculos de Maruri“, in denen eine gewisse Tragik mitschwingt, mit dem alltäglichen Leben (vgl. 1962: 240). Weitergehend bis *Residencia en la Tierra* beinhalten Nerudas Werke für Sánchez immer eine Mischung aus Hoffnung und Widerwille, woraufhin in der *Segunda Residencia* eher Meereselemente dominieren und in der *Tercera Residencia* die Metalle (vgl. 1962: 241+244).

Wirklich genaue, einzelne Gedichtanalysen nimmt Sánchez nicht vor, er gibt eher einen Überblick über Nerudas Leben und einige seiner Werke, ohne seine Aussagen zu Letzteren wirklich an Einzelanalysen festzumachen. Solche Einzelanalysen wurden von anderen Forscher*innen natürlich immer wieder durchgeführt, ich werde mich hier jedoch auf die allgemeineren Aussagen zu Neruda und dessen Werken konzentrieren, um einen groben Gesamteindruck dieses Dichters vermitteln zu können, da es in meiner Arbeit um die Übersetzung des gesamten von Arendt übersetzten lyrischen Werks Nerudas geht. Eine Einzelgedichtrezension soll hier jedoch genannt werden, da diese einerseits einen Informationsgewinn zu Neruda als Person darstellt und andererseits auch zeigt, dass er nicht immer positiv wahrgenommen wurde, sondern durchaus auch Kritik erfahren hat. Neruda hat ein Gedicht auf Stalingrad und Stalin geschrieben, jedoch keines, das den Diktator kritisiert und Missstände aufgezeigt hätte, sondern eines, das ihn lobend erwähnt (Titel: „Nuevo canto de amor a Stalingrado“: „Neuer Liebesgesang an Stalingrad“). Über dieses Gedicht wird gesagt, es zähle zu den „peinlichsten Missgriffen“ (Stackelberg 1978: 218) Nerudas.

Aber auch andere Forscher haben sich mit Neruda und den Übersetzungen seiner Werke beschäftigt. Claus Telge führt eine vergleichende Übersetzungsanalyse zwischen Enzensberger und Arendt durch, innerhalb derer er, im Gegensatz zu Sánchez, auch detailliertere Untersuchungen einiger Einzelgedichte vornimmt und wobei er ebenfalls einige Aussagen über die Originalwerke trifft. Er bezeichnet „Die Höhen von Macchu Picchu“, die einen Teil des *Canto General* darstellen, als eine Mischung aus Düsterei und Helligkeit, wobei er diejenigen Bereiche, in denen die Helligkeit vorherrscht, als die unwirksamsten Stellen kritisiert (vgl.

Telge 2017: 82). Er analysiert des Weiteren beispielsweise Abschnitt neun des „Macchu Picchu“ und beschreibt diesen als eine Aneinanderreihung von Metaphern, die sich über 43 Zeilen erstrecke (vgl. 2017: 83). Über den *Canto General* als ein Ganzes sagt er, dass dieser gefüllt sei mit einem überaus großen Wissen bezüglich der amerikanischen Mineralien sowie Flora und Fauna (vgl. 2017: 85).

Aber auch Aussagen über Nerudas Dichtung im Allgemeinen werden hier getroffen: Laut Telge stellt das Herz eine der Hauptmetapher in Pablo Nerudas Dichtung dar (vgl. Telge 2017: 119), gleichzeitig sei das Wort „und“ („y“) ein bedeutendes Stilelement (vgl. 2017: 89) und das spanische Wort für „wie“/„als“ („como“) sei in allen diesem Wort möglichen Variationen vorhanden (vgl. 2017: 249). Solche Gesamtaussagen werden auch von Enzensberger getroffen, der Essays über Neruda (vgl. 2017: 172) schreibt und ihn insgesamt als einen Dichter bezeichnet, dessen Werke das „Ohr eines Zuhörers“ als wichtiger empfinden als das „Auge eines Lesers“ (Enzensberger 1962: 322). Er bemerkt außerdem, dass das Gedicht „Erklärung einiger Dinge“ für Enzensberger einen Wendepunkt in der Dichtung Nerudas darstelle, da dieser vorher der unreinen Poesie verschrieben war und sich ab diesem Gedicht eher der engagierten Poesie (vgl. 1962: 326) zugewendet habe.

Man kann sehen, dass die Beschäftigung mit Neruda und auch mit dessen Werken bereits weit um sich gegriffen hat: Er wurde in vielen Arbeiten und Artikeln thematisiert und analysiert. Neben diesen kurzen Rezensionen in Form von Einzelsätzen und Artikeln gibt es jedoch auch ganze Werke, die sich einzig mit Neruda beschäftigen⁷, die hier jedoch aus Platzgründen nicht detaillierter ausgeführt werden können.

4.2. Der Übersetzer - Erich Arendt und seine Übersetzungen

Wie wir gesehen haben, ist die Datenlage zum Autor Pablo Neruda sehr umfangreich, die zu einem seiner Übersetzer, Erich Arendt, hingegen ist mittlerweile zwar schon relativ groß, jedoch vergleichsweise doch nicht so detailliert wie die zu Neruda, und er erreichte keine solche mediale Aufmerksamkeit, was wir auf den kommenden Seiten sehen werden. Auch um diesem

⁷ Hier wären sowohl eine Neruda-Bibliografie von Amorós (2015), die oben bereits angesprochen wurde, zu nennen als auch der Kriminalroman „Der Fall Neruda“ (Ampuero 2010) und „Adiós Poeta“ (Edwards 1992). Aber auch der Bild-Text-Band „Pablo Neruda“ (Buch 2017) und „Pablo Neruda. Ensayo biográfico inédito de la infancia, adolescencia y juventud“ (Cabrero 2013) sind ebenfalls Bücher, die allein Pablo Neruda zum Thema haben. Abgesehen von all diesen Rezensionen in Schrift- und teilweise in Bildform gibt es jedoch auch einen Dokumentarfilm zu Neruda (Chilevisión 2017), der besonders seinen Tod behandelt.

Umstand entgegenzuwirken, möchte ich mit meiner Arbeit zur verstärkten Sichtbarmachung von Translator*innen und zur Fokussierung auf die Personen hinter – in meinem Fall – Übersetzungen beitragen. Diese Sichtbarkeit vollzieht sich jedoch nicht nur auf textueller und paratextueller Ebene; wenn man Menschen sichtbar machen möchte, zählt dazu auch, ihr Gesicht zu zeigen, um ein möglichst vollständiges Bild einer Person zu erhalten:



Abb. 4: Erich Arendt, Spanien 1939 (Foto: Vejmelka 2015)

4.2.1. Erich Arendt: Das Leben

Wenn es um die Übersetzung spanischsprachiger Lyrik geht, ist Erich Arendt ein Übersetzer, an dem man nicht vorbeikommt, er „steht [sogar] exemplarisch für die Figur des ‚Dichter-Übersetzers‘“ (Vejmelka 2015), da er ausschließlich Lyrik übersetzt hat.

Begonnen hat der 1903 in Neuruppin, Deutschland, geborene Erich Arendt seine Übersetzungsarbeit in der DDR und ermöglichte dadurch die dortige Rezeption lateinamerikanischer Lyrik, später führte er diese Arbeit in der BRD fort. Aber auch die Übersetzung lyrischer Werke und deren Autor*innen des 20. Jahrhunderts finden in Arendts Arbeit Platz. Zu den von ihm ins Deutsche übersetzte Autoren gehören Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Nicolás Guillén und, in besonderem Ausmaß, Pablo Neruda, weshalb er auch als „Dichter-Übersetzer“ gilt. Durch seine Übersetzungen ermöglichte er jedoch nicht nur die Rezeption spanischsprachiger Autoren im deutschsprachigen Raum, sondern auch die der politischen Dichtung Spaniens (vgl. Vejmelka 2015).

Erich Arendt entstammte einer armen Familie, sein Vater war Hausmeister, seine Mutter Waschfrau (vgl. AdKe), und begann bereits sehr früh, in marxistischen Umfeldern aktiv zu sein. In den 1920ern wohnte und arbeitete er in Berlin, er war als Journalist, Lehrer und Schriftsteller tätig (vgl. Vejmelka 2015), 1925 veröffentlichte er erste Gedichte in einer Zeitschrift und trat 1926 der KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) bei (vgl. AdKe). Zwei Jahre später trat er außerdem dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller bei und arbeitete bis 1933 als Lehrer an der Karl-Marx-Schule in Berlin-Neukölln (vgl. AdKe), ging jedoch als Hitler in ebendiesem Jahr an die Macht kam, mit seiner Frau Katja Hayek-Arendt ins Exil. Zunächst hielt er sich in der Schweiz auf, ab 1934 auf Mallorca, wo er bis 1936 als Privatlehrer arbeitete (vgl. AdKe). In dem Jahr fand jedoch der Putsch Francos statt, weshalb Arendt nach Spanien ging (vgl. AdKe) und sich von 1936 bis 1939, zu Zeiten des spanischen Bürgerkrieges, *Carlos Marx*, einer katalanischen Division, anschloss (vgl. Riedel 2009: 344). Er ging aktiv gegen die Nazis vor, indem er zusätzlich eine gegen diese gerichtete Sprechchorbewegung leitete und Teil der Anti-Nazi-Freiheitsbewegung war (vgl. Riedel 2009: 344). Er arbeitete als Übersetzer für deren deutschen Informationsdienst, nahm an Kämpfen teil (vgl. AdKe) und war zusätzlich im Bereich der Kultur tätig. Diese drei Bürgerkriegsjahre waren eine stark durch Gewalt geprägte Zeit seines Lebens, jedoch auch eine, in der er Kontakte zu jenen spanischsprachigen Literaten knüpfen konnte, die ebenfalls auf der Seite der Republik standen. Diese scheiterte jedoch schlussendlich im Jahr 1939, woraufhin Arendt und seine Frau nach Frankreich flohen, wo er jedoch verhaftet wurde. Zwei Jahre später, 1941, gingen die beiden schließlich nach Kolumbien und lebten dort bis 1950, bis sie in die DDR zurückkehrten (vgl. Vejmelka 2015). Kolumbien war als Aufenthaltsort nicht geplant gewesen, jedoch konnten sie die Reise in ihr eigentliches Ziel, Mexiko, aufgrund von Problemen mit dem Erhalt der Visa nicht antreten (vgl. Telge 2017: 64). Man sieht also, dass Erich Arendt an vielen Orten gelebt hat und sein Leben von Flucht geprägt war. Die hier genannten Lebens- und Fluchtetappen wurden von ihm auch in Form einer Speisekarte samt Menü festgehalten und ringsherum mit Zeichnungen versehen:

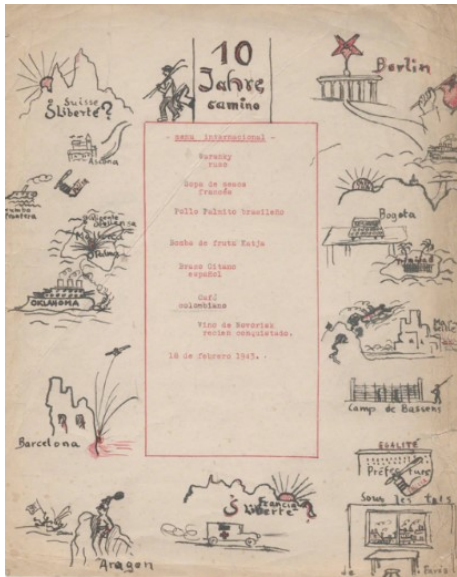


Abb. 5: Die Fluchtetappen Arendts (Foto: AdKcb, zit. n. Künste im Exil)

Die zuletzt erwähnten neun Jahre von 1941 bis 1950 in Kolumbien waren prägend für seine darauffolgenden Veröffentlichungen, da er während seiner Zeit in Kolumbien weiterhin Kontakt zu den Literaten hatte, die er im Bürgerkrieg kennengelernt hatte. Der Austausch mit ihnen und mit den Kontaktpersonen aus dem Umfeld des deutschsprachigen Exils in Lateinamerika brachte viele Ideen hervor, die ihrerseits Arendts Veröffentlichungen nach seiner Rückkehr nach Deutschland beeinflussten (vgl. Vejmelka 2015). Das Exilleben hat ihn nicht traumatisiert, wie es in anderen Fällen oft vorkommt, sondern ihm stattdessen neuen „schöpferischen Impetus“ für sein eigenes Schreiben gegeben (Telge 2017: 64). Abgesehen davon hatte er zu der Zeit bereits einige Übersetzungen und selbstverfasste Manuskripten angefertigt, die er in den Folgejahren veröffentlichte, er hatte sich also von seinem vorherigen Arbeitsbereich als Lehrer und Journalist losgelöst und arbeitete fortan als Übersetzer und Dichter (vgl. Vejmelka 2015). Neben diesen bis hierher erwähnten Berufen übte er auch solche als Fahnnäher, Theaternaler, Bankangestellter (vgl. AdKe) und in Kolumbien als Pralinenhersteller aus (vgl. Krohn et al. 2007: 21), er ist also wiederum ein gutes Beispiel dafür, dass Übersetzer*innen oft nicht nur in ebendiesem Bereich tätig sind, sondern oft mehrere Berufe (gleichzeitig) ausüben.

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland wollte Arendt in die SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) eintreten, was ihm jedoch versagt wurde; er nahm jedoch an „reformsozialistischen Zirkeln“ (AdKe) teil. An anderer Stelle wird erwähnt, er habe automatisch eine Mitgliedschaft bei der SED gehabt, da er seit 1926 in ihrer Vorgängerpartei, der KPD, Mitglied war, und habe diese Mitgliedschaft bei der SED im Jahr 1951 eigenständig

beendet (vgl. Opitz und Hofmann 2009: 10). Wie genau also seine Haltung zur SED und umgekehrt war, lässt sich nicht genau sagen, die Einstellung zu deren Vorgängerpartei ist jedoch klar – und damit auch Arendts politische Haltung.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass er in Deutschland von der Staatssicherheit überwacht und eine seiner Anthologien durch die Zensurbehörden verboten wurde (vgl. AdKe). Als ihm dann eine Reise nach Brasilien untersagt wurde, zog er auf die Insel Hiddensee, unternahm als Rentner jedoch wieder einige Lesereisen (vgl. AdKe), woran man bereits sehen kann, dass er, genau wie Pablo Neruda, eine gewisse Reiseleidenschaft gehabt haben muss. Von 1969 bis 1984, seinem Todesjahr, war Arendt zusätzlich Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und innerhalb dessen für den Bereich der Sprachpflege und der Literatur zuständig (vgl. AdKe). In der Zwischenzeit, 1976, unterzeichnete Arendt eine Petition gegen die Ausbürgerung des DDR-kritischen Liedermachers Wolf Biermann (vgl. AdKe), was eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Arendt und Neruda zeigt: ihr soziales und politisches Engagement.

Aber auch Arendts Auszeichnungen dürfen nicht unerwähnt bleiben. Er erhielt zwei Mal den Nationalpreis der DDR (1952 und 1983), 1968 dann die Johannes-R.-Becher-Medaille und fünf Jahre später den Vaterländischen Verdienstorden in Silber (vgl. AdKe). 1983 erhielt er neben dem bereits genannten Nationalpreis auch den Stern der Völkerfreundschaft (vgl. AdKe).

4.2.2. Erich Arendt: Seine übersetzerische Tätigkeit

Was Übersetzungen betrifft, war Erich Arendt insgesamt gesehen zwischen den 50ern und 80ern aktiv. Besonders die ersten 20 Jahre waren ertragsreich, in den 70ern vervollständigte er dann die Werke der bereits durch ihn in den deutschen Sprachraum eingeführten spanischsprachigen Autoren durch Übersetzungen ihrer Texte, die bis dato noch nicht übersetzt worden waren. In den 70ern lässt sich außerdem sowohl in der DDR als auch in der BRD ein vermehrter Anstieg von Neuauflagen der Übersetzungen Arendts feststellen. Bis 1980 veröffentlichte er fast 50 Bücher mit Übertragungen (mehr zu dieser Formulierung siehe weiter unten), die meisten davon aus dem Spanischen ins Deutsche (vgl. Vejmelka 2015). Unter den von ihm übersetzten Dichtern waren der Chilene Pablo Neruda, der Peruaner César Vallejo und die Spanier Luis Cernuda, Vicente Aleixandre und Rafael Alberti, wodurch er die Literatur der DDR mit der spanischsprachigen Moderne bereicherte (vgl. Opitz und Hofmann 2009: 10). Über Gedichtübersetzungen allgemein sagt er:

Um zu übersetzen genügt es nicht, nur die fremde Sprache zu können, oder die deutsche Sprache gut zu können, sondern man muss mit der Welt des Dichters leben. Man darf diese Welt in der Zeit, in der man übersetzt, eigentlich nicht verlassen. [...] Und wenn man übersetzt, so wählt man sich nicht irgendeinen Text oder lässt sich vom Verlag dieses und jenes Buch geben, sondern wenn eine Übersetzung, speziell der Dichtung, gelingen soll, muss man schon mit der Welt des Dichters sich identifizieren, sie zu einer eigenen machen. Es muss eigentlich etwas in einem anklingen, als hätte man dieses Werk gerne selber schreiben mögen. (Arendt 2003: CD 2)

Man müsse sich also komplett in die Welt des Dichters hineinziehen lassen, sich ganz auf die Übersetzung konzentrieren und nur solche Texte übersetzen, die etwas in einem ansprechen; finanzielle Gründe wären demnach kein Motivationsgrund. Wir haben jedoch bereits an seinem Lebenslauf gesehen, dass er sich selbst nicht an diese gänzliche Trennung zwischen eigenem Schreiben und Übersetzungstätigkeit gehalten hat, und es wurden ebenfalls Vermutungen angestellt, dass finanzielle Aspekte sehr wohl Motivation/Grund zur Übersetzung für ihn waren (vgl. Telge 2017: 76), weshalb man hier direkt sagen kann, dass sich diese von Arendt getätigte Aussage nicht in seiner Stimme widerspiegeln kann, da direkt widerlegt wurde, dass er sich in der Praxis an ebendiese Äußerung gehalten hat.

Seine übersetzungsbezogenen Anmerkungen sind jedoch nicht gänzlich positiv. Er fühlte sich nach seiner Rückkehr nach Deutschland aufgrund der eigenen Schaffenskrise sogar dazu gezwungen, stattdessen Übersetzungen herauszubringen (vgl. 2017: 72). An anderer Stelle spricht er sogar von „Hass“ (Roscher 1973: 128), erklärt jedoch auch, dass das daran läge, dass er das Gefühl habe, die Übersetzungen würden ihn seiner „eigene[n] Metaphern“ (1973: 128) berauben.

Aber auch zu den Gründen für die Übersetzung speziell der südamerikanischen Dichtung äußert sich Arendt. Er befindet diese für genauso gut wie die europäische, beklagt jedoch, dass diese in Deutschland nicht bekannt war, was er ändern wollte (vgl. Telge 2017: 69). Zu seinen Übersetzungen muss außerdem gesagt werden, dass er diese oft in Zusammenarbeit mit seiner Frau Katja, Philologin und Romanistin, durchgeführt hat (vgl. 2017: 66), was beide als wichtig für das Endergebnis empfanden (vgl. 2017: 68). Es wird vermutet, dass sie die Rohübersetzungen anfertigte und die Endfassungen korrigierte (vgl. Schlösser 1984: 20), jedoch könnte ihre Rolle auch noch bedeutender und weitreichender gewesen sein, da sie nach der Scheidung von Arendt in ihrem Tagebuch anmerkte, dass ihr Exehemann die Originalwerke ohne ihre Hilfe nicht an einer Stelle „gültig übersetzt“ (zit. nach Wieczorek 2004: 255) hätte. Was eine gültige Übersetzung ist, definiert sie dabei nicht näher und wie viel Wahrheit in dieser Aussage liegt oder ob diese doch eher einem Gefühl der Verbitterung entspringt, ist ebenfalls schwer nachzuvollziehen, dennoch ist es wichtig, diesen

Aspekt miteinzubeziehen. Hier stellt sich jedoch sofort die Frage, inwieweit man dann überhaupt von einer „reinen“ Übersetzerstimme Arendts sprechen kann, was näher untersucht werden sollte (siehe Kapitel 6).

Während seiner gesamten Laufbahn als Übersetzer arbeitete er einerseits eng mit „einschlägigen Organen des literarischen Felds“ (Vejmelka 2015), andererseits mit *Aufbau* und *Sinn und Form*, zwei Zeitschriften, zusammen, in denen Übersetzungen Arendts erschienen. Diese dort gedruckten Übersetzungen waren später Teil zahlreicher Buchveröffentlichungen, sie dienten also in den Zeitschriften als Einführung in die Inhalte der darauffolgend erscheinenden Bücher. Weitere Kooperationspartner Arendts waren Verlage wie Volk und Welt, Neues Leben und Reclam Leipzig, er war also ein gut vernetzter Übersetzer, der auch Abnehmer für seine Übersetzungen fand (vgl. Vejmélka 2015).

Wie oben bereits erwähnt, machte Arendt besonders die Rezeption politischer Dichtung und Dichter*innen des 20. Jahrhunderts möglich, das heißt er übersetzte hauptsächlich die Werke solcher Autor*innen, die mit dem Antifaschismus in den 1920er Jahren, dem spanischen Bürgerkrieg in Teilen der 30er Jahre und dem Exil in Lateinamerika zu tun hatten. Diese drei Aspekte stellen allesamt Momente dar, die auch Arendts Leben geprägt haben und die mit dessen politischen Ansichten übereinstimmen. Man kann also sagen, dass seine marxistische Prägung die Auswahl der zu übersetzenden Autor*innen und Werke beeinflusst hat. Von der Entscheidung für Werke, die mit den genannten Aspekten übereinstimmen, gibt es nur einige wenige Ausnahmen, wie z.B. einige Werke Whitmans (Übersetzungsrichtung Englisch > Deutsch), ein paar Gedichte Cassous (Übersetzungsrichtung Französisch > Deutsch) und eines Werkes Góngoras (Übersetzungsrichtung Spanisch > Deutsch) (vgl. Vejmélka 2015).

Interessant ist, dass Arendt selbst nicht den Begriff „Übersetzung“ verwendet hat, sondern Bezeichnungen wie „Übertragung“ und „Nachdichtung“ präferierte (vgl. Vejmélka 2015). Das Warum bleibt hier unklar, doch anmerken kann man in dem Zusammenhang noch, dass die in der DDR übliche Übersetzungsstrategie, wie man es heute nennt, zur Erstellung solcher „Nachdichtungen“ die war, diese anhand von Interlinearübersetzungen der Originale zu erstellen (vgl. Kelletat 2016: 266). Diese Strategie wird auch von Arendt angewendet worden sein, da seine Frau wohl die Interlinearübersetzungen angefertigt und er auf Basis dessen die Nachdichtungen erstellt hat (vgl. Telge 2017: 228). Doch was man, unabhängig davon, wie Arendt selbst oder andere seine Übersetzungen betiteln, festhalten kann, ist, dass diese einerseits viele spanischsprachige Lyriker überhaupt erst im deutschen Raum eingeführt haben und andererseits, dass sie großen Einfluss auf das deutsche literarische Feld der Nachkriegszeit und darüber hinaus hatten und haben.

Wenn man sich Korrespondenzen Erich Arendts ansieht, fällt außerdem schnell eine gewisse Sprachleidenschaft auf, da Arendt in einigen seiner Briefe, beispielsweise an seinen Dichterkollegen und Freund Georg Maurer, italienische, spanische und französische Wörter einbaut. Er verabschiedet sich beispielsweise auf Spanisch, kommentiert Dinge auf Französisch und grüßt auf Italienisch (vgl. Köpp 2007: 655ff.). Auch eine gewisse Reiseleidenschaft schimmert hier durch, da er seinen Unmut und seine Trauer dahingehend zum Ausdruck bringt, dass er nicht nach Kolumbien reisen konnte (vgl. 2007: 655), was wiederum eine gewisse Verbundenheit mit diesem Land vermuten lässt, wodurch es nicht verwunderlich ist, dass er gerade im Bereich der Übersetzung spanischsprachiger Lyrik tätig war. Auch ebendiese Übersetzungstätigkeit kommentiert er in einem seiner Briefe: Er schreibt Georg Maurer, dass er noch keine eigene Lyrik verfassen konnte, da ihn die anzufertigenden Übersetzungen zu sehr in Anspruch genommen hätten (vgl. Köpp 2007: 658). Diese beschreibt er interessanterweise als „teils recht unfreundlich[...]“ (2007: 658) und merkt an, dass sie ihn dann doch „erwischt“ (2007: 658) hätten. Leider ist hier nicht herauszufinden, auf welche Übersetzungsarbeit er sich genau bezieht, jedoch kann man hier bereits vermuten, dass auch er es sich wahrscheinlich nicht leisten konnte, Aufträge abzulehnen – ein Zustand, der bis heute im Bereich der Literaturübersetzung oft ähnlich ist.

4.2.3. Rezensionen: Erich Arendt und seine Übersetzungen

Wir haben gesehen, dass Arendt essenziell wichtig für die Verbreitung spanischsprachiger Lyrik und die Bekanntmachung spanischsprachiger Autor*innen im deutschen Sprachraum war. Doch wie sieht es mit Rezensionen zu seinen Übersetzungen aus und wie wird Arendt als Person dort thematisiert? Lässt sich auch bei einem für die Lyrik so bedeutenden Übersetzer das von Venuti beschriebene Phänomen der Unsichtbarkeit feststellen? Und gilt dies „nur“ für den Bereich der Literaturkritik oder auch für das Feld der Wissenschaft?

Schenkt man dem Germersheimer Übersetzerlexikon, dessen Informationen auf dem Wissens- und Forschungsstand von 2015 beruhen, Glauben, so werden in Rezensionen keine tiefgehenden Aussagen über die Übersetzungstätigkeit Arendts getroffen, stattdessen beziehe man sich nur auf die Autoren und deren Originalwerke, ohne darauf einzugehen, dass man eigentlich eine Übersetzung rezensiert. Sofern doch Aussagen zur Übersetzung und ihrer Qualität gemacht werden, seien diese oberflächlich gehalten; weder der Übersetzer noch seine Übersetzung fänden viel Beachtung. Das gleiche Bild zeichne sich auch in der Wissenschaft

ab: Es gebe nicht viel konkrete Forschung, allgemeine Aussagen dominieren und Kritiken bezüglich der Übersetzung untersuchen hauptsächlich den*die jeweilige*n Originalautor*in und dessen*deren Werk (vgl. Vejmelka 2015).

Eine große Veränderung hat sich seit 2015 jedoch vollzogen: Seit Dezember 2015 gibt es die Archiv-Datenbank der Akademie der Künste in Berlin. In dieser gibt es u.a. ein Erich-Arendt-Archiv, das einige ihn betreffende Materialien enthält, darunter zum Beispiel dessen Korrespondenz mit anderen Personen und Institutionen, wie Verlagen, Gratulationen von ihm und an ihn zu unterschiedlichen Anlässen, Zeitungsartikel und Gedichtsammlungen der von Arendt selbst verfassten Gedichte. Anhand der Korrespondenzen wird ersichtlich, dass Arendt auch mit Pablo Neruda in regem Kontakt stand (vgl. u.a. AdKb) bzw. er auch mit zumindest einem seiner Verlage Rücksprache zu Teilen seiner Neruda-Übersetzungen gehalten hat (vgl. AdKd). Auch seine Korrespondenz mit anderen Schriftsteller*innen und Dichter*innen, wie beispielsweise Tomás Lago, über Pablo Neruda ist in diesem Archiv dokumentiert (vgl. AdKa). Neben solchen Korrespondenzen, an denen Erich Arendt aktiv teilgenommen hat, gibt es jedoch auch solche, in denen er Thema, jedoch kein aktiver Teilnehmer war. So gibt es z.B. Zeitungsartikel über ihn selbst, Artikel mit Rezensionen zu seinen Werken und den von ihm angefertigten Übersetzungen sowie Artikel, deren Anlass Arendts Geburtstage waren (vgl. AdKc).

Man kann also erkennen, dass sich die Recherchetätigkeiten zu Arendt verstärkt haben und die Datenlage mittlerweile größer ist, als sie bei Anfertigung des Eintrags zu Erich Arendt im Germersheimer Übersetzerlexikon noch war. Aber auch hier sieht man, dass seine Übersetzertätigkeit nicht im Vordergrund stand, was auch daran liegen kann, dass es womöglich einfach nicht viele von ihm und über ihn verfasste bzw. an ihn gerichtete Aufzeichnungen zu seinem Übersetzen gab. Dennoch möchte ich erwähnen, dass es diese Lücke gibt und die in der Akademie der Künste vorhandenen Materialien hauptsächlich mehr Informationen dahingehend bieten, wer Arendts Bezugs- und Kontaktpersonen waren, dazu, wie andere ihn gesehen haben (Geburtstagsgrüße/Briefe usw.) und zu seinen Gedanken allgemeine und alltägliche Themen (Gemütslage, Wetter, Reisen/Urlaube usw.) oder auch andere Dichter und deren Gedichte betreffend, anstatt solche zu seinen Übersetzungen.

Und auch abgesehen von der Akademie der Künste lässt sich tatsächlich nicht viel zu Erich Arendt als Übersetzer finden, die Aussagen zu ihm selbst und seinen eigenen lyrischen Werken dominieren. So wird er beispielsweise als „Lyriker der älteren Generation“ (Opitz & Hofmann 2009: 10) bezeichnet, der mehr als seine anderen Lyrikerkolleg*innen zu derselben Zeit der literarischen Strömung der Avantgarde treu blieb und sich an die europäische Moderne

anlehnte, womit er in der DDR unter gleichaltrigen Kollegen wohl kein großes Ansehen erlangte, während die etwas Jüngeren diese Verknüpfung mit der Moderne im Gegensatz zu ihrer Vorgängergeneration als etwas Positives sahen (vgl. 2009: 10f.).

Seine Sprache wird als ironiefrei, ohne spielerische Momente oder hintergründigere, versteckte Äußerungen bezeichnet, die stattdessen auf Kompaktheit und ein dadurch hervorgerufenen eingehendes Erleben setzt (vgl. Opitz & Hofmann 2009: 11). Ihm selbst wird, aufgrund seiner Erlebnisse, ein „geschichtsphilosophischer Pessimismus“ (2009: 11) nachgesagt, der ihn jedoch dennoch nicht dazu verleitet hätte, seine eigenen Gedichte für Politisches zu missbrauchen (vgl. 2009: 11). Weitergehend hatte er als Person Berührungspunkte mit dem Freiheitskampf in Spanien und dem Exilleben sowie mit Strömungen wie dem Kommunismus und dem Expressionismus (vgl. 2009: 11).

Sein eigenes dichterisches Schaffen wird in vier Phasen aufgeteilt: Erstens die expressionistische, zweitens die politische, die im Exil entstand, drittens die auf das Exil folgende Phase der dichten Metaphorik und der freien Rhythmen und viertens die starke Abstrahierung der Syntax seiner Gedichte (vgl. Telge 2017: 63). Dabei drückt Arendt besondere Zuneigung zu den Mittelmeerinseln und Südamerika aus, die dann wiederum sehr starken Einfluss auf sein eigenes Schreiben gehabt hätten und ihn auf gewisse Art angeleitet hätten (vgl. Roscher 1973: 118ff.), was ebenfalls verständlich macht, warum er aus dem Spanischen übersetzt hat. Dieses eigene Schreiben, genauer gesagt seine Dichtung wurden besonders vom Dichter und SED-Politiker Johannes R. Becher kritisiert, da er der Auffassung war, Arendts Schreibstil sei für die einfachen Menschen nicht verständlich genug (vgl. Schlösser 1978: 116).

Es gibt jedoch auch Rezensionen, die sich mit Arendts Übersetzungen beschäftigen und diese mit den Übersetzungen anderer Übersetzer*innen vergleichen. Sie zeigen, dass Arendt von anderen Übersetzer*innen, also von Expert*innen auf dem Gebiet, viel Kritik erfahren hat. Jürgen von Stackelberg gehört zu den Personen, die sich sehr intensiv mit Arendts Übersetzungen auseinandergesetzt haben, so vergleicht er beispielsweise Arendts Übersetzungen mit denen von Rudolf Hagelstange und beschreibt Arendts Übersetzungen schlussfolgernd zwar nicht als unseriös und ihm selbst gesteht er „außergewöhnliche[...] Kenntnisse[...]“ (Stackelberg 1968: 287) und „liebvollen Sorgfalt“ (1968: 287) zu, er kritisiert jedoch, dass die von Arendt angefertigten Übersetzungen oft auf zu gezwungene Art und Weise poetisch sein wollen und dabei keine geeigneten Mittel verwenden würden (vgl. 1968: 287). Außerdem kritisiert er die an vielen Stellen euphemistische, auch verbissen euphemistische, Ausdrucksweise Arendts, welche im Original drastischer sei (vgl. Stackelberg 1968: 286, 292).

Arendts Übersetzungen seien voll von dem Wunsch nach einer feierlichen und erlesenen Wirkung, wodurch die Begriffswahl oft zu „gesucht[...]“ und misslungen im dichterischen Sinne wirke (1968: 288f.), auch wenn die Übersetzungen an sich nicht inkorrekt seien (vgl. 1968: 289). Im Weiteren merkt er an, dass Erich Arendts Übersetzung im Gegensatz zu der Hagelstanges weniger entschieden und stattdessen vorsichtiger sei, was er als Nachteil postuliert (vgl. 1968: 289). Da, wo andere Übersetzer*innen einem Gedicht erneut Leben einhauchen würden, mache Arendt ihnen „[...] poetisch den Garaus[...]“ (1968: 293), da, wo andere realistischer seien, könne er ihnen nicht das Wasser reichen (vgl. 1968: 290) und auch eine Verkitschung einiger Gedichte Nerudas wird Arendts Übersetzungen vorgeworfen (vgl. 1968: 293).

Er beschreibt sie außerdem als insgesamt genauere Übersetzung, jedoch als weniger befriedigend und effektiv (vgl. Stackelberg 1968: 290), was den*die Leser*in seines Artikels ein wenig verwirrt, da die von ihm ausgesuchten Beispiele eher so wirken, als wäre Arendt derjenige der Übersetzer, der sich auf der wörtlichen Ebene weiter vom Ausgangstext distanziert. Außerdem fehlt hier die Klärung dahingehend, wann genau Stackelberg einem Gedicht Überzeugungskraft und Wirksamkeit zuschreiben würde, wie er diese Begriffe definieren würde und wann er sie als erfüllt ansehen würde. Im weiteren Verlauf seines Artikels äußert er mehr oder weniger durch die Blume, dass Neruda jedoch ein so talentierter Dichter gewesen sei, dass auch Arendts Übersetzung es nicht schaffen würde, das Originalwerk als wenig bemerkenswert darzustellen (vgl. 1968: 290); dass man Neruda als talentierten Dichter ansieht, liege also nicht daran, dass Arendts Übersetzung ein Meisterwerk sei und er Neruda gut übersetzt habe, sondern eher daran, dass Nerudas Werk zu gut war, als dass es jemals von einer Übersetzung zunichte gemacht werden könnte. Auch an anderen Stellen wirkt Stackelbergs Ausdrucksweise sehr abwertend Arendt gegenüber: Einschübe bzw. Äußerungen wie „oh Arendt“ (Stackelberg 1968: 292), „[...]mit solchen Wendungen garantiert Arendt den poetischen Mißerfolg [sic] dieses Gedichts“ (1968: 292f.) oder „Aber im ganzen [sic] ist die geschmackliche Sicherheit des Übersetzers bewundernswert. Durch sein hartes, zupackendes Deutsch vermag Enzensberger Gedichte Nerudas zu retten, die in der Übersetzung Arendts schlechterdings unlesbar sind“ (1968: 292) wirken nicht wie eine objektive Tatsachendarstellung, gleichzeitig bedankt er sich jedoch bei Arendt und gesteht dessen Übersetzungen zu, dass auch sie bei dem*r Leser*in „Staunen“ und „Ergriffenheit“ hervorrufen würden und viel von Neruda wiedergeben würden (1968: 290f.).

Doch Stackelberg kritisiert Arendt nicht nur in diesem einen Artikel, er stellt solche Übersetzungsvergleiche öfter an, und Arendt zieht dabei immer den Kürzeren. Diese werde ich

hier aus Platzgründen und da die Argumente immer ähnlich sind nicht alle detaillierter ausführen. Seine Kritiken beziehen sich dabei, neben den in der vorangegangenen Rezension bereits begutachteten Ebenen, in diesem Fall zusätzlich auf die Titelwahl der Übersetzung, auf Worterfindungen, die Qualität seines Deutschen und auf Wortkombinationen⁸. Hier muss jedoch, wie auch bei der anderen Rezension, gesagt werden, dass seine Kritik nicht gerade sachlich formuliert ist und sie meistens wie eine reine Äußerung von Geschmacksfragen wirkt. Auch nach tiefergehenden Bedeutungen beispielsweise der Wortwahl in den Übersetzungen wird nicht gefragt. Die Kombination aus den Wörtern „Augen“ und „verschließen“ wird als falsch hingestellt, da man „schließen“ sagen müsse (vgl. Stackelberg 1978: 232); dass mit „verschließen“ eventuell ein längerfristiges oder endgültigeres Schließen der Augen deutlich gemacht werden könnte oder der Wunsch, die Augen mit etwas (Schlüssel, Holzbretter,...) verschließen zu können, um nie wieder sehen zu *müssen*, wird hier nicht als Möglichkeit in Betracht gezogen. Und auch die Tatsache, dass es im Spanischen keinen Wortunterschied zwischen „schließen“ und „verschließen“ (bei beidem wird „cerrar“ genommen) gibt, und Neruda so ebenfalls das endgültigere „verschließen“ gemeint haben könnte, wird nicht berücksichtigt.

Auf die erste hier genannte Rezension Stackelbergs geht auch Claus Telge wiederum ein und bemerkt dabei ebenfalls, dass dessen Analysen reine subjektive Geschmacksäußerungen, anstelle wissenschaftlich begründeter Bemerkungen, seien (vgl. Telge 2017: 88f.). Er kritisiert damit Stackelbergs Übersetzungskritik an Erich Arendt und macht selbst sowohl neutral als auch positiv wirkende Aussagen über Arendt. Zu Ersteren gehört, dass er seinen Übersetzungen nachsagt, sie würden die sprachliche Struktur des fremdsprachigen Ausgangstextes nachbilden wollen (vgl. 2017: 91), um dessen Fremdheit in dem eigenen Sprachraum darzustellen, was ein Sprachregister in der Übersetzung zur Folge habe, das sehr hochgestochen wirke (vgl. 2017: 141). Hier merkt der Autor an, dass dieses Register auch in Arendts eigenen Gedichten vorhanden sei und oft als negativ betrachtet wurde (vgl. 2017: 141). Des Weiteren erwähnt Telge, dass Arendts Übersetzung des *Canto General* viele Archaismen beinhalten würde (vgl. 2017: 93), die aus dem hohen Sprachregister und dem daraus folgenden „Poetisierungsprozess“ (2017: 93) stammen würden, und dass seine Übersetzungen die Originale Nerudas generell teilweise abmildern (vgl. 2017: 83) oder ihren romantischen Tonfall bewusst stark verstärken würden (vgl. 2017: 89).

⁸ Genaue Analysen siehe: Stackelberg 1978

Positiv erwähnt er in seinem Übersetzungsvergleich zwischen Enzensberger und Arendt, dass Letzterer es schaffe, Nerudas fremdartig wirkende Wortkonstellationen in der Übersetzung durch Aufbrechen der für das Deutsche üblichen Wortstellungen so nachzubilden, dass ein ähnlicher Effekt entstehe (vgl. Telge 2017: 95). Zusätzlich merkt er an, dass auch der Titel seiner Übersetzung von „Melancolía en la familias“ bewirke, dass das Lesepublikum in die Stimmungslage des Gedichtes hineingezogen werden würde, was Enzensberger an der Stelle nicht so gut schaffe (vgl. 2017: 254). Und auch an anderer Stelle sei Arendt in der Lage „dem poetologischen Gehalt gerechter“ zu werden, da er „bildlich passender“ übersetze (2017: 269).

Aber auch er sieht nicht nur Positives in Arendts Neruda-Übersetzung, was er anhand mehrerer detaillierter Analysen einzelner Gedichte festmacht. So fragt er sich an einer Stelle, warum der Pathos so sehr erweitert wird und kritisiert einige Poetisierungen Arendts (vgl. Telge 2017: 123), während er etwas später die Umwandlung des positiv eingestellten Originalgedicht-Subjekts in ein solches voller Resignation und Passivität bemängelt (vgl. 2017: 125). Auch die an manchen Stellen fehlenden klanglichen Wiederholungen werden Arendts Übersetzungen zur Last gelegt (vgl. 2017: 122), genauso wie die Abmilderung mancher Gefühlsregungen zu reinen Andeutungen (vgl. 2017: 242) hier, im Gegensatz zu oben, sehr wohl als negativ gesehen wird. Auch eine stellenweise zu starke Romantisierung der Originaltexte wird hier, an dieser Stelle Stackelberg Recht gebend, als unpassend empfunden (vgl. 2017: 88), aber auch ein Verlust von Dynamik, ein Verwandeln der Panik im Original in Starrheit in der Übersetzung, wird in manchen Teilen seiner Übersetzungen kritisiert (vgl. 2017: 264).

Eine weitere Person, die sich hier zu Wort meldet, ist Karlheinz Barck, der sich bezüglich Arendts Übersetzungen insgesamt, aber auch speziell bezüglich der Neruda-Übersetzungen äußert und sagt, dass Arendt die „Intentionen der deutschen Sprache“ (Barck 1974: 301) treffen wolle, was ihm dadurch gelinge, dass er sich einen Sprachstil aneigne, der dem von Hölderlin sehr ähnlich sei (vgl. 1974: 301f.).

In Bezug auf all dies gibt Telge jedoch zu bedenken, dass viele dieser Aussagen anhand von Analysen einzelner Stichproben getätigt wurden, was kein repräsentatives Bild der Gesamtübersetzung hervorbringe (vgl. Telge 2017: 273). Auch wurde sich nicht angeguckt, ob Arendt eventuell mehrere Übersetzer*innenstimmen besitzt, deren Ausformungen womöglich vom Thema des Gedichtes beeinflusst werden, weshalb ich hoffe, durch meine eigene Analyse etwas mehr Licht auf diesen Aspekt werfen zu können.

Alles in allem sieht man an den hier angeführten Rezensionsaussagen und an der recht ausführlichen Informationslage zu Arendts Leben (siehe vorheriger Teil, Kapitel 4.2.1.), dass

er kein unerforschter, unsichtbarer Lyriker war. Es gibt Informationen zu ihm als Person, zu seiner Art des Schreibens und auch detailliertere Analysen zu bestimmten Motiven bzw. Thematiken (vgl. Laschen & Wessels 1984; Von Engelhardt 1984) und Zeitmomenten (Domdey 1984) in seinen Gedichten, zu Gedichten aus einem bestimmten Zeitraum (Emmerich 1984) und zu den Relationen von Körperbild und Identität (Naaijkens 1984), die sich in seinen Gedichten finden lassen, um nur einige zu nennen.

Die Aussagen zu ihm als Übersetzer beschränken sich allerdings in den meisten Rezensionen darauf zu erwähnen, dass er in diesem Bereich eine wichtige Rolle innehatte, besonders was die Rezeption spanischsprachiger Lyrik im deutschsprachigen Raum angeht. Tiefergehende Analysen seiner Übersetzertätigkeit, seiner Strategien oder seiner genauen Stimmen werden im Vergleich zu der Analyse seiner eigenen Werke eher weniger durchgeführt. Aber auch die hier besprochenen expliziten Analysen zu seiner Übersetzungstätigkeit sind entweder generellerer Natur, das heißt, nicht nur auf seine Neruda-Übersetzungen bezogen, fußen nur auf Analysen von einigen Einzelgedichten oder beziehen sich hauptsächlich darauf, wie er im Vergleich zu anderen Übersetzern übersetzt hat und welche Übersetzung nun die „bessere“ ist. Die Beurteilung seiner Übersetzer*innenstimmen in den jeweiligen Übersetzungen wurden noch nicht wirklich durchgeführt, mit Ausnahme einiger Nennungen paratextueller Äußerungen Arendts sowie einiger textueller Auffälligkeiten in einigen Gedichten (Poetisierung und hoher Ton), die bereits beobachtet wurden.

Durch all diese Ausführungen lässt sich vermuten, dass sein eigenes literarisches Schreiben anscheinend als wichtiger und hochrangiger angesehen wurde als eine „einfache“ Übersetzungstätigkeit. Die Tatsache, dass auch Übersetzungen eigenständige Werke sind, die, besonders im Bereich der Literaturübersetzung, viel Kreativität und einiger Problemlösungsstrategien bedürfen, wird auch in Rezensionen zu Arendt wieder ausgeklammert.

Wir sehen zusammenfassend, dass er insgesamt gesehen auch als Übersetzer nicht vollständig unsichtbar geblieben ist: Man wusste von dieser Tätigkeit und sprach ihr eine wichtige Rolle zu, jedoch sind genauere Analysen zu seiner Art des Übersetzens und seinen Besonderheiten in diesem Bereich eher rar. Dadurch würde ich ihn als absolut sichtbar im Bereich der Eigenproduktionen, im Bereich der Übersetzung jedoch als nur semi-sichtbar oder verschwommen sichtbar beschreiben.

4.3. Arendt und Neruda: Ähnlichkeiten, Beziehung und Einflüsse

Zwischen Neruda und Arendt ließen sich im Zuge der Recherchen viele Ähnlichkeiten und Einflüsse, aber auch Hinweise zur Einstellung zum jeweils anderen feststellen, die ich zwar für wichtig halte, im Folgenden jedoch nur kurz anreißen kann.

Erich Arendt war lange der alleinige Übersetzer Nerudas (vgl. Wieczorek 2004: 237), was von einem gewissen Vertrauen des Dichters in den Übersetzer zeugt, da er ihn andernfalls nicht rechtlich dazu autorisiert hätte. Dies jedoch schien sich irgendwann zu ändern, da Neruda auch Enzensberger, nach Bemühungen seinerseits, die Rechte gab, seine Gedichte zu übersetzen (vgl. Telge 2017: 226), wobei Neruda zwar wohl davon ausging, dass es sich um eine Übersetzung ins Norwegische handeln würde (vgl. Schidlowsky 2008: 93), doch dadurch war Arendt nicht mehr sein einziger Übersetzer.

Aber auch bei Arendt scheint es einen Perspektivenwandel bezüglich Neruda gegeben zu haben: Zunächst preist er dessen Poesie und bewundert seine Kosmologie (vgl. Telge 2017: 189, 108), jedoch wurde er Neruda gegenüber mit der Zeit kritischer (vgl. 2017: 230). Ungeachtet dessen war ihm immer wichtig, Nerudas Stil nicht zu „versachlichen“ oder zu „verknappen“ (vgl. Arendt 1971: 254). Aber auch zu Nerudas Werken äußerte sich Erich Arendt. So lobt er beispielsweise den Titel eines der Werke Nerudas („Estravagario“), der einen Neologismus darstellt (vgl. 2017: 118), er beschreibt den *Canto General* als besonders makellos (vgl. 2017: 229), während er *Odas elementares* eher als minderwertig abtut, da Neruda darin nicht mehr mit Vieldeutigkeit arbeite, sondern klare, eindeutig interpretierbare Formulierungen verwende (vgl. 2017: 229f).

Eine Gemeinsamkeit beider Personen besteht jedoch in ihrer Art des Dichtens. Sowohl Neruda als auch Arendt wird zugeschrieben, metaphorisch zu arbeiten (vgl. Telge 2017: 243), was als gute Grundlage für die Übersetzungen durch Arendt gesehen werden kann, da beide in diesem Punkt eine ähnliche Herangehensweise an Gedichte haben, die sich auch auf eine Übersetzertätigkeit auswirken kann.

Neben der ähnlichen Art des Dichtens haben beide ähnliche Ansichten, was ihr Zielpublikum angeht. Arendt äußert zwar, er schreibe, ohne an eine bestimmte Zielgruppe zu denken (vgl. Schlösser 1978: 125), jedoch fühlt auch er sich, genau wie Neruda, mit den einfachen Menschen verbunden und engagiert sich für Unterdrückte (vgl. Riedel 2009: 343). Außerdem haben wir bereits gesehen, dass Neruda zur engagierten Poesie übergegangen ist, und auch Arendt fordert dieses Engagement sowohl von seiner eigenen Lyrik als auch von der Kunst im Allgemeinen (vgl. Schlösser 1878: 124).

Ein weiterer, nicht textueller gemeinsamer Punkt, auf den ich hier zu sprechen kommen möchte, sind die Kriegserfahrungen. So hatte besonders der Spanienkrieg auf beide viel Einfluss (vgl. Laschen 1976: 91, Arendt 1971: 254), Arendt hat nur über Kämpfe geschrieben, die er selbst miterlebt hat (vgl. Riedel 2009: 349) und auch Nerudas Gedichte dahingehend fußen auf eigene Erfahrungen in dem Bereich (siehe dieses Kapitel, vorangegangene Seiten). Aber auch die Tatsache, dass beide lange und oft im Exil gelebt haben, ist eine weitere Gemeinsamkeit (siehe dieses Kapitel, vorangegangene Seiten).

Aber auch auf textueller Ebene lassen sich Einflüsse finden. Wir haben bereits gesehen, dass in Nerudas Gedichten die Konjunktion „y“ („und“) sehr häufig verwendet wird und eine epische Funktion erfüllt, welche auch in Erich Arendts auf das Exil folgenden Gedichten bemerkbar ist (vgl. Telge 2017: 98f.). Neben dieser Funktion der Konjunktion, die Arendt übernimmt, gibt es jedoch auch ein Element, das Arendt von sich aus mit hineinbringt. In seinen eigenen Gedichten findet man oft die Silbe „erd-“, die er folglich auch in seine Übersetzungen einfließen lässt und die ebenfalls wieder eine Funktion übernehmen, in diesem Fall jedoch, laut Telge, eine poetisierende (vgl. 2017: 119).

Einen weiteren Einfluss Nerudas auf Arendt lässt sich außerdem in der wiederkehrenden Verwendung einiger bestimmter Vokabeln erkennen: So sind Nerudas Gedichte von naturbezogenen Wörtern wie „Stein“, „Erde“, „Sand“, „Himmel“ und „Meer“ durchzogen, welche dann in das Repertoire Arendts und dessen Dichtung übergehen (vgl. Telge 2017: 85). Hinzu kommt, dass die generelle Thematisierung der Natur laut Telge, der sich in diesem Punkt zusätzlich auf Peter Böhlig bezieht, oft mit Erotik verbunden wird, wodurch auch Letztere einen hohen Stellenwert erhält (vgl. 2017: 101f.).

5. Analyse: Arendts Stimmen

In diesem Kapitel wird nun darauf eingegangen, welche konkreten textuellen und paratextuellen Stimmen Arendts in der Übersetzung der Lyrik Nerudas zu finden sind und ob diese beiden irgendeine Art des Einflusses aufeinander ausüben.

5.1. Paratextuelle Stimmen: Außerhalb und innerhalb der Gedichte

Laut Cecilia Alvstad gilt es bei Paratexten zunächst zu unterscheiden, ob es sich um paratextuelle Äußerungen des Ausgangsmaterials handelt, die von dem*r Übersetzer*in mitübersetzt wurden oder ob es sich um solche handelt, die der*die Übersetzer*in wirklich selbst geschrieben hat (siehe Kap. 3.3.7.). In den von mir untersuchten Werken war Letzteres der Fall, weshalb sich die dazugehörigen Vor-/Nachworte hier gut für eine Untersuchung der Übersetzerstimme anbieten. Abgesehen von dieser Art der paratextuellen Äußerungen waren keine weiteren Formen zu finden: Fußnoten gibt es in keinem einzigen Gedicht, Anmerkungen lassen sich in den Sammelbänden (Die Gedichte Band 1, 2 & 3) zwar finden, da es sich jedoch um Sammelbände handelt, ist nicht auszumachen, von wem genau die dort getätigten Aussagen sind, weshalb sie aus meiner Analyse herausgenommen werden.

Erich Arendts paratextuelle Stimme betreffend lässt sich zunächst feststellen, dass er, zumindest in den von mir untersuchten Übersetzungsversionen, nicht viele Vor- oder Nachworte schreibt. In nur zwei der insgesamt sieben Übersetzungsbücher sind solche vorhanden. Das liegt auch daran, dass drei Werke Sammelwerke der übersetzten Gedichte Nerudas sind, in denen nicht nur Arendts Neruda-Übersetzungen enthalten sind, sondern auch die anderer Übersetzer; in diesen sind also, genauso wie in „Dichtungen 1919-1965: 1“ keine Vor- oder Nachworte enthalten. Das Nachwort zu „Pablo Neruda: Aufenthalt auf Erden“ stammt von Karsten Grascha, dem Herausgeber, der aber für meine übersetzerbezogene Studie irrelevant ist und daher nicht untersucht wird. Nach Abzug dieser Werke bleiben also nur noch die zwei hier im Folgenden behandelten Werke bzw. deren Paratexte. Andere von Arendt übersetzte Ausgaben dieser Gedichte, beispielsweise bei einem anderen Verlag, zu suchen und die dort gegebenenfalls enthaltenen Paratexte mit zu untersuchen, wäre nicht zielführend gewesen, da seine Übersetzungen dort eventuell (leicht) anders sind als in den von mir untersuchten Werken und sich die begleitenden Paratexte auf diese andere Version bezogen hätten.

Die zweite wichtige Beobachtung ist, dass in seinen paratextuellen Äußerungen fast nichts zur Übersetzung steht. Es gibt keine Äußerungen dahingehend, warum er Neruda

überhaupt als Originalautor gewählt hat oder anhand welcher Kriterien er die Gedichte ausgesucht hat, die es letztlich in das Übersetzungswerk geschafft haben; man erfährt also nichts über den den Übersetzungen vorangegangenen Selektionsprozess, der stattgefunden haben muss, da die Übersetzungsbände nicht alle Originalgedichte enthalten. Aber auch Informationen über seine Übersetzungsstrategie, ob er frei oder treu übersetzt und was er darunter verstehen würde, bleibt uns Arendt schuldig. Das Einzige, was er hier erwähnt, ist, dass er Nerudas „eigenmächtigen Stil“ und dessen „im Spanischen ungebräuchliche[...] Inversionen“ (Arendt 1971: 253) übernehmen möchte, außerdem hieße „Ein Versachlichen seines Stils, ein Verknappen zu einer aus einer technischen Zivilisation stammenden ‚Modernität‘, [...] den Geist und die Eigenwelt von Nerudas Gedichten [zu] verfälschen.“ (1971: 254). Er beschränkt sich also auf zwei Sätze, in denen er etwas zu seinem Vorgehen sagt, danach wechselt er übergangslos zu der Beschreibung der Werke Nerudas. Äußerungen über etwaige Übersetzungsprobleme und angewendete Lösungsstrategien, über Menschen, die ihm eventuell bei Übersetzungen geholfen haben, oder über die Übersetzungsdauer sind nicht zu finden. Man sieht also wie allumfassend die Informationslücken die Übersetzungen betreffend sind. Nur sehr wenige der Informationen, die man irgendwie in einem Übersetzungskontext nennen könnte, werden angeführt. Hier sieht man, dass Arendt seine paratextuelle Stimme selbst fast gänzlich zum Verstummen gebracht hat, er hat sich in seiner Funktion als Übersetzer seiner eigenen paratextuellen Stimme beraubt. Über das Warum lässt sich hier nur spekulieren, eventuell empfand er seine Rolle als Übersetzer und seine Übersetzungsarbeit als zu unbedeutend im Vergleich zum Original, um sie zu thematisieren, möglicherweise empfand er eine Nennung aber auch als generell uninteressant (für den*die Leser*in) oder es war ihm einfach nicht wichtig, seine eigene Arbeit zu thematisieren. Letzteres würde dazu passen, dass er teilweise von einem Hass bezüglich der Übersetzungsarbeit gesprochen hat (siehe Kap. 4.2.2.), weshalb man vermuten kann, dass er sich beruflich nicht mit dieser Tätigkeit identifiziert hat und er deshalb keinen Anlass sah, diese in Form eines Vor- oder Nachwortes näher zu thematisieren. Aber auch die Zeit dürfte eine Rolle gespielt haben: Die Beobachtung, dass sich Übersetzer*innen um mehr Sichtbarkeit für sich und ihre Arbeit (u.a. in Form ebensolcher paratextueller Äußerungen) bemühen, ist ein relativ junges Phänomen und war damals eventuell auch einfach nicht üblich.

Wem Erich Arendt in seinen Vor-/Nachworten jedoch eine laute Stimme gibt, sind Pablo Neruda und dessen Werke. Das Vorwort zu „Dichtungen 1919-1965: 1“ und das Nachwort zu „Gedichte Spanisch und Deutsch“ sind sich in diesem Punkt sehr ähnlich. Sie schlagen beide Neruda gegenüber einen sehr lobenden, fast schon überschwänglich

verehrenden und anpreisenden, idealisierenden Ton an, nur teilweise durchbrochen von etwas Kritik. Dieser lobpreisende Ton lässt sich durchgängig in beiden Paratexten finden, als Beispiel zur Veranschaulichung wäre hier die über Nerudas Werke getätigte Äußerung „Homerisch chronistisch sein Vers, ulyssseisch sein Schweifen“ (vgl. Arendt 1967a: 8) zu nennen. Aber auch der generelle Tonfall der Paratexte ist zumeist eher in einem hohen Sprachregister verhaftet und manchmal fast schon lyrisch: „In der Nähe des vulkanischen Todes geboren und im ungeheuren Schweigen der Landschaft, Schweigen, das in ihm weiterschweigt, [...]“ (1967a: 8).

Er beschreibt das Leben und Handeln Nerudas, seine Gefühlslagen in verschiedenen Situationen und die Charakteristika seiner einzelnen Werke, zu denen Arendt jeweils auch seine eigene Meinung äußert. So sagt er beispielsweise, Nerudas Werke und er selbst seien bis in ein gewisses Lebensalter durch die Einsamkeit und Schwermut Chiles geprägt (vgl. Arendt 1971: 245), der er zu entfliehen versuche (vgl. Arendt 1967a: 6). Aber auch den Regen und das Meeresrauschen bezeichnet er als für Neruda negativ konnotierte Naturelemente, da diese Traurigkeit und ein nicht lebenswertes Leben bedeuten würden (vgl. 1967a: 6). Etwas vorgerückt im Verlauf des Textes beschreibt er das Meer jedoch als „Grundelement[...] seines [Nerudas] Bestehens“ (1967a: 8), ohne dieses negativ zu konnotieren, oder auch, zumindest in Bezug auf den Canto General, als „Ursprung des Lebens“ (1967a: 15), weshalb hier die Frage aufkommt, welche dieser Aussagen nun der Wahrheit entspricht oder ob die eine die andere überhaupt ausschließen muss.

Weiter führt er an, Nerudas Verbundenheit mit den einfachen Menschen komme daher, dass er, nachdem er die ersten fünf Jahre seines Lebens bei seinen Großeltern verbracht hatte, mit seinem Vater auf dem Lastzug durch die Welt gefahren sei, wobei er sich schnell mit den Menschen auf der Reise angefreundet hätte (vgl. Arendt 1971: 245, Arendt 1967a: 6). Arendt bezieht sich auf eine Aussage Nerudas selbst, die er bibliographisch jedoch nicht näher nennt, in der er sagt, Nerudas Neugier und sein Kontakt mit der Natur, besonders mit den Blüten, die für ihn die Schönheit darstellten, seien die Geburtsstunde des Dichters Pablo Neruda gewesen, sodass er bereits mit zehn Jahren anfang, Gedichte zu schreiben (vgl. 1971: 246f.).

Abgesehen davon bezeichnet Arendt Neruda als einen sehr belesenen Dichter, der sich einen riesigen Wissensschatz angeeignet habe, der sich ebenfalls auf seine Werke auswirke (vgl. Arendt 1967a: 7f.). Darüber hinaus erwähnt er seinen Kunstverstand, seine Insektarien, Herbarien und seine Muschelsammlung sowie seine generellen Charaktereigenschaften und Vorlieben (vgl. 1967a: 7f.). An dieser Stelle sagt er über Nerudas Arbeitsweise, dass dieser beim Schreiben am liebsten in Gesellschaft sei (vgl. 1967a: 8), was ein interessanter Punkt ist, da über Erich Arendt vermutet wird, dass er seine Übersetzungen nicht nur in Gesellschaft

seiner Frau, sondern sogar mit ihrer Unterstützung angefertigt hat (vgl. Kap. 4.2.2.), und sich hier somit zumindest ein Teilbereich der Arbeitsweise des Übersetzers und des Autors zu überschneiden scheint.

Arendt äußert sich jedoch auch zu Einzelwerken und übergreifenden Elementen Nerudas. Die Vermutung, dass Blüten für Pablo Neruda eine wichtige Rolle spielen, haben wir bereits gesehen; sie sind, neben Bäumen, in seiner Dichtung ein Symbol für Schönheit, während die Gitarre für die Dichtung an sich stehe und Steine, Raupen und Schmetterlinge ein Zeichen der Dauer seien (vgl. Arendt 1967a: 7). Als Symbol des Todes sieht er, zumindest in *Veinte poemas de amor*, die Dämmerung (vgl. 1967a: 10), während die allübergreifende Verzweiflung, die sich in vielen seiner Werke finden lasse, nicht als „schwarze Poesie“ zu bezeichnen sei, da sich Neruda trotz allem noch als der Welt zugehörig fühle (vgl. 1967a: 11).

Dem Werk *Crepusculario* attestiert Arendt einen bis dato in Südamerika nie vorhanden gewesen Ton voller Kraft, wodurch er innerhalb von zehn Jahren zur kraftvollsten dichterischen Stimme Lateinamerikas geworden sei, während er *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* als eine (Liebes-)Klage sieht (vgl. Arendt 1971: 248). Ersteres benenne die Dinge des Weiteren so wie sie sind, ohne etwas zu beschönigen, und sei durch einen harten und deutlichen Tonfall geprägt, während Letzteres von einem zweifelnden und trostlosen Tonfall bestimmt würde (vgl. Arendt 1967a: 9). Außerdem sei hier und in *El hondero entusiasta* eine überwältigende Vereinsamung zu hören (vgl. 1967a: 9). Darauf folgt das Werk *Tentativa del hombre* (in meiner Analyse nicht untersucht, da nicht zugänglich), das einen Versuch darstelle, die Verlorenheit und Verdunkelung hinter sich zu lassen (vgl. 1967a: 10). Das von Arendt dem radikalen Realismus zugeordnete Werk *Residencia en la tierra* behandele die menschliche Existenz sowie deren Sinn und sei von Angst und einem melancholischen Grundton gekennzeichnet, u.a. da hier der eigene Tod und der Tod der Welt als allgegenwärtig und unausweichlich gesehen werde (vgl. Arendt 1971: 249f., Arendt 1967a: 10). Diese Weltsicht sei besonders im zweiten Teil zu finden, während der erste zumindest noch ein paar andere Gedanken äußere (vgl. 1971: 251). Insgesamt wird dieses Werk jedoch als dasjenige mit der am stärksten spürbaren Verzweiflung beschrieben, jedoch auch als Höhepunkt in Nerudas Karriere als Dichter (vgl. Arendt 1967a: 10). Auch sieht Arendt in ihr eine Mischung aus Moderne und Goldenem Zeitalter, da Neruda auf eine „innere Ordnung unvereinbarer Metaphern“ (1967a: 12) setze, anstatt mit klassischen bzw. herkömmlichen Mitteln (beispielsweise dem metrischen Versmaß) zu arbeiten, aber gleichzeitig auch Elemente und Praktiken der Dichter*innen des Goldenen Zeitalters aufnehme und (stark) verstärke (vgl. 1967a : 12, Arendt 1971: 252f.).

Als nächstes Werk beleuchtet er *España en el corazón*, das durch die Erlebnisse des spanischen Bürgerkrieges geprägt sei (vgl. 1971: 254). Dieser Krieg wird an dieser Stelle als wichtig für die Entwicklung des Dichters gesehen, da er sich dadurch das Leid der Menschen wirklich bewusst gemacht und dieses zum Thema seines Gedichtbandes gemacht hätte (vgl. 1971: 255). Arendt sieht daher *España en el corazón* als das Werk, durch das Neruda der Dichter der Armen geworden sei (vgl. 1971: 256), zu einem Lyriker, der Missstände zornig und voller Abscheu anklage, der das Leid nicht mehr nur bezeuge, sondern aktiver werde (vgl. Arendt 1967a: 13f.).

Während der Folgejahre, aufgrund des auf ihn aufgesetzten Kopfgeldes während der Verfolgung (siehe Kap. 4.1.1.), befand sich Neruda auf der Flucht und schrieb den *Canto General*, den Arendt in seinem Nachwort zu „Pablo Neruda: Aufenthalt auf Erden“ als dessen bedeutungsvollstem Werk bezeichnet (vgl. Arendt 1971: 256), obwohl er auch die *Residencia en la tierra* bereits als solches bezeichnet hatte (siehe oben), was den*die Leser*in etwas verwirrt dahingehend zurücklässt, welches der beiden Werke aus Arendts Sicht nun das Bedeutendste ist. Aber zurück zum *Canto General*: Erich Arendt sieht ihn als ein handelndes Werk, als einen Aufruf, mit dem er Südamerika zu befreien versuche, und lobt den thematischen Reichtum dieses Werkes, die „Naturphilosophie“, die Kosmografie, die in ihm zum Ausdruck gebrachte Empörung und Trauer über verschiedenartige Missstände sowie seine „dichte Substanz“ (1971: 256ff.). Letztere ginge nur da verloren, wo Neruda seine Gedichte zu polemisch oder zu wenig distanziert werden lasse, was das Werk als Ganzes aber nicht wirklich weniger großartig mache (vgl. 1971: 257). Stattdessen mache es uns auf großartige Art und Weise 500 Jahre lateinamerikanischer Geschichte zugänglich (vgl. Arendt 1967a: 18). Außerdem sehe man in den Kapitel „Chiles großer Gesang“ und „Die Höhen von Macchu Picchu“ des *Canto* bereits eine neue, positivere Sichtweise des Dichters, die das Leben als lebenswerter und Leid als überwindbar erachte (vgl. 1967a: 15).

Einen Gegensatz zum *Canto* auf sprachlicher Ebene stellen laut Arendt *Las uvas y el viento* sowie *Odas elementales* dar, da diese Werke allgemein verstanden werden möchten, weshalb ihre Sprache dementsprechend einfach gehalten sei (vgl. Arendt 1971: 259) und weniger oder abgeschwächte lyrische Mittel enthielten (vgl. Arendt 1967a: 18). Dahingehend kritisiert Arendt u.a. die Tatsache, dass man aufgrund dieses Mangels den Gedankengang vieler Oden von vornherein entziffern könne und dass Symbole durch zu häufige Wiederholung ihre Wirkung verlieren würden (vgl. 1967a: 18). *Las uvas y el viento*, das von den Erlebnissen auf Nerudas Reisen bzw. von seinen unterschiedlichen Lebensorten handle, besäße jedoch ebenfalls die positive Weltsicht, die bereits in Teilen des *Canto* anklang (vgl. 1967a: 18), und

auch Teile der *Odas*, besonders derer dritter Band, würden wieder eine „gültige Weltsicht“ (1967a : 19) beinhalten. Das Wort „gültig“ scheint hier für ihn zu bedeuten, dass die Natur sowie alltägliche Dinge thematisiert werden, dass die Gefühle im Mittelpunkt stehen und harmonisch ausgeglichen sind (vgl. Arendt 1967a: 19). Jedoch wirkt dieses doch wertend klingende Wort, als wolle Arendt Neruda bzw. den Leser*innen seines Paratextes hier vorschreiben, wie „gute“ Poesie auszusehen hat, während er alles, was dem bzw. seinen eigenen Vorstellungen nicht entspricht, implizit abwertet. Erst *Estravagario* erfülle diese Gültigkeit zur Gänze, er definiert es sogar als „Befreiungsakt aus [...] poetischem Versagen“ (1967a: 19). Diesen Umschwung sieht er vor allem in Nerudas Liebe zu seiner späteren Frau Matilde Urrutia begründet (vgl. 1967a : 19). In diesem Werk sehe er wieder vergangene Thematiken, wie z.B. den Tod und die eigenen Lebensumstände, jedoch mit einem positiven Blick auf die Welt, mit Scherz und Selbstironie (vgl. 1967a: 20f).

In den *Versos del capitán* sieht er eine Wiederaufnahme der Themen der *Veinte poemas* und des *Hondero entusiasta*, jedoch mit einer Sprache, die anspruchsvoller, sicherer und bewegter sei, auch wenn manchmal die Gestaltung Wünsche offen lasse (vgl. Arendt 1967a: 19). Aber auch in den *Cien sonetos de amor* sieht er die Liebesthematik erneut aufkommen und erwähnt positiv, dass es hier jedoch keine Verworrenheit gäbe, die Erotik stärker sei und dass die Sonette keinen klassischen Regeln folgen würden: Unregelmäßigkeit und das Fehlen von Reimen werden hier beispielhaft erwähnt (vgl. 1967a: 20).

Danach erwähnt er noch kurz *Navegaciones y regresos*, in dem es um die einfachen Dinge des Lebens gehe, während *Canción de gesta* und *Cantos ceremoniales* das Tellurische und die Geschichte, in Ersterem besonders die Situation der kolonialisierten Gebiete Amerikas, zum Thema hätten (vgl. 1967a: 21). Die *Odas elementales* würden in *Plenos poderes* wieder aufgegriffen werden, jedoch verdichtet und ausdrucksstärker, während *Memorial en Isla Negra* einen Gesamttrückblick darstelle und autobiographisch sei: zunächst die Kindheitsjahre, darauf folgend die Liebe in ihren verschiedenen Ausprägungen, dann der spanische Bürgerkrieg und zum Schluss eine Fortsetzung der unterschiedlichen Liebesformen/-beziehungen (vgl. 1967a: 22f.).

Wir sehen, dass die Ausführungen bezüglich Neruda und dessen Werken recht ausführlich sind, geprägt von Lobpreisungen auf den Dichter und seltener, dafür aber scharfer Kritik an einzelnen Werken. Was in Arendts Paratexten außerdem auffällig ist, ist das beinahe gänzliche Fehlen von Aussagen zum Übersetzen, weshalb auch ein Stimmvergleich nicht wirklich möglich ist. Da er kaum Aussagen zum Übersetzungsvorgang bzw. zu seinen mit der Übersetzung verfolgten Intentionen macht, lässt sich nicht herausfinden, ob er seine Ziele

erreicht hat, ob seine Strategien in der textuellen Umsetzung wirklich funktionieren oder ob seine paratextuellen Äußerungen den textuellen vielleicht sogar entgegenwirken. Das Einzige, was man hier sagen könnte, wäre das Arendts textuelle Hauptstimme das Festhalten am Original ist, genauso wie er auch in seinen paratextuellen Äußerungen dem Original (Autor und Werken) mehr Platz einräumt.

5.2. Vorinformation: Textuelle Stimmen: Genaue Auswahlkriterien

Bevor ich mit der Analyse der textuellen Stimme(n) selbst beginne, möchte ich noch einmal genauer auf meine Auswahlkriterien eingehen. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, hat Neruda 1074 Gedichte geschrieben, die von Arendt übersetzt wurden. Hier habe ich mich in meiner Auswahl nur auf die Gedichte fokussiert, die zumindest offiziell von Erich Arendt allein übersetzt wurden. In Kapitel 4 haben wir bereits gesehen, dass seine Frau an den Übersetzungen wahrscheinlich oft mitgearbeitet hat, jedoch gibt es auch Übersetzungen, bei denen ihr Name explizit als Co-Übersetzerin genannt wird, diese habe ich jedoch ausgelassen. Um von diesen 1074 Gedichten auf eine repräsentative zu untersuchende Auswahl an Gedichten zu kommen, habe ich ein Drittel davon untersucht, also 358 Gedichte.

Da in den Originalen die vier Themenkategorien „Menschen/Emotionen/Beziehungen“, „Tod/Gewalt“, „Flora, Fauna und Reisen“ sowie „Orte und ihre Besitztümer“ vorherrschen, habe ich die 358 untersuchten Gedichte in ebendiese vier Kategorien unterteilt. Um aus jeder Kategorie annähernd gleich viele Gedichte zu untersuchen und damit wirklich sagen zu können, ob sich Arendts Stimme themenabhängig ändert, wollte ich für jede Kategorie ein Viertel der 385 Gedichte untersuchen, also pro Kategorie ca. 90 Gedichte, was praktisch jedoch nicht einhundertprozentig möglich war, da bei Neruda einige Themen doch etwas häufiger vertreten sind als andere, dennoch habe ich versucht, mich daran anzunähern, da diese Methode einen gewissen roten Faden in den Auswahlprozess bringt und eine Vorgehensweise, die gut nachvollziehbar ist. Letztendlich habe ich 118 Gedichte in der ersten Themenkategorie untersucht, 77 in der zweiten, 95 in der dritten und 69 in der vierten. Politik wäre ebenfalls ein wichtiges Thema Nerudas, jedoch ist dies schon stark erforscht worden und wird immer wieder aufgegriffen, daher hat es wenig Sinn, sich auch hier erneut auf dieses Thema zu fokussieren, da man in dem Fall keinen großen neuen Wissensgewinn zu erwarten hat. Dennoch wird dieses Thema auch in den von mir ausgewählten Themenbereichen immer wieder durchscheinen, einerseits da Neruda, wie oben beschrieben, sehr politisch engagiert war und andererseits, da

eine hundertprozentige, klare thematische Trennung bei Gedichten nur selten möglich ist. Daher sollte hier angemerkt werden, dass eine trennscharfe Zuordnung der Gedichte zu einem dieser Themenbereiche generell nicht immer möglich ist, da sich viele Themen überlappen oder miteinander zusammenhängen. Ich habe die Einordnung daher so vorgenommen, dass ich ein Gedicht immer dem Thema zugeordnet habe, das in ihm überwiegt.

Unter die erste Kategorie fallen alle Beziehungsarten, die zwischen zwei oder mehreren Menschen bestehen können sowie alle Emotionen, die ein Mensch allein oder mehrere Menschen füreinander empfinden können: Traurigkeit, Glück, Hoffnung, Liebe, Freundschaft, Neid. Die zweite Kategorie beschäftigt sich mit allem, was es rund um Themen wie Tod, Gewalt und Kämpfe zu sagen gibt. Flora, Fauna und die vom lyrischen Ich (in der Natur) unternommenen Reisen werden in der dritten Kategorie näher beleuchtet. Daraufhin folgt die vierte Kategorie, die sich unter dem Titel „Orte und ihre Besitztümer“ mit den in den Gedichten genannten Städten, Ländern, Kontinenten, Dörfern und sonstigen Orten dieser Welt beschäftigt. Des Weiteren handelt sie von deren „Besitztümern“: Häfen, Bücken, Geschäfte.

All diejenigen Gedichte, die in keine dieser Kategorien gepasst haben, wurden aus der konkreten Auswahl herausgenommen. Ebenso verhält es sich mit solchen Gedichten, die in Prosaform verfasst waren: Sie wurden zwar in die Gesamtanzahl von 1074 Gedichten mit einberechnet, jedoch wurden sie im Auswahlprozess nicht berücksichtigt, da ich mich auf Gedichte in Versform konzentriert habe.

Um meine praktische Analyse nun noch mit der Theorie zu verknüpfen, sollte auch hier noch einmal erwähnt werden, dass man die Stimme eines Übersetzers auf vielen Ebenen analysieren kann. Ich hatte schon darauf hingewiesen, dass ich mich in meiner Analyse u.a. auf Pekkanen (2013) beziehen werde, da sie anspricht, dass die Stimme sowohl in Bezug auf den Rhythmus eines Textes vorhanden ist als auch auf einen Informationsgewinn und emotionalisiertere Stellen, aber auch in Bezug auf die Wort- und Satzebene, die bei Arendt besonders wichtig ist, da Arendts Stimme, wie im Folgenden beschrieben wird, in diesem Bereich besonders hervortritt. Seine Stimme, die am Original festhält (siehe Kapitel 6.2.1.), seine verändernde Stimme (siehe Kapitel 6.2.2.) und seine poetisierende/alte Stimme (siehe Kapitel 6.2.3.) beinhalten (teilweise) zusätzlich jedoch auch ein Aufscheinen der Stimme außerhalb des Inhaltsbereiches.

Aber auch bei Annjo Greenall (2015) habe ich bereits angemerkt, dass sie bzw. ihre Differenzierung zwischen der manifesten und der nicht-manifesten Stimme für meine Analyse wichtig sein wird, da wir sehen werden, dass Erich Arendt auch diese beiden Stimmen innerhalb

seiner Übersetzerstimme besitzt. Ich werde in jedem Teilkapitel der Analyse darauf eingehen, um welche der beiden Stimmen es sich jeweils handelt.

Insgesamt habe ich die Stimmen (und bei der verändernden Stimme ebenfalls die Tonlagen, die zu dieser Stimme führen) in meiner Analyse anhand der Häufigkeit ihres Vorkommens geordnet, das heißt die im Folgenden als Erstes beschriebene Stimme ist diejenige, die sich bei Arendt am häufigsten finden lässt, wohingegen die Häufigkeit und damit auch die Lautstärke der Stimme abnimmt, je weiter die Analyse fortschreitet. Damit man sich ein besseres Bild davon machen kann, werde ich diese Häufigkeiten bei jedem Unterkapitel jeweils in Zahlenwerten angeben; in der kleinen Zusammenfassung aller Stimmen, die darauf folgt, werde ich außerdem angeben, wie sich diese Stimmverteilung noch einmal innerhalb der vier thematischen Kategorien, nach denen ich die Gedichte ausgesucht habe, verändert. Dies erscheint mir wichtig, da gerade diese Kategorien der Ausgangspunkt für die Wahl der genauen Gedichte aus Nerudas Gesamtwerk bzw. aus Arendts Übersetzungen waren, außerdem lassen sich themenbezogen einige interessanten Änderungen in der Stimmverteilung finden, weshalb dieser Aspekt mitberücksichtigt werden sollte.

Im Folgenden wird außerdem teilweise das Zeichen „[...]“ verwendet. Dieses ist nur dort vorhanden, wo Gedichtausschnitte aus Platzgründen aus einzelnen, langen Versen herausgenommen wurden, statt den ganzen Vers einzufügen, das heißt es zeigt an, ob der Vers bereits vor oder nach der ausgewählten Gedichtstelle beginnt. Manchmal gibt es jedoch auch Gedichte, aus denen ich mehrere Stellen zitiere, die jedoch nicht direkt aufeinanderfolgen. An den Stellen konnte ich die dazwischenstehenden Strophen aus Platzgründen jedoch nicht übernehmen, hier habe ich wieder das Zeichen „[...]“ verwendet, um die Auslassung ganzer Strophen zu markieren. Diese beiden Verwendungsarten des Zeichens lassen sich dadurch voneinander unterscheiden, dass die Gedichtsverse im ersten Fall direkt über/unter dem Zeichen stehen, während sie im zweiten Fall durch eine leere Zeile voneinander getrennt sind und das Zeichen somit für sich allein steht. Abgesehen davon habe ich die Gedichtformatierungen und Schreibweisen aus den jeweiligen Werken übernommen, wodurch die Formatierung mancher Gedichtstellen eventuell seltsam erscheint bzw. manche Stellen nicht mehr der heutigen Rechtschreibung entsprechen.

Pro Stimme gibt es außerdem jeweils verschiedene Mittel, die diese hervorrufen; meine Aussagen zu den Stimmen werden jeweils pro Mittel anhand von einer bis drei Beispielstellen verdeutlicht, die ein Bild davon zeichnen, wie Arendt gearbeitet hat und die man auf die anderen Übersetzungen Arendts, die hier nicht als Beispiele vorkommen, übertragen kann. Zusätzlich habe ich die entsprechenden Stellen in den Gedichten, auf die ich mich in meiner Analyse

beziehe, zur besseren Übersichtlichkeit dunkelgrau hinterlegt. Die Stellen, die innerhalb der Stimme, die ich jeweils gerade analysiere, auch noch eine weitere Stimme Arendts enthalten, habe ich hellgrau hinterlegt. Dabei steht die deutsche Version immer zuerst, da es mir um die Stimmen in der Übersetzung geht und diese daher vor den Originalwerken stehen sollte. Außerdem steht vor den Versangaben das Wort „hier“, also beispielsweise „vgl. hier: Vers 3“, wobei das Wort „hier“ bedeuten soll, dass sich die Versangabe auf die in dieser Arbeit dargestellten Zeilen bezieht. In den Originalwerken wäre die Verszahl eine andere, da ich die entsprechenden Stellen teilweise mitten aus den Gedichten herausgenommen habe; die Angabe der Verszahl der entsprechenden Stellen des Originalwerkes wäre hier jedoch nur verwirrend, da die Gedichte nicht in ihrer Gänze übernommen wurden und man die Zahlen dann keinem Vers zuordnen könnte.

5.3. Textuelle Stimmen Arendts

5.3.1. Festhalten am Original

Insgesamt muss man zu Erich Arendts Stimme sagen, dass er zunächst einmal sehr stark versucht, am Original zu bleiben, weshalb diese Stimme Arendts in der Terminologie Greenalls aufgrund ebenjener Nähe zum Original als nicht-manifest zu bezeichnen ist. Dieses Festhalten lässt sich auf allen Ebenen der Gedichte finden: Er behält die Verslängen fast immer bei, genauer gesagt, er verändert sie zwar manchmal, jedoch nicht in dem Ausmaß, dass man diesen Aspekt, auf Nerudas Gesamtwerk bezogen, als Stimme bezeichnen könnte. Auch die Vers- und Strophenzahl sowie das Sprachregister orientieren sich in der Übersetzung fast aller Gedichte größtenteils am Original. Abgesehen davon wird ebenfalls das Nicht-Vorhandensein von Reimen beispielsweise in der Übersetzung beibehalten, aber auch die Inhalts- und Wortebene fällt größtenteils in diesen Bereich, genauso wie die Beibehaltung der Stilmittel des Autors. Beispielhaft kann man das in dem hier in seiner Gänze dargestellten Gedicht „Schlusspunkt“ (T70) sehen:

SCHLUSSPUNKT

Es gibt keinen größeren Raum als den Schmerz,
es gibt kein anderes Universum als das, das blutet.

(T70: 196)

PUNTO

No hay espacio más ancho que el dolor,
no hay universo como aquel que sangra.

(T70+: 88)

Hier hält Arendt in seiner Übersetzung sehr stark am Original fest: Es handelt sich jeweils um ein Gedicht, das aus zwei Versen besteht und dessen Verse jeweils gleich lang sind. Aber auch die Anapher sowie die Reimlosigkeit des Originals werden in der Übersetzung übernommen, genauso wie das Sprachregister und die übertragenen Inhalte; die Übersetzung wirkt beinahe schon wörtlich. Das kann man jedoch nicht nur in solch kurzen Gedichten feststellen, sondern auch in den längeren, wie z.B. in dem Gedicht „Ich könnte die wehmütigsten Verse“ (M65), aus dem ich im Folgenden eine Passage zitieren werde.

Ich könnte die wehmütigsten Verse schreiben in dieser Nacht.

Schreiben zum Beispiel »Gestirnt ist die Nacht
Und es beben vor Kälte, fern und blau, die Gestirne.«

Der Nachtwind schweift am Himmel und singt.

Ich könnte die wehmütigsten Verse schreiben in dieser Nacht.
Ich liebte sie, und zuweilen liebte auch sie mich.

In Nächten wie dieser hielt ich sie in den Armen.
Ich küßte sie endlos unter dem unendlichen Himmel.

Sie liebte mich, und zuweilen liebte auch ich sie.
Wie hätte ich ihre großen ruhevollen Augen nicht lieben sollen!

(M65: 42f.)

Hier kann man wieder eine sehr weitreichende Übereinstimmung mit dem Original (M65+) sehen.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Puedo escribir, por ejemplo: “La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”.

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

(M65+: 102)

Die Verslänge ist wiederum gleichgehalten, die Strophen- und Versanzahl ebenfalls, wodurch der Rhythmus des Originalgedichtes beibehalten wird, aber auch die Stilmittel, wie z.B. die Wiederholung des ersten Verses an späterer Stelle, wird übernommen. Die einzigen, kleinen Veränderungen, die sich erkennen lassen, sind der Satzpunkt im letzten Vers, der in der Übersetzung zu einem Ausrufezeichen wird, das Einziehen des Teils „a lo lejos“ (hier: Vers 3) in die Mitte des Satzes und die Übersetzung der Wörter „tantas veces“ (hier: Vers 8) mit „endlos“, statt mit der wörtlicheren Variante „so viele Male/so oft“. Die Reimlosigkeit und das dem Original nachfolgende Sprachregister hingegen sind, wie im ersten Gedicht, auch hier wieder als am Original festhaltende Aspekte zu nennen. Alles in allem kann man also auch hier eine starke Orientierung am Original erkennen, die nur durch wenige, minimale Änderungen durchbrochen wird, die jedoch keine großen Auswirkungen auf das Gesamtgedicht haben. Dieses Festhalten zieht sich insgesamt durch alle Übersetzungen Arendts.

5.3.2. Verändernde (manipulierende) Stimme

Ansonsten fällt bei der Analyse auf, dass Erich Arendt in seinen Übersetzungen der Werke Nerudas eine eher verändernde oder, wie Theo Hermans es nannte, eine (aus Sicht der Zielkultur) manipulierende Stimme (vgl. Hermans 2014b: 11) hat, welche hier durch

verschiedene Vorgehensweisen entsteht. Darunter fällt, dass Arendt Dinge euphemisiert bzw. abschwächt, verstärkt bzw. dramatisiert, konkretisiert oder romantisiert sowie, dass er den Rhythmus der Gedichte verändert, wodurch seine verändernde Stimme unterschiedliche Tonlagen annimmt. Im Folgenden werden Beispiele dafür gezeigt, mit welchen Mitteln er ebendiese erzeugt bzw. welche Tonlagen es innerhalb dieser verändernden Stimme gibt und wie oft sie jeweils vorkommen. Wie genau sich diese Verteilung pro Themengebiet ausprägt und welcher Tonfall pro Thema überwiegt, wird hier bereits kurz angeschnitten, im Unterkapitel 5.3.5. jedoch noch einmal kurz näher aufgeschlüsselt. Da der Begriff der Manipulation in der Gesellschaft negativ konnotiert ist, wird hier jedoch nicht wie bei Hermans von einer manipulierenden Stimme, sondern stattdessen von einer Veränderung bzw. einer verändernden Stimme gesprochen, da eine Änderung in einer Übersetzung nicht unbedingt etwas Negatives sein muss und das Wort Veränderung hier neutraler klingt. Ich möchte jedoch mit meiner Arbeit kein Urteil darüber abgeben, wie „gut“ oder „schlecht“ die Qualität der Übersetzungen Arendts ist, auch da in dem Fall erst einmal geklärt werden müsste, was genau darunter zu verstehen ist und an welchen Kriterien man Qualität festmachen kann, weshalb meine Äußerungen seine Stimme betreffend rein beschreibend und wertfrei zu verstehen sind.

Diese verändernde Stimme und alle Tonlagen, auf denen sie aufbaut, sind als nicht-manifest zu beschreiben, da zwar Veränderungen vorhanden sind, diese für den*die Leser*in jedoch, aufgrund des eventuell nicht vorhandenen Zugangs zum Original, nicht bemerkbar sind und sich ohne einen Textvergleich nicht erkennen lassen. Diese Stimme kommt in insgesamt 256 der 358 Übersetzungen vor, im Folgenden zeige ich die Aufschlüsselung, welche Tonlage wie stark dazu beiträgt.

5.3.2.1. Rhythmus/Melodie

Der Bereich der Rhythmus-/Melodieveränderung trägt am stärksten zur verändernden Stimme Arendts bei. Hier sind der Strophenbruch, die Interpunktion, die Synkopierung/Apokopierung und die Abtrennung der Adjektive vom dazugehörigen Substantiv zu nennen. Insgesamt 137 von 358 Gedichten weisen diese Veränderung auf, wobei 40 auf den ersten Themenbereich, 17 auf den zweiten, 43 auf den dritten und 37 auf den vierten entfallen.

Zunächst einmal verkürzt Arendt hier auf zumeist synkopische und apokopische Art Wörter in seiner Übersetzung, das heißt, er lässt Vokale entweder am Ende eines Wortes oder mittendrin weg, wodurch die Wörter umgangssprachlicher klingen als im Original, was einen

interessanten Kontrast zu dem durch die Verwendung des Genitivs hervorgerufenen elaborierten Ton darstellt, der später noch thematisiert wird. Mit 57 Gedichten, in denen diese Art der Veränderung zu finden ist, sind die Apokopen/Synkopen die stärksten der hier wichtigen Änderungen.

Mütter! Sie **stehn** in den Weizenfeldern,
hoch wie der mächtige Mittag,
sie beherrschen die riesige Ebene!
[...]
(M59: 238)

Madres! Ellos **están** de pie en el trigo,
altos como el profundo mediodía,
dominando las grandes llanuras!
[...]
(M59+: 277)

[...]
dir spreche ich das Recht nicht ab,
hinzutragen den Blitz,
den die **Erd** hervorgebracht mit deiner Schönheit,
in des Reichen Haus.
[...]
(F71: 362)

[...]
no te niego el derecho
de llevar el relámpago
que la **tierra** elevó con tu hermosura,
hasta la casa de los ricos.
[...]
(F71+: 1061)

Hier ist zusätzlich interessant, dass Neruda in seiner Originalversion des ersten Beispiels bei den Ausrufesätzen nicht das umgedrehte Ausrufezeichen verwendet, das im Spanischen sonst

immer gesetzt wird. Abgesehen davon ist das erste Gedicht ein Beispiel für eine Synkope, während das zweite eine Apokope darstellt. Ansonsten erkennt man auch hier wieder das starke Festhalten am Original.

Die zweitstärkste Ausprägung in diesem Bereich, mit 49 von 358 Gedichten, ist die Veränderung der Interpunktion, die sich wiederum in drei Formen gliedert, da Erich Arendt bei Aufzählungen das Komma zwischen den jeweiligen Wörtern weglässt, er das Komma streicht und dafür ein „und“ einfügt oder ein Komma setzt und dafür ein „und“ streicht. Ersteres findet man beispielhaft hier:

[...]

Und um dich harnen zu hören in der Dunkelheit hinten
im Haus,
als würde ein dünner zitternder hartschlägiger silberner Honig
verschüttet,

[...]

(M27: 44f.)

Im Original sieht das wie folgt aus:

[...]

Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada,

[...]

(M27+: 204)

Zweiteres, die Kommastreichung und die stattdessen vorgenommene Einfügung des Wortes „und“, sieht man im Folgenden:

[...]

Spräche ich aber zu ihnen von einer Landwirtschafts-
Kooperative, die ich in Polen sah,
wo Milch und Brot und Buch allen gemeinsame Güter
sind,

[...]

(T77: 94)

[...]

Pero si les hablo de una cooperativa agrícola que

vi en Polonia,
donde la leche, el pan y el libro eran comunes
tesoros,
[...]
(T77+: 792)

Die dritte Variante, die eine Umkehrung der zweiten darstellt, ist beispielhaft hier zu sehen:

[...]
bei so viel makelloser Brust und prächtigen Hüften
verstand ich, daß Venus nicht Schaum trug:
herb war sie, fest, mit zwei ewigen Armen
[...]
(F41: 240)

[...]
de tanto pecho puro y espléndidas caderas
supe que Venus no tenía espuma:
estaba seca y firme con dos brazos eternos
[...]
(F41+: 542)

Hier sieht man zusätzlich auch noch die antiquierende Stimme (siehe Kapitel 5.3.3.), hier ausgelöst durch die alte Schreibweise, da das Wort „dass“ mit „ß“ (hier: Vers 2) geschrieben wurde. Insgesamt muss man bei der Interpunktionsveränderung sagen, dass Variante zwei und drei dabei die sind, die am häufigsten zu finden sind, aber auch, dass die Interpunktionsveränderung beim Thema Tod/Gewalt insgesamt nur ein einziges Mal vorkommt.

Die drittgrößte Veränderung auf Ebene der Melodie ist die Adjektivstellung, die sich in insgesamt 46 Gedichten finden lässt. Bei ihr werden Adjektive, die im Spanischen wie üblich vor den Substantiven stehen, durch ein Komma abgetrennt und hinter das Subjektiv gestellt werden, statt sie ebenfalls, wie es auch im Deutschen üblich wäre, vor dem Substantiv stehen zu lassen.

[...]
eisige Flammen, Antrieb von Katastrophen,
Erde, dampfend

und sturmzerwühlt.

(O25: 467)

[...]

llamas glaciales, movimiento
de catástrofes, vaporoso
y huracanado patrimonio.

(O25+: 142)

Das letzte Mittel dieses Bereiches ist die Veränderung des Strophenbruchs, die in 35 der 358 Gedichte zu finden ist. In diesen Fällen fügt Erich Arendt einen Strophenbruch hinzu, den es im Original nicht gab, außerdem wird das Wort „rau“ in seiner ehemaligen Schreibweise verwendet (hier: Vers 6).

[...]

Salz und Bewegung lösen sich von dir
und verteilen den Ozean in die Grotten des Menschen,
bis jenseits der Inseln dein Gewicht
zerbirst und einen Schwarm totaler Substanzen verstreut.

Meer des öden Nordens, Meer, das Kupfer schlägt
und Gischt der Hand des einsamen rauhen Bewohners
entgegenwirft
zwischen Pelikanen, Felsen aus kalter Sonne und Dung,
Küste, verbrannt im Vorüber eines unmenschlichen
Frührots!

(F6: 575)

[...]

La sal y el movimiento se desprenden de ti
Y reparten océano a las grutas del hombre
Hasta que más allá de las islas tu peso
Rompe y extiende un ramo de sustancias totales.
Mar del desierto norte, mar que golpea el cobre
Y adelanta la espuma hacia la mano

Del áspero habitante solitario,
Entre alcatraces, rocas de frío sol y estérico,
Costa quemada al paso de una aurora inhumana!
(F6+: 219)

5.3.2.2. Dramatisierung/Verstärkung

Die Dramatisierung/Verstärkung ist die zweitstärkste Tonlage innerhalb der verändernden Stimme, da sie in 134 der 358 Gedichte vorkommt. Davon entstammen 26 der ersten Themenkategorie, 32 der zweiten, 39 der dritten und 37 der vierten. Dramatisierung/Verstärkung bedeutet hier, dass Arendt die Autorenstimme in dem Sinn manipuliert, dass er gewisse Dinge durch seine Übersetzung schlimmer oder stärker bzw. dramatischer aussehen lässt, als es im Original der Fall ist.

Das erste Mittel, mit dem bei Arendt Dramatisierungen bzw. Verstärkungen hergestellt werden, sind Wortkomposita durch Vorneanfügen von Begriffen, die den nachfolgenden Wortteil dramatischer erscheinen lassen, was ich nun beispielhaft anhand eines Gedichtes zeigen werde.

[...]
Ich wandte mich ihrem Grunde zu, versenkte
jeden Abend mich in ihre Wasser, mich an unfäßbare
Reize klammernd, Sturmmöwen eines verlassenen Meeres,
[...]
(M104: 760)

[...]
Acudí al fondo de ella, sumergiéndome
cada tarde en sus aguas, agarrando impalpables
estímulos, gaviotas de un mar abandonado,
[...]
(M104+: 348)

Die Möwen aus dem Original werden mit dem Anhang „Sturm-“ versehen, wodurch sie eine dramatischere Aussagekraft erhalten als es das Wort „gaviotas“ (hier: Vers 3) im Original besitzt, da der Sturmbezug im spanischen Wort nicht vorhanden ist. Zusätzlich sieht man hier

auch wieder die veraltete Schreibweise des Wortes „unfassbar“ (vgl. hier: Vers 2). Aber auch Wortkomposita durch Hintenanfügen von Begriffen, die im Original nicht vorhanden waren, sind ein weiteres Mittel, mit dem Arendt eine Dramatisierung bzw. Verstärkung erreicht:

[...]

Da trat mit **trauerdunkler** Rüstung
der rasende Adler hervor

[...]

(T74: 351)

[...]

Salió el buitre iracundo
de la armadura **enlutada**

[...]

(T74+: 52)

Hier wird „enlutada“ (hier: Vers 2) nicht mit trauergekleidet/trauertragend/trauervoll übersetzt, sondern stattdessen mit „trauerdunkler“ (hier: Vers 1), wobei der Wortteil „-dunkler“ das Düstere, Schlimme und Negative deutlicher zur Geltung bringt, als es ohne diesen hinten angehängten Begriff möglich wäre und als es im Original der Fall ist. Aber Arendt verstärkt durch diese Kompositabildungen Begriffe nicht nur im düsteren Sinn, sondern bringt auch ihre positiven Seiten stärker hervor:

[...]

Das Spanien
der Inquisition,
des Höllenfeuers,
verdeckte die Klänge
und **Farbenpracht**,
Amerikas Völkerstämme,
den Blütenstaub **und** die Freude,

[...]

(O48: 372)

[...]

España

inquisitiva,
 purgatoria,
 enfundó los sonidos
 y colores,
 las estirpes de América,
 el polen, la alegría,
 [...]

(O48+: 1070)

Die Farben („colores“, hier: Vers 5) des Originals werden hier sogar zur „Farbenpracht“ (hier: Vers 5), was sie noch strahlender erscheinen lässt. Ein weiterer Stimmaspekt, der hier bereits Anklänge findet, ist der rhythmus- bzw. melodiebezogene, da Arendt hier das Komma im letzten Vers streicht und stattdessen ein „und“ einfügt (hier: Vers 7), was den Klang des Gedichtes verändert.

Das nächste Mittel, mit dem Arendt eine verändernde Stimme auf Ebene der Dramatisierung herstellt, ist die Verwendung von zusätzlichen, für sich stehenden, verstärkenden Wörtern, die das Original nicht aufweist. Er erweitert z.B. einen Vers des Gedichtes „Der Mensch auf dem Schiff“ durch das Wort „ach“ (hier: Vers 3) und fügt so einen Seufzer in das Gedicht ein:

[...]

Es kommt auf die Küsse nicht an, die sich zwischen
 den Fahrten und jenen Geschenken vereinten, niemand nun,
 ach niemand ist zu Hause. [...]

[...]

(M25: 739)

[...]

No importa, con los besos que se unían
 entre los viajes y los regalos aquellos, ahora nadie,
 nadie en la casa. [...]

[...]

(M25+: 332)

Im nächsten Beispiel reichert er den dritten Vers, in dem es eigentlich „nur“ um Unglück („desdicha“) geht, zusätzlich noch mit dem Satzteil „Kummer“ (hier: Vers 3) an, wodurch man gleich zwei negativ konnotierte Begriffe in diesem Vers hat.

[...]

In solchem Gebäude schlief ich
vierzehn Monate und seine Jahre,
ich beschrieb **Kummer und** Unglück,

[...]

(F86: 191)

[...]

En tal edificio dormí
catorce meses y sus años,
escribí **desdichas**,

[...]

(F86+: 80)

Aber auch Farben werden verstärkt, indem sie beispielsweise das Adjektiv „blendenden“ (hier: Vers 4) in der Übersetzung ihr Eigen nennen dürfen. Dies ist wieder eine Form der Verstärkung im positiven Sinn.

[...]

aber diese Blüte der Tiefe, die aufgebrochen ist,
trägt alles Licht, das vernichtet ward, in sich,
trägt alle Zweige, die nicht verbrannten,
und der **blendenden** Weiße ganzen Quell.

(F37: 729)

[...]

Pero esta flor del fondo que ha estallado
Trae toda la luz que fue abolida,
Trae todas las ramas que no ardieron
Y todo el mantial de la **blancura**.

(F37+: 325)

Zusätzlich dazu ist auch der Gebrauch von direkt dramatischeren Wörtern ein Mittel, das Arendt in seinen Übersetzungen verwendet. So verwandelt er den Strauß aus Wasser („ramo de agua“, hier: Vers 4) in einen „Strauß aus Tränen“ (hier: Vers 6). Tränen verbinden wir stärker mit

Gefühlen, mit Leid und Trauer, als es beim Wasser der Fall ist, wodurch dieser Strauß in der Übersetzung eindeutig andere Bilder und Emotionen hervorruft als im Original.

[...]

Laß dieses Glück mich heut vergessen, das größer als
das Meer,
denn größer als das Meer und seine Inseln ist der Mensch,
und wie in einen Brunnen muß man in ihn senken, um
aufzusteigen
vom Grund mit einem Strauß heimlicher Tränen und versunkener Wahrheiten.

[...]

(M39: 322)

[...]

Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,
Porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,
Y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo
Con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.

[...]

(M39+: 346)

Zusätzlich dazu weist dieses Gedicht ebenfalls wieder antiquierte Schreibweisen einiger Wörter auf (vgl. hier: Verse 1+ 4), was ebenfalls wieder im kommenden Beispiel der Fall ist (vgl. hier: Vers 3). Eine andere Verstärkung, die er dort zusätzlich vornimmt, ist die Übersetzung des Wortes „no“ mit „nie“ statt mit „nicht“ (hier: jeweils Vers 4):

[...]

Rio, Rio de Janeiro,
was alles
müßte ich dir sagen, Namen,
die ich nie vergesse,

[...]

(O50: 479)

[...]

Río, Río de Janeiro,
cuántas cosas
debo decirte. Nombres
que **no** olvido,

[...]

(O50+: 1162f.)

5.3.2.3. Konkretisierung

Die drittstärkste Tonlage mit 83 Gedichten ist die Konkretisierung, die sich wie folgt auf die Themenkategorien aufteilt: 18 entstammen der ersten, noch einmal 18 der zweiten, 24 der dritten und 23 der vierten. Hier gibt es wieder die Wortkompositabildung durch Vorneanfügen gewisser Wörter; in diesem Fall machen die Anhänge die Begriffe jedoch konkreter, statt dramatischer:

Du mir zuseiten im Sande
Bist **Meeressand**,
du singst und bist Gesang,
[...]
(M86: 345)

Tú a mi lado en la arena
eres **arena**,
tú cantas y eres canto,
[...]
(M86+: 87)

[...]
Zitternd und dunkel glitt der Ruf über mein Pferd,
langsamer, tiefer als ein **Vogelflug**: ich hielt an,
wo war ich? Was für Tage waren dies?
[...]

(F12: 566)

[...]

Pasó la voz temblando sobre mi caballo,
Más lenta y más profunda que un **vuelo**: me detuve,
Dónde estaba? Qué días eran esos?

[...]

(F12+: 213)

Der Sand („arena“, hier: Vers 2) aus dem ersten Beispiel wird in der Übersetzung zum „Meeressand“ (hier: Vers 2), während der Flug („vuelo“, hier: Vers 2) des zweiten Beispiels zum „Vogelflug“ (hier: Vers 2) wird. Damit wird in beiden Beispielen der zweite Teil des jeweiligen Wortkompositums konkreter dargestellt, wodurch Arendt die Vorstellungen des*r Lesers*in jeweils in eine bestimmte Richtung bewegt, bei dem Publikum wird also ein genaueres Bild im Kopf erzeugt. Doch diese Wortkomposita bildet er auch, indem er das konkretisierende Wort hinten anhängt:

Totenacker der Küsse, noch ist in deinen Gräften Glut,
noch **glühn**, von **Vogelschnäbeln** angepickt, die Trauben
(M76: 47)

Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
Aún los racimos arden picoteados de **pájaros**.
(M76+: 105)

[...]

Mit welch kranker Materie streute der Tod sich aus,
bis er meine Glieder berührte, mein Lächeln lenkte
und in den Straßen einen unglückseligen **Brunnenschacht**
höhlte?
(M104: 761)

[...]

De qué materia herida se desgranó la muerte
hasta tocar mis miembros, conducir mi sonrisa

y cavar en las calles un pozo desdichado?

(M104+: 348)

Aus den Vögeln (pájaros“, hier: Vers 2) macht er die „Vogelschnäbel[...]" (hier: Beispiel 1, Vers 2) und aus dem Brunnen („pozo“, hier: Vers 3) den „Brunnenschacht“ (hier: Beispiel 2, Vers 3), er stellt Konkretisierungen her, die in den Originalversionen offener und vager gehalten sind. Im ersten Beispiel sieht man auch noch die weiter oben schon angesprochene Synkopierung des Wortes „glühen“ zu „glühn“ (Vers 2).

Das dritte Mittel, um Konkretisierungen herzustellen, ist auch hier wieder die Hinzufügung eines für sich stehenden Wortes, das im Original nicht vorhanden war. So setzt er beispielsweise vor den Teil „du und ich“ („tú y yo“, hier: Vers 3) in der Übersetzung ein „sind wir“ (hier: Vers 2), wodurch er noch einmal genauer dargelegt, wer mit „du und ich“ gemeint ist und dass zwischen diesen beiden Personen anscheinend ein Zusammengehörigkeitsgefühl besteht.

[...]

Und das von elenden Paaren hundertmal benutzte Bett, wenn

Alles mir sagt, ein Tag ist zu Ende, sind wir,

du und ich, die Leiber zu Boden werfen, zusammen

gewesen,

[...]

(M72: 111)

[...]

y la cama

cien veces ocupada por miserables parejas, cuando

todo me dice que un día ha terminado, tú y yo

hemos estado juntos deebando cuerpos,

[...]

(M72+: 268)

Ein weiteres Beispiel ist der Anhang „unter den Füßen“ (hier: Vers 5) in den nun kommenden Versen, der im Original nicht vorhanden ist.

Wir hatten

Brot,

Licht,

Feuer,
Boden unter den Füßen,
das Schloß.
Sie gehörten nicht uns allein,
sie gehörten allen.
(F93: 285)

Teníamos
pan,
luz,
fuego,
tierra,
castillo.
No eran tan sólo nuestros,
eran de todos.
(F93+: 931)

Hier könnte man das Wort „tierra“ (hier: Vers 5) in der spanischen Version in diesem Kontext auch als Land/Ländereien interpretieren und damit von mehr Reichtum ausgehen. In der deutschen Version hingegen konkretisiert Arendt, dass es darum geht, überhaupt einen Boden unter den Füßen zu haben, statt Grund und Boden zu besitzen. Der Anhang „unter den Füßen“ gibt also dem*r Leser*in wieder eine gewisse Interpretationsrichtung vor, während das Original mehr Varianten zulässt. Ein weiteres Merkmal hier, das ich am Rande erwähnen möchte, ist die Schreibweise des Wortes „Schloss“ mit ß (hier: Vers 6), was Arendt Stimme ebenfalls wieder einen antiquierenden Klang verleiht, da diese Schreibweise heute nicht mehr üblich ist.

Aber auch die Verwendung von direkt konkreteren Wörtern in der Übersetzung ist auch hier wieder ein Mittel zur Herstellung der Konkretisierung. Der vager gehaltene „exterminador“ (hier: Vers 6) des Originals wird zum konkreteren „Würger“ (hier: Vers 5):

[...]
Ihn, der an sich riß
das Erdreich
der Indios,
oder den Jäger
von Tauben, den Würger
schwarzer Schwäne.

(T67: 724)

[...]

al que usurpó

las tierras

de los indios,

o al cazador

de palomas, al

exterminador

de cisnes negros.

(T67+: 1379)

Hier wird die Mordmethode konkretisiert: Die Schwäne werden nicht auf unbestimmte Art ausgerottet/ausgelöscht, es wird stattdessen genau beschrieben, auf welche Art und Weise sie umgebracht werden. Wie beim vorherigen Beispiel findet sich auch hier im Wort „riß“ wieder die Schreibweise mit -ß statt mit -ss (hier: Vers 1). Ein weiteres Beispiel findet sich im Folgenden:

[...]

der jugendliche Puschkin

ergriff meine Hand

mit seiner behandschuhten Rechten,

[...]

(O49: 395)

[...]

el joven Pushkin

me tomó de la mano

con su mano enguantada

[...]

(O49+: 1089)

Auch „mit seiner [...] Rechten“ (hier: Vers 3) ist eine konkretisierte Version des Originalverses „con su mano [...]“ (hier: Vers 3), welcher nur von einer Hand spricht, ohne genauer darauf einzugehen, ob die rechte oder die linke gemeint ist. Wenn man sich auf den Standpunkt des in

dem Theorieteil bereits genannten Peter Mendelsund stellt, wären die Fälle der Nicht-Konkretisierung in den Originalen denen der Übersetzungen vorzuziehen, da er das Vernichten von Leerstellen, anders gesagt das Konkretisieren, in der Literatur als eine Form des Raubes sieht (siehe Kap. 3.2.1.). Das von Arendt vorgenommene Ausfüllen ebendieser Leerstellen wäre für ihn also fast schon eine Straftat, da man dem*r Leser*in seine Fantasie wegnähme.

5.3.2.4. *Euphemisierung/Abschwächung*

Abgesehen von der Dramatisierung und der Konkretisierung fällt auf, dass Arendt vieles euphemischer bzw. abgeschwächter ausdrückt, als es im Original der Fall ist, und somit auf eine weitere Art zu seiner verändernden Stimme beiträgt. Dieses kommt in 82 der insgesamt 358 Gedichte vor, also insgesamt fast genauso oft wie es bei der Konkretisierung der Fall war. Das verteilt sich hier auf 18 von 118 Gedichte im ersten Themenbereich, 17 von 77 im zweiten, 24 von 95 im dritten und 23 von 69 im vierten.

Eine Euphemisierung anhand von Wortkomposita durch Vorneanfügen, Wortkomposita durch Hintenanfügen oder das Hinzufügen eines euphemisierenden Wortes gibt es in diesem Bereich nicht. Das einzige Mittel, mit dem diese Stimmlage hergestellt wird, ist die direkte Verwendung eines euphemischeren Wortes, wie im folgenden Beispiel ersichtlich:

[...]

und der Orkan blutdürstender Federn von den diagonalen

Treppen

den düstren Staub fegt, ich blicke nicht auf das rasende Tier,

nicht auf den blinden Zyklus seiner Krallen;

[...]

(M39: 323)

[...]

y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío

de las escalinatas diagonales, no veo a la bestia veloz,

no veo el ciego ciclo de sus garras,

[...]

(M39+: 346)

Hier fällt zunächst einmal ein weiteres Mal die Synkopierung von „düsteren“ zu „düstren“ (hier: Vers 3) auf. Außerdem wird die Bestie („bestia“, hier: Vers 2) hier zum einfachen, weniger grausam konnotierten Tier euphemisiert (hier: Vers 3), während im nächsten Beispiel das Wort „blenden“ (vgl. hier: Vers 4) anstelle des im Spanischen eigentlich gemeinten Wortes „erblenden/blind machen“ („ciegar“, vgl. hier: Vers 4) tritt. Blenden wirkt hier kurzfristiger und weniger endgültig, als es in der spanischen Version der Fall ist, bei der die Wortwahl darauf hinweist, dass die Schiffe des Gonzalo Jiménez für immer ihr Augenlicht verlieren:

[...] die deinen
Samen, **Flußmutter**, entsprangen,
überschütte mit Blutfliegen sie,
blende sie mit schwarzem Tierkot,
[...]
(T49: 339)

[...] nacidos
de tus semillas, río madre,
arrójales moscas de sangre,
ciégalos con estéricol negro,
[...]
(T49+: 42)

Dieses Blenden ist also wieder ein Beispiel für die Euphemisierung, außerdem gibt es auch hier wieder ein Beispiel für die veraltete Schreibweise eines Wortes (vgl. hier: Vers 2). Doch Arendts Veränderungen derartiger Form lassen sich auch bei sehr umgangssprachlichen bzw. vulgären Wörtern finden. Aus dem Hintern („culo“, hier: Vers 3) macht er den „Steiß“ (hier: Vers 3) und aus der Prostituierten („prostituta“, hier: Vers 2) eine einfache „Buhlerin“ (hier: Vers 2):

[...]
irrt der Maulesel Mola durch sie, ein Höllenmulatte,
trüb, mürb und verwirrt für allezeit,
lodernde Flammen am Schweif und am **Steiß**.
(M80: 248)

[...]
va el infernal mulato, el Mola mulo
definitivamente turbio y tierno,
con llamas en la cola y en el culo.
(M80+: 286)

[...]
die Rose, vom Schluchzen benetzt
der kleinen Buhlerin, des fiebrigen Tages Wind,
der eindrang durch das Fenster ohne Scheiben,
[...]
(T41: 533)

[...]
la rosa humedecida en el sollozo
de la pequeña prostituta, el viento de los días febriles
que entra por la ventana sin cristales
[...]
(T41+: 191)

5.3.2.5. Romantisierung

Die Romantisierung ist die schwächste Tonlage von allen, die zur verändernden Stimme führen. In Bezug auf das Gesamtwerk scheint diese Stimmlage nicht besonders wichtig zu sein, da sie nur in 19 der insgesamt 358 Gedichte vorkommt, jedoch wird sie wichtig, sobald man sich die Verteilung innerhalb der Themengebiete ansieht (10 von 95 in der dritten Themenkategorie, Flora, Fauna und Reisen, und 9 von 69 in der vierten, Orte und ihre Besitztümer; ansonsten nicht vorhanden), worauf ich später noch etwas genauer eingehen werde. Da sie in diesen Themenbereichen zur verändernden Stimme beiträgt wird sie auch hier kurz angeschnitten. Bei der Romantisierung lassen sich zunächst einmal Wortkomposita durch Vorneanfügen eines romantisierenden Wortes finden:

Zwischen den Cordilleren
Und den schneeigen Wogen
Chiles,
neugeboren im Herzblut
meines Volkes,
singe ich für euch alle,
für euch.
(F22: 291f.)

Entre las cordilleras
y las olas nevadas
de Chile
renacido en la sangre
de mi pueblo,
para vosotros todos,
para vosotros canto.
(F22+: 934)

Hier sieht man, dass im Spanischen nur der Begriff „sangre“ (hier: Vers 4) verwendet wird, was im Deutschen zu dem Wort „Herzblut“ (hier: Vers 4) gemacht wurde, was im Deutschen zwar ein ganz normales Wortkompositum ist und an sich keinerlei Aufmerksamkeit erregen würde, bei einem Vergleich mit dem Original erkennt man hier jedoch, dass der Begriff „Herz“ im Spanischen nicht zu finden ist, sondern eine romantisierende Anfügung Arendt darstellt.

Wortkomposita durch Hintenanfügen von Begriffen, die im Original nicht vorhanden waren, sind bei dieser Tonlage nicht zu finden. Etwas anderes, das sich hier jedoch finden lässt, ist die Romantisierung, die dadurch entsteht, dass Arendt ein romantisierendes Wort in die Übersetzung hinzufügt, das im Original nicht vorhanden ist:

Die Städte
recken
ihr Ziegelstein gen Himmel,
stolz
ihre Lanzen,
ihre Zeichen
[...]
(F61: 821)

Las ciudades

elevan

sus ladrillos,

sus lanzas,

sus signos,

orgullosos,

[...]

(F61+: 1463)

Das Wort „elevant“ (hier: Vers 2), „erheben“, wird hier mit dem Anhang „gen Himmel“ (hier: Vers 3) versehen und somit eindeutig romantischer gemacht. Eine weitere Möglichkeit, die Arendt nutzt, um Gedichtsstellen zu romantisieren, ist, in seiner Übersetzung direkt ein romantischeres Wort als im Original zu verwenden.

[...]

denn von neuem erwach ich zum Leben,

singe und wachse,

gefestigt, rein bis in die Seele

vom Regen des Meeres.

(F64: 621)

[...]

Porque de nuevo existo,

canto, creo,

firme, recién lavado

por la lluvia marina.

(F64+: 1288)

Hier übersetzt Arendt die neutrale Stelle „recién lavado“ (hier: Vers 3), also eigentlich „frisch gewaschen“, mit „rein bis in die Seele“ (hier: Vers 3). Das Wort Seele ist hier eindeutig romantischerer Natur als es in Nerudas Version der Fall ist. Aber auch die Umwandlung des Wortes „Leber“ in „Herz“ (hier: jeweils Vers 3) in dem Gedicht „Ode an Río de Janeiro“ (O50) stellt eine Romantisierung dar:

[...]

Zeichen des Unglücks

Und des Gelingens,

Herz einer armseligen Monarchie,
Küche einer bleichen Republik.
[...]
(O50: 478)

[...]
muestra de la desdicha
y del acierto,
hígado de la pobre monarquía,
cocina de la pálida república.
[..]
(O50+: 1162)

5.3.3. Poetische und antiquierende Stimme

Die dritte Stimme Arendts ist die poetisierende bzw. die antiquierende Stimme. Das Alter der Stimme und die Poetizität sind nicht einhundertprozentig voneinander zu trennen, dennoch werde ich an dieser Stelle zur besseren Übersicht eine gewisse Unterteilung vornehmen, die jedoch nicht als unverrückbar und gänzlich feststehend zu verstehen ist. Diese Stimme findet man in insgesamt 222 Gedichten, wobei hier keine Unterteilung innerhalb der Themengebiete gezeigt wird, da sich diese Stimme ohne große Unterschiede gleichmäßig durch alle Stimmen zieht. Sie ist des Weiteren als manifest zu bezeichnen, da die Poetizität sowie die Antiquiertheit für sich allein im Zieltext bereits Aufmerksamkeit erregen, weshalb ich an dieser Stelle auch nur die übersetzten Versionen anführen werde. Abgesehen davon besitzt die spanische Sprache keinen Genitiv und zudem verwendet Neruda nur alltagsgebräuchliche und heute noch aktuelle Begriffe in seinen Gedichten.

Die Poetizität beruht hauptsächlich auf der häufigen Verwendung des Genitivs innerhalb der Übersetzungen, wobei der Genitiv in diesen Gedichten zusätzlich fast immer mehr als nur ein Mal verwendet wird, stellenweise sogar sehr oft. Diesen findet man beispielsweise im folgenden Gedichtsausschnitt:

[...]
Aus Meer und Erde
erschuf ich dich singend.

Deines Mundes begehrt ich, deines kleinen Fußes
Wölbung makellos, deines flutenden Haars
sonnengebräunten Getreides.
Ich rief nach dir, und du kamst des Nachts,
und im glimmenden Licht der Morgenröte
fand ich, du lebstest
und wuchsest aus mir
wie aus dem Meer der Schaum, du meine kleine Göttin.

[...]

(M107: 137)

Die Verwendung des Genitivs lässt sich in einigen Gedichten jedoch auch extrem oft finden, wofür das kommende Gedicht beispielhaft spricht.

In fernen Gebieten
netzte ich deines Schaumes Gründe, dein weites
Gestade
mit verbannten und irren Tränen.

[...]

[...] eine Blüte
schützenden Sandes
zwischen Möbeln und alten Kleidern.

[...]

[...]

Sturzhang, Ursprung, Küste
des Planeten, deine Augenlider
breiten, das Blau der Sterne bedrängend,
des Landes Mittag aus.

[...]

Meer des öden Nordens, Meer, das Kupfer schlägt

und Gischt der Hand des einsamen **rauen** Bewohners
entgegenwirft
zwischen Pelikanen, Felsen aus kalter Sonne und Dung,
Küste, verbrannt im Vorüber eines unmenschlichen
Frührots!

Meer von Valparaíso, Woge
einsamen nächtlichen Lichts,
des Ozeans Fenster,
an dem meiner Heimat Standbild erscheint
mit noch blinden Augen blickend.

[...]

(F6: 574f.)

In diesem Gedicht findet man jedoch zusätzlich auch noch die veraltete Schreibweise des Wortes „rau“ (vgl. hier: Vers 13), auf die innerhalb dieser Stimme auch noch eingegangen wird. Außerdem findet man durch die Verwendung von elaborierten und gehobenen Wörtern diese Poetizität auch auf der Wortebene, wie man in den nun folgenden Gedichtteilen dreier verschiedener Gedichte sehen kann.

Liebe, die ewig **zu wahren vermag**
und die vergänglich sein kann.
(M55: 28)

Held oder Brot, **entsinne mich nicht**,
ob seine ungewöhnliche Süße
die des gekrönten Siegers war
oder der Honig nur, der sich austeilt.
Ich **erinnere seiner Augen mich**,
Tropfen jenes himmlischen Ozeans,
blauen Kirschbaums Blüten,
antiken Frühlings.
(T45: 273)

Alles ist endlich zur Klarheit gediehen!

Mich dünkt

auf einmal,

die Welt ist

viel einfacher

[...]

(F75: 734)

Aber auch hier erkennt man neben der Wahl spezieller Wörter stellenweise auch wieder den oben bereits thematisierten Genitiv. Aber auch ganze Satzstellungen in Versen wie den Folgenden ist hier als poetisch zu beschreiben.

Wir mochten nicht

reden. Der Wind

sprach an unserer Statt.

(F93: 285)

[...]

Ich schreibe deinen Namen nieder

mit dieses Gesanges

erstem Laut,

du bist gewaltiger,

größeren Lebenssaftes voll und klingender,

dich zu beschreiben, ist unmöglich mir,

[...]

(F72: 360)

[...]

sie drangen in meine Seele

wie Böen, Schnee, Staub und Rauch,

wie etwas, das erblinden und verzweifeln macht.

[...]

(O20: 61)

[...]

Und es gibt keine Mächte, die schweigen mich heißen könnten,
außer der traurigen Größe der Zeit
und ihres Verbündeten: des Todes mit seiner Pflugschar
für die Knochenagrikultur.

[...]

(O59: 280)

Wenn man nun von der Poetizität weggeht und zur Antiquiertheit wechselt, findet man die antiquierende Wirkung wiederum ebenfalls auf der Wortebene, die sich jedoch in drei Unterarten teilen lässt. Arendt verwendet 1) Wörter und Ausdrücke, die alt klingen, aber noch verstanden werden, jedoch auch 2) solche, die mittlerweile auch inhaltlich problematisch sind. Die dritte Unterart ist die veraltete Schreibweise von heute noch gebräuchlichen Wörtern. Ersteres findet man bei Ausdrücken wie:

Hernach traf mein Entschluss mit deinem Traum zusammen
und seit diesem Bruch,
der das Herz uns brach,
[...]

(M28: 48)

II

Das Vaterland enthüllt sich
Blütenblatt um Blütenblatt
unter den Lumpen,
denn aus solcher Einsamkeit entnimmt der Mensch
nicht Blume noch Fingerreif noch Hut:
Er fand auf diesen Hochöden
Die Sprache allein
[...]

(O55: 333)

Schroffe Schiffe **rauh** Granits,
anheimgegeben dem Zorn, Planeten,
an deren starrem Ausmaß
des Meeres Banner ihr Gewog verhalten.

(F31: 742)

[...], die
feudalen Herrensöhne, der General, in dessen Hand
dreißig **Silberlinge** erklingen:[...]

(O36: 258)

[...]
Moldau, **allgemach**
Nahmst du Gestalt an,

[...]

(O15: 22)

In Beispiel Nummer drei (F31) sieht man außerdem noch die veraltete Schreibweise des Wortes „rau“ (vgl. Vers 1). Die auch inhaltlich nicht mehr verständlichen Wörter, lassen sich in den folgenden Gedichtteilen erkennen:

Was willst du, Gast mit zerbrechlichem **Schnürleib**,
In meinen Zimmern voller Trauer?
Welch zerstörte Sphäre ist rings um dich?

(F54: 78)

Bei diesem Beispiel des Schnürleibes (hier: Vers 1) ist es also nicht nur der Wortklang, der ihn alt wirken lässt, es ist zusätzlich auch die Tatsache, dass sich viele wahrscheinlich auch auf inhaltlicher Ebene nichts mehr darunter vorstellen können, was ein Schnürleib sein soll. Ähnliches gilt für den Schergen (hier: Vers 3) in den nun folgenden Versen.

[...]
Sie decken es zu mit Schatten,
Nebel
von **Schergen**,
sie binden es und sperren es ein,

[...]

(O35: 192)

All die bis hierher genannten Wörter, die Arendts Stimme ein gewisses Alter verleihen, kommen zwar als jeweilige Einzelworte nicht eins zu eins wiederholt in vielen Gedichten vor, jedoch gibt es eine große Anhäufung verschiedener, mittlerweile veralteten Wörter. Das bedeutet, er wiederholt nicht eine geringe Anzahl derselben Wörtern immer wieder, sondern er verwendet viele ganz verschiedene alte Begriffe.

Doch der antiquierende Klang der Stimme Arendts rührt nicht nur daher, dass seine Formulierungen und Wörter heute nicht mehr gebräuchlich sind, sondern lässt sich zum Teil auch anhand der Schreibweise erkennen, was das besagte dritte Unterkapitel darstellt und was man auch in den vorangegangenen Stimmen erkennen konnte. Außerdem schreibt er die Cousine mit „K“ (vgl. F90: 240), den Kai mit „QU“ (vgl. T50: 14) und rau(er) mit „h“ am Ende (vgl. F61: 822, O55: 332). Alle Begriffe dieses letzten Abschnittes sind heute noch bekannt und gehören zur Alltagssprache, jedoch markiert ihre veraltete Schreibweise in den Übersetzungen Arendts dort, dass ebendiese nicht in jüngster Zeit angefertigt worden sind. Sie unterstreicht somit den in Teilen antiquierenden Klang der Übersetzerstimme Erich Arendts.

Diese elaborierte und antiquierende Ausdrucksweise ist deshalb so wichtig, da sie eine Manipulation des Originals auf Ebene des Sprachregisters darstellt. Die Originale arbeiten mit einfacher Sprache, da Neruda, wie wir bereits gesehen haben, eine allseitig verständliche Dichtung möchte (siehe Kap. 4.1.2.), während Arendt sich in seinen Übersetzungen einer elaborierteren Sprache bedient, die eventuell nicht mehr von jedem verstanden wird.

5.3.4. Erklärende Stimme

Diese Stimme ist die vierte Stimme Arendts und spielt sich stark auf der Wortebene ab, da hier immer spanischsprachige Originalwörter, von denen Arendt wahrscheinlich vermutet hat, dass sie im deutschsprachigen Raum so nicht verständlich sein würden, mit Zusätzen versehen wurden, um den Leser*innen zu verdeutlichen, um was es sich bei dem besprochenen Objekt/Tier handelt. Diese Stimme ist weniger stark als die vorangegangenen, aber durchaus bemerkbar, besonders wenn man sich ihre Verteilung in den einzelnen Themenbereichen ansieht, weshalb auch diese nicht unerwähnt bleiben sollte. In der zweiten Themenkategorie sieht man sie in elf der dort zugehörigen 77 Gedichte, in zehn von 95 Gedichten in der dritten Kategorie und in 14 von 69 Gedichten der vierten; im Gesamtwerk jedoch nur in 35 der 358

Gedichte und auch in der ersten Themenkategorie kein einziges Mal. Auch diese Stimme ist wieder nicht-manifest, da auch hier wieder eine Veränderung vorhanden ist, aber auch diese für den*die Leser*in ohne Vergleich mit dem Original unbemerkt bleibt. Auch diese Stimme wird wieder anhand von Wortkomposita durch Vorneanfügen hergestellt:

Indes, da das Wasser seine Spuren härtet im Stein,
strömt es auf uns und entführt uns sanft
in die Dunkelheit, tiefer hinab in die **Krateröffnung**
des Ranu Raraku. Darum
erspäht dich der Fischer nicht noch der Krug. Berge
[...]
(F18: 722)

Pero así como el agua endurece sus rasgos en la piedra,
sobre nosotros cae llevándonos suavemente
hacia la oscuridad, más abajo del **agujero**
de Ranu Raraku. Por eso,
que no te divise el pescador ni el cántaro. Sepulta
[...]
(F18+: 319)

In diesem Gedicht sieht man, dass die Öffnung des Originals („agujero“, hier: Vers 3) in der Übersetzung zu einer „Krateröffnung“ (hier: Vers 3) wird. Dadurch erklärt Arendt indirekt, dass es sich bei dem Ranu Raraku um einen Vulkan handelt und dass das lyrische Ich mit einer weiteren Person in dessen Krater fällt, während im Original davon ausgegangen wird, dass die Leser*innen wissen, was der Ranu Raraku ist und dieser zusätzlichen Erklärung nicht bedürfen. In diesem Beispiel wurde also die Erklärung vorne vor das Wort gesetzt und so ein Kompositum gebildet, das erklärenderer Natur ist als das Substantiv im Original. Doch auch Wortkomposita durch Hintenanfügen sind wieder Teil dieser erklärenden Stimme Arendts:

[...]
vom
unendlichen Schlag
des Meeresherzens
gepeitscht,
Inseln des **Sargassomeeres**,

kommen sie
mit dem Überrest
von
Regenbögen
bis an meine Tür,
[...]
(T63: 731)

[...]
golpeados
por el
inacabable
movimiento
del corazón
marino,
islas de los **sargazos**
que hasta mi puerta
llegan
con el despojo
de
los arcoiris,
[...]
(T63+: 1384)

Das im Original beschriebene Sargasso („sargazos“, hier: Vers 7) wird zum „Sargassomeer[..]“ (hier: Vers 5), es erhält also die Erklärung, dass es sich bei ihm um ein Meer handelt. Da sich dieses Meer im Atlantik befindet, wäre einem*r deutschsprachigen*r Leser*in ansonsten wahrscheinlich nicht klar, um was genau es sich bei diesem Wort handeln soll. Hier sieht man auch noch, dass einige Verse getauscht wurden, das Wort „gepeitscht“ (hier: Vers 4) steht an späterer Stelle als im Original („golpeado“, hier: Vers 1) und auch die „Tür“ (hier: Vers 10), im Spanischen „puerta“ (hier: Vers 8), kommt erst später. Hier ist jedoch zu sagen, dass diese Änderungen zumeist vorgenommen wurden, damit die jeweiligen Gedichtabschnitte noch „deutsch“ klingen, auch wenn ihre Positionierung an anderer Stelle durchaus noch grammatikalisch richtig gewesen wäre. Hier ist also auf Pekkanen zu verweisen, die anmerkte, dass Änderungen nur dann als Stimme bezeichnet werden können, wenn der*die Übersetzer*in

aufgrund der Regeln der jeweiligen Sprache eine wirkliche Wahlmöglichkeit hat (siehe Kapitel 3.3.2.), was hier nicht der Fall ist, da ein undeutscher Klang in gewisser Weise auch mit den Regeln der deutschen Sprache gebrochen hätte. Ein letztes Beispiel der erklärenden Wortkomposita findet man auch im Gedicht „Ode an die Landstraße“ (O45).

[...]

beschirmt

von Akazien,

von staubigen

Boldubäumen,

Grate, feindselige Hügel,

[...]

(O45: 764f.)

[...]

resguardados

por acacias, por **boldos**

polvorientos,

lomas, cerros hostiles,

[...]

(O45+: 1414)

Hier werden die „boldos“ (hier: Vers 2) zu den „Boldubäumen“ (hier: Vers 4), hier erklärt also der zweite Teil des deutschen Wortkompositums, dass es sich bei dem ersten Teil um einen Baum handelt. Auch hier wurden wieder zwei Verse vertauscht, aber auch hier wieder aus Gründen der grammatikalischen Richtigkeit, weshalb ich darauf nicht näher eingehen werde.

Die zweite Art und Weise, auf die eine Erklärung herbeigeführt wird, ist, in die Übersetzung ein erklärendes Wort einzufügen, das im Original nicht zu finden ist, was hier nun beispielhaft gezeigt wird.

[...]

durch **Peter des Großen** Standbild und sein **Roß**

zog der Faden dahin,

der Faden Blut,

suchend zog er seine Bahn.

(T14: 113)

[...]

en la estatua de **Pedro** y su caballo,
el hilo,
el hilo de sangre
caminaba,
caminaba buscando.

(T14+: 805)

Hier wird „Pedro“ nicht nur mit „Peter“ (hier: jeweils Vers 1) übersetzt, es wird stattdessen sein Herrschertitel mitangeführt, damit das deutschsprachige Lesepublikum erkennen kann, dass es sich um einen ebensolchen handelt. Die „Roß“-Schreibweise sowie das Wort an sich (hier: Vers 1) verleihen der Stelle auch hier wieder einen antiquierten Klang. Die Anaphern sind in der Übersetzung zwar nicht in der Art übernommen worden und nicht so stark wie im Original (hier: T14+: Vers 2-5), aber dennoch findet man hier auch zweimal das Wort „zog“ und zweimal den „Faden“ (hier: T14: Verse 2-4). Diese nicht gänzliche Übernahme des Stilmittels ist jedoch nicht so oft zu finden, als dass man diesen Aspekt als Stimme bezeichnen könnte, es stellt eher, wie in diesem Gedicht, eine Ausnahme dar; die Regel ist die erste Stimme Arendts, das Festhalten am Original auf allen Ebenen. Eine weitere erklärende Worthinzufügung sieht man im Folgenden:

[...]

Es zeugt in einem fort und fort,
nimmt keine Rücksicht auf den **Heiligen** San Franziskus
noch hört es auf irgendeine Dummheit:

[...]

(F90: 238)

[...]

Él va sin cesar procreando
y no hace caso a San Francisco,
no oye ninguna tontería:

[...]

(F90+: 168)

Franziskus wird im deutschen eine Erklärung in Form des Wortes „Heiligen“ (hier: Vers 2) vorangestellt, das seinen Status als ebensolcher noch einmal deutlicher offenlegt.

Eine letzte Art, auf die die Erklärung herbeigeführt wird, ist, in der Übersetzung eines bestimmten Wortes ein direkt erklärendes Wort zu nutzen, statt zusätzlich eines hinzuzufügen, was man direkt wieder Gedicht F90 findet. Hier wird der medizinische Begriff „intestinal“ in der deutschen Version zu „darmtief“ (hier: jeweils Vers 2), was zwar auch kein gebräuchliches Wort ist, aber dem*r Leser*in dennoch zeigt, wo das besprochene Körperteil zu verorten ist.

[...]

Irgendwie werde ich so viele

darmtiefe Dinge schon verstehen,

die im Inneren verborgen sind

wie geheime Leidenschaften.

(F90: 239)

[...]

De alguna manera sabré

tantas cosas **intestinales**

que están escondidas adentro

como pasiones clandestinas.

(F90+: 169)

Etwas ähnliches findet sich auch in dem folgenden Gedicht:

[...]

den Schlinggewächsen,

dem grünen **Untergang**, auswegslosem,

kam ich mit dem Geheimnis zurück:

[...]

(F24: 193)

[...]

De las enredaderas,

del **cataclismo** verde, sin salida,

volví con el secreto:

[...]

(F24+: 502)

Der Begriff „cataclismo“ wird in der Übersetzung zu „Untergang“ (hier: jeweils Vers 2), es wird also das Fremdwort durch ein erklärendes, allgemein bekannteres deutsches Wort ersetzt. Aber auch das „guanaco“ des nächsten Beispiels (hier: Vers 1), eine wilde, nicht domestizierte Lamaart, die in Südamerika heimisch ist, wird in Arendts Version zum weniger konkreten „Lama“ (hier: Vers 2), das die impliziten Wesenseigenschaften des „guanaco“ nicht mehr enthält, aber besser verständlich ist:

[...]
sturmumtobtes
wildes Lama,
Maiskolben,
[...]
(F77: 671)

[...]
guanaco
huracanado,
cabeza
de maíz,
[...]
(F77+: 1331)

In diesem Gedichtsausschnitt erkennt man zusätzlich auch noch den oben bereits angesprochenen Aspekt der Dramatisierung, da vor das Lama das Wort „wild“ (hier: Vers 2) gesetzt wird, das im Original nicht vorhanden ist.

5.3.5. Zwischenüberblick: Kleine Zusammenfassung der textuellen Stimmen sowie Themenbezug

Zunächst einmal ist anzumerken, dass die Veränderungen und Erklärungen in den Einzelgedichten meistens jeweils nur sehr schwach wirken, da es oft nur kurze Stellen innerhalb der Gedichte sind, die verändert oder erklärt werden. Daher kann man Arendts erklärende und seine verändernde Übersetzerstimme auf Einzelgedichtbasis als kaum vorhanden beschreiben. Die Analyse hat jedoch gezeigt, dass sich dieser Umstand ändert, sobald man sich das

Gesamtwerk ansieht, da seine Stimmen dann laut werden. Die anderen beiden Stimmen sind auch auf Einzelgedichtbasis schon sehr laut.

In Bezug auf die Übersetzungen des Gesamtwerkes Nerudas besitzt Arendt insgesamt vier Stimmen: 1) Festhalten am Original, 2) verändernd, 3) poetisch/antiquierend, 4) erklärend. Die ersten beiden Stimmen sind die Hauptstimmen, die sich durch (fast) alle Gedichte ziehen, wobei die erste auf allen Ebenen zu finden ist (Wortebene/Inhaltsebene, Sprachregister, Stilmittel und Nicht-Vorhandensein von Reimen, Vers- und Strophenzahl), während sich die zweite oft auf Wortebene, aber auch auf Ebene des Sprachregisters sowie des Rhythmus abspielt. Die Mittel, die hier (und bei der vierten Stimme) verwendet werden, sind Wortkomposita, bei denen der erste Teil im Original nicht vorhanden war, aber auch durch solche, bei denen der hintere Teil im Original nicht vorkommt; außerdem durch Hinzufügungen für sich stehender Wörter, die das Original nicht aufweist, und durch die Übersetzung der betreffenden Stelle mit einem Wort, das an sich schon anders ist als im Original. Die zweite Stimme bildet sich, im Gegensatz zu allen anderen Stimmen, nicht nur auf verschiedenen Sprachebenen, sondern auch noch auf verschiedene Arten: Sie beinhaltet Romantisierungen, Euphemisierungen/Abschwächungen, Dramatisierungen/Verstärkungen, Konkretisierungen und den Rhythmus/die Melodie, die sich gemeinsam zur verändernden Stimme zusammenfügen. Bei ihr ist auch noch anzumerken, dass die Euphemisierung nur anhand direkter euphemischerer Übersetzungen herbeigeführt wird, die anderen Mittel sind in dem Bereich nicht zu finden. Die dritte Stimme findet man ebenfalls oft auf der Wortebene, aber noch etwas stärker auf der des Sprachregisters. Sie wird ausgelöst durch antiquierende und poetisierende Wörter und Satzstellungen, die jedoch noch verständlich sind, durch solche, die heutzutage auch inhaltlich schwer zu verstehen sind, durch eine mittlerweile veraltete Rechtschreibung sowie durch die Verwendung des Genitivs. Auch die vierte Stimme spielt sich, wie die zweite, oft auf Wortebene ab, ist jedoch insgesamt eher eine Nebenstimme, die jedoch dennoch hörbar und nicht zu vernachlässigen ist.

Da ich meine Gedichte anhand thematischer Kategorien ausgewählt habe, werde ich nun noch zusätzlich darauf eingehen, wie sich die verändernde und die erklärende Stimme in den vier Kategorien jeweils verändern und welche Stimme jeweils die stärkste ist. Auf die anderen beiden Stimmen (Festhalten und Poetisierung/Antiquiertheit) werde ich hier nicht noch einmal eingehen, da sich diese, wie bereits angemerkt, durch (fast) alle Gedichte und Gedichtsthemen ziehen bzw. keine thematisch bedingten Änderungen aufweisen.

Im ersten Themenbereich (Menschen/Emotionen/Beziehungen) fällt nur die verändernde Stimme auf, herbeigeführt durch 26 dramatisierte Gedichte, 18 konkretisierte, 18

euphemisierte und 18 rhythmusveränderte bei einer Gesamtzahl von insgesamt 118 in diese Kategorie fallende Gedichte. Wenn man diese Aspekte nun zusammenrechnet, da sie alle zu einer verändernden Stimme beitragen, kommt man auf insgesamt 69 Gedichte (Gedichte, in denen beispielsweise eine Euphemisierung und eine Konkretisierung vorgenommen wurden, wurden nur einmal gezählt, da diese Aspekte keine eigenen Stimmen sind, sondern jeweils zu der verändernden Stimme beitragen), die eine verändernde Stimme enthalten, was also über die Hälfte der Gedichte aus diesem Themenbereich sind, die verändernde Stimme ist hier also gut zu hören. Eine verändernde Stimme durch Romantisierung sowie die erklärende Stimme lassen sich hier nicht finden.

Der Themenbereich Tod/Gewalt besteht aus insgesamt 77 Gedichten, von denen 32 dramatischer gestaltet sind, 18 konkreter, 18 euphemischer und 5 rhythmusverändert, jedoch gibt es keine Romantisierung. Wenn man nun wieder die Gesamtveränderung durch all diese Aspekte berechnet, kommt man auf 53 Gedichte mit verändernder Stimme. Abgesehen davon hat Arendt hier im Gegensatz zum ersten Themenbereich zusätzlich noch in elf Gedichten eine erklärende Stimme.

Innerhalb der Kategorie Flora, Fauna und Reisen gibt es 95 Gedichte, wobei 38 dramatisierte Stellen enthalten, 24 Euphemisierungen, 24 Konkretisierungen, zehn Romantisierungen und 43 Rhythmusänderungen. All diese Veränderungsformen führen wieder zu einer verändernden Stimme Arendts, die sich nach obiger Berechnungsform alles in allem in 72 Gedichten finden lässt. Arendts erklärende Stimme ist in diesem Bereich in zehn Gedichten vorhanden. Diese geringe Anzahl an Erklärungen ist verwunderlich, da man besonders im Pflanzenbereich stärkere Erklärungen erwarten würde, da Neruda auch über Pflanzen und Tiere aus Lateinamerika schreibt, die in Europa nicht bekannt sind. Jedoch muss man hier zum Ausgleich auch anmerken, dass diese in unserem Kulturraum unbekannten Pflanzen und Tiere bei Neruda gar nicht so oft erwähnt wurden, wie ich erwartet hätte.

Die vierte und damit letzte Kategorie (Orte und ihre Besitztümer) beinhaltet in Bezug auf die verändernde Stimme 37 Dramatisierungen, 23 Euphemisierungen, 22 Konkretisierungen, neun Romantisierungen und 37 Rhythmusänderungen bei einer Gesamtzahl von 69 Gedichten. Insgesamt hat die verändernde Stimme Einfluss auf 62 Gedichte. Hier ist besonders die Romantisierung interessant, da man diese eher im ersten Themenbereich erwartet hätte. Zusätzlich ist hier noch die erklärende Stimme mit 14 Erscheinungen zu nennen.

Wenn man diese themenabhängigen Analyseergebnisse nun zusammenfasst und für eine bessere Vorstellbarkeit prozentual ausrechnet, erkennt man, dass die erklärende Stimme Arendts im ersten Themenbereich bei 118 Übersetzungen überhaupt nicht (0%) vorkommt, im

zweiten bei 77 Übersetzungen elf Mal (14,28%), im dritten bei 95 Übersetzungen zehn Mal (10,53%) und im vierten bei 69 Übersetzungen 14 Mal (20,29%), das heißt, sie ist beim Thema „Orte und ihre Besitztümer“ am stärksten und bei „Menschen/Emotionen/ Beziehungen“ am schwächsten bzw. gar nicht vorhanden, was eine interessante Feststellung ist, da Erklärungen eher im Pflanzen- und Tierreich zu erwarten gewesen wären.

Die verändernde Stimme Arendts entsteht in allen Themenbereichen durch Dramatisierung, Euphemisierung, Konkretisierung und Rhythmus/Melodie sowie in den Themen „Flora und Fauna/Reisen“ und „Orte und ihre Besitztümer“ zusätzlich durch die Romantisierung, die man eigentlich eher in der ersten Themenkategorie erwartet hätte. Diese Tonlagen sind innerhalb der Themenbereiche, wie wir gesehen haben, unterschiedlich stark vertreten, das heißt, sie tragen jeweils unterschiedlich stark zur Herstellung der verändernden Stimme Arendts bei. Was hier jedoch wichtig ist, ist, dass diese verändernde Stimme im ersten Themenbereich in 69 von 118 Übersetzungen vorkommt (58,47%), im zweiten in 53 von 77 (68,83%), im dritten in 72 von 95 (75,79%) und im letzten in 62 von 69 (89,86%). Auch hier ist die Stimme also beim Thema „Orte und ihre Besitztümer“ am stärksten und bei „Menschen/Emotionen/ Beziehungen“ am schwächsten.

Interessant ist hier alles in allem auch noch, dass die Lautstärke der verändernden und der erklärenden Stimme themenabhängig immer gleich bleibt, das heißt sie sind jeweils bei der ersten Themenkategorie am schwächsten und bei der letzten am stärksten.

5.3.6. Sonstige stimmbezogene Auffälligkeiten

Neben den bis hierher thematisierten Stimmen lassen sich weitere stimmbezogene Auffälligkeiten finden, die ich kurz ansprechen möchte, die jedoch keine eigene Stimme darstellen. Ein Aspekt ist der immer mal wieder durchscheinende Rassismus in Arendts Übersetzungsstimme, den man in 13 Gedichten findet. Dieser ist zwar keine wirkliche Stimme Arendts, da diese Ausdrucksweise, neben dem seltenen Vorkommen, damals üblich war, jedoch möchte ich diesen Aspekt hier dennoch kurz anmerken, da er zeigt, wie wichtig auch historisches Wissen auf der Sprachebene ist, da man an dieser Stelle ansonsten schnell falsche Schlüsse ziehen könnte und diesen Aspekt als Stimme oder Arendt als Rassisten missinterpretieren könnte.

Man sieht diesen, aus heutiger Sicht betrachtet, Rassismus also dann, wenn er von „Neger[n]“ redet (T77: 95, F60: 472, O50: 479, O57: 496, vgl. T39: 209), in Bezug auf

Menschen von einer „Rasse“ (M37: 199, O23: 93, O39: 311, O48: 373, T1: 332, vgl. T20: 382, vgl. F81: 297) oder einer „Mulattin“ (M29: 41). Hier möchte ich jedoch noch einmal anmerken, dass solche Wörter zu der Zeit, zu der Arendt übersetzt hat, noch keine Schimpfwörter oder politisch inkorrekt waren. Die Perzeption dieser Wörter also als unangemessen und absolut inakzeptabel kam erst nach den Veröffentlichungen der Übersetzungen, als das Bewusstsein für politische Korrektheit immer größer wurde, die öffentlichen Diskussionen zu diesem Thema aufkamen und die Wörter offiziell als inakzeptabel eingestuft wurden. Es muss auch gesagt werden, dass solche rassistischen Wörter im Gesamtwerk der Neruda-Übersetzungen nur selten vorkommen, da die Originale nur selten Stellen aufweisen, an denen man aus heutiger Sicht politisch inkorrekt übersetzen kann, dennoch ist dieses Merkmal durch die diesbezügliche Sensibilisierung aus heutiger Sicht sehr auffallend.

Ein weiteres Wort, das zwar nicht rassistisch ist, jedoch dennoch beim Lesen ein ungutes Gefühl erzeugt, wie es auch bei den eben thematisierten Begriffen der Fall ist, ist der Begriff des „Führer[s]“. Diesen findet man in den Gedichten F47 (Seite 618), vgl. T3 (Seite 122) und O65 (Seite 455), was bei der hohen Gesamtzahl der Gedichte zwar kein Stimmmerkmal ist und auch kein Charakteristikum der Übersetzungen Arendts darstellt, dem*r heutigen Leser*in jedoch direkt ins Auge fällt und daher hiermit kurz erwähnt werden sollte.

Ähnlich verhält es sich mit den Anklängen eines österreichischen Dialektes, der zwar nur in sehr seltenen Fällen, genau genommen fünf Mal, durchschimmert (hier sei angemerkt, dass es natürlich nicht den österreichischen Dialekt gibt, sondern vielmehr verschiedene Arten innerhalb Österreichs, eine genaue Differenzierung wäre hier jedoch nicht zielführend), jedoch für deutsche Ohren sehr auffällig ist, weshalb ich auch ihn kurz erwähnen möchte. Man findet ihn in F16, F53, F93 in Form der Äußerungen „[...]Liebe am Tisch“ (F16: 642), „Sessel“ (F53: 221; in F91: 557 jedoch wiederum als Stuhl bezeichnet) als Übersetzung für „silla“ (F53+: 688 „Stuhl“) und in der Formulierung „Wir mochten nicht reden.“ (F93: 285). Im ersten Beispiel würde man im hochdeutschen „Liebe auf dem Tisch“ sagen (wäre es „am Tisch“, wäre die Präposition im Spanischen eine andere), der Stuhl und der Sessel aus Beispiel zwei sind in Deutschland unterschiedlich konnotiert – das, was in Österreich als Sessel bezeichnet wird, ist in Deutschland ein Stuhl und ein Sessel ist in Deutschland eher ein Ohrensessel – und das „mochten“ aus Beispiel drei wäre in Deutschland eher ein „wollten“. Aber auch das Wort „Spital“ (T65: 742) ist in Österreich und der Schweiz gebräuchlicher, in Deutschland würde man hier von einem „Krankenhaus“ reden. Ein letztes Beispiel ist die Formulierung „Treppen aufzuwischen“ (O53: 241), was in Deutschland keinesfalls so ausgedrückt werden würde, sondern eher die Bezeichnung „die Treppen (sauber-)wischen“ erhalten würde. Das Wort

„aufwischen“ existiert zwar auch, wird aber nur in Verbindung mit anderen Wörtern gebraucht, z.B. im Satz „Wisch das Wasser auf“, was dann aber bedeuten würde, dass jemand Wasser verschüttet hat und dieses nun wegwischen soll – in Zusammenhang mit dem Säubern einer Treppe ist „aufwischen“ im Hochdeutschen also nicht gebräuchlich.

Hier stellt sich jedoch die Frage, weshalb ein in Deutschland geborener Mann einen solchen Dialekt sprechen sollte; man kann nur vermuten, dass er eventuell österreichische Vorfahren hatte/Vorfahren, die längere Zeit in Österreich gelebt und daher einzelne Wörter übernommen haben, die Arendt dann in seinen Sprachgebrauch aufgenommen hat oder dass es sich um eine Form der freieren Übersetzung handelt, die für deutsche Leser*innen nach Dialekt klingt. All diese Aspekte stellen zwar keine gesonderte Stimme Arendts dar, dennoch fallen sie bei einer umfangreichen Lektüre Arendts auf, weshalb ich sie nicht unerwähnt lassen wollte.

Diese stimmbezogenen Auffälligkeiten sind laut Greenalls Einteilung manifest, da der Rassismus, die Unbehagen auslösende Wortwahl in einigen wenigen Fällen sowie der österreichische Dialekt Elemente des Zietextes darstellen, die für sich allein bereits Aufmerksamkeit erregen, weshalb auch hier auf die Anführung der Originale verzichtet wurde.

6. Zusammenfassung

Wir haben gesehen, dass die Beschäftigung mit den Übersetzer*innen als Individuen lange Zeit übersehen wurde bzw. nichts Selbstverständliches war, sondern dass sich dieser Forschungsaspekt erst langsam entwickelt hat, obwohl eigentlich offensichtlich sein sollte, dass hinter jeder Übersetzung ein Mensch steht und dass es ohne Übersetzer*innen keinen Zugang zu anderssprachiger Literatur geben würde. Es wurde in Kapitel zwei darauf eingegangen, wie sich die Perspektive in der Translationswissenschaft immer stärker erweitert hat und welche Ansätze es gab, die die Übersetzer*innen miteinbezogen haben, bis schließlich die komplett übersetzer*innenbezogenen Translator Studies aufkamen. Hier haben wir gesehen, dass diese zwar mehr an Gewicht gewonnen haben, dass sie jedoch durchaus noch mehr Beachtung finden könnten. Danach wurden die textuellen und paratextuellen Übersetzer*innenstimmen an sich thematisiert, und analysiert, aus welchen Perspektiven sie betrachtet wurden und werden. Was all diese Perspektiven gemeinsam haben, ist, dass sie die Übersetzer*innenstimme als den Aspekt sehen, der Übersetzer*innen aus ihrer Unsichtbarkeit holen kann. Außerdem ging es in diesem Kapitel um die Stimmen in der Lyrik und deren Übersetzung. Auch dort ließ sich erkennen, dass die Beschäftigung mit den Übersetzer*innen zugenommen hat, dass es jedoch auch oft um eher allgemeine Fragen der Lyrikübersetzung geht. Außerdem war dort zu sehen, dass Übersetzungsschwierigkeiten besonders im Falle undefinierter lyrischer Ichs sowie sonstiger Leerstellen entstehen können.

Pablo Neruda, der Dichter, und Erich Arendt, der Übersetzer, wurden in Kapitel vier näher beleuchtet; es ging um sie als Personen, um ihr Leben, ihre Werke und um Rezensionen, die diese Aspekte beleuchten. Hier ist besonders hervorzuheben, dass Arendt als „Dichter-Übersetzer“ gilt und einer der Dichter*innen ist, der am meisten von Neruda übersetzt hat und der, genau wie der Originalautor Kriege miterlebt hat und im Exil war. Aber auch ihre gegenseitigen Einstellungen zueinander wurden hier thematisiert.

Darauf folgte meine eigene Analyse, in der herausgefunden wurde, dass Arendts paratextuelle Stimme sehr leise ist, wenn es um seine Arbeitsweise geht und er sich stattdessen fast ausschließlich mit Neruda und dessen Werken beschäftigt. Neben Vor- bzw. Nachworten lassen sich außerdem keine weiteren von Arendt verfassten paratextuellen Äußerungen finden. Was die textuellen Stimmen Arendts angeht lassen sich vier verschiedene finden: Das Festhalten am Original, das in allen Gedichten zu finden ist, die verändernde Stimme, die in 256 von 358 Gedichten vorkommt, die poetische/antiquierende Stimme, die man in 222 Gedichten findet, sowie die erklärende Stimme mit 35 Vorkommnissen. Die zweite Stimme nimmt außerdem verschiedene Tonlagen an (Euphemisierung/Abschwächung,

Dramatisierung/Verstärkung, Romantisierung, Rhythmus-/Melodieveränderung Konkretisierung), von denen je nach Thema eine andere überwiegt: in der ersten Themenkategorie (Menschen/Emotionen/Beziehungen) ist die Rhythmusveränderung die stärkste Tonlage, in der zweiten Kategorie (Tod/Gewalt) ist besonders die Dramatisierung zu finden, bei dem Thema Flora, Fauna und Reisen findet man hauptsächlich die Rhythmusveränderung, während bei der vierten Kategorie (Orte und ihre Besitztümer) die Dramatisierung und die Rhythmusveränderung dominieren.

Außerdem werden diese zweite Stimme sowie die erklärende Stimme mit den gleichen Mitteln erzeugt (verschiedene Wortkompositaarten, Hinzufügen eines für sich stehenden Wortes, direkt andere Übersetzung) und interessanterweise sind diese beiden Stimmen auf das Gesamtwerk bezogen beim Thema „Orte und ihre Besitztümer“ am stärksten und bei „Menschen/Emotionen/Beziehungen“ am schwächsten.. Es ist aber noch einmal anzumerken, dass diese beiden Stimmen in den jeweiligen Einzelgedichten nur sehr leichte Auffälligkeiten sind, die jedoch laut werden, wenn man sich das Gesamtwerk ansieht. Die erste und die dritte Stimme hingegen haben die Gemeinsamkeit, dass sie bei allen Themen gleichmäßig verteilt und sind.

Abgesehen davon muss man sagen, dass Arendts Stimmen nach Greenalls Einteilung sowohl manifest als auch nicht-manifest sind, dass die nicht-manifesten jedoch überwiegen, lediglich die poetisierende/antiquierende Stimme ist manifest. Zusätzlich ist deutlich geworden, dass auch Pekkanens Überlegungen hinsichtlich der Ebenen, auf denen man Stimmen hören kann, hier greifen. Arendts Stimme ist stark auf Wortebene präsent, jedoch auch auf der des Sprachregisters, der Stilmittel und der der Melodie zu hören. Außerdem greift hier auch der von Pekkanen genannte Informationsgewinn sowie die emotionalere Färbung einiger Stellen.

Außerdem wurden einige zusätzliche Stimmenelemente angeführt (leichter Rassismus, leichter österreichischer Dialekt), die zwar keine eigene Stimmen darstellen, aber ganz interessante, wenn auch sehr schwache, Auffälligkeiten in den Übersetzungen sind.

Offene Fragen bleiben im Fall Arendts, wie stark der Einfluss seiner Frau auf die Endversion der Übersetzungen war und ob man Arendts Übersetzerstimme im Fall der Neruda-Übersetzungen überhaupt als eine klar abgrenzbare, nur ihm zugehörige Stimme bezeichnen kann. Da die beiden anscheinend lange und immer wieder zusammengearbeitet haben, stellt sich darüber hinaus auch die Frage, ob „seine“ Übersetzerstimme auch in den Übersetzungen anderer Lyriker*innen frei vom Einfluss seiner Frau ist. Hier könnte man beispielsweise verschiedene Übersetzungen vor und nach der Trennung untersuchen, um herauszufinden, ob sich eine Änderung feststellen lässt. Hier werden im Falle einer Veränderung andere Faktoren,

wie z.B. zunehmende Berufserfahrung und eine dadurch bedingte Veränderung jedoch wahrscheinlich auch nicht gänzlich ausschließbar sein.

Weitere Forschung zu den Übersetzer*innen als Personen könnte man, ebenfalls mit Bezug auf die Stimme, im Bereich des Fachübersetzens durchführen: Dort gibt es oft mithilfe von CAT-Tools erstellte, vorgefertigte Blöcke, Phrasen und Wörter, die so formuliert sind, dass sie an verschiedenen Stellen immer wieder verwendet werden können. Daher stellt sich hier die Frage, ob Fachübersetzer*innen überhaupt die Möglichkeit dazu haben, eine eigene Stimme zu entwickeln und zu zeigen. Ebenfalls könnte man, beispielsweise mithilfe von Interviews mit Übersetzer*innen, untersuchen, wie viel Mitspracherecht Herausgeber*innen, Lektor*innen, Verleger*innen, Kolleg*innen bei der Erstellung von Übersetzungen wirklich haben bzw. als wie hoch die Übersetzer*innen dieses Mitspracherecht einschätzen würden. Diese Untersuchung sollte sich dabei auf konkrete Einzelfälle beziehen, um anhand dessen dann genauer einschätzen zu können, inwieweit eine Übersetzer*innenstimme überhaupt eine „reine“ Übersetzer*innenstimme ist.

Limitationen meiner eigenen Analyse sind, dass ich nicht trennscharf abgrenzen kann, inwieweit Arendts Exfrau an den hier untersuchten Übersetzungen beteiligt war und wie sehr sie Arendts Übersetzerstimme gegebenenfalls verändert hat. Außerdem wäre eventuell auch eine noch konkretere thematische Unterteilung möglich gewesen, sodass man beispielsweise das Thema „Menschen/Emotionen/Beziehungen“ in Freundschaft, Liebe und nicht-personenbezogene Gefühle (Trauer, Einsamkeit usw.) aufschlüsseln könnte.

Abschließen lässt sich noch sagen, dass man, so wie Paul Celan das Gedicht als „Spur unseres [des*r Dichters*in] Atems in der Sprache“ (Celan 1999: 115, siehe Kapitel 3.2.) bezeichnet hat, die Stimme des*r Übersetzers*in als Spur im Translat bezeichnen kann. Es ist jedoch eine Spur, die lange unterdrückt, an den Rand gedrängt und als nicht wichtig erachtet wurde. Eine Spur, die fast nicht sichtbar und damit als keiner Beachtung würdig empfunden wurde. Jedoch zeigt diese Arbeit, wie groß diese Spur des*r Übersetzer*in und wie laut eine Stimme sein kann, wenn man richtig hinhört, weshalb diese Arbeit als Erinnerung an die Wichtigkeit der Betonung der Spur eines*r Übersetzers*in in einer Gesellschaft gesehen werden kann, die die Translator*innen oft immer noch gerne übersieht. Wir sollten Translator*innen durch verstärkte Translator Studies also eine Stimme geben, die es schafft, gehört zu werden. Wir müssen Übersetzer*innen aus ihrer Unsichtbarkeit herausholen und ihnen ein Gesicht geben. Und dieses Arbeit soll einen Teil dazu beitragen.

7. Bibliografie

Primärliteratur

Arendt, Erich (1967a). *Dichtungen 1919-1965: 1.* Neuwied/Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH.

Arendt, Erich (1967b). *Dichtungen 1919-1965: 2.* Neuwied/Berlin-W.: Hermann Luchterhand Verlag GmbH.

Arendt, Erich (1971). *Gedichte Spanisch und Deutsch.* 9. - 14. Tsd. Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Arendt, Erich & Hermlin, Stephan (1979). *Pablo Neruda: Aufenthalt auf Erden: Gedichte.* Berlin/DDR: Verlag Volk und Welt.

Arendt, Erich & Hermlin, Stephan (1956). *Spanien im Herzen.* Berlin: Volk und Welt Verlag.

Neruda, Pablo (1984/2009a). *Die Gedichte Band 1.* Hg. von Grascha, Karsten. München: Luchterhand Literaturverlag.

Neruda, Pablo (1985/2009). *Die Gedichte Band 2.* Hg. von Grascha, Karsten. München: Luchterhand Literaturverlag.

Neruda, Pablo (1984/2009b). *Die Gedichte Band 3.* Hg. von Grascha, Karsten. München: Luchterhand Literaturverlag.

Neruda, Pablo (1968). *Obras completas: 2.* 3. erweiterte Auflage. Buenos Aires: Losada-Verlag.

Neruda, Pablo (1967). *Obras completas: 1.* 3. erweiterte Auflage. Buenos Aires: Losada-Verlag.

Sekundärliteratur

Acartürk-Höb, Miriam (2010). ... *making the mirror visible ... : deutsche Übersetzungen englischer Lyrik (W. H. Auden); Versuch einer Verwissenschaftlichung der Übersetzungskritik.* Frankfurt am Main/ Wien [u.a.]: Lang.

Adamo, Sergia (2006). Microhistory of Translation. In: Bastin, Georges L. & Bandia, Paul F. (Hg.) *Charting the future of Translation History*, 81-100.

AdKa [o.J]. Arendt 739.

https://archiv.adk.de/detail?eadb_frame=sidebarframe&detail_grid=detailView&grid_id=27846&table_id=159&select_id=1936812&currframe=mainframe&cid=search_1034_mainframe&parent_select_id=1936812&eadb_frame=sidebarframe&easydb=uvmkgp8mokt5a7o8tbbgi0mq2&ls=2&ts=1597674759 (Stand: 10.08.2020). Permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/1936812>.

AdKb [o.J]. Arendt 789.

https://archiv.adk.de/detail?eadb_frame=sidebarframe&detail_grid=detailView&grid_id=27846&table_id=159&select_id=1936935&currframe=mainframe&cid=search_1034_mainframe&parent_select_id=1936935&eadb_frame=sidebarframe&easydb=jcevtajdj6o2svv28r0fdotlb7&ls=2&ts=1597674663 (Stand: 10.08.2020). Permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/1936935>.

AdKc [o.J]. Arendt 1132.

https://archiv.adk.de/detail?eadb_frame=sidebarframe&detail_grid=detailView&grid_id=27846&table_id=159&select_id=1937261&currframe=mainframe&cid=search_1034_mainframe&parent_select_id=1937261&eadb_frame=sidebarframe&easydb=i33app1krsb4rppdv5rr3dgij4&ls=2&ts=1597674767 (Stand: 10.08.2020). Permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/1937261>.

Adkcb [o.J]. Arendt 1153. Zitiert nach: Künste im Exil [o.J]. Speisekarte mit dem Exilweg des Dichters: Zeichnung der Fluchtwege Arendts seit 1933 in Form einer Speisekarte mit Menü, Bogotá, Februar 1943. <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/arendt-erich.html?catalog=1&x=1> (Stand: 13.08.2020). Permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/1937283>.

AdKd [o.J]. Arendt 1458.

https://archiv.adk.de/detail?eadb_frame=sidebarframe&detail_grid=detailView&grid_id=27846&table_id=159&select_id=1937670&currframe=mainframe&cid=search_1034_mainframe&parent_select_id=1937670&eadb_frame=sidebarframe&easydb=uo4cp6eorihg5s7d5s7vardut7&ls=2&ts=1597674704 (Stand: 10.08.2020). Permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/1937656>.

AdKe [o.J]. Literatur – Mitglieder.

https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/index.htm?we_objectID=50307 (Stand: 11.08.2020).

Adorno, Theodor W. (1967). Cultural Criticism and Society. In: Adorno, Theodor W. (1997). *Prisms*. 9. Auflage. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 17–34.

AFP & Narduzzi, Guillaume (2017). Pablo Neruda: la vérité sur la mort du poète enfin dévoilée en octobre. <https://www.lefigaro.fr/culture/2017/07/05/03004-20170705ARTFIG00098-pablo-neruda-la-verite-sur-la-mort-du-poete-enfin-devoilee-en-octobre.php> (Stand: 11.11.2020).

Alvstad, Cecilia (2014). The translation pact. *Language and Literature* 23 (3), 270-284.

Amorós, Mario (2015). *Neruda. El príncipe de los poetas*. Barcelona: B, Grupo Zeta.

Ampuero, Roberto (2010). *Der Fall Neruda: Cayetano Brulé ermittelt*. Berlin: Berlin Verlag.

Angelelli, Claudia V. (2012). The sociological turn in translation and interpreting studies. *Translation and interpreting studies* 7 (2), 125-128.

Arendt, Erich (2003). *Gedicht, Essay, Gespräch, Originalaufnahmen*. [2 CDs]. Hg. vom Brandenburgischen Literaturbüro. Potsdam: Vacat Verlag.

Augustin, Claudia (2004). Die Übersetzung schmiegt sich an das Original wie das Lamm an den Wolf. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Claudia Augustin. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Band 29 (2). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 94-105.

Austin, John L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

Balzer Haus, Berit (2011). Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit: Typologie der Übersetzungsprobleme von Heines Lyrik ins Spanische. *Estudios de traducción* (1), 99-115.

Bandia, Paul F. (2006). The Impact of Postmodern Discourse on the History of Translation. In: Bastin, Georges L. & Bandia, Paul F. (Hg.) *Charting the future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, 45-58.

Barck, Karlheinz (1974). Über einige Probleme bei der Übersetzung von Gedichten. In: Schlenstedt, Silvia; Olschowsky, Heinrich & Jentsch, Bernd (Hg.). *Welt im*

- sozialistischen Gedicht. Poeten, Methoden und internationale Tendenzen im Gespräch.* Berlin / Weimar: Aufbau (Akademie der Wissenschaft der DDR, Zentralinstitut für Literaturgeschichte), 295–303.
- Barquero Cabrero, José Daniel (2013). *Pablo Neruda. Ensayo biográfico inédito de la infancia, adolescencia y juventud.* Barcelona: Furtwangen.
- Barreira, David (2018). Pablo Neruda no murió asesinado: cae la leyenda del poeta. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20180926/pablo-neruda-no-murio-asesinado-leyenda-poeta/340717183_0.html (Stand: 11.11.2020).
- BBC Mundo (2017). Forenses descartan que Pablo Neruda muriera de cáncer y abren la puerta a que hubiera habido "intervención de terceros". <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41700977#:~:text=Neruda%20muri%C3%B3%20en%20una%20cl%C3%ADnica,falleció%20de%20c%C3%A1ncer%20de%20pr%C3%B3stata>. (Stand: 11.11.2020).
- Benn, Gottfried (1954). *Probleme der Lyrik.* 3. Auflage. Wiesbaden: Limes Verlag.
- Bierwisch, Manfred (1971). Poetik und Linguistik. In: Ihwe, Jens (Hg.). *Literaturwissenschaft und Linguistik.* Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 568–586.
- Blakesley, Jacob (2019). Reading Distantly Poetry Translation: Modern European Poet-Translators. In: Blakesley, Jacob (Hg.). *Sociology of Poetry Translation: Emerging Perspectives.* London: Bloomsbury Academic, 197-220.
- Boase-Beier, Jean. 2006. *Stylistic Approaches to Translation.* Manchester: St. Jerome.
- Bonnefoy, Pascale (2017). Cancer Didn't Kill Pablo Neruda, Panel Finds. Was It Murder?. <https://www.nytimes.com/2017/10/21/world/americas/pablo-neruda-death-forensic.html> (Stand: 18.07.2020).
- Booth, Wayne C. (2000). Der implizite Autor. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias & Winko, Simone. *Texte zur Theorie der Autorenschaft.* Stuttgart: Philipp Reclam jun., 142-156.
- Bourdieu, Pierre (2010). *Distinction: a social critique of the judgement of taste.* London [u.a.]: Routledge: ProQuest Ebook Central.
- Brecht, Bertolt (1975). *Über Lyrik.* 5. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Broyles, Yolanda Julia (1981). *The German response to Latin American literature and the reception of Jorge Luis Borges and Pablo Neruda*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Buch, Hans Christoph (2017). *Pablo Neruda*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Buendía, C. T. (2013). Listening to the Voice of the Translator: A Description of Translator's Notes as Paratextual Elements. *Translation & Interpreting* 5(2), 149–162.
- Calhoun, Craig (Hg.) (2002). *Dictionary of the social sciences*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Catanzaro, Michele (2013). Team finds no evidence that Pablo Neruda was poisoned. *Nature*. <https://www-nature-com.uaccess.univie.ac.at/news/team-finds-no-evidence-that-pablo-neruda-was-poisoned-1.14136> (Stand: 03.06.2020).
- Celan, Paul (1999). *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Tübinger Ausgabe*. Hg. von Böschstein, Bernhard, Schull, Heino & Wertheimer, Jürgen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chesterman, Andrew (2006). Questions in the sociology of translation. In: Seruya, Teresa & Assis Rosa, Alexandra & Duarte, João Ferreira (Hg.). *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: John Benjamins, 9-27.
- Chesterman, Andrew (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 42, 13-22.
- Chilevisión (2017, 18.10). *Neruda, el misterio de su muerte*. Trailer: https://www.youtube.com/watch?v=tJruS_bMpkg (Stand: 05.11.2020).
- Corcuff, Philippe. (2003). *Bourdieu autrement. Fragilités d'une sociologie de combat*. Paris: Discorde.
- Dam, Helle v. & Zethsen, Karen Korning (2009). Translation Studies: Focus on the Translator – Introduction to the thematic section. *Hermes* 42, 7-12.
- Dedecius, Karl (1986). *Vom Übersetzen: Theorie und Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deppermann, Maria (1996). Probleme der Lyrik-Übersetzung. Erfahrungen mit der Übertragung von Gedichten des russischen Dichters Aleksej Parin. In: Salevsky, Heidmarie (Hg.). *Dolmetscher- und Übersetzer Ausbildung gestern, heute und morgen* Frankfurt am Main/ Wien [u.a.]: Lang, 95-106.

- Die Presse (2018). Darf man einen Flughafen nach einem Vergewaltiger benennen?. <https://www.diepresse.com/5534955/darf-man-einen-flughafen-nach-einem-vergewaltiger-benennen> (Stand: 16.07.2020).
- Domdey, Horst (1984). Verlust des Geschichtsoptimismus. Bilder historischer Zeit und geologischer Zeit in Erich Arendts Lyrik. *Text + Kritik* 82/83, 71-89.
- Drouelle, Fabrice (2019). <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-10-septembre-2019> (Stand: 11.11.2020).
- Dudková, Veronika (2010). Verzeichnis von Übersetzern aus dem Deutschen ins Tschechische zwischen 1900 und 1945. In: Džambo, Jozo (Hg.). *Praha - Prag 1900 - 1945 : Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler*. München, Passau: Verlag Karl Stutz, 205-213.
- Edwards, Jorge (1992). *Adiós, Poeta... : Erinnerungen an Pablo Neruda*. Hamburg [u.a.]: Luchterhand Literaturverlag.
- Ehringfeld, Klaus (2015). Chilenischer Nobelpreisträger Pablo Neruda "höchstwahrscheinlich" doch ermordet. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/pablo-neruda-chilenischer-nobelpreistraeger-wohl-doch-ermordet-a-1061490.html> (Stand: 21.07.2020).
- Eicher, Thomas & Wiemann, Volker (1997). *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. Paderborn [u a]: Schöningh.
- Emmerich, Wolfgang (1984). Mit rebellischem Auge. Die Exillyrik Erich Arendts. *Text + Kritik* 82/83, 27-44.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hg.) (1960). *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Enzensberger, Hans Magnus (1962). Der Fall Pablo Neruda. In: Enzensberger, Hans Magnus. *Einzelheiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 316–333.
- Federici, Eleonora (2007). The Translator's Intertextual Baggage. *Forum for Modern LanguageStudies* 43 (2), 147–160.
- Feinstein, Adam (2017). Pablo Neruda: experts say official cause of death 'does not reflect reality'. <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/23/pablo-neruda-experts-say-official-cause-of-death-does-not-reflect-reality> (Stand: 11.11.2020).

- Foz, Clara (2006). Translation, History and the Translation Scholar. In: Bastin, Georges L. & Bandia, Paul F. (Hg.) *Charting the future of Translation History*, 131-144.
- Genette, Gérard (2010). *Die Erzählung*. 3. durchgesehene u. korrigierte Auflage. Stuttgart: UTB.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1819). *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung. In: Deutsches Textarchiv http://www.deutschestextarchiv.de/goethe_divan_1819/391 (Stand: 10.11.2020).
- Goffman, Erving (1956). *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Greenall, Annjo K. (2015). Translators' voices in Norwegian retranslations of Bob Dylan's songs. *Target* 27 (1), 40-57.
- Hackl, Erich (2012). Wie starb der Dichter Pablo Neruda?. <https://www.derstandard.at/story/1353207829694/wie-starb-der-dichter-pablo-neruda> (Stand: 22.07.2020).
- Hartmann, Bernhard (2017). Poesie? Lyrik? Dichtung? Gedichte? – Anmerkungen zur Übersetzung eines Schlüsselworts in Tadeusz Różewicz's Werk und Poetik. *Transfer. Reception studies* 2 (1), 139-153.
- Heimann, Angelika (1987). *Bless thee! Thou art translated: Erich Fried als Übersetzer moderner englischsprachiger Lyrik*. Amsterdam: Grüner.
- Hermans, Theo (1996a). The Translator's Voice in Translated Narrative. *Target* 8 (1), 23-48.
- Hermans, Theo (1996b). *Translation's Other*. Inaugural Lecture, University College London.
- Hermans, Theo (2013). Descriptive Translation Studies. In: Chapelle, Carol (Hg.). *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Iowa State University Digital Repository. Permalink: <https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbeal0315>.
- Hermans, Theo (2014a). Positioning translators: Voices, views and values in translation. *Language and Literature* 23 (3), 285–301.
- Hermans, Theo (Hg.) (2014b). *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation*. Oxon (u.a.): Routledge.
- Holmes, James (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.

- Janke, Pia (Hg.) (2015). Gespräch mit Alexandr W. Belobratov, Yasmin Hoffmann, Waltraud Kolb, Helen Sinkovič, moderiert von Norbert Bachleitner und Elisabeth Kargl: Jelineks Sprache für Sexualität. In: Janke, Pia (Hg.). *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014-2015*. Wien: Praesens Verlag, 202-220.
- Jiang, Chengzhi (2012). Rethinking the translator's voice. *Neohelicon* 39 (2), 365-381.
- Jones, Francis R. (2011). *Poetry Translating as Expert Action Processes, priorities and networks*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Kahlenborn, Ulrike (1985). *Goethes Lyrik in russischer Übersetzung: V. A. Žukovskij u. F. I. Tjutčev als bedeutendste Goethe-Übersetzer der russischen Romantik*. Dissertation, Westfälische Wilhelms-Universität Münster.
- Kaindl, Klaus (2021). (Literary) Translator Studies – Shaping the field. In: Klaus Kaindl et al (Hg.) *Literary Translator Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 1-38.
- Kelletat, Andreas F. (2016). Lyrikübersetzung. In: Lamping, Dieter (Hg.). *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 260-270.
- Kolb, Waltraud (2020). Theoretische Ansätze I (Powerpointpräsentation). Im Zuge der Vorlesung 2020S 340196-1 Einführung in die allgemeine Literaturwissenschaft. Universität Wien, Zentrum für Translationswissenschaft.
- Köpp, Franka (2007). "Wir müssten in Ruhe miteinander reden." Erich Arendt und Georg Maurer — Konvergenz poetischer Kommunikation. *Zeitschrift für Germanistik* 17 (3), 654-661.
- Krickau, Ulrike (2010). Jarmila Haasová-Nečasová – Übersetzerin des Gesamtwerks von Egon Erwin Kirsch. In: Džambo, Jozo (Hg.). *Praha - Prag 1900 - 1945 : Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler*. München, Passau: Verlag Karl Stutz, 149-161.
- Krohn, Claus-Dieter; Rotermund, Erwin; Winckler, Lutz & Koepke, Wulf (Hg.); Enderle-Ristori, Michaela (Redaktion) (2007). *Übersetzung als transkultureller Prozess*. München: Edition Text + Kritik.
- Laschen, Gregor (1976). Gespräch mit Erich Arendt. *Deutsche Bücher* (2), 88-97.
- Laschen, Gregor & Wessels, Peter (1984). Vom rebellischen Auge der Dichtung. Lese-Notizen zum Augen-Motiv in den Gedichten Erich Arendts. *Text + Kritik* 82/83, 111-122.

- Le Monde & AFP (2017). Pablo Neruda n'est pas mort d'un cancer, mais le mystère demeure. https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/10/21/pablo-neruda-n-est-pas-mort-d-un-cancer_5204031_3246.html (Stand: 11.08.2020).
- Lisheng, Liu (2010). Cultural Turn of Translation Studies and Its Future Development. *Journal of Language Teaching and Research* 1 (1), 94-96.
- Loffredo, Eugenia & Perteghella, Manuela (2009). *The Translator as "Creative" Writer*. Vortrag auf der Neunten Übersetzungskonferenz in Portsmouth, Großbritannien. <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/386312/1/filetodownload> (Stand: 22.08.2020).
- Marín, Francisco (2011). Neruda fue asesinado. <https://www.proceso.com.mx/269909/269909-neruda-fue-asesinado> (Stand: 24.07.2020).
- Marin-Lacarta, Maialen & Vargas-Urpi, Mireia (2018). When the Translator Does More than Translate: A Case Study of Translator Roles in a Digital Publishing Initiative. *Hermes - Journal of Language and Communication in Business* 58, 117-137.
- Martin, Marko (2017). Welche Beweise gibt es für den Giftmord an Neruda?. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article170113221/Welche-Beweise-gibt-es-fuer-den-Giftmord-an-Neruda.html> (Stand: 22.07.2020).
- Mendelsund, Peter (2014). *What We See When We Read*. New York: Vintage Books.
- Merkle, Denise (2008). Translation constraints and the "sociological turn" in literary translation studies. In: Pym, Anthony; Shlesinger, Miriam & Simeoni, Daniel (Hg.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 175–186.
- Meylaerts, Reine (2006). Conceptualizing the Translator as a Historical Subject in Multilingual Environments: A challenge for Descriptive Translation Studies?. In: Bastin, Georges L. & Bandia, Paul F. (Hg.) *Charting the future of Translation History*, 59-80.
- Mounin, Georges (1967). *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger.

- Müller, Albrecht (2017). Pero el "caso de Neruda" no resuelto no dejó paz al poeta. Finalmente lo encontrará el próximo 20 de octubre de 2017. <http://www.nerudavive.cl/index.php/la-verdad/339> (Stand: 10.11.2020).
- Müller, Wolfgang G. (2016). Das lyrische Ich. In: Lamping, Dieter (Hg.). *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 59-61.
- Naaijken, Ton (1984). Arendts Tänzer. Zum Verhältnis von Körperbild und Identität in Arendts Spätwerk. *Text + Kritik* 82/83, 126-133.
- Nergaard, Siri (2013). The (In)visible Publisher in Translations: The Publisher's Multiple Translational Voices. In: Jansen, Hanne & Wegener, Anna (Hg.). *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 – Editorial and Publishing Practices*. Montréal: Vita Traductiva Editions québécoises de l'œuvre, 177-208.
- Neruda, Pablo (1954). Das Dunkle und das Klare in der Dichtung. *Neue Deutsche Literatur* 2, 91–94.
- Neruda, Pablo (2001). A la paz por la poesía. In: Loyola, Hernán. *Obras completas 4 - Nerudiana dispersa 1 (1915-1964)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg [u.a.], 886–894.
- Neruda, Pablo (2011). *Confieso que he vivido – Memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- Neuhaus, Stefan (2017). *Grundriss der Literaturwissenschaft*. 5. durchgesehene Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Opitz, Michael & Hofmann, Michael (2009). *Metzler Lexikon DDR-Literatur*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Pekkanen, Hilka (2013). The Translator's Voice in Focalization. *YorkSpace institutional repository*. <http://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/20797> (Stand: 03.06.2020).
- Petrbok, Václav (2010). „Es ist ja eben eine Umdichtung“ Friedrich Adler als Übersetzer tschechischer Lyrik. In: Džambo, Jozo (Hg.). *Praha - Prag 1900 - 1945 : Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler*. München, Passau: Verlag Karl Stutz, 73-92.
- Pfeiffer, Michael (1997). Paul Celan aus spanischer Sicht. *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies* 32 (1), 254-262.
- Projekt Gutenberg [o.J]. Am fließenden Wasser. <https://www.projekt-gutenberg.org/keller/gedichte/chap009.html> (Stand: 31.07.2020).

Psicología y mente [o.J]. 70 frases de poetas muy inspiradoras.

<https://psicologiaymente.com/reflexiones/frases-de-poetas> (Stand: 29.08.2020).

Pym, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.

Quelart, Raquel (2018). Pablo Neruda, ¿asesinado?.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20180923/451941646223/pablo-neruda-muerte-asesinado.html> (Stand: 17.07.2020).

Riedel, Volker (2009). *Literarische Antikerezeption zwischen Kritik und Idealisierung: Aufsätze und Vorträge, Band 3*. Jena: Bussert & Stadeler.

Reyes, Bernardo (2018). *El guardaespaldas de Fidel. Crónica de un asesinato imaginario*. Spanien: RiL Editores.

RFI (2019). En Chile, resurge la polémica sobre las causas de la muerte de Neruda.
<https://www.rfi.fr/es/americas/20190726-en-chile-resurge-la-polemica-sobre-las-causas-de-la-muerte-de-neruda> (Stand: 11.08.2020).

Roscher, Achim (1973). Verstehen und Verständlichkeit. Gespräch mit Erich Arendt. *Neue Deutsche Literatur* 21 (4), 118–129.

Sabogal, Winston Manrique (2015a). Los últimos días de Pablo Neruda, según su chófer.
https://elpais.com/cultura/2015/11/09/actualidad/1447089245_554884.html (Stand: 18.07.2020).

Sabogal, Winston Manrique (2015b). Neruda, el niño melancólico que consiguió un Nobel.
https://elpais.com/cultura/2015/12/08/actualidad/1449600238_080374.html (Stand: 17.07.2020).

Sabogal, Winston Manrique (2015c). Un informe oficial ve “altamente probable” que Neruda fuera asesinado.
https://elpais.com/cultura/2015/11/05/actualidad/1446716786_968782.html (Stand: 17.07.2020).

Sánchez, Luis (1962). Pablo Neruda. *Cuadernos Americanos* 21 (121), 235-247.

Sapiro, Gisèle (2019). Publishing Poetry in Translation: An Inquiry into the Margins of the World Book Market. In: Blakesley, Jacob (Hg.). *Sociologies of Poetry Translation: Emerging Perspectives*. London: Bloomsbury Academic, 23–44.

- Schidlowsky, David (2008). *Pablo Neruda und Deutschland: eine kurze Biographie des chilenischen Dichters und seine Beziehung zu Deutschland*. Berlin: wvb Wissenschaftlicher Verlag.
- Schlösser, Manfred (1984). Offen die Maske des Wortes. Erich Arendt – Exul Poeta. *Text + Kritik* 82/83, 3–26.
- Schlösser, Manfred (1978). Gespräch mit Erich Arendt. In: Laschen, Gregor & Schlösser, Manfred (Hg.). *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt. Zum 75. Geburtstag*. Berlin/Darmstadt: Agora, 113-125.
- Schmid, Herta (2013). *Lermontov neu bewertet: Dramen - Epik - Lyrik - Übersetzung = Lermontov revisited*. München [u.a.]: Kubon & Sagner.
- Schmid, Wolf (2013). Textadressat. In: Anz, Thomas (Hg.) *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 1. Stuttgart: Metzler, 171-181.
- Simon, Walter (Hg.) (2006). *Persönlichkeitsmodelle und Persönlichkeitstests: 15 Persönlichkeitsmodelle für Personalauswahl, Persönlichkeitsentwicklung, Training und Coaching*. Offenbach: Gabal Verlag.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam/ Philadelphia: J. Benjamins Publishing.
- Spink, Gerald W. (1967). *Freiligrath als Verdeutscher der englischen Poesie*. Nendeln: Kraus Reprint.
- Spinner, Kaspar H. (1975). *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt a. M.: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Stackelberg, Jürgen (1968). Neruda deutsch. *Romanistisches Jahrbuch* 19, 286-293.
- Stackelberg, Jürgen (1978). *Weltliteratur in deutscher Übersetzung: vergleichende Analysen*. München: Fink.
- Stangl, Werner (2020). *Habitus. Lexikon für Psychologie und Pädagogik*.
<https://lexikon.stangl.eu/1971/habitus/> (Stand: 02.07.2020)
- Stolze, Radegundis (2008). *Übersetzungstheorien Eine Einführung*. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG.
- Strebel, Volker (2010). Verzeichnis von Übersetzern aus dem Tschechischen ins Deutsche zwischen 1900 und 1945. In: In: Džambo, Jozo (Hg.). *Praha - Prag 1900 - 1945 :*

- Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler*. München, Passau: Verlag Karl Stutz, 197-205.
- Suchet, Myriam (2013). Voice, Tone and Ethos: A Portrait of the Translator as a Spokesperson. *YorkSpace institutional repository*.
<http://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/20811> (Stand: 03.06.2020).
- Telc (2016). 5 Inspiring Quotes for Language Learners. <https://www.telc.net/en/about-telc/news/detail/5-inspiring-quotes-for-language-learners.html> (Stand: 23.07.2020).
- Telge, Claus (2017). „Brüderliche Egoisten“: *Die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen von Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- The Nobel Prize [o.J.]. Pablo Neruda – Facts.
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1971/neruda/bibliography/> (Stand: 27.07.2020).
- Topolská, Lucy (2000a). Die Prager deutschen Dichter als Lyrik-Übersetzer. In: Topolská, Lucy & Václavek, Ludvík. *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien*. Olomouc: Univ. Palackeho v. Olomouci, 215 – 225.
- Topolská, Lucy (2000b). Georg Mannheimer als Bezruč-Übersetzer. In: Topolská, Lucy & Václavek, Ludvík. *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien*. Olomouc: Univ. Palackeho v. Olomouci, 246-261.
- Toury, Gideon (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Trovall, Elizabeth (2017). How Did Pablo Neruda Really Die?.
<https://theculturetrip.com/south-america/chile/articles/how-did-pablo-neruda-really-die/> (Stand: 10.11.2020).
- Underhill, James W. (2011). Echoes of Emily Dickinson: Male and Female French Translators Listening to the Poet. In: Von Flotow, Luise. *Translating women*. Ottawa [Ont.]: University of Ottawa Press, 203-236.
- Vejmelka, Marcel (2015). Erich Arendt, 1903-1984. *Germersheimer Übersetzerlexikon*.
http://www.uelex.de/artiklar/Erich_ARENDT (Stand: 03.06.2020).

- Venuti, Lawrence (2018). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Oxon/ New York: Routledge.
- Villeneuve, Denis (2016). *Arrival*. [DVD 117 min.] Vereinigte Staaten: Paramount Pictures
- Von Engelhardt, Michael (1984). „Was konkret und anders ist“. Zu Erich Arendts Nordafrika-Gedichten. *Text + Kritik* 82/83, 45-70.
- Wai-on, Law & Ng, Raymond (2020). Finding the translator's voice: a study of translators' prefaces to Chinese translations of Christian texts in Hong Kong and Taiwan. *The Translator*. DOI: 10.1080/13556509.2020.1776198
- Wieczorek, Stefan (2004). *Fotografie, Kunst- und Kulturreflexion, Übersetzung. Transgressive Praktiken und ihre Impulse für das Werk Erich Arendt*. Dissertation, RWTH Aachen.

8. Anhang: Gedichtverzeichnis (thematisch, innerhalb dessen alphabetisch)

Anm.: Die Kursivschreibung benennt die Unterüberschriften (nicht Unterüberschriften) der einzelnen Gedichte, die, falls vorhanden, im Inhaltsverzeichnis der jeweiligen Werke aufscheinen. Diese Unterüberschriften sind dort teilweise nicht näher ausgeführt, das heißt, die Gedichte, die zu diesen Unterüberschriften gehören, werden in den Inhaltsverzeichnissen teilweise nicht mit angegeben, was die Suche erschwert. Um das Auffinden der Einzelgedichte in den Werken zu erleichtern, habe ich diese Unterüberschriften hier jedoch mitangeführt.

1) Thema Menschen/Emotionen/ Beziehungen

Kürzel	Übersetzung	Quelle	Originaltitel	Quelle
M1	III [3]	Arendt (1967b)	III	Neruda (1968)
M2	VII [7]	Arendt (1967b)	VII	Neruda (1968)
M3	VIII [8]	Arendt (1967b)	VIII	Neruda (1968)
M4	XVII [17]	Arendt (1967b)	XVII	Neruda (1968)
M5	LVII [57]	Arendt (1967b)	LVII	Neruda (1968)
M6	LXX [70]	Arendt (1967b)	LXX	Neruda (1968)
M7	LXXIX [79]	Arendt (1967b)	LXXIX	Neruda (1968)
M8	XC [90]	Arendt (1967b)	XC	Neruda (1968)
M9	XCIV [94]	Arendt (1967b)	XCIV	Neruda (1968)
M10	Angst	Arendt (1967b)	El miedo	Neruda (1968)
M11	Ankunft der internat. Brigaden in Madrid	Neruda (1984/2009a)	Llegada a Madrid de la brigada internacional	Neruda (1967)
M12	Anti-Tankisten	Neruda (1984/2009a)	Antitanquistas	Neruda (1967)
M13	Arbeiter der Meere	Neruda (1984/2009a)	Obreros Maritimos	Neruda (1967)
M14	Arme Jugend	Arendt (1967b)	Pobres muchachos	Neruda (1968)
M15	Bitte um Ruhe	Arendt (1967b)	Pido silencio	Neruda (1968)

M16	Cortés	Neruda (1984/2009a)	Cortés	Neruda (1967)
M17	Cuauhtémoc	Neruda (1984/2009a)	Cuauhtemoc	Neruda (1967)
M18	<i>Das grausame Feuer</i> : Ich vereinige wieder	Neruda (1984/2009b)	<i>El fuego cruel</i> : Yo reuno	Neruda (1968)
M19	Dein Lachen	Arendt (1967b)	Tu risa	Neruda (1967)
M20	Der Engel der Dichtung	Neruda (1985/2009)	El angel de la poesía	Neruda (1967)
M21	Der Flüchtling: 1	Neruda (1984/2009a)	El fugitivo 1	Neruda (1967)
M22	Der Flüchtling: 4	Neruda (1984/2009a)	El fugitivo 4	Neruda (1967)
M23	Der Flüchtling: 12	Neruda (1984/2009a)	El fugitivo 12	Neruda (1967)
M24	Der in der Pampa begrabene Mensch	Neruda (1984/2009a)	El hombre enterado en la Pampa	Neruda (1967)
M25	Der Mensch auf dem Schiff	Neruda (1984/2009a)	El hombre en la nave	Neruda (1967)
M26	Der Suchende	Neruda (1984/2009a)	El hondero	Neruda (1967)
M27	Der Tango des Witwers	Arendt (1979)	Tango del viudo	Neruda (1967)
M28	Der Traum	Arendt (1967b)	El sueño	Neruda (1967)
M29	Der Unbeständige	Arendt (1967b)	El inconstante	Neruda (1967)
M30	Der Vater	Neruda (1984/2009b)	El padre	Neruda (1968)
M31	Der verlorene Hirt	Neruda (1985/2009)	El pastor perdido	Neruda (1967)
M32	Die alten Frauen am Ozean	Arendt (1967b)	Las viejas del océano	Neruda (1968)
M33	Die Bettler	Neruda (1984/2009a)	Los mendigos	Neruda (1967)
M34	Die Entzweiten	Neruda (1984/2009b)	A los desavenidos	Neruda (1968)
M35	<i>Die Episode</i> : Die Traurigkeit (1)	Neruda (1984/2009b)	<i>El episodio</i> : La tristeza	Neruda (1968)
M36	Die grosse Freude	Neruda (1984/2009a)	La gran alegría	Neruda (1967)
M37	Die große Liebe	Neruda (1985/2009)	El gran amor	Neruda (1967)
M38	Die Hoffnung	Neruda (1985/2009)	La esperanza	Neruda (1967)
M39	Die Höhen von Macchu Picchu: 11	Neruda (1984/2009a)	Las alturas de Macchu Picchu 11	Neruda (1967)

M40	Die kämpferische Güte	Neruda (1984/2009a)	La bondad combatiente	Neruda (1967)
M41	Die Lebewohls	Arendt (1967b)	Adioses	Neruda (1968)
M42	Die Mamadre	Neruda (1984/2009b)	La mamadre	Neruda (1968)
M43	Die Meeresnacht	Neruda (1984/2009a)	La noche marina	Neruda (1967)
M44	Die Studentin	Neruda (1984/2009a)	La estudiante	Neruda (1967)
M45	Die Tradition	Neruda (1984/2009a)	La tradición	Neruda (1967)
M46	Die verborgene Güte	Neruda (1984/2009b)	La bondad escondida	Neruda (1968)
M47	Die Verlassenen	Neruda (1984/2009b)	Los abandonados	Neruda (1968)
M48	Ehrung Balboas	Neruda (1984/2009a)	Homenaje a Balboa	Neruda (1967)
M49	Ein Morgen voller Sturm	Arendt (1967a)	Es la manana llena de tempestad	Neruda (1967)
M50	Engel, o Kamerad	Neruda (1985/2009)	Angel oh camarada	Neruda (1967)
M51	Erziehung eines Kaziken	Neruda (1984/2009a)	Educación del Cacique	Neruda (1967)
M52	Es gibt kein Vergessen	Arendt (1979)	No hay olvido	Neruda (1967)
M53	Es gibt kein Verzeihn	Neruda (1984/2009a)	No hay perdón	Neruda (1967)
M54	Es sammelt sich der Stahl	Neruda (1984/2009a)	Se reune el acero	Neruda (1967)
M55	Farewell	Arendt (1967a)	Farewell	Neruda (1967)
M56	García Moreno	Neruda (1984/2009a)	García Moreno	Neruda (1967)
M57	Gesang	Arendt (1979)	Cantares	
M58	Gesang für Bolívar	Neruda (1984/2009a)	Un canto para Bolívar	Neruda (1967)
M59	Gesang für die Mütter toter Republikaner	Neruda (1984/2009a)	Canto a las madres de los milicianos muertos	Neruda (1967)
M60	Gesang für Stalingrad	Neruda (1984/2009a)	Canto a Stalingrado	Neruda (1967)
M61	Guayaquil	Neruda (1984/2009a)	Guayaquil	Neruda (1967)
M62	Hier naht Nazim Hikmet	Neruda (1985/2009)	Aquí viene Nazim Hikmet	Neruda (1967)
M63	Ich fühle mich traurig	Neruda (1984/2009b)	Me siento triste	Neruda (1968)

M64	Ich klage an	Grascha (1984/2009a)	Acuso	Neruda (1967)
M65	Ich könnte die wehmütigsten Verse	Arendt (1967a)	Puedo escribir los versos más tristes	Neruda (1967)
M66	Ich liebe dich, wenn du schweigst	Arendt (1967a)	Me gustas cuando callas	Neruda (1967)
M67	Ich litt nicht	Neruda (1984/2009a)	Yo no sufrí	Neruda (1967)
M68	In die Abende geneigt	Arendt (1967a)	Inclinado en las tardes	Neruda (1967)
M69	Lass ungebunden	Arendt (1967a)	Déjame sueltas las manos [Nr 6]	Neruda (1967)
M70	Lautréamont wiedererobert 1	Arendt (1967b)	Lautréamont reconquistado 1	Neruda (1968)
M71	Leb wohl	Arendt (1967b)	Adiós	Neruda (1968)
M72	Liebesrasereien und Qualen	Arendt (1979)	Las furias y las penas	Neruda (1967)
M73	Liebschaften Josie Bliss 1	Neruda (1984/2009b)	Amores_Josie Bliss 1	Neruda (1968)
M74	Liebschaften: Rosaura 1	Neruda (1984/2009b)	Amores_Rosaura 1	Neruda (1968)
M75	Liebschaften: Terusa 2	Neruda (1984/2009b)	Amores_Terusa 2	Neruda (1968)
M76	Lied der Verzweiflung	Arendt (1967a)	La canción desesperada	Neruda (1967)
M77	Madrigal, im Winter geschrieben	Arendt (1979)	Madrigal escrito en invierno	Neruda (1967)
M78	<i>Manuel Rodríguez: Cueca</i>	Neruda (1984/2009a)	<i>Manuel Rodríguez: Cueca</i>	Neruda (1967)
M79	Mit dir durch die Straßen	Neruda (1985/2009)	Contigo por las calles	Neruda (1967)
M80	Mola in der Hölle der Verdammten	Neruda (1984/2009a)	Mola en los infiernos	Neruda (1967)
M81	Nicht zu hoch hinaus	Arendt (1967b)	No tan alto	Neruda (1968)
M82	Ode an Angel Cruchaga	Neruda (1985/2009)	Oda a Angel Cruchaga	Neruda (1967)
M83	Ode an das Alter	Neruda (1985/2009)	Oda a la edad	Neruda (1967)
M84	Ode an das verlassene Haus	Neruda (1985/2009)	Oda a la casa abandonada	Neruda (1967)
M85	Ode an den einfachen Menschen	Neruda (1985/2009)	Oda al hombre sencillo	Neruda (1967)
M86	Ode an den glückhaften Tag	Neruda (1985/2009)	Oda al día feliz	Neruda (1967)
M87	Ode an den guten Blinden	Arendt (1967b)	Oda al buen ciego	Neruda (1968)

M88	Ode an den Neid	Neruda (1985/2009)	Oda a la envidia	Neruda (1967)
M89	Ode an den Walzer über den Wellen	Neruda (1985/2009)	Oda al vals sobre las olas	Neruda (1967)
M90	Ode an die Freude	Neruda (1985/2009)	Oda a la alegría	Neruda (1967)
M91	Ode an die Gärtnerin	Neruda (1985/2009)	Oda a la jardinera	Neruda (1967)
M92	Ode an die heimliche Liebe	Neruda (1985/2009)	Oda al secreto amor	Neruda (1967)
M93	Ode an die Hoffnung	Neruda (1985/2009)	Oda a la esperanza	Neruda (1967)
M94	Ode an die Liebe	Neruda (1985/2009)	Oda al amor	Neruda (1967)
M95	Ode an die nackte Schöne	Neruda (1985/2009)	Oda a la bella desnuda	Neruda (1967)
M96	Ode an die Traurigkeit	Neruda (1985/2009)	Oda a la tristeza	Neruda (1967)
M97	Ode an Don Diego der Nacht	Neruda (1985/2009)	Oda a Don Diego de la noche	Neruda (1967)
M98	Ode an einen toten Millionär	Neruda (1985/2009)	Oda a un millonario muert	Neruda (1967)
M99	Ode an ihren Wohlgeruch	Neruda (1985/2009)	Oda a su aroma	Neruda (1967)
M100	Ode an Jean Arthur Rimbaud	Neruda (1985/2009)	Oda a Jean Arthur Rimbaud	Neruda (1967)
M101	Ozeana 2	Arendt (1967b)	Oceana 2	Neruda (1968)
M102	Ozeana 11	Arendt (1967b)	Oceana 11	Neruda (1968)
M103	Phantom	Arendt (1979)	Fantasma	
M104	Reisegefährten	Neruda (1984/2009a)	Companeros de viaje	Neruda (1967)
M105	Schüchternheit	Neruda (1984/2009b)	La timidez	Neruda (1968)
M106	Sie	Arendt (1967b)	Ella	Neruda (1968)
M107	Singend erschuf ich dich	Neruda (1985/2009)	Te construí cantando	Neruda (1967)
M108	Sonate und Zerstörungen	Arendt (1979)	Sonata y destrucciones	Neruda (1967)
M109	Stier 7	Arendt (1967b)	Toro 1 (Entre las aguas del norte y las del sur)	Neruda (1968)
M110	Tina Modotti ist tot	Neruda (1984/2009a)	Tina Modotti ha muerto	Neruda (1967)
M111	Toqui Caupolicán	Neruda (1984/2009a)	Toqui Caupolican	Neruda (1967)

M112	Tupac Amaru	Neruda (1984/2009a)	Tupac Amaru	Neruda (1967)
M113	Tyrannei	Arendt (1979)	Tiranía	Neruda (1967)
M114	Ubico	Neruda (1984/2009a)	Ubico	Neruda (1967)
M115	Vereinigung	Arendt (1979)	Allianza	Neruda (1967)
M116	Verrückte Freunde	Neruda (1984/2009b)	Locos amigos	Neruda (1968)
M117	Walking around	Arendt (1979)	Walking around	Neruda (1967)
M118	Zwischenspiel: Die neuen Besitzer	Neruda (1984/2009a)	Los nuevos propietarios	Neruda (1967)

Thema 2) Tod/Gewalt

Abkürzung	Übersetzung	Quelle	Originaltitel	Quelle
T1	Alvarado	Neruda (1984/2009a)	Alvarado	Neruda (1967)
T2	Anrufung	Arendt (1967b)	Invocación	Neruda (1968)
T3	Bei seinem Tod	Neruda (1985/2009)	En su muerte	Neruda (1967)
T4	Bombardement	Neruda (1984/2009a)	Bombardeo	Neruda (1967)
T5	Das Gespenst des Frachtschiffs	Arendt (1979)	El fantasma del buque de carga	Neruda (1967)
T6	Das grausame Feuer: Das grausame Feuer	Neruda (1984/2009b)	<i>El fuego cruel:</i> El fuego cruel	Neruda (1968)
T7	Das grausame Feuer: Die Toten	Neruda (1984/2009b)	<i>El fuego cruel:</i> Los Muertos	Neruda (1968)
T8	Dein Blut	Neruda (1985/2009)	Tu sangre	Neruda (1967)
T9	Der Gepfährte	Neruda (1984/2009a)	El empalado	Neruda (1967)
T10	Der Held Belojannis	Neruda (1985/2009)	Belojannis el héroe	Neruda (1967)
T11	Der Kampf	Arendt (1967b)	El combate	Neruda (1968)
T12	Der Kopf auf der Lanze	Neruda (1984/2009a)	La cabeza en el palo	Neruda (1967)
T13	Der Krieg	Neruda (1984/2009a)	La guerra	Neruda (1967)
T14	Der sowjetische Engel	Neruda (1985/2009)	El angel soviético	Neruda (1967)
T15	Der Tiger	Arendt (1967b)	El tigre	Neruda (1967)

T16	Der Tod	Neruda (1984/2009a)	La muerte (S.176)	Neruda (1967)
T17	Der Tod in der Welt	Neruda (1984/2009a)	La muerte en el mundo	Neruda (1967)
T18	Der vaterländische Krieg	Neruda (1984/2009a)	La guerra patria	Neruda (1967)
T19	Der verfluchte König	Neruda (1984/2009b)	El rey maldito	Neruda (1968)
T20	Der weitentfaltete Krieg	Neruda (1984/2009a)	La dilatada guerra	Neruda (1967)
T21	Die Agonien	Neruda (1984/2009a)	Las agonias	Neruda (1967)
T22	<i>Die Episode: Der Krieg</i>	Neruda (1984/2009b)	<i>Episodio: La guerra</i>	Neruda (1968)
T23	<i>Die Episode: Der Schmerz</i>	Neruda (1984/2009b)	<i>Episodio: El dolor</i>	Neruda (1968)
T24	<i>Die Episode: Der Terror</i>	Neruda (1984/2009b)	<i>Episodio: El terror</i>	Neruda (1968)
T25	<i>Die Episode: Er war anders</i>	Neruda (1984/2009b)	<i>Episodio: Era otro</i>	Neruda (1968)
T26	<i>Die Gerichte auf dem Tisch: Sie töteten ein Schwein in meiner Kindheit</i>	Neruda (1984/2009b)	<i>Los platos en la mesa: Matan un cerdo en mi infancia</i>	Neruda (1968)
T27	Die Höhen von Macchu Picchu: 4	Neruda (1984/2009a)	Las alturas de Macchu Picchu 4	Neruda (1967)
T28	Die Höhen von Macchu Picchu: 5	Neruda (1984/2009a)	Las alturas de Macchu Picchu 5	Neruda (1967)
T29	Die Höhen von Macchu Picchu: 7	Neruda (1984/2009a)	Las alturas de Macchu Picchu 7	Neruda (1967)
T30	Die Kämpfe	Neruda (1984/2009a)	Las guerras	Neruda (1967)
T31	Die kämpfende Erde	Neruda (1984/2009a)	La tierra combatiente	Neruda (1967)
T32	Die Leiden	Neruda (1984/2009a)	Los tormentos	Neruda (1967)
T33	Die Massaker	Neruda (1984/2009a)	Las masacres	Neruda (1967)
T34	Die Meinen	Neruda (1984/2009b)	Los míos	Neruda (1968)
T35	Die misshandelten Vögel	Neruda (1984/2009a)	Las aves maltratadas	Neruda (1967)
T36	Die Pflicht zu sterben	Neruda (1985/2009)	El deber de morir	Neruda (1967)
T37	Die Ruhmestat	Arendt (1967b)	La gesta	Neruda (1967)

T38	Die Toten auf dem Stadtplatz	Neruda (1984/2009a)	Los muertos de la plaza	Neruda (1967)
T39	Die Unglückliche	Arendt (1967b)	La desdicha	Neruda (1968)
T40	Die Verbrechen	Neruda (1984/2009a)	Los crímenes	Neruda (1967)
T41	Ein Mörder schläft	Neruda (1984/2009a)	Un asesino duerme	Neruda (1967)
T42	Epitaph	Arendt (1967b)	Epitafio	Neruda (1968)
T43	Erklärung einiger Dinge	Neruda (1984/2009a)	Explico algunas cosas	Neruda (1967)
T44	Es fehlt der Geliebte	Arendt (1967b)	Falta el amante	Neruda (1968)
T45	Es kam der Tod zu Paul	Neruda (1985/2009)	Vino la muerte de Paul	Neruda (1967)
T46	Exile	Arendt (1967b)	Exilios	Neruda (1968)
T47	Gómez	Neruda (1984/2009a)	Gómez	Neruda (1967)
T48	In diesen Jahren	Neruda (1985/2009)	En estos años	Neruda (1967)
T49	Jiménez de Quesada	Neruda (1984/2009a)	Ximenez de Quesada	Neruda (1967)
T50	Joaquins Weggang	Arendt (1979)	Ausencia de Joaquín	Neruda (1967)
T51	<i>José Miguel Carrera: Auszug</i>	Neruda (1984/2009a)	<i>José Miguel Carrera: Exodo</i>	Neruda (1967)
T52	<i>José Miguel Carrera: Episode 2</i>	Neruda (1984/2009a)	<i>José Miguel Carrera: Episodio</i>	Neruda (1967)
T53	Kataklysmus 5	Arendt (1967b)	Cataclismo 5	Neruda (1968)
T54	Krankheiten in meinem Hause	Arendt (1979)	Enfermedades en mi casa	Neruda (1967)
T55	Lautaro gegen den Zentaur	Neruda (1984/2009a)	Lautaro contra el centauro	Neruda (1967)
T56	Landschaft nach einer Schlacht	Neruda (1984/2009a)	Paisaje después de una batalla	Neruda (1967)
T57	Lautréamont wiedererobert 6	Arendt (1967b)	Lautréamont reconquistado 6	Neruda (1968)
T58	Nur der Tod	Arendt (1979)	Sólo la muerte	Neruda (1967)
T59	Ode an das Kind mit dem Hasen	Neruda (1985/2009)	Oda al niño de la liebre	Neruda (1967)
T60	Ode an den Küstenkaktus	Neruda (1985/2009)	Oda al cactus de la costa	Neruda (1967)
T61	Ode an den Stacheldraht	Neruda (1985/2009)	Oda al alambre de púa	Neruda (1967)
T62	Ode an den toten Johannisbrotbaum	Neruda (1985/2009)	Oda al algarrobo muerto	Neruda (1967)

T63	Ode an die Algen des Ozeans	Neruda (1985/2009)	Oda a las algas del océano	Neruda (1967)
T64	Ode an die Armut	Neruda (1985/2009)	Oda a la pobreza	Neruda (1967)
T65	Ode an die Fischerbarke	Neruda (1985/2009)	Oda al barco pesquero	Neruda (1967)
T66	Ode an Don Jorge Manrique	Neruda (1985/2009)	Oda a Don Diego de la noche	Neruda (1967)
T67	Ode an einen Albatros auf grosser Wanderung	Neruda (1985/2009)	Oda al albatros viajero	Neruda (1967)
T68	Ode an einen grossen Thunfisch auf dem Markt	Neruda (1985/2009)	Oda a un gran atún en el mercado	Neruda (1967)
T69	Sanjuro in der Hölle der Verdammten	Neruda (1984/2009a)	Sanjuro en los infiernos	Neruda (1967)
T70	Schlusspunkt	Arendt (1967b)	Punto	Neruda (1968)
T71	So hätte es sich abgespielt	Neruda (1985/2009)	Así hubiera pasado	Neruda (1967)
T72	Stier 4	Arendt (1967b)	Toro 4 (Entonces cayó la primera gota de sangre y floreció)	Neruda (1968)
T73	Und Tod	Neruda (1984/2009a)	Y muerte	Neruda (1967)
T74	Valdivia	Neruda (1984/2009a)	Valdivia	Neruda (1967)
T75	Verirrung	Arendt (1967b)	El desvio	Neruda (1967)
T76	Vielleicht haben wir Zeit	Neruda (1984/2009b)	Tal vez tenemos tiempo	Neruda (1968)
T77	Wenn ich von ihnen spreche..	Neruda (1985/2009)	Si les hablo...	Neruda (1967)

Thema 3) Flora, Fauna und Reisen

Abkürzung	Übersetzung	Quelle	Originaltitel	Quelle
F1	Andentanne	Neruda (1984/2009a)	Araucaria	Neruda (1967)
F2	Atacama	Neruda (1984/2009a)	Atacama	Neruda (1967)
F3	Bío Bío	Neruda (1984/2009a)	Bío Bío	Neruda (1967)
F4	Botanik	Neruda (1984/2009a)	Botanica	Neruda (1967)

F5	Chercane	Neruda (1984/2009a)	Chercanes	Neruda (1967)
F6	Chilenische Meere	Neruda (1984/2009a)	Mares de Chile	Neruda (1967)
F7	Chiles Kordilleren	Neruda (1984/2009b)	Cordilleras de Chile	Neruda (1968)
F8	Das erste Meer	Neruda (1984/2009b)	El primer mar	Neruda (1968)
F9	Das Meer	Neruda (1984/2009b)	El mar	Neruda (1967)
F10	Das Meer	Arendt (1967b)	El mar	Neruda (1968)
F11	Das Meer und die Jasmine	Neruda (1985/2009)	El mar y los jazmines	Neruda (1967)
F12	Der Chucaovogel	Neruda (1984/2009a)	Chucac	Neruda (1967)
F13	Der Engel der Flüsse	Neruda (1985/2009)	El angel de los ríos	Neruda (1967)
F14	Der Engel der Steppen	Neruda (1985/2009)	El angel de las pampas	Neruda (1967)
F15	Der Ertrunkene des Himmels	Arendt (1979)	La ahogada del cielo	Neruda (1967)
F16	Der Flüchtling: 10	Neruda (1984/2009a)	El fugitivo 10	Neruda (1967)
F17	Der große Ozean	Neruda (1984/2009a)	El gran océano	Neruda (1967)
F18	Der Regen	Neruda (1984/2009a)	La lluvia	Neruda (1967)
F19	Der Reisende	Neruda (1984/2009a)	El viajero	Neruda (1967)
F20	Der See der Schwäne	Neruda (1984/2009b)	El lago de los cisnes	Neruda (1968)
F21	Der Süden des Ozeans	Arendt (1979)	El sur del océano	Neruda (1967)
F22	Der verteilte Gesang	Neruda (1985/2009)	El canto repartido	Neruda (1967)
F23	Der Wanderer kehrte zurück	Arendt (1967b)	Regresó el caminante	Neruda (1968)
F24	Die australe Erde	Neruda (1984/2009b)	La tierra austral	Neruda (1968)
F25	Die ferne Lilie	Neruda (1985/2009)	El lirio lejano	Neruda (1967)
F26	Die Heimkehr	Neruda (1984/2009a)	El regreso	Neruda (1967)
F27	Die Höhen von Macchu Picchu: 1	Neruda (1984/2009a)	Las alturas de Macchu Picchu 1	Neruda (1967)
F28	Die Nacht	Neruda (1984/2009b)	La noche	Neruda (1968)

F29	Die Nacht in Isla Negra	Arendt (1967b)	La noche en Isla Negra	Neruda (1968)
F30	Die Schlacht am Jarama	Neruda (1984/2009a)	Batalla del río Jarama	Neruda (1967)
F31	Die Steine des Ozeans	Neruda (1984/2009a)	La piedras de la orilla	Neruda (1967)
F32	Die Ströme eilen herbei	Neruda (1984/2009a)	Los ríos acuden	Neruda (1967)
F33	Die stürmische Erde	Neruda (1985/2009)	La tierra tempestuosa	Neruda (1967)
F34	Die Unbegrabene von Paita: Prolog	Arendt (1967b)	La insepulta de Paita Prólogo	Neruda (1968)
F35	Die Vögel erscheinen	Neruda (1984/2009a)	Vienen los pájaros	Neruda (1967)
F36	Die Wälder	Neruda (1985/2009)	Los bosques	Neruda (1967)
F37	Die Woge	Neruda (1984/2009a)	La ola	Neruda (1967)
F38	Die Zonen	Neruda (1984/2009a)	Los climas	Neruda (1967)
F39	Eine Rose	Neruda (1984/2009a)	Una rosa	Neruda (1967)
F40	Erdbeben	Neruda (1984/2009a)	Terremoto	Neruda (1967)
F41	Erste Reisen	Neruda (1984/2009b)	Primeros viajes	Neruda (1968)
F42	Es erreicht das Pazifische Meer	Neruda (1984/2009a)	Llega al pacifico	Neruda (1967)
F43	Flucht	Arendt (1971)	Casi pensé durmiendo	Neruda (1968)
F44	Frühling im Norden	Neruda (1985/2009)	Primavera en el norte	Neruda (1967)
F45	Geboren wird	Arendt (1967b)	Nace	Neruda (1968)
F46	Gezeiten	Neruda (1984/2009b)	Mareas	Neruda (1968)
F47	Holzfäller, wach auf: 3	Neruda (1984/2009a)	Que despierte el lenador 3	Neruda (1967)
F48	Ich denke zurück an das Meer	Neruda (1984/2009a)	Recuerdo el mar	Neruda (1967)
F49	Jene Tage	Arendt (1967b)	Aquellos días	Neruda (1967)
F50	Kataklysmus 2	Arendt (1967b)	Cataclismo 2	Neruda (1968)
F51	Kataklysmus 7	Arendt (1967b)	Cataclismo 7	Neruda (1968)
F52	Kordilleren 1	Arendt (1967b)	Cordilleras 1	Neruda (1968)

F53	Kursbruch	Arendt (1967b)	Iterinarios	Neruda (1967)
F54	Lobpreis des Sellerie	Arendt (1979)	Apogeo del apio	Neruda (1967)
F55	Mineralien	Neruda (1984/2009a)	Minerales	Neruda (1967)
F56	Monsunwinde	Neruda (1984/2009b)	Monzones	Neruda (1968)
F57	Nachtlid	Arendt (1979)	Serenata	Neruda (1967)
F58	Niedergeschrieben in Sotschi	Neruda (1984/2009b)	Escrito en Sotchi	Neruda (1968)
F59	Ode an das verzauberte Licht	Neruda (1985/2009)	Oda a la luz encantada	Neruda (1967)
F60	Ode an den Frühling	Neruda (1985/2009)	Oda a la primavera	Neruda (1967)
F61	Ode an den Globus	Neruda (1985/2009)	Oda al globo terráqueo	Neruda (1967)
F62	Ode an den Mond	Neruda (1985/2009)	Oda a la luna	Neruda (1967)
F63	Ode an den Regen	Neruda (1985/2009)	Oda a la lluvia	Neruda (1967)
F64	Ode an den Regen überm Meer	Neruda (1985/2009)	Oda a la lluvia marina	Neruda (1967)
F65	Ode an den Sand	Neruda (1985/2009)	Oda a la arena	Neruda (1967)
F66	Ode an den Seesturm	Neruda (1985/2009)	Oda a la tormenta	Neruda (1967)
F67	Ode an den Sommer	Neruda (1985/2009)	Oda al verano	Neruda (1967)
F68	Ode an den Winter	Neruda (1985/2009)	Oda al invierno	Neruda (1967)
F69	Ode an die blaue Blume	Neruda (1985/2009)	Oda a la flor azul	Neruda (1967)
F70	Ode an die Blumen der Küste	Neruda (1985/2009)	Oda a las flores de la costa	Neruda (1967)
F71	Ode an die Blüte	Neruda (1985/2009)	Oda a la flor	Neruda (1967)
F72	Ode an die Fruchtbarkeit der Erde	Neruda (1985/2009)	Oda a la fertilidad de la tierra	Neruda (1967)
F73	Ode an die glückliche Reise	Neruda (1985/2009)	Oda al viaje venturoso	Neruda (1967)
F74	Ode an die Katze	Arendt (1967b)	Oda al gato	Neruda (1968)
F75	Ode an die Levkoje	Neruda (1985/2009)	Oda al alheli	Neruda (1967)

F76	Ode an die Magnolie	Neruda (1985/2009)	Oda a la magnolia	Neruda (1967)
F77	Ode an die Sonne	Neruda (1985/2009)	Oda al sol	Neruda (1967)
F78	Ode an die Sterne	Neruda (1985/2009)	Oda a las estrellas	Neruda (1967)
F79	Ode an die Woge	Neruda (1985/2009)	Oda a la ola	Neruda (1967)
F80	Ode an ein paar gelbe Blumen	Neruda (1985/2009)	Oda a unas flores amarillas	Neruda (1967)
F81	Orinoco	Neruda (1984/2009a)	Orinoco	Neruda (1967)
F82	Ozean	Arendt (1967b)	Oceano	Neruda (1968)
F83	Ozeana 9	Arendt (1967b)	Oceana 9	Neruda (1968)
F84	Pflanzenreiche	Neruda (1984/2009a)	Vegetaciones	Neruda (1967)
F85	Phalacro-Corax	Neruda (1984/2009a)	Phalacro-Corax	Neruda (1967)
F86	Rückkehr in eine Stadt	Arendt (1967b)	Regreso a una ciudad	Neruda (1967)
F87	Selbstgespräch auf den Wellen	Neruda (1984/2009b)	Solloquio en las olas	Neruda (1968)
F88	Sonate mit ein paar Pinien	Arendt (1967b)	Sonata con algunos pinos	Neruda (1967)
F89	Tequendama	Neruda (1984/2009a)	Tequendama	Neruda (1967)
F90	Tiersammlung	Arendt (1967b)	Bestiario	Neruda (1967)
F91	Überschwemmungen	Neruda (1984/2009a)	Inundaciones	Neruda (1967)
F92	Vom Fuss eines Kindes aus	Arendt (1967b)	Al pie desde su niño	Neruda (1967)
F93	Von Dobris die Morgenröte	Neruda (1985/2009)	Desde Dobris la aurora	Neruda (1967)
F94	Die Wüste	Neruda (1984/2009a)	El desierto	Neruda (1967)
F95	<i>Die Wüste</i> : Nocturno	Neruda (1984/2009a)	<i>El desierto</i> : Nocturno	Neruda (1967)

Thema 4) Orte und ihre Besitzer

Abkürzung	Übersetzung	Quelle	Originaltitel	Quelle
O1	Amerikaliebe	Neruda (1984/2009a)	Amor América	Neruda (1967)
O2	Antarktis	Neruda (1984/2009a)	Antártica	Neruda (1967)
O3	Beleidigtes Land	Neruda (1984/2009a)	Tierras ofendidas	Neruda (1967)
O4	Bolivien	Neruda (1984/2009a)	Bolivia	Neruda (1967)
O5	Brasilien	Neruda (1984/2009a)	Brasil	Neruda (1967)
O6	China	Neruda (1985/2009)	China	Neruda (1967)
O7	Cholula	Neruda (1984/2009a)	Cholula	Neruda (1967)
O8	Das Haus	Neruda (1984/2009a)	La casa	Neruda (1967)
O9	Das Licht von Sotschi	Neruda (1984/2009b)	La luz de Sotchi	Neruda (1968)
O10	Der Flüchtling: 8	Neruda (1984/2009a)	El fugitivo 8	Neruda (1967)
O11	Der große Marsch	Neruda (1985/2009)	La gran marcha	Neruda (1967)
O12	Der Nachtzug	Neruda (1984/2009b)	El tren nocturno	Neruda (1968)
O13	Der Stadtfrühling	Neruda (1984/2009b)	La primavera urbana	Neruda (1968)
O14	Die Bordelle	Neruda (1984/2009a)	Los burdeles	Neruda (1967)
O15	Die Brücken	Neruda (1985/2009)	Los puentes	Neruda (1967)
O16	Die Häfen	Neruda (1984/2009a)	Los puentes	Neruda (1967)
O17	Die Höhen von Macchu Picchu: 6	Neruda (1984/2009a)	Las alturas de Macchu Picchu 6	Neruda (1967)
O18	Die Liebe	Neruda (1984/2009a)	El amor	Neruda (1967)
O19	Die Pension der Maruri-Strasse	Neruda (1984/2009b)	La pensión de la calle Maruri	Neruda (1968)
O20	Die Ruinen am Baltischen Meer	Neruda (1985/2009)	Las ruinas en el Báltico	Neruda (1967)
O21	Die Stadt	Neruda (1985/2009)	La ciudad	Neruda (1967)

O22	Die Stimmen Chiles	Neruda (1984/2009a)	Las voces de Chile	Neruda (1967)
O23	Du bist überall	Neruda (1985/2009)	Estás en todas partes	Neruda (1967)
O24	Ein Tag tritt hervor	Arendt (1979)	Un día sobresale	Neruda (1967)
O25	Ecuador	Neruda (1984/2009a)	Ecuador	Neruda (1967)
O26	Fern von hier	Neruda (1984/2009a)	Lejos de aquí	Neruda (1967)
O27	Gesang auf Deutschlands Ströme	Neruda (1984/2009a)	Canto a los ríos de Alemania	Neruda (1967)
O28	Griechenland	Neruda (1984/2009a)	Grecia	Neruda (1967)
O29	Ich erinnere den Osten	Neruda (1984/2009b)	Recuerdo el este	Neruda (1968)
O30	In den Mauern Mexikos	Neruda (1984/2009a)	En los muros de México	Neruda (1967)
O31	Jenes Licht	Neruda (1984/2009b)	Aquella luz	Neruda (1968)
O32	Kuba	Neruda (1984/2009a)	Cuba	Neruda (1967)
O33	Leichenbegräbnis im Osten	Arendt (1979)	Entierro en el este	Neruda (1967)
O34	Leuchte des Meeres	Neruda (1985/2009)	La lámpara marina	Neruda (1967)
O35	London	Neruda (1985/2009)	Londres	Neruda (1967)
O36	Madrid 1937	Neruda (1984/2009a)	Madrid 1937	Neruda (1967)
O37	Mexiko	Neruda (1984/2009a)	México	Neruda (1967)
O38	Neuer Liebesgesang an Stalingrad	Neruda (1984/2009a)	Nuevo canto de amor a Stalingrado	Neruda (1967)
O39	Ode an Amerika	Neruda (1985/2009)	Oda a las Américas	Neruda (1967)
O40	Ode an das Bauwerk	Neruda (1985/2009)	Oda al edificio	Neruda (1967)
O41	Ode an das schlummernde Haus	Neruda (1985/2009)	Oda a la casa dormida	Neruda (1967)
O42	Ode an den alten Bahnhof Mapocho in Santiago de Chile	Neruda (1985/2009)	Oda a la vieja estación Mapocho, en	Neruda (1967)

			Santiago de Chile	
O43	Ode an die Apotheke	Neruda (1985/2009)	Oda a la farmacia	Neruda (1967)
O44	Ode an die Erosion der Provinz Malleco	Neruda (1985/2009)	Oda a la erosión en la provincia Mallego	Neruda (1967)
O45	Ode an die Landstraße	Neruda (1985/2009)	Oda al camino	Neruda (1967)
O46	Ode an die San-Diego-Straße	Neruda (1985/2009)	Oda a la calle San Diego	Neruda (1967)
O47	Ode an ein Dorfkino	Neruda (1985/2009)	Oda a un cine de pueblo	Neruda (1967)
O48	Ode an Guatemala	Neruda (1985/2009)	Oda a Guatemala	Neruda (1967)
O49	Ode an Leningrad	Neruda (1985/2009)	Oda a Leningrado	Neruda (1967)
O50	Ode an Río de Janeiro	Neruda (1985/2009)	Oda a Río de Janeiro	Neruda (1967)
O51	Ode an Valparaíso	Neruda (1985/2009)	Oda a Valparaíso	Neruda (1967)
O52	Paraguay	Neruda (1984/2009a)	Paraguay	Neruda (1967)
O53	Paris 1927	Neruda (1984/2009b)	Paris 1927	Neruda (1968)
O54	Patagonien	Neruda (1984/2009a)	Patagonia	Neruda (1967)
O55	Patagonien	Neruda (1984/2009b)	Patagonias 1+2 (S.621f.)	Neruda (1968)
O56	Polen singt	Neruda (1985/2009)	Canta polonia	Neruda (1967)
O57	Prozession in Lima	Neruda (1984/2009a)	Procesión en Lima	Neruda (1967)
O58	Puerto Rico	Neruda (1984/2009a)	Puerto Rico	Neruda (1967)
O59	Puerto Rico Puerto Pobre	Arendt (1967b)	Puerto Rico, Puerto Pobre	Neruda (1967)
O60	Rangun 1927	Neruda (1984/2009b)	Rangoon 1927	Neruda (1968)
O61	Serenade über Mexiko	Neruda (1984/2009b)	Serenata de México	Neruda (1968)

O62	Spanien 1964	Neruda (1984/2009b)	<i>El episodio:</i> España 1964	Neruda (1968)
O63	Stier 1	Arendt (1967b)	Toro 1 (Entre las aguas del norte y las del sur)	Neruda (1968)
O64	Tocopilla	Neruda (1984/2009a)	Tocopilla	Neruda (1967)
O65	Und wieder die Tyrannen	Neruda (1984/2009a)	De nuevo los tiranos	Neruda (1967)
O66	Verbrannte Finger	Neruda (1985/2009)	Dedos quemados	Neruda (1967)
O67	Verfall der Strasse	Arendt (1979)	La calle destruida	Neruda (1967)
O68	Wie Spanien immer war	Neruda (1984/2009a)	Como era Espana	Neruda (1967)
O69	Zentral-Amerika	Neruda (1984/2009a)	Centro-América	Neruda (1967)

9. Anhang 2: Abstract (Deutsch)

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit war, herauszufinden, welche Stimme(n) sich bei dem Übersetzer Erich Arendt in der Übersetzung der Lyrik Pablo Nerudas finden lassen. Zunächst einmal wurde dafür die Theorie zu den Translator Studies behandelt, die zeigt, dass die Beschäftigung mit dem*r Übersetzer*in als Person innerhalb der Translationswissenschaft lange vernachlässigt wurde. Danach wurden die Übersetzer*innenstimmen und die Stimmen der Lyrik aus einem theoretischen Standpunkt heraus behandelt und einige Ansätze diskutiert. Darauf folgte die Vorstellung des Originalautors sowie des Übersetzers und ihrer jeweiligen Werke, genauso wie eine Thematisierung ihrer Gemeinsamkeiten und gegenseitigen Einflüsse. Schließlich wurde die Analyse anhand einer deskriptiven Textanalyse sowie eines Textvergleiches zwischen den Originalgedichten und den jeweiligen Übersetzungen vorgenommen, deren Ergebnis war, dass Arendt in seiner Übersetzung insgesamt vier Stimmen besitzt: das Festhalten am Original, die verändernde Stimme, die poetisierende/antiquierende und die erklärende. Die Masterarbeit richtet sich an alle, die sich für die Themen Lyrik und Übersetzung aus einem personenbezogenen Standpunkt heraus interessieren.

10. Anhang 3: Abstract (Englisch)

The aim of this Master's thesis was to ascertain Erich Arendt's voice(s) in his translations of the poetry of Pablo Neruda. First, the theory concerning the Translator Studies was addressed, which showed that the translator as a person had been ignored for a long time in translation studies. Following this, the translator's voices and the lyrical ones were treated from a theoretical point of view. Then, the poet, the translator, their respective works, their similarities and their mutual influences were presented in another chapter. The following analysis was based on a descriptive text analysis and a collation between the original poems and their respective translations. This showed that there are four voices to be found in Arendt's translations – the one that sticks close to the original, the changing/manipulating one, the poetic/antiquated-sounding one and the explanatory voice. This Master's thesis addresses everyone who is interested in poetry and in translations seen from an individual-related viewpoint.