



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Czesław Miłosz als Übersetzer. Analyse und Strategien seiner Übersetzungen aus dem Englischen ins Polnische anhand ausgewählter Textbeispiele“

Verfasserin

Weronika Barbara Kunda (BA)

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 375

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik/Polnisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Biografie - Czesław Miłosz.....	4
3. Miłosz als Übersetzer – die Anfänge seiner Übersetzerarbeit.....	5
3.1. Chronologischer Überblick seiner Übersetzungen	7
3.2. Wie wichtig war die Übersetzungsarbeit für Czesław Miłosz?	11
3.3. Wie sah Czesław Miłosz seine eigenen Übersetzungen?	15
4. Übersetzungstheorien.....	20
4.1. Übersetzungsprozess und Typen.....	26
4.2. Phasen der literarischen Übersetzungsarbeit.....	30
4.3. Schwierigkeiten bei der lyrischen Übersetzung.....	33
5. Czesław Miłosz und William Blake	35
5.1. Übersetzungsbeispiel „To Spring“ - „Do Wiosny“	38
5.2. Übersetzungsbeispiel „A Divine Image“ - „Boski Obraz“	45
6. Czesław Miłosz und William Carlos Williams	48
6.1. Übersetzungsbeispiel „Proletarian Portrait“ - „Proletariacki Portret“	49
6.2. Übersetzungsbeispiel „To A Poor Old Woman“ - „Na starą ubogą kobietę“	53
7. Czesław Miłosz und Robert Hass.....	58
7.1. Übersetzungsbeispiel „The Image“ - „Obraz“	59
7.2. Übersetzungsbeispiel „Late Spring“ - „Późna Wiosna“	62
8. Resümee	67
9. Zusammenfassung in deutscher Sprache	72
10. Streszczenie w języku polskim.....	76
11. Literaturverzeichnis.....	80
12. Anhang: E-Mail Korrespondenz mit Robert Hass.....	84
13. Curriculum Vitae	86

1. Einleitung

Czesław Miłosz war nicht nur als Dichter, Schriftsteller, Essayist und Universitätsprofessor, sondern auch als Übersetzer tätig. So bilden Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen ins Polnische und umgekehrt einen nicht unwesentlichen Teil seines Gesamtwerkes. Des Weiteren hat er unter anderem das Buch Hiob, das Buch der Psalmen, das Buch der Weisheit, die Offenbarung des Johannes, die Klagelieder Jeremias und das Markusevangelium aus dem Hebräischen ins Polnische übersetzt.

Viele Arbeiten befassen sich mit Miłosz als Dichter und Prosaautor, die vorliegende Diplomarbeit möchte aber Czesław Miłosz als Übersetzer darstellen. Zu seinem umfangreichen Übersetzungsrepertoire zählen nicht nur die Werke anderer großer Dichter, sondern vor allem auch seine eigenen. Miłosz stellt somit einen besonderen Fall dar, denn er hat nicht nur geschrieben, sondern sich auch selbst übersetzt. Seinen Übersetzungen gegenüber war er immer kritisch eingestellt, denn er sah die Tätigkeit des Übersetzens stets als ernsthafte Beschäftigung an und übte diese selbst auch gewissenhaft aus. Seine Übersetzungsarbeit begann nach dem 2. Weltkrieg im Jahr 1949. Die Lebensumstände veränderten sich in die Richtung für ihn, dass er die Arbeit eines Übersetzers ausüben musste. Mit der Errichtung eines kommunistischen Staates setzte sich in der Kunst die Doktrin des Sozialistischen Realismus durch. Diese verlangte von Kunschtchaffenden, ihre Werke nach bestimmten vorgegebenen Kriterien anzufertigen und den Zwecken des Sozialismus unterzuordnen.

Als Schriftsteller wurde Miłosz erst durch seine Übersetzungen eigener Werke international bekannt. Die Veröffentlichung von *Selected Poems*, einer Auswahl seiner Gedichte auf Englisch im Jahr 1973, war der Anfang seiner Karriere als Dichter in Amerika. Miłosz selbst hat im Buch *Kontynenty* aus dem Jahr 1958 eine Art Anleitung oder besser gesagt, Hinweise fürs Übersetzen gegeben, die auch sehr interessant waren, um Miłosz als Übersetzer kennen zu lernen und ihn somit auch besser verstehen zu können.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, Czesław Miłosz als Übersetzer zu präsentieren und seine Übersetzungsarbeit anhand einiger Textbeispiele zu veranschaulichen. Des Weiteren wird im chronologischen Überblick über die Übersetzungsarbeit gezeigt, dass der Schriftsteller

sich schon in jungen Jahren an das Übersetzen herangewagt hat. Hierbei hatten die äußeren Umstände, insbesondere das jeweilige Land, in dem er verweilte einen besonderen Einfluss auf das Repertoire der Texte, die Miłosz ausgesucht hatte. Darunter fallen Werke von großen Persönlichkeiten wie William Shakespeare, Walt Whitman, Thomas Stearns Eliot aber auch Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Leopold Staff, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Wisława Szymborska und noch viele andere. Zusätzlich wird gezeigt, wie Miłosz bei seinen eigenen Übersetzungen vorgegangen ist und welche Meinung er zur Übersetzungstheorie eingenommen hat. Weitere Schwerpunkte dieser Diplomarbeit bilden die verschiedenen Übersetzungstheorien, vor allem in Hinblick auf die Lyrikübersetzung, die näher beschrieben werden. Des Weiteren werden die Ansätze dieser Theorien mit ausgewählten Übersetzungen von Miłosz verglichen. Als Textbeispiele werden Miłosz' Übersetzungen der Gedichte von William Blake, William Carlos Williams und Robert Hass mit den Originalwerken verglichen und analysiert. Im Falle von William Blake wird auch ein Vergleich mit der Übersetzung von Zygmunt Kubiak erfolgen. Außerdem wird betrachtet, ob Miłosz erkennbare Strategien beim Übersetzen eingesetzt hat. Um die Beziehung zwischen Miłosz und den drei ausgewählten Dichtern besser zu verstehen, wird ein kurzer Blick auf ihr künstlerisches Dasein geworfen. Des Weiteren wird erörtert, warum Miłosz Werke dieser Dichter wählte. Mit Robert Hass verband Miłosz eine jahrelange Freundschaft und Zusammenarbeit, während William Blake ein Dichter des 18. Jahrhunderts und William Carlos Williams ein bedeutender Dichter im 20. Jahrhundert war.

Miłosz' Übersetzungsarbeit wurde von Muttersprachlern unterstützt und dadurch auch dem fremdsprachigen Publikum näher gebracht. Die Zusammenarbeit mit anderen Übersetzern, insbesondere mit seinem ehemaligen Studenten, dem Dichter Robert Hass, wird hier näher thematisiert. Bei näherem Betrachten der Zusammenarbeit zwischen zwei Übersetzern stellt sich auch die Frage, inwieweit Miłosz als alleiniger Übersetzer seiner Werke gesehen werden kann. Sollten Lob und die Anerkennung über seine gelungenen Übersetzungen nur ihm allein, oder auch seinen Kollegen, die eng mit ihm zusammen gearbeitet haben, gelten.

2. Biografie - Czesław Miłosz

Bevor Miłosz' Übersetzungsarbeit betrachtet wird, sollte noch ein kurzer Blick auf das Leben des Dichters geworfen werden und auf die wichtigsten Ereignisse eingegangen werden. Die im letzten Jahr erschienene Biografie von Andrzej Franaszek¹ gibt eine ausführliche Beschreibung über das Leben von Miłosz von seiner Geburt an bis hin zu seinem Ableben.

Czesław Miłosz wurde am 30. Juni 1911 in Szetejnie, im heutigen Litauen, geboren. Seine Eltern waren adeliger Abstammung und ihre Familien bewohnten Litauen schon seit dem 16. Jahrhundert. Seine Schuljahre absolvierte er in Wilna. All die Ereignisse, die sein Leben prägten, ver- und bearbeitete er in irgendeiner Art und Weise in seinen Werken, wie zum Beispiel die Jagderlebnisse als junger Bub in seinem autobiografischen Werk *Dolina Issy* (1955).² Nach der Matura entschied sich der junge Miłosz für ein Jurastudium. Davor hatte er sich für die Polonistik interessiert, dieses Vorhaben aber nach zwei Wochen abgebrochen, da die Polonistik den Ruf hatte, eine Art „Partnervermittlung“ zu sein.³

Schon in seinen Studentenjahren schrieb er seine ersten Gedichte und gehörte der Literaturgruppe *Żagary* an, die eine Zeitschrift in Wilna herausbrachte. Nach dem Studium 1934 reiste Miłosz dank eines Stipendiums nach Paris, wo er einen Teil seines zweiten Gedichtbandes *Trzy zimy* (1936) schrieb.⁴ Drei Jahre später wohnte der Dichter in Warschau, wo er für eine polnische Radiostation arbeitete, bei der er redaktionelle Arbeiten wie Programme und Sendungen vorbereitete. In diesen Jahren wurde er auch ein Mitglied des Verbandes der polnischen Literaten (*Związek Literatów Polskich*), publizierte in verschiedenen Zeitschriften und bekam auch seine ersten Auszeichnungen.⁵ Während des Zweiten Weltkrieges lebte Miłosz in Warschau, wo er im Untergrund tätig war und illegale Schriften herausgab. Im Jahre 1943 schrieb er sein wohl bekanntestes Gedicht *Campo di Fiori* über den Aufstand im jüdischen Ghetto in Warschau.⁶ Nach dem Krieg verweilte der Dichter einige Zeit in Krakau, wo er sich entschloss, einen Diplomatenposten in Amerika, später in Paris und London anzunehmen.⁷ Im Jahre 1951

¹ Vgl. Franaszek, Andrzej (2011): Miłosz. Biografia. Wydawnictwo Znak, Kraków.

² Vgl. Ibidem 2011:13f.

³ Vgl. Ibidem 2011:105f.

⁴ Vgl. Ibidem 2011:227.

⁵ Vgl. Ibidem 2011:259-263.

⁶ Vgl. Ibidem 2011:354.

⁷ Vgl. Ibidem 2011:408.

wurde ihm politisches Asyl in Frankreich gewährt. Nach einigen Jahren in Frankreich kam der große Umzug mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen nach Amerika, um als Professor im *Department of Slavic Languages and Literatures* an der *University of California* in Berkeley zu unterrichten.⁸ In Amerika verbrachte er viele Jahre, dort entwickelte er sich weiter, übersetzte und publizierte die meisten seiner Werke. Im Jahr 2000 kehrte er mit seiner zweiten Ehefrau nach Polen zurück, wo er am 14. August 2004 in Krakau starb.⁹

Miłosz bekam viele Auszeichnungen und Preise für seine Werke verliehen. Höhepunkte seiner Karriere waren der *Neustadt International Prize for Literature* 1978 und der Nobelpreis für Literatur 1980.¹⁰

3. Miłosz als Übersetzer – die Anfänge seiner Übersetzerarbeit

Dieses Kapitel widmet sich Miłosz' Anfangsjahren als Übersetzer. Es sollen die Motivation und Beweggründe geschildert werden, die ihn zu diesem Beruf führten.

Schon während der deutschen Besatzung in Warschau begann Miłosz zu übersetzen. Im Jahre 1942 übertrug er *A travers le désastre* des französischen Philosophen Jacques Maritains ins Polnische unter dem Titel *Drogami klęski*.¹¹ Nach dem 2. Weltkrieg nahm Miłosz das Übersetzen als Teil seiner alltäglichen Arbeit auf, die mit einer amerikanischen und britischen Anthologie für den Verlag *Czytelnik* anfang. Für dieses Werk arbeitete er mit dem Dichter und Übersetzer Aleksander Messing-Mierzejewski zusammen. Gemeinsam sammelten sie Material und motivierten auch andere Kollegen zur Mitarbeit, jedoch wurde die Anthologie nie veröffentlicht.¹² Einige Jahre später, 1953, übersetzte Jane Zielonko in Zusammenarbeit mit Miłosz *Zniewolony umysł* ins Englische. Die Übersetzung war laut Miłosz eine sehr gute und erfolgreiche.¹³ Als schwieriger erwies sich die Übersetzung in die französische Sprache. Der erste Übersetzer lehnte die Mitarbeit einer Übersetzung mit Miłosz ab, da er fürchtete, diese könne seinem Ruf innerhalb der Pariser Literaturwelt schaden. Nachdem der erste Übersetzer ablehnte, ergab sich aber für Miłosz eine Zusammenarbeit mit dem Publizisten und Schriftsteller André Prudhommeaux. Da dieser kein Polnisch sprach, musste Miłosz ihm den Text Satz für

⁸ Vgl. Franaszek 2011:582.

⁹ Vgl. Ibidem 2011:750.

¹⁰ Vgl. Ibidem 2011:667 und 2011:684.

¹¹ Vgl. Ibidem 2011:332f.

¹² Vgl. Ibidem 2011:380.

¹³ Vgl. Ibidem 2011:487.

Satz diktieren, wobei Prudhommeaux sich um den Satzbau und die Stilistik kümmerte. Das Original wurde fast zeitgleich mit den Übersetzungen 1953 in England, Deutschland, Frankreich und Amerika veröffentlicht.¹⁴

Miłosz war auch in Frankreich als Übersetzer tätig. 1957 übersetzte er Jeanne Hersch' *Idéologies et réalité* (polnischer Titel *Polityka i rzeczywistość*), im gleichen Jahr übertrug er Daniel Bells Werk *Work and its discontents* ins Polnische (*Praca i jej gorycze. Kult wydajności w Ameryce*). Ein Jahr später erschien Miłosz' Übersetzung *Wybór pism* der französischen Philosophin Simone Weils.¹⁵

In den Jahren, in denen Miłosz in Amerika lebte, wurden viele Übersetzungen in Zusammenarbeit mit seinen Studenten veröffentlicht, unter anderem die englische Übersetzung von *Rodzinną Europą* von Catherine S. Leach¹⁶, oder die englische Übersetzung von *Dolina Issy* in Zusammenarbeit mit Louis Iribarne.¹⁷ 1968 übersetzte der Dichter gemeinsam mit seinem Kollegen Peter Dale Scott von der *University of California* in Berkeley den Gedichtband *Selected Poems* von Zbigniew Herbert ins Englische. Diese Übersetzung machte Herbert im englischsprachigen Raum bekannt.¹⁸

Miłosz wurde international erst durch Übersetzungen seiner eigener Werke bekannt. Die Veröffentlichung von *Selected Poems* 1973 markierte den Anfang seiner Karriere als Dichter in Amerika, davor kannte man Miłosz lange Zeit nur als Übersetzer und Redakteur der Anthologie *Post-War Polish Poetry* aus dem Jahre 1965, in der er unter anderem Werke von Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Tymoteusz Karpowicz, Adam Czaykowski, Stanisław Grochowiak, Leopold Staff, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński, Mieczysław Jastrun, Wisława Szymborska, Tadeusz Nowak, Jerzy Harasymowicz und vielen anderen übersetzte. Diese Anthologie gab Miłosz die Möglichkeit, sich nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Dichter in Amerika vorzustellen.

Miłosz war ein Mensch mit enormem Wissen, er maß der Arbeit von Übersetzern immer einen hohen Stellenwert bei und übte diese auch gewissenhaft und genau aus, wie man aus seinen Kommentaren zu verschiedenen Übersetzungen in den Büchern *Ogród Nauk* (1981) und *Kontynenty* (1958) entnehmen kann. In Kapitel 3.3. wird näher auf seine

¹⁴ Vgl. Franaszek 2011:487.

¹⁵ Vgl. Ibidem 2011:534f. und 2011:907.

¹⁶ Vgl. Ibidem 2011:594.

¹⁷ Vgl. Ibidem 2011:662f.

¹⁸ Vgl. Ibidem 2011:663.

Aussagen zur Übersetzungsarbeit eingegangen. Um möglichst präzise zu übersetzen, arbeitete Miłosz auch mit vielen Muttersprachlern zusammen, darunter finden sich Namen wie Robert Hass, Peter Dale Scott, Lawrence Davis und Richard Lourie.¹⁹

3.1. Chronologischer Überblick seiner Übersetzungen

Im Folgenden wird die allgemeine Übersetzungsarbeit von Czesław Miłosz genauer betrachtet, welche sich durch eine breite Auswahl an Gedichten großartiger Künstler auszeichnet. Die Gliederung in zeitliche Abschnitte gewährt einen kurzen Blick auf Miłosz' Übersetzungen und auf Autoren, mit denen er sich genauer befasste. Weiters wird der Frage nachgegangen, warum Miłosz gerade diese Schriftsteller aufgriff.

Miłosz wuchs in einem dreisprachigen Umfeld auf, er sprach Polnisch, lernte in seiner Kindheit Russisch und hatte Kenntnisse der litauischen Sprache. Miłosz meinte dazu: „*Nie chciałbym stwarzać wrażenia, że znam litewski, skoro mogę pochwalić się tylko pewną znajomością litweskiej gramatyki, [...] natomiast mój zasób słów jest ubogi.*“ (Czesław Miłosz, *Ogród Nauk* 1981:204)

Der litauische Dichter Tomas Venclova hingegen meinte auf die Frage, ob Miłosz der litauischen Sprache mächtig war, dass er lesen könne und Texte verstehe, sich beim Sprechen jedoch unbehaglich fühle.²⁰ Die Sprachen Latein und Französisch erlernte Miłosz in der Schule. Er übersetzte vorwiegend aus dem Französischen und Englischen ins Polnische und umgekehrt, sowie einige Teile des Alten und Neuen Testaments aus dem Hebräischen ins Polnische. Jedoch wagte sich Miłosz nie an eine Übersetzung aus dem Russischen heran, obwohl er vier Jahre lang in Russland lebte.²¹

Miłosz selbst schrieb in seinem Vorwort zu *Przekłady poetyckie* (2005)²², dass er vor allem Dichtern, die er in anderen Sprachen gelesen hatte, dankbar war, denn seine Motivation, einige davon zu übersetzen, war damit verbunden, seine persönlichen „Entdeckungen“ mit den Lesern zu teilen.²³ Jede Übersetzung verlangt die ganze Aufmerksamkeit, damit der Zieltext den Erwartungen des Rezipienten entspricht. Die Kunst des Übersetzens wurde seit jeher von den europäischen Dichtern beherrscht und

¹⁹ Vgl. Lang 1981:49f. und Baran 1981:56f.

²⁰ Vgl. <http://www.wilnoteka.lt/en/artukul/wspomnienie-przyjazni-milosza-i-venclovy?page=2>.

²¹ Vgl. Miłosz 1981:171.

²² Miłosz, Czesław (2005): *Przekłady poetyckie*. Zebrała i opracowała Magda Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków, vgl. 2005:7-10.

²³ Vgl. Ibidem 2005:7.

ausgeübt. Die Übersetzungen des Gedichtbandes *Przekłady poetyckie* ordnete er nicht alphabetisch nach Namen der Dichter, sondern nach Jahresabschnitten, in denen er sie übersetzte.

In den 1930er Jahren verweilte Miłosz in Paris und widmete sich vor allem den französischen Dichtern. Aus dieser Zeit stammen Übersetzungen von Charles Baudelaire, Patrice de la Tour du Pin, aber auch von Oskar Miłosz und vom litauischen Dichter Kazys Boruta.

Der nächste zeitliche Abschnitt fällt in die Jahre des 2. Weltkrieges von 1939-1945. Zu dieser Zeit befand sich Miłosz in Warschau, wo er während der deutschen Besatzung die englische Sprache von Jerzy Tuś Toeplitz und Mary Skrzyżalin vermittelt bekam.²⁴ So ergab es sich auch, dass sich der Untergrund-Theaterrat (im Polnischen: *Podziemna Rada Teatralna*) 1942 an Miłosz wandte und ihn bat, William Shakespeares *As you like it* aus dem Englischen ins Polnische zu übertragen. Einige Jahre später widmete er sich wieder Shakespeare, und so übersetzte er den 1. Akt von *Othello* ins Polnische. Laut Miłosz war diese Übersetzung besser als *As you like it*, bei der seiner Meinung nach nur die Lieder gut ausgefallen wären. Miłosz selbst sagte zu seinen Shakespeare Übersetzungen:

No i znowu Szekspir mój przekład pierwszego aktu Otella uważam za dobrą robotę, o wiele lepszą niż przekład *Jak wam się podoba*, z którego cenię przede wszystkim piosenki. [...] Nie dokończyłem Otella i Szekspira wkrótce zarzuciłem. (Czesław Miłosz, 1984 in *Przekłady poetyckie* 2005:9)

Hier ist noch anzumerken, dass Miłosz *As you like it* nur aufgrund der politischen Lage übersetzte, da das Stück als politisch unverdächtig galt. Die Arbeit an der Übersetzung dauerte einige Monate. Dafür nahm er sich die französische Übersetzung sowie eine polnische aus dem 19. Jahrhundert von Leon Ulrich zu Hilfe. Miłosz selbst meinte, dass er durch diese Arbeit seine Übersetzerkompetenzen erweiterte.²⁵

Die englischen Dichter William Blake und Thomas Stearns Eliot übersetzte Miłosz dann aus eigenem Interesse und um sein eigenes Wissen zu erweitern. Einige Gedichte von John Milton, Robert Browning, William Cowper und George Crabbe übertrug er ins Polnische für eine geplante Anthologie englischer Gedichte für den Verlag *Czytelnik*, die jedoch nie veröffentlicht wurde.²⁶

²⁴ Vgl. Franaszek 2011:322.

²⁵ Vgl. Ibidem 2011:321f.

²⁶ Vgl. Ibidem 2011:380.

Die Jahre 1946-1950 verbrachte Miłosz als Diplomat in Amerika. Dort war Miłosz, wie er selber sagt, sehr eifrig, denn es gab so viele Gedichte, die in die polnische Sprache übersetzt werden sollten. Zu dieser Zeit beschäftigte er sich auch mit lateinamerikanischer, spanischer und chinesischer Poesie. Da er die Sprachen nicht kannte, dienten ihm die englischen Übersetzungen als Vorlage. In diese Zeit fallen Übersetzungen von Gedichten von Walt Whitman, Edwin Markham, E.E. Cummings, Robert Burns, Carl Sandburg, sowie der chinesischen Dichter Ai Czing, Wen I-Tuo, Ju Min-Czan und Mao Tse-Tung und der spanischsprachigen Dichter Pablo Neruda und Federico Garcia Lorca.

Den nächsten Zeitabschnitt bilden die Jahre 1951-1960, in denen Miłosz wieder in Frankreich weilte. Dort übersetzte er, durch die Vermittlung von Andrzej Vincenz, Nuchim Bomze aus dem Jiddischen. Des Weiteren stammen aus dieser Schaffensperiode Übersetzungen von William Butler Yeats, Thomas Stearns Eliot, Wallace Stevens, Wystan Hugh Auden, Marianne Moore, Delmore Schwartz, Mac Goodman, Thomas Merton und William Carlos Williams. Unter den Erwähnten finden sich vor allem englischsprachige Autoren, da Miłosz 1958 für den Herausgeber Paweł Mayewski für eine zweisprachige Anthologie *Czas niepokoju* übersetzte. Anfangs war Miłosz' Motivation für diese Dichter gedämpft, jedoch fand er immer mehr Gefallen an ihnen. In den Jahren in Frankreich übertrug er nur einen französischen Lyriker, Jules Supervielle, die Übersetzung wurde jedoch nicht veröffentlicht.

In den Jahren 1961-1983, die Miłosz in Berkeley verbrachte, waren folgende Lyriker für ihn wichtig: Walt Whitman, Robinson Jeffers, William Blake und Thomas Traherne. Außerdem William Everson, den er in Amerika kennengelernt hatte und der Mystiker Thomas Merton. Mit Merton führte Miłosz eine freundschaftliche Korrespondenz und lernte ihn persönlich in Amerika kennen. Im Jahre 1965 half Merton ihm auch einen Verlag für seine Anthologie *Postwar Polish Poetry* zu finden²⁷.

In diesem Zeitabschnitt übertrug Miłosz auch Gedichte von Konstantinos Kavafis ins Polnische, jedoch nicht direkt aus dem Griechischen, da er die Sprache nicht beherrschte, sondern aus dem Englischen. Nach 1983 beschäftigte sich Miłosz mit der japanischen Gedichtform Haiku, die ihn sehr faszinierte. Des Weiteren übersetzte er einige Werke seines Verwandten Oskar Miłosz, Denise Leverton und vielen anderen.²⁸

²⁷ Vgl. Miłosz 1981:184ff.

²⁸ Vgl. Miłosz 2005:7-10.

Hier sollte noch das Buch *Wypisy z ksiąg użytecznych*²⁹ aus dem Jahr 2000 erwähnt werden, das Miłosz sorgfältig vorbereitet hat. Dieser Band vereint Gedichte aus verschiedenen Epochen und Kulturkreisen. Miłosz wählte viele Gedichte aus dem Englischen, aber auch aus dem Fernen Osten. Außerdem finden sich in diesem Gedichtband auch Gedichte polnischer Künstler. Sein Ziel war es, nicht nur eine Anthologie in polnischer Sprache, sondern auch in englischer zu veröffentlichen. Die englische Anthologie war früher fertig, diese hatte er zusammen mit Robert Hass übersetzt.

Einen besonderen Blick warf Miłosz auf die Dichter der Tang-Dynastie, die von 618-907 regierte. Miłosz zeigte sich beeindruckt, dass man sich in gleicher Art und Weise verständigen könne, dass die Liebe, die Vergänglichkeit und der Tod damals wie heute gleich seien. Aber auch die Form des Schreibens faszinierte ihn, das Verhältnis vom Subjekt zum Objekt, das heißt zu den Bäumen, Blumen, Bergen, zur Natur. Die chinesischen Gedichte übertrug Miłosz aus englischen Übersetzungen ins Polnische. Im Falle von Übersetzungen sei es laut Miłosz besser, vom Original zu übersetzen, anstatt aus einer schon übersetzten Version zu übertragen: [...] *Regulą powinien być przekład z oryginału, nie za pośrednictwem innego języka, ale odstępstwa od reguły są do przyjęcia w wypadku języków mniej powszechnie znanych.* (Czesław Miłosz, 1999 in *Wypisy z ksiąg użytecznych* 2000:6)

Miłosz traf die Auswahl der Gedichte selbst und übersetzte nur jene, die nach seinem Geschmack waren, egal ob diese modern oder schon über tausend Jahre alt waren. *Wypisy z ksiąg użytecznych* beinhaltet Gedichte, die kurz und klar und daher leicht zu verstehen sind. Eine seiner Absichten war nicht die „Verteidigung“ der Poesie, sondern vielmehr die Erinnerung an die Dichtung, die aus vielen Gründen in der heutigen Zeit notwendig sei, da das allgemeine Interesse an ihr schwinde.³⁰ Zu jedem Lyriker schrieb Miłosz eine kurze Einführung, deshalb kann man *Wypisy z ksiąg użytecznych* als ein privates und subjektives Werk von Miłosz ansehen.

Wie man sehen kann, umfasst die Übersetzungsarbeit von Czesław Miłosz ein weites Spektrum an Dichtern. Er passte sich an seine Umgebung und Situation an und lernte seiner Meinung nach sehr viel beim Übersetzen: „*Robilem przekłady w różnych okresach*

²⁹ Vgl. Miłosz, Czesław (2000): *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Wydawnictwo Znak, Kraków.

³⁰ Vgl. Miłosz 2000:8ff.

życia, ucząc się tej sztuki stopniowo i rozszerzając swój zasób języków obcych.“ (Czesław Miłosz in Ogród Nauk 1981:71)

Seine Offenheit und sein Interesse für die Weltliteratur und seine persönliche Aufgabe, Literatur aus anderen Kultur- und Sprachkreisen in der polnischen zu präsentieren, gaben Miłosz die Möglichkeit, sich weiter zu entwickeln und auch seine sprachlichen Kompetenzen zu verbessern. Im nächsten Kapitel wird darauf eingegangen, wie Miłosz sich als Übersetzer sah, ob er mit seinen eigenen Übertragungen zufrieden war und wie die Arbeit eines Übersetzers in seinen Augen aussehen sollte.

3.2. Wie wichtig war die Übersetzungsarbeit für Czesław Miłosz?

In vielen Werken äußerte sich Miłosz zum Thema Übersetzen. In *Ogród Nauk*³¹ aus dem Jahre 1981 stellt er im Kapitel *Gorliwość Thumacza*³² beispielsweise Überlegungen an, was hinter einer Übersetzung alles an Arbeit und Mühe steckt und erwähnt die auftretenden Schwierigkeiten, mit denen ein Übersetzer zu kämpfen hat:

Dobry przekład jest czymś cennym i rzadkim, zostaje w historii języka i wpływa na język nie mniej, czasem nawet więcej niż utwory mające prawo pierworództwa. Zważywszy na odpowiedzialność, należałoby dziesięć razy zastanowić się przed każdą decyzją tłumaczenia i rozważyć zawczasu wszystkie, nieraz niemożliwe do pokonania, trudności. Takie postępowanie byłoby jednak sprzeczne z higieną pracy umysłowej, która wymaga pewnej beztroski i zmysłu hazardu. To znaczy trzeba chcieć wykonać rzecz możliwie najlepiej, ale zakładając, że wynik będzie mniej szczęśliwy albo bardziej. (Czesław Miłosz, *Ogród Nauk* 1981:171)

Für Miłosz war das Übersetzen auch mit einem gewissen Risiko und Verantwortung verbunden, weil eine gute Übersetzung einen Einfluss auf die Sprache haben kann. Somit war er als Übersetzer bestrebt, sein bestmögliches zu geben. Weiters schreibt Miłosz, dass sich Übersetzer in all den vergangenen Epochen konkurriert und getroffen haben, um sich auf sprachlicher und stilistischer Ebene auszutauschen. Die Übersetzungen damaliger Zeit sahen anders aus als heute. Als Beispiel nennt Miłosz Horaz, dessen Werk im 16. Jahrhundert von Kochanowski und im 20. Jahrhundert von Adam Ważyk übersetzt wurde. Die Übersetzungen unterscheiden sich jedoch auf sprachlicher Ebene.

Das Übertragen von einer Sprache in eine andere ist auf jeden Fall, so Miłosz weiter, eine wissenschaftliche Tätigkeit, da die Sprache, der Wortschatz und die Grammatik dazugehören und einen wesentlichen Teil darstellen.³³ Miłosz hatte eine polnische,

³¹ Vgl. Miłosz, Czesław (1981): *Ogród Nauk*. Instytut Literacki, Paryż.

³² Vgl. Ibidem 1981:171ff.

³³ Vgl. Ibidem 1981:173f.

englische und französische Übersetzungsphase, die stark mit seinen Aufenthalten im Ausland verbunden waren, wie man auch im vorigen Kapitel erkennen kann. Anfangs übersetzte er die Gedichte seiner polnischen Kollegen ins Englische, dann seine eigenen. Er bevorzugte die Lyrik des 20. Jahrhunderts, verspürte aber auch immer mehr den Drang, biblische Texte in die polnische Sprache zu übertragen und aus diesem Grund Griechisch und dann Hebräisch zu lernen.³⁴

Außerdem tat Miłosz 1999 in *Kontynenty*³⁵ seine Meinung über die Kunst des Übersetzens kund. Darin erhält man „Anweisungen“, wie man beim Übersetzen vorgehen und was man möglichst lassen sollte. Im Abschnitt *O przekładach*³⁶ gibt Miłosz viele Beispiele an und beschreibt alles bildhaft. Miłosz war schon immer bestrebt zu schreiben und die Resultate – ob Prosawerke oder Gedichte – dann zu publizieren. Schon in seinen jungen Jahren hatte er sich für Literatur und das Schreiben interessiert und mit ungefähr dreizehn Jahren erste kurze Texte verfasst.³⁷ Vor allem verspürte er den Drang, alles, was rings um ihn in der Welt passierte, niederzuschreiben und mit der Welt zu teilen. Des Weiteren wollte er den sprachlichen Umfang seiner Muttersprache Polnisch durch Übersetzungen anderer Künstler aus verschiedenen Sprach- und Kulturkreisen erweitern.³⁸ Miłosz sah das Übersetzen als eine wichtige Aufgabe an. Als Beispiel dafür nannte er das Theater. Er meinte, dass der Großteil der klassischen Werke noch nicht übersetzt sei, deswegen gäbe es in dieser Richtung viel zu tun. Die Kunst des Übersetzens sei eine schwierige Aufgabe. Während des Krieges übersetzte Miłosz Shakespeares‘ *As you like it*. Viele Jahre später hätte Miłosz vieles an dieser Übersetzung geändert. Kritik gab es auch bezüglich der Änderung des elfsilbigen Reims in einen zwölfsilbigen beziehungsweise dreizehnsilbigen. Für Miłosz war es wichtig, dass ein Vers gut und leicht zum Aussprechen sei, er meinte dazu: „*Wiersz powinien być dobry i wygodny do mówienia dla aktora – jeżeli mi się to udało, cieszę się, jeżeli nie, przykro mi. Zresztą te odstępstwa są bardzo nieliczne i stanowią cenę, jaką się płaci za chęć osiągnięcia bogactwa rytmicznego.*“ (Czesław Miłosz, *Kontynenty* 1999:152f.)

Weiters schrieb Miłosz über die Schwierigkeiten, mit denen ein Übersetzer zu kämpfen hat, zum Beispiel in Bezug auf das Textverständnis. Miłosz klagte vor allem über den

³⁴ Vgl. Miłosz 1981:171ff.

³⁵ Vgl. Miłosz, Czesław (1999): *Kontynenty*. Wydawnictwo Znak, Kraków.

³⁶ Vgl. Ibidem 1999:150-182.

³⁷ Vgl. Franaszek 2011:98f.

³⁸ Vgl. Miłosz 1999:150.

mangelnden Respekt gegenüber der einzelnen Verszeile. Er verglich ein Gedicht mit einem Haus und meinte: „*A nie można zbudować wiersza z linii z rozsypujących się w palcach, jak nie można zbudować domu z rozsypującej się cegły. Ostatecznie wiersz nie jest niczym innym niż szupkiem linijek, z których każda jest tak mocno ulepiona, że trwa niezależnie od innych.*“ (Czesław Miłosz, *Kontynenty* 1999:153f.)

Somit setzt sich ein Gedicht aus einzelnen Zeilen zusammen, die so stark eingebaut seien, dass sie selbständig bestehen. Ein gutes Gedicht erkenne man daran, so Miłosz weiter, dass man jeden einzelnen Vers herausnehmen könne und dieser für sich ebenso aussagekräftig sei wie das ganze Gedicht.

Eine weitere Schwierigkeit beim Übersetzen sei die Versuchung, wortwörtlich zu übertragen, wobei die Übersetzung den eigentlichen Sinn verliere. Weiters gehöre es zur Aufgabe eines jeden Übersetzers, ein Werk möglichst nahe am Original zu übertragen. Man dürfe auf keinen Fall einen fremden Poeten in schon vorgegebene Formen „hineinstopfen“, das heißt in ein bestimmtes Muster hineinzwängen. Das komme aber vor, wenn ein Kulturkreis andere Formen, Textkonventionen, nicht zulasse, oder wenn ein Übersetzer nicht sehr geübt sei im Umgang mit rhythmischen Gedichten.³⁹

Dann stellte Miłosz sich auch noch die Frage, inwieweit ein Übersetzer die Originalsprache des zu übertragenden Werks beherrschen muss. Es kommt in der Praxis selten vor, dass jemand über derart fundierte Fremdsprachenkenntnisse verfügt. Miłosz meinte, dass es hier ein hohes Maß an Übung und Erfahrung brauche.

Jeżeli ktoś płynnie mówi jakimś językiem, to wcale jeszcze nie oznacza, że jego zasób wiedzy rozciąga się na słownictwo używane w poezji ubiegłych stuleci czy trudnej poezji nowoczesnej. Na odwrót, człowiek wcale nie mówiący jakimś językiem, może mieć dosyć pokaźny zasób wiedzy w dziedzinie językowej, która go interesuje. (Czesław Miłosz, *Kontynenty* 1999:156)

Deshalb sei es wichtig, so Miłosz weiter, dass ein Übersetzer an seiner Sprachkompetenz arbeite und diese im Laufe seiner Arbeitsjahre erweitere. Wenn jemand zum Beispiel englische Literatur überträgt, sollte er im Stande sein, die Idiomatik und Mundart zu kennen. Eine andere Sache ist die Übertragung, die bereits auf einer anderen Übersetzung beruht, das heißt eine indirekte Übersetzung. Übersetzer sollten dabei beachten, dass ihnen die Syntax des Originaltextes geläufig ist, denn eine falsche Anordnung der Satzglieder könne somit den eigentlich Sinn oder die Idee eines Werkes verändern. Miłosz meinte dazu:

³⁹ Vgl. Miłosz 1999:150ff.

Jest to zabieg stosowany częściej, niż się przypuszcza. [...] Można posługiwać się np. tekstem francuskim celem pełnego zrozumienia tekstu łacińskiego [...] Jest to, myślę, najzupełniej dopuszczalne i wskazane, trzeba tylko, żeby tłumacz znał składnię języka, w którym napisany jest oryginał. (Czesław Miłosz, *Kontynenty* 1999:156f.)

Wenn es jedoch um die Übersetzung einer Übersetzung ohne Sprachkenntnisse der Originalsprache geht, so war Miłosz der Meinung, dass es wert sei, die Literatur anderer, weniger bekannter Sprachen in die eigene Kultur zu übertragen, auch wenn es nicht direkt vom Original geschehe und dies eine schwierige Aufgabe sei. Denn jeder Übersetzer habe das Recht, Fehler zu machen, es gebe keinen, der fehlerlos sei.⁴⁰

Für Miłosz spielte die Literatur eine große Rolle bei der Entwicklung der Sprache, deswegen habe die Weltlyrik immer einen gewissen Einfluss auf die Dichtersprache. Alle Übersetzungen, die im Laufe der Zeit entstanden waren, vor allem jene aus dem Lateinischen, beeinflussten auch die polnische Dichtung. Miłosz übersetzte sehr viel aus anderen Sprachen, auch aus solchen, die er nicht beherrschte. Er erhielt zum Beispiel selbst eine Anfrage für eine Übersetzung der Psalmen aus dem Lateinischen ins Polnische, jedoch lernte er dafür Hebräisch und übersetzte so direkt aus der Originalsprache. Es gehe laut Miłosz vor allem um die Intuition eines jeden Übersetzers und um die Zielsprache. Nicht immer ist das Resultat einer Übersetzung – direkt oder indirekt – zufriedenstellend. Miłosz versuchte oftmals seine eigene Sprache herzustellen und somit auch einen eigenen Dichter. In *Czesław Miłosz. Rozmowy polskie 1979-1998*⁴¹, das 2006 erschien, wird Miłosz in einem Gespräch die Frage gestellt, inwieweit ein Übersetzer etwas Neues in die polnische Dichtersprache einbringen kann. Dabei unterschied Miłosz zwischen der polnischen, russischen und englischen Sprache:

Moim zdaniem język polski jest tak radykalnie różny od rosyjskiego przez to, że Rosjanie nadal są we władzy jambu i rymu. Polska poezja z tego się wyswobodziła, niemniej ja oczywiście przyznaję się, że dla mnie nadal wers jest najważniejszy. I myślę, że polska poezja – ponieważ operuje wierszem ze stałym akcentem na przedostatniej sylabie – ta poezja wymaga gorsetu wersu. Natomiast język angielski pozwala na większą pracę nad samym zdaniem. (Czesław Miłosz in Miłosz 2006:374f.)

Man müsse deshalb immer von der Natur jeder einzelnen Sprache ausgehen, die eine große Vielfalt und Eigenheiten aufweise.

Wie man anhand seiner Biografie sehen kann, spielte die Übersetzungsarbeit eine wichtige Rolle in Miłosz' Leben, bei jeder Übersetzung lernte er etwas Neues dazu. Er selbst

⁴⁰ Vgl. Miłosz 1999:150-157.

⁴¹ Miłosz, Czesław (2006): *Czesław Miłosz. Rozmowy polskie 1979-1998*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

meinte, sein lyrisches Know-How sei am Anfang sehr gering gewesen und das wäre es auch geblieben, wenn er nicht immer laufend seinen Horizont mit neuen Eindrücken aus fremden Kulturen und neuen Zivilisationen erweitert hätte.⁴²

3.3. Wie sah Czesław Miłosz seine eigenen Übersetzungen?

Miłosz wurde international anerkannt, als er begann, seine Gedichte in Zusammenarbeit mit Muttersprachlern ins Englische zu übersetzen. Der polnische Dichter und Übersetzer Stanisław Barańczak schrieb im Vorwort zu *The Poet's Work. An Introduction to Czesław Miłosz*⁴³, das 1991 erschienen ist, dass vor der Veröffentlichung von *Collected Poems* im Jahr 1988 die Kritiker nicht wussten, wie sie Miłosz einschätzen sollten. Weiters meinte er, da die internationalen Rezensenten nicht im Stande wären, die Originale in polnischer Sprache zu lesen, könnten sie auch nicht sicher sein, in welchem Umfang die Übersetzung von Miłosz' ersten zwei Gedichtbänden, die den englischsprachigen Lesern zugänglich war, seine bis dahin veröffentlichte Arbeit widerspiegeln. Darüber hinaus wusste man nicht genau, in welchem Ausmaß die Inhalte und die innere Anordnung seiner Gedichtbände, die auf Englisch erschienen sind, seine Entwicklung repräsentieren und zu guter Letzt, inwiefern die Übersetzung die Qualität seiner Arbeit zeige.

Man kann sagen, dass Miłosz einen besonderen Fall darstellt, da er entweder seine Werke selbst übersetzte, oder mit anderen Übersetzern eng zusammenarbeitete. Auch wenn sich die englischen Übersetzungen aus natürlichen, linguistischen und kulturellen Gründen vom Original unterscheiden, so behalten sie doch die spezifische Eigennote von Miłosz, der für die Übersetzungen die volle Verantwortung übernahm. Deshalb vermitteln diese Texte, die in Zusammenarbeit mit anderen Übersetzern entstanden sind, dem Zielpublikum die eigentliche Bedeutung, die Miłosz im Sinn hatte.⁴⁴

Die Lyrikübersetzung wird als schwierige Aufgabe und Herausforderung angesehen. Es ist so etwas wie eine inhaltsgemäße Übertragung sowie eine Interpretation, deren Ziel es ist, eine äquivalente semantisch-expressive Übersetzung in der Zielsprache zu finden. Diese ermöglicht es, einen Text aus einer Sprache in eine andere Sprache zu übertragen, ohne den eigentlichen Sinn zu verlieren.⁴⁵

⁴² Vgl. Miłosz 2006:365-384.

⁴³ Nathan, Leonard; Quinn, Arthur (1991): *The Poet's Work. An Introduction to Czesław Miłosz*. Harvard University Press, Cambridge.

⁴⁴ Vgl. Nathan 1991:8ff.

⁴⁵ Vgl. Lang 1981:49.

Eine gute Übersetzungsarbeit ist die Voraussetzung für die Anerkennung des Übersetzers, als auch des Schriftstellers im Ausland. Als Schriftsteller wollte Miłosz immer die Kontrolle und Übersicht über die Übersetzungen seiner Werke behalten. Es wurden nur Übersetzungen von ihm herausgegeben, denen er zustimmte, 1975 meinte er dazu: „*Nie mogę [...] zgodzić się na druk czegoś, co nie wyszło z mego warsztatu.*” (Czesław Miłosz, 1975 in Karwowska 2000:121)

Er betonte oft, dass die spätere Zusammenarbeit mit anderen Übersetzern sich nur auf die Korrektur der Grammatik und Stilistik begrenzte, da er selbst den Rhythmus angab:

Nb. te przekłady w Selected Poems, które są podane jako łączne, są w istocie moje, jeżeli chodzi o kształt rytmiczny, udział współ-tłumacza ogranicza się do pewnych poprawek gramatyczno- stylistycznych w e w n ą t r z nadanego przeze mnie rytmicznego kształtu. (Czesław Miłosz, 1975 in Karwowska 2000:121)

Jeder polnische Übersetzer, der Lyrik ins Englische überträgt und umgekehrt, trifft auf das Problem, dass die polnischen und englischsprachigen Leser nur wenig gemeinsame Erinnerungen, oder besser gesagt „kulturelles Erbe beziehungsweise Gedächtnis“ verbindet. Polnische Lyrik, und insbesondere die von Miłosz, galt lange Zeit als „nicht übersetzbar“. Miłosz selbst meinte, dass seine Gedichte schwer zu übersetzen seien, obwohl er zu der Zeit schon als Übersetzer polnischer Lyrik tätig war.

Lata całe nie troszczyłem się o drukowanie swoich wierszy po angielsku [...]. Były różne powody tej mojej niechęci czy niedbałości. Jednym z nich była jakby idiosynkrazja stylistyczna, żeby tak to nazwać, tzn., że przekłady tych wierszy, robione przez innych, nieraz dobre, mnie nie zadawały jako rytmicznie obce samemu memu stylowi oddychania. I jednak kiedy z Rexrothem długo dyskutowaliśmy mój tom [...], za najlepsze uznał moje przekłady. Wymagają one nieraz poprawek, ale tok rytmiczny mojej angielszczyzny głos oryginałów jednak wyraża. (Czesław Miłosz, 1975 in Karwowska 2000:121)

Deshalb hatte er in den ersten Jahren in Kalifornien nicht die Absicht, sich um die Übertragung seiner eigenen Dichtung in die englische Sprache sowie den damit verbundenen Status als Lyriker, zu kümmern. Obwohl die Übersetzungsarbeit zu dieser Zeit schon seit einigen Jahren ein Teil seiner Tätigkeiten war, fühlte er nicht das Bedürfnis in einer anderen Sprache zu schreiben. In einem Brief an Thomas Merton erklärte Miłosz:

Nie tylko nie próbuję przekładać mojej poezji, ale nie jestem też w stanie pisać prozy w żadnym innym języku niż mój własny. Podejrzewam, że to jakaś psychologiczna przeszkoda albo skłonność do samoobrony. (Czesław Miłosz, 1959 in Franaszek 2011:662)

Auch als Professor an der Universität in Berkeley hielt er bereits 1961 Seminare, die sich mit Übersetzungen, Analysen und Strategien befassten. Dabei kam ihm der

Lateinunterricht aus Schulzeiten zugute, da für seinen Lateinlehrer Adolf Rózek die Übersetzungsarbeit eine wichtige Rolle spielte. Somit beschäftigte sich Miłosz schon im Lateinunterricht intensiv mit Übersetzungen, dabei lernte er, genau und konsequent zu arbeiten.⁴⁶ Gemeinsam mit seinen Studenten übersetzte Miłosz verschiedene Werke, wie zum Beispiel von Tuwim und Ważyk. Miłosz lernte in dieser Zeit selbst auch vieles dazu. Obwohl er der englischen Sprache mächtig war und auch stilistische Merkmale unterscheiden konnte, fehlte ihm aber die idiomatische Kompetenz. Die talentiertesten Studenten lud Miłosz zu sich nach Hause zu einer persönlichen Zusammenarbeit ein. Darunter waren Lillian Vallee, Lawrence Davis, Catherine S. Leach, Louis Iribarne und Richard Lourie, mit denen er Jahre später abermals zusammenarbeitete und auch befreundet war.⁴⁷

Mit seinem Kollegen Peter Dale Scott führte Miłosz Zbigniew Herbert in den englischsprachigen Raum ein und übertrug auch seine eigenen Gedichte ins Englische. Um 1965 entstand die Anthologie *Postwar Polish Poetry*⁴⁸, ein Werk, das bei den Kritikern positive Aufnahme fand. Anfangs erfreute sich Miłosz an der guten Resonanz, doch als er merkte, dass er zusehends in die Rolle des Vermittlers gedrängt wurde und man ihn immer wieder zu übersetzungswissenschaftlichen Symposien einlud, beklagte er sich bei Freunden. Er wollte sich lieber auf seine eigene Dichtung konzentrieren.⁴⁹

Bis zur Veröffentlichung von *Selected Poems* 1973 hatte Miłosz keinen Einfluss auf seine Übersetzungen. Einige Übersetzungen seiner Gedichte wurden ab den 1960-er Jahren bis 1973 von Adam Czerniawski, Jan Darowski, Andrzej Busza, Bogdan Czaykowski, Zbigniew Folejewski und John Carpenter vorgenommen.⁵⁰ Ab 1973 beschäftigte sich Miłosz selbst mit seinen Übersetzungen. Er wollte dabei immer eines beibehalten: eine weitgefasste Form „formę bardzo pojemną“. Das heißt, eine weit gefasste Form, eine die nicht allzu sehr an Poesie, aber auch nicht allzu sehr an Prosa angelehnt ist. Er meinte dazu: „*Forma bardzo pojemna, która nie byłaby zanedto poezją ani zanedto prozą i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo, autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.*“ (Czesław Miłosz in Karwowska 2000:110)

⁴⁶ Vgl. Franaszek 2011:70f.

⁴⁷ Vgl. Ibidem 2011:662f.

⁴⁸ Vgl. Ibidem 2011:663.

⁴⁹ Vgl. Ibidem 2011:664f.

⁵⁰ Vgl. Karwowska 2000:123.

Diese Aussage findet man in der ersten Strophe des Gedichts *Ars Poetica*?⁵¹ aus dem Gedichtband *Miasto bez imienia* (1969). Es ging Miłosz hierbei vor allem um das Gleichgewicht zwischen Dichtung und Prosa und darum, dass die eigene Stimme und der Rhythmus optimal in einer Übersetzung beibehalten werden. Miłosz wollte immer die Kontrolle über seine Übersetzungen haben und in der Zielsprache äquivalente semantische Entsprechungen finden.⁵² Diesen Gedanken *forma bardzo pojemna* erwähnte Miłosz auch in anderen Werken wie zum Beispiel in *Nieobjęta ziemia* (1984) oder auch in *Piesek przydrożny* (1997).

Seine eigene Lyrik zu übersetzen war nicht immer ein Ziel von Miłosz. Kenneth Rexroth überredete ihn, seine eigenen Gedichte zu übersetzen. Miłosz war überrascht über das Lob von Rexroth, da er der Meinung war, dass sein Englisch nicht ausreichend sei und er auf die Hilfe seiner Studenten angewiesen war. Er selbst sah die Übersetzung seiner eigenen Gedichte in den ersten Jahren eher mit einer gewissen Distanz; so schrieb er in Briefen an Jan Błoński: [...] *czytając moje wiersze po angielsku na wieczorach autorskich czułem się, jakbym oszukiwał, bo znasz dystans pomiędzy przekładem a oryginałem*“. (Czesław Miłosz in *Franaszek* 2011:665)

Jedoch ermunterte ihn Rexroth, indem er meinte, wenn man ein Sprachgefühl habe, dann habe man diesen Sinn ebenso für all die anderen Sprachen. Rexroth behielt Recht, denn die Kritik an Miłosz' ersten publizierten Übersetzungen war positiv und ebnete den Weg für seine Karriere als Übersetzer in Amerika.⁵³

Nachdem er allmählich als Übersetzer anerkannt war, ergab sich seit 1978 eine intensive und langanhaltende Zusammenarbeit mit Robert Hass, Robert Pinsky und Renata Gorczyńska. Renata Gorczyńska⁵⁴ lud Hass und Pinsky zur Zusammenarbeit ein. Da diese aber der polnischen Sprache nicht mächtig waren, las Gorczyńska ihnen anfangs die Gedichte vor und man analysierte die einzelnen Wörter und die Syntax in der englischen

⁵¹ Vgl. Miłosz 1996:196.

Ars Poetica?

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemniej,
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą,
i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu. [...]

⁵² Vgl. Karwowska 2000:110-123.

⁵³ Vgl. Franaszek 2011:666.

⁵⁴ Renata Gorczyńska ist eine polnische Journalistin, Literaturkritikerin und Übersetzerin. Ende der 1970-er Jahre war sie Miłosz' Assistentin und Sekretärin. Sie führte auch Gespräche mit Miłosz, die sie als Buch unter dem Titel *Podróżny świata. Rozmawiała Renata Gorczyńska* 1983 veröffentlichte. Vgl. dazu Franaszek 2011:906 und vgl. http://pl.wikipedia.org/wiki/Renata_Gorczyńska.

Übersetzung. Mit der Zeit schloss sich Miłosz der Gruppe an. Bis 2002 hielt die Zusammenarbeit an, danach übersetzte Miłosz nur zusammen mit Robert Hass.⁵⁵

Für Pinsky und Hass war diese Zusammenarbeit etwas Besonderes. Die Gruppe, auch *The Grizzly Peak Collective* genannt, traf sich bei Miłosz zu Hause. Anfangs kontrollierte Miłosz nur ab und zu, wie sein erster Entwurf der Übersetzung langsam Form annahm. Zusammen veröffentlichten sie viele Werke Miłosz', darunter beispielsweise 1984 *The Separate Notebooks*, 1988 *The Collected Poems*, 1983 *Witness of Poetry* und noch viele mehr. All diese Veröffentlichungen halfen Miłosz einen Schritt weiter, Anerkennung und Ruhm in Amerika zu erlangen.⁵⁶

Miłosz schätzte daher sehr die Zusammenarbeit mit anderen Übersetzern. Aus der E-Mail-Korrespondenz⁵⁷ mit Professor Robert Hass geht hervor, dass die Zusammenarbeit zwischen Miłosz und Hass bei Übersetzungen aus dem Polnischen ins Englische folgendermaßen aussah: Miłosz fertigte meistens eine „Vorübersetzung“ an, dann saßen beide zusammen und sahen sich diese gemeinsam an. Dabei betrachteten sie typische Übersetzungsschwierigkeiten, also wie man beispielsweise Redewendungen übersetzt, näher. Sie widmeten sich auch der Überlegung, welche Entsprechungen es in der Zielsprache, in diesem Fall dem Englischen, gibt und ob die Phrasen formell oder informell übersetzt werden sollen. Weitere Fragen, die sich während des Übersetzens stellten, waren der Rhythmus des Textes, wie man versteckte Anspielungen richtig in die Zielsprache überträgt und ob ein Gedicht einen Reim oder ein striktes Versmaß, oder eine archaische Übersetzung, verlangte. Nachdem sie die vorhandenen Schwierigkeiten besprochen hatten, wurde eine Übersetzung angefertigt. Robert Hass nahm diese dann mit nach Hause, überarbeitete sie und stellte sie zusammen mit Miłosz fertig. Hass ist der Meinung, dass Miłosz immer ordentlich und zügig gearbeitet habe. Weiters schreibt Hass, dass das Übersetzen an sich aus jedem Dichter einen Perfektionisten machen könne, aber die Perfektion ist schließlich unmöglich, man könne es endlos lange probieren. Miłosz sei in den Jahren ihrer Zusammenarbeit nicht auf diese Art und Weise vorgegangen, so Hass weiter, sondern er hat mit großer Konzentration gearbeitet. „Gut genug“ sei nach Miłosz' Einstellung auch gut gewesen. Robert Hass betont, dass diese Einstellung wahrscheinlich in den Jahren entstand, als Miłosz als junger Mann für den Rundfunk Radiosendungen schrieb und diese zu einer bestimmten Frist abliefern musste.

⁵⁵ Vgl. Gorczyńska 2002:5f.

⁵⁶ Vgl. Franaszek 2011:669.

⁵⁷ Vgl. Anhang: E-Mail Korrespondenz mit Robert Hass.

Nachdem die Ansichten von Miłosz zum Thema Übersetzen näher betrachtet wurden, wird im nächsten großen Kapitel der Fokus auf verschiedene Übersetzungstheorien gerichtet.

4. Übersetzungstheorien

Seit jeher gibt es unzählige Bücher und Aufsätze zu den verschiedensten Übersetzungstheorien. Insbesondere interessant ist es, einen Blick auf die Theorien und Strategien zur literarischen Übersetzungstheorie zu werfen. Prominent sind die Namen derer, die sich mit dem Thema Übersetzungstheorie befassten, darunter findet man Vermeer, Reiß, Jakobson, Levý und noch andere Übersetzungswissenschaftler.

Das Übersetzen ist eine Form der Mitteilung. Die Aufgabe des Übersetzers ist es, einen Text in der Ausgangssprache zu entziffern und diesen in die Zielsprache zu übertragen. Der Kommunikationskreis schließt sich, wenn der Leser die Mitteilung, das heißt den inhaltlichen und ästhetischen Wert des Werkes, für sich entschlüsselt.⁵⁸

Die Übersetzung von literarischen Texten wird in der Übersetzungswissenschaft meist als eine „Ausnahme“ gesehen, hierbei wird dann auf die schöne Literatur verwiesen. Die Dichtung gehört gattungsmäßig sowohl zur vorgetragenen sowie zur gelesenen Gruppe und zeichnet sich durch ihre kunstvollen und eher kurzen Texte aus, zu denen metrische Schemata und verschiedene Lauteffekte dazukommen können.⁵⁹

Unter anderem ist der tschechische Literaturtheoretiker Jiří Levý auf die literarische Übersetzung eingegangen. Die allgemeine Meinung von Übersetzern ist, dass ein Übersetzer die Ausgangssprache und die Zielsprache beherrschen muss, sowie mit dem sachlichen Inhalt des zu übersetzenden Textes vertraut sein muss. Dazu gehören die zeitlichen Realien und die für das Gebiet und Land kulturspezifischen Besonderheiten.⁶⁰

Ein weiterer Aspekt kommt von Roman Jakobson⁶¹, der drei Typen von Übersetzungen unterscheidet. Er teilt die Übersetzung in eine inner- und zwischensprachliche und in die intersemiotische ein. Die erste beinhaltet die Deutung von Begriffen in ein und derselben Sprache, mit der zweiten ist die Übertragung im eigentlichen Sinn der Worte gemeint und die letzte ist die Deutung von Zeichen eines semiotischen Systems in ein anderes. Hier

⁵⁸ Vgl. Levý 1969:33ff.

⁵⁹ Vgl. Schneiders 2007:147ff.

⁶⁰ Vgl. Levý 1969:13.

⁶¹ Vgl. Ibidem 1969:20f.

spielt die Interpretation einen wichtigen Aspekt in der literarischen Übersetzung. Des Weiteren war für Jakobson für die Übertragung der Dichtung nicht die äußerliche Form, sondern die funktionale wichtig, das heißt welche Mitteilungsfunktion die einzelnen sprachlichen Merkmale in einer Sprache haben und welche sprachlichen Elemente in der anderen Sprache dieselbe Funktion ausüben.

Ein weiteres Mitglied des Prager linguistischen Zirkels, Vilém Mathesius⁶², sollte hier noch erwähnt werden. Mathesius wichtigster Punkt bei einer Übersetzung ist es, „einen künstlerischen Effekt zu erzielen“, nämlich den gleichen wie das Original. Denn so sagt er weiter:

[...] das eigentliche Fundament des Umdichtens ist das Bestreben, sei es auch mit anderen Mitteln als im Original, einen künstlerischen Effekt zu erzielen . . . oft erzielen die gleichen – oder annähernd die gleichen – Mittel unterschiedliche Wirkungen. Der Grundsatz, dass die Gleichheit der künstlerischen Effekte wichtiger ist als die Gleichheit der Kunstmittel, erweist sich vor allem beim Übersetzen von Poesie als bedeutungsvoll. (Vilém Mathesius in Levý 1969:21)

All dies umfasst die Aussage von Zenon Klemensiewicz:

Das Original sollte als ein System und nicht als eine Summe von Elementen betrachtet werden, als organische Ganzheit und nicht als eine mechanische Ansammlung von Elementen. Die Aufgabe des Übersetzers besteht weder darin zu reproduzieren, noch darin, die Elemente und Strukturen des Originals umzuformen, sondern darin, ihre Funktion zu erfassen und solche Elemente und Strukturen der eigenen Sprache anzuwenden, die, soweit wie möglich, deren Ersatz und Gegenwert mit der gleichen funktionalen Eignung und Wirksamkeit sein könnten. (Zenon Klemensiewicz in Levý 1969:21f.)

Ein weiterer Name, der hier genannt werden sollte, ist Hans J. Vermeer⁶³, der die Skopostheorie gemeinsam mit Katharina Reiß begründete. Der Begriff Skopos kommt aus dem Griechischen und bedeutet Zweck beziehungsweise Ziel. Die Skopostheorie hat zum Inhalt, dass der Zweck die eigentliche Funktion beim Übersetzen vom Ausgangstext in den Zieltext definiert. Das heißt, jede Handlung eines Übersetzers ist von einem Zweck abhängig. Zur Skopostheorie gehören die Ziel-, Adressaten- und die Kulturorientierung. Dazu erarbeitete Katharina Reiß ein Faktorenmodell, das sich in sieben Punkte unterteilt. An erster Stelle findet sich der Übersetzer, der seine eigene Kompetenz und die Aufgabe, also den Wunsch des Auftraggebers erfüllen muss. Dabei muss er entscheiden, ob der Zieltext die gleiche Funktion wie der Ausgangstext haben soll. Zu dieser Entscheidung kommt die Auswahl des Übersetzungstyps und die der Vorgehensweise, ob und was am

⁶² Vgl. Levý 1969:21.

⁶³ Vgl. Reiß 1995:35.

Zieltext geändert wird, zum Beispiel durch eine Substitution, Transposition, Adaption oder weitere Anpassungen. Der zweite Punkt ist der Übersetzungsprozess, der zwei Phasen durchläuft. Die erste Phase ist die Verstehensphase, auf diese folgt die Reverbalisierungphase. Der dritte Punkt handelt vom Verfasser, der auch „Sender“ genannt wird. Hierbei sollte noch das klassische Sender-Empfänger-Modell⁶⁴ nach Shannon und Weaver erwähnt werden. Dieses besagt, dass der Sender, als Gesprächsteilnehmer oder Verfasser, seine Nachricht (Gefühle, Gedanken, Meinung, Idee) in Sätzen und Wörtern verschlüsselt (encodiert) und diese an einen anderen Gesprächsteilnehmer (Empfänger) sendet. Der Empfänger muss die Botschaft dekodieren, das heißt verstehen und interpretieren.

Zum dritten Punkt sollten Überlegungen angestellt werden, ob der Verfasser bekannt oder nicht bekannt ist, welchen Status er besitzt, und ob dieser individuelle Züge hat, die berücksichtigt werden müssen. Der vierte Punkt beinhaltet den Kommunikationsakt, der entsteht, wenn der Leser, auch Empfänger genannt, diesen zur Kenntnis nimmt. Eine wesentliche Rolle spielt auch der soziokulturelle Kontext, der oftmals zu Übersetzungsproblemen führen kann. Reiß gibt als fünften Punkt den Text an, bei dem die linguistischen Faktoren und die Besonderheiten eines jeden Textes relevant sind. Deshalb sollten Übersetzer die Textsorte und den Texttyp bestimmen, um diese an die Zielkultur anzupassen. Als nächstes kommt der Rezipient des Textes. Der Verfasser sollte hierbei das Zielpublikum beim Übersetzen beachten, da man zum Beispiel für Kinder anders schreibt als für Erwachsene. Der letzte Punkt ist der Transfer, bei dem der Übersetzer zum Sender wird und seine Vorüberlegungen bezüglich der Textsorte, des Texttyps, der Zielkultur und des Zwecks der Übersetzung miteinfließen lässt.⁶⁵

Bezüglich des Texttyps gibt es die Möglichkeit, zwischen drei kommunikativen Grundformen zu unterscheiden, und zwar dem informativen, dem expressiven und dem operativen Texttyp. Der informative Texttyp gibt vor allem Informationen weiter. Ist der Zweck eines Textes künstlerisch organisiert, so ist von einem expressiven Texttyp die Rede. Beinhaltet ein Text einen überzeugenden Zweck oder eine Appellfunktion, so spricht man von einem operativen Texttyp. Gedichte gehören zum expressiven Typ, da sie nicht nur einen künstlerisch gestalteten Inhalt darstellen, sondern auch eine künstlerische

⁶⁴ Vgl. dazu http://edoc.ub.uni-muenchen.de/3246/1/Kessler_Hansjoachim.pdf, S. 30ff.

⁶⁵ Vgl. Reiß 1995:35ff.

Zusammensetzung, die sich aus verschiedenen Sprachzeichen und Assoziierungen ergibt.⁶⁶

Der Übersetzer Karl Dedecius hat ebenso in seinem Buch *Vom Übersetzen*⁶⁷ über die Theorie und Kunst des Übersetzens geschrieben. Laut Dedecius gibt es viele Arten von Übersetzungen, die sich durchaus unterscheiden, jedoch als eine Übersetzung angesehen werden, darunter finden sich zum Beispiel gute, schlechte, freie, interpretierende, adäquate und interlineare. Als Dedecius anfang zu übersetzen, schlug er vor, den Unterschied zwischen Übersetzung, Übertragung und Nachdichtung genauer zu beschreiben. Seiner Meinung nach könne eine Übersetzung das Original genau und ohne künstlerischen Einfluss wiedergeben. Eine Übertragung hingegen sei möglichst exakt und künstlerisch, wobei Rhythmus und Metrik des Originals berücksichtigt werden sollten. Eine Nachdichtung sei in der Wiedergabe unzuverlässig, gewähre aber dem Übersetzer mehr künstlerischen Freiraum. Übersetzen bedeute Vermitteln zwischen unterschiedlichen Kulturen und Völkern.⁶⁸

„Sprache lebt davon, dass ich das Wort des anderen zu hören bereit bin, um dann das eigene Wort auszusprechen.“ (Christian Hübener in Dedecius 1986:46)

Dieser Satz des katholischen Theologen und Dozenten Christian Hübener hat es Dedecius sehr angetan, denn er spiegelt das Verhältnis zwischen Übersetzung und Gesellschaft wieder. Für Dedecius ist die Sprache der Friedens- oder Unruhestifter und die Gesellschaft ist ihr Resonanzboden, der dafür ausschlaggebend ist, ob die Sprache erhalten bleibt oder untergeht.⁶⁹ Bei Übersetzungen ist es wichtig, nach Entsprechungen in der Zielsprache sowie nach der korrekten Bedeutung des zu Übersetzenden zu suchen. Dedecius meint dazu:

Das Übersetzen bietet keine Freiheit (...) verlangt aber Kunst. Der Autor kann. Der Übersetzer muss. Dem Autor hilft Phantasie. Der Übersetzer braucht sie auch – und muß dabei ihr Gegenteil befolgen, eine erbarmungslose Disziplin wahren, und also seine Phantasie im Zaume halten. (Karl Dedecius 1986:60)

Übersetzer beherrschen mindestens zwei Sprachen und verbinden zwei fremde Kulturen zu einer Vertrautheit. Sie legen durch sprachliche Rücksichtnahme die Basis für eine gelungene Verständigung. Es gibt keine fertige Formel für die Übersetzungstheorie. Original und Übersetzung unterscheiden sich in Qualität und Quantität. Kunst interpretiert

⁶⁶ Vgl. Reiß 1995:82ff.

⁶⁷ Dedecius, Karl (1986): *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

⁶⁸ Vgl. Dedecius 1986:37 und 1986:61f.

⁶⁹ Vgl. Dedecius 1986:46-48.

und verändert die Wirklichkeit, wie es auch eine Übertragung macht. Dedecius vergleicht hier das Originalwerk mit einer Kunstkopie (der Übersetzung), dabei ist eine gelungene Kunstkopie wie eine Naturkopie. Denn eine Naturkopie ist all das was ein Künstler in seinem Originalwerk einfängt (kopiert).⁷⁰

Laut Dedecius unterliegen Übersetzer nicht nur einer objektiven Wirklichkeit, sondern auch noch einem subjektiven Einfluss. In dieser Hinsicht ist es wichtig, dass die Interpretation nicht zu sehr in den Text eingreift, indem sie den Inhalt abändert. Der Übersetzer, der selbstkritisches Bewusstsein besitzt, ist die Ausgangsbasis seiner Übersetzung, der Autor das Ziel. Der Prozess einer Übersetzung ist auf mehrere Etappen aufgeteilt. Schrittweise wird die Abhängigkeit von Lexikon, Grammatik, Interpretation und Kritik abgelegt und am Ende bleibt das fertige Produkt, die Übersetzung, übrig. Somit erreicht die Übersetzung als neue Form des Originals das Ziel. Wenn man einen Schritt weitergeht und den Typ der Übersetzung differenziert, so könnte man diesen Adaption, Interpretation, Paraphrase oder Variation nennen.⁷¹

Des Weiteren setzte sich der Übersetzungswissenschaftler Hans J. Vermeer mit der Übersetzungstheorie von Walter Benjamin in *Übersetzen als Utopie*⁷² näher auseinander. Benjamin stellte oft in den Vorworten seiner Übersetzungen die Frage nach dem Sinn und Begriff eines Kunstschaffens. Jedes Kunstschaffen, so Benjamin, gehe davon aus, von einem Lesepublikum in Anspruch genommen zu werden, aber es werde nicht wegen der Leser geschaffen. „Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft.“ (Walter Benjamin in Vermeer 1996:144)

Etwas für den Leser zu schaffen, würde die Bereitschaft zu einem Dialog auslösen. Laut Vermeer sollte klar gestellt werden, dass in der Aussage von Benjamin zwei Gedanken enthalten sind. Erstens, dass ein Kunstwerk eine Beziehung zur „Welt“ hat und zweitens, dass eine Übersetzung auf den Ausgangstext, das Kunstwerk, besser gesagt die Sprache, Bezug nimmt. Deswegen sieht Benjamin in einer Übersetzung nur das Sprachliche, in dem ein Rezipient nicht berücksichtigt werden kann, da das Translat nicht unmittelbar die Leser anspricht, sondern nur das Original. Deshalb sei, laut Vermeer, eine Übersetzung eine Art Weitergestaltung eines Kunstwerks, da das Translat doch nicht gänzlich fertig ist. Hier wird auch ein Bezug zur literarischen Kritik hergestellt, da diese, wie die

⁷⁰ Vgl. Ibidem 1986:139-144.

⁷¹ Vgl. Ibidem 1986:145-151.

⁷² Hans J. Vermeer (1996): „Übersetzen als Utopie. Die Übersetzungstheorie des Walter Bendix Schoenflies Benjamin“.

Übersetzung, sich nicht unmittelbar auf die "Welt", allerdings auf das Innere, das Werk, konzentriert. Laut Benjamin könne ein Ausgangstext mehrmals übersetzt werden, jedoch sollte man eine Übersetzung nicht übersetzen, da es eine Art Weitergestaltungen eines schon Dagewesenen sei.⁷³

Für Benjamin war es wichtig, dass der Übersetzer mit dem Autor des Originalwerkes in einer Art geistesverwandten Verbindung steht.⁷⁴ Das Übersetzen, so Benjamin weiter, gehöre zur Wissenschaft, die an strenge wissenschaftliche Gesetze und an eine philologische Technik gebunden sei. Dazu komme noch, dass das Übersetzen über seine eigenen Hilfswissenschaften verfüge, darunter fielen zum Beispiel die Angabe der Bibliographie zum übersetzenden Werk und etwaige Informationen, die die Vorgehensweise des Übersetzers erklären.⁷⁵ Für Benjamin spielte außerdem noch ein weiterer Aspekt bei Übersetzungen eine wichtige Rolle, die Erweiterung des sprachlichen Umfangs. Dieser Aspekt war auch schon für Miłosz⁷⁶ von großer Bedeutung. Benjamin meinte dazu:

Durch Übersetzungen wird eine Sprache erweitert [...]. Je mehr Übersetzungen angefertigt werden, desto mehr und rascher werden Sprachen erweitert. Zieht man den Faden konsequent weiter, so sind am Ende durch alle Übersetzungen alle Sprachen so sehr erweitert, daß jede alles an Bedeutung (ent)halten kann. Das aber heißt, daß am Ende alle Sprachen gleichwertig und damit gleich sind [...]. (Benjamin in Vermeer 1996:169)

Somit ist für Benjamin das Übersetzen immer situations- und sprachenabhängig. Die Zielgruppe verändert den Sinn des Ausgangstextes und dieser wird nie gleich wie der Zieltext sein.⁷⁷

Es gibt viele Meinungen und Aufsätze über das Übersetzen und ihre Theorie, was es ist, und wie es gemacht werden sollte. Es lassen sich viele dieser theoretischen Übersetzungsansätze auf die Übersetzungsarbeit von Miłosz beziehen, ausser die von Benjamin, da sein Ansatz nicht leserorientiert ist. Generell kann man aber sagen, dass Miłosz sich in seinen Übersetzungen an keine bestimmte Strategie gehalten hat. Denn Miłosz war sich bewusst, dass Übersetzungen einen Einfluss haben können und er war immer bestrebt, einen künstlerischen Effekt zu erzielen. Des Weiteren arbeitete er an seiner Sprachkompetenz, entwickelte sich immer weiter. Im nächsten Kapitel wird der Vorgang der eigentlichen Übersetzungsarbeit genauer betrachtet.

⁷³ Vgl. Vermeer 1996:144ff.

⁷⁴ Vgl. Ibidem 1996:163ff.

⁷⁵ Vgl. Ibidem 1996:164.

⁷⁶ Vgl. Franaszek 2011:98f.

⁷⁷ Vgl. Vermeer 1996:197.

4.1. Übersetzungsprozess und Typen

Es gibt viele verschiedene Übersetzungsverfahren und Typen, die beim Übersetzungsprozess angewandt werden können. Das Handbuch *Translatorische Methodik*⁷⁸ von Kadric, Kaindl und Kaiser-Cooke gibt das Basiswissen an angehende Dolmetscher und Übersetzer weiter. Einige wichtige Fragen müssen beim translatorischen Handeln⁷⁹ vorab geklärt werden, wie zum Beispiel das „Was“, das den Texttyp und die Textsorte betrifft. Die nächste Frage, die sich ein Übersetzer stellen muss, ist das „Wie“, das heißt, welche Übersetzungsmethode angewandt werden soll. Dabei unterscheidet man zwischen wörtlicher und freier Übersetzung. Ein weiterer Faktor der miteinbezogen werden muss, ist das „Wozu“, welches Ziel verfolgt eine Übersetzung. „Für Wen“ ist eine Übersetzung gedacht, das heißt von wem soll ein Text gelesen werden. Die nächste wichtige Frage ist der kulturelle Hintergrund des Zielpublikums. Für welche Kultur und Situation wird der Text gebraucht. Wenn all diese Fragen beantwortet sind, dann bedarf es für eine gelungene Translation noch das Expertenwissen sowie die Fähigkeit und den Willen, mit Fachleuten zusammenzuarbeiten. Darüber hinaus ist die interkulturelle Textbaukompetenz ein wichtiger Bestandteil jedes Übersetzers. Dieser sollte auch in der Lage sein, unterschiedliche Kommunikationsmedien anzuwenden, etwaige Informationen zu recherchieren und diese in die Zielsprache fachgerecht und zielgruppenorientiert zu übertragen. Ein Übersetzer muss sich im Klaren sein, dass jeder Text, den er überträgt, auf verschiedene Art und Weise vom Rezipienten assoziiert wird.

Ein weiteres Werkzeug hierbei ist die Scenes-and-frames-Semantik.⁸⁰ Diese Idee wurde von den Übersetzungswissenschaftlern Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby sowie von Heidrun Witte und Hans Vermeer weitergeführt. Bei der Scenes-and-frames-Semantik geht es um die Bilder und Vorstellungen, die durch bestimmte Wörter, Sätze und Phrasen in Texten beim Rezipienten ausgelöst werden. Die „scenes“ sind Bilder, die im Kopf des Lesers aufgrund einer Wahrnehmung hervorgerufen werden. Unter „frame“ versteht man wiederum den Rahmen für die „scenes“, also für unsere Vorstellungen. Ein „frame“ kann unter anderem eine „scene“ hervorrufen sowie umgekehrt, das heißt, beide können sich gegenseitig auslösen. Beim Übersetzen sollte darauf geachtet werden, welche „scenes“ beim Zielpublikum Bilder hervorrufen und welche „frames“ dann dazu passen könnten.

⁷⁸ Kadric, Mira; Kaindl, Klaus; Kaiser-Cooke, Michèle (2005): *Translatorische Methodik. Basiswissen Translation 1*. Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien.

⁷⁹ Vgl. Kadric et al. 2005:57.

⁸⁰ Vgl. Ibidem 2005:53.

Ein weiterer Aspekt der Übersetzungswissenschaft sind die Begriffe Adäquatheit und Äquivalenz. Unter Äquivalenz versteht man die größtmögliche Übereinstimmung des Zieltextes mit dem Ausgangstext, das heißt, die Sprachzeichen von zwei Sprachen sind gleichwertig in ihrer Beziehung. Adäquatheit wiederum ist die Übereinstimmung von Translat und Kommunikationszweck. Der Ausgangstext kann abhängig vom Ziel der Übersetzung hierbei gekürzt oder erweitert werden. Der Terminus der Adäquatheit wurde von Reiß und Vermeer eingeführt.⁸¹

Ein weiterer Übersetzungswissenschaftler, der sich mit dem Prozess und der Prozedur des Übersetzens auseinandersetzte, ist Wolfram Wilss.⁸² Er entwickelte in seiner Arbeit verschiedene Systeme, die man beim Übertragen anwenden kann. Zuerst grenzte er die wörtliche von der nichtwörtlichen Übersetzungsprozedur ab. Ein weiterer Unterschied, der ebenfalls erwähnt werden sollte, ist der zwischen wortgetreuer und freier Übersetzung. Die wortgetreue kann als ausgangssprachliche, beziehungsweise retrospektive Methode gesehen werden. Im Gegensatz dazu ist die freie Übersetzung zielsprachlich beziehungsweise prospektiv gerichtet. Jedoch haben die freie und die wortgetreue Übersetzung nie wirklich Zuspruch in der Übersetzungswissenschaft gefunden, als Ausnahme gilt hier die literarische Übersetzung.

Ein weiterer Unterschied, den Wilss beschreibt, ist der zwischen wörtlicher und Wort-für-Wort-Übersetzung. Die wörtliche Übersetzung ist auf den Inhalt zwischen Ausgangs- und Zieltext hin gerichtet und hält sich an die syntaktischen Regeln der Zielsprache, die Wort-für-Wort-Übersetzung wiederum an die syntaktischen Regeln der Ausgangssprache. Für die Übersetzungsprozedur eignet sich die wörtliche Übertragung, da sie syntaktische, semantische und stilistische Aspekte mit sich bringt. Die Vertreter der *Stylistique comparée* (Jean-Paul Vinay, Jean Darbalnet) haben sieben übersetzungsprozedurale Kategorien entworfen, welche nach Wilss hier kurz erklärt werden.⁸³ Die ersten drei Möglichkeiten beziehen sich auf die wörtliche, die letzten vier auf die nichtwörtliche Übersetzung. Zur wörtlichen Übersetzung gehören die Direktentlehnung, die Lehnübersetzung und die wortgetreue Übersetzung. Die nichtwörtliche teilt sich in den Wortartenwechsel, in die Modulation, Äquivalenz und Adaptation.

⁸¹ Vgl. Snell-Hornby et al. 2006:145 und Kadric et al. 2005:45.

⁸² Vgl. Wilss 1977:103ff.

⁸³ Vgl. Wilss 1977:114ff.

Bei der Direktentlehnung werden Lexeme oder Lexemkombinationen aus der Ausgangssprache unverändert in die Zielsprache übernommen, wie zum Beispiel *talk show, styling, marketing*.

Bei der Lehnübersetzung werden morphologisch analysierbare ausgangssprachliche Wortgruppen in der Zielsprache ersetzt, beispielsweise *market research – Marktforschung, growth rate – Wachstumsrate*.

Bei der wortgetreuen Übersetzung werden inhaltlich sinnngemäße syntaktische Strukturen ersetzt, wie folgende Beispiele zeigen: *He bought a car. – Er hat ein Auto gekauft. How many books do you have? – Wieviele Bücher hast du?*

Der Wortartwechsel kennzeichnet sich durch die Übertragung von ausgangssprachlichen Textelementen durch bedeutungsgleiche Wörter in der Zielsprache. Beispielssätze: *Jacob's face was red with shame. – Jakob stand die Schamröte im Gesicht. There is absolutely no truth in his claim. – Seine Behauptung ist absolut unzutreffend.*

Bei den letzten drei Kategorien Modulation, Äquivalenz und Adaptation werden verschiedene semantische Abstände zwischen den Textpassagen der Ausgangs- und Zielsprache erzielt. Die Modulation steht hier für die Änderung der Blickrichtung, bei der Äquivalenz wird eine Situation in der Ausgangssprache durch eine kommunikativ ähnliche Situation in der Zielsprache ersetzt und die Adaptation ist der textuelle Ersatz von soziokulturellen Unterschieden zwischen ausgangssprachlicher und zielsprachlicher Sprachgemeinschaft.⁸⁴

Erwähnenswert sind hier noch die zur literarischen Übersetzung spezifischen theoretischen Ansätze und Arbeiten, die man auch im *Handbuch Translation* von Snell-Hornby, Hönig, Kußmaul und Schmitt findet.⁸⁵ Übersetzer stoßen aber vor allem bei poetischen Texten auf Probleme hinsichtlich Semantik und der formalen Natur des Textes. Bei der Lyrikübersetzung muss die Beziehung zwischen Inhalt und Form stimmen.

Schon Goethe⁸⁶ hat die Lyrikübersetzung in drei Arten eingeteilt. Das erste Verfahren ist, dass man Lyrik als Prosa schreiben kann, um die fremde Kultur dem Rezipienten näher zu bringen. Die zweite Art ist die parodistische Übersetzung, das heißt, dass der Ausgangstext an die Zielkultur des Rezipienten angepasst wird. Die dritte und wichtigste Vorgehensweise war für Goethe, der absoluten Identität zwischen dem Originaltext und

⁸⁴ Vgl. Wilss 1977:114ff.

⁸⁵ Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006): *Handbuch Translation*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 2. Auflage.

⁸⁶ Vgl. Snell-Hornby et al. 2006:270.

der Übersetzung nachzueifern, wobei er vor allem die Kreativität beim Übersetzen meinte. Schleiermacher⁸⁷ hingegen war der Meinung, dass ein Übersetzer einen Text sprachlich nicht an die eigene Kultur angleichen, sondern das Fremde auch im Zieltext beibehalten sollte.

Die Lyrikübersetzer⁸⁸ Ezra Pound, Yves Bonnefoy und Erich Fried taten im 20. Jahrhundert ihre Meinung zur Übersetzung von Lyrik kund. Ezra Pound erfasste drei Begriffe für die Lyrik, und zwar „melopoeia“, „phanopoeia“ und „logopoeia“. „Bei „melopoeia“ treten die musikalischen Vorzüge der Wörter hervor, „phanopoeia“ wiederum steht für das Hervortreten von Bildern und mit „logopoeia“ meint Pound „den Tanz des Intellekts zwischen den Wörtern“ („the dance of the intellect among words“). Jedoch eigne sich nur „phanopoeia“ für das Übersetzen, da die anderen unübersetzbar seien.

Der Übersetzungswissenschaftler James Holmes⁸⁹ versuchte als einer der ersten die lyrische Übersetzung zu kategorisieren und entwickelte dafür fünf Strategien. Die erste ist die mimetische Form, bei der der Übersetzer die Form des Originals beibehält. Diese Strategie kann man nur anwenden, wenn die Ausgangskultur und die Zielkultur die gleichen formalen Textkonventionen haben. Die polnische und englische Dichtung haben ähnliche formale Textkonventionen, wie zum Beispiel die Einteilung in Strophen und Verse. Die nächste Strategie ist laut Holmes die analoge, bei der der Zieltext eine äquivalente Form des Ausgangstextes haben sollte. Die dritte Übersetzungsstrategie wiederum ist die organische, die sich dadurch auszeichnet, dass der Übersetzer bezüglich der semantischen Formen, die im Ausgangstext vorkommen, ähnliche für den Zieltext findet und anwendet. Die vorletzte Form zeichnet sich durch Schaffung einer völlig neuen und innovativen Form im Zieltext aus, diese wird abweichende oder fremde genannt. Als letzte Strategie wird, wie bei Goethe, die Lyrik in Form von Prosa angegeben. Ein weiterer Punkt, den Holmes anspricht, ist die Beziehung zwischen Original und Zieltext. Bei der Lyrikübersetzung wird jeder Übersetzer sich für das eine oder andere formale Element bezüglich des Rhythmus, Metrums, Syntax und Semantik entscheiden und andere Aspekte im Hintergrund lassen. Deshalb ist der Vergleich von Übersetzungen derselben Gedichte sehr wichtig für die Strategien der Lyrikübersetzung.

⁸⁷ Vgl. Snell-Hornby et al. 2006:271.

⁸⁸ Vgl. Ibidem 2006:271.

⁸⁹ Vgl. Ibidem 2006:271.

Ein weiterer Übersetzungswissenschaftler, der sich mit dieser Thematik auseinandergesetzt hat, war André Lefevere.⁹⁰ Er beschrieb sogar sieben Techniken fürs Lyrikübersetzen: die phonemische, wörtliche, metrische, sowie die Lyrik in Form von Prosaübersetzung, die gereimte Übersetzung, Blankversübersetzung und schlussendlich die Interpretation. Diese Strategien können auf die verschiedenen Lyrikformen angewendet werden, wie die letzten Epochen in der Literatur gezeigt haben.

Viele Übersetzer erläutern ihre translatorische Vorgehensweise im Vorwort ihres Übersetzungswerkes, die meisten sind der Ansicht, dass es zwei verschiedene Gestaltungsphasen gibt, die Übersetzungsphase und die prätextuelle Phase, das heißt die Planungs- und Verstehensphase der Übersetzung. Der französische Übersetzer Yves Bonnefoy⁹¹ riet dazu, vor allem die prätextuelle Phase bewusst zu bedenken, bevor man das Gedicht überträgt. Hier bezieht sich Bonnefoy auf den hermeneutischen Bezug beim Übersetzen.

4.2. Phasen der literarischen Übersetzungsarbeit

Nachdem die Übersetzungsprozesse genauer betrachtet wurden, sollte jetzt die eigentliche Übersetzungsarbeit besprochen werden. Levý beschreibt, dass die literarische Übersetzungsarbeit⁹² drei Phasen durchläuft. Die erste ist die Erfassung der Vorlage, die zweite die Interpretation und die dritte die Umsetzung.

Bei der Erfassung der Übersetzung ist es vor allem wichtig, dass der Übersetzer den Prozess des Lesens gut durchläuft, um etwaige Übersetzungsfehler zu vermeiden. Man geht von drei Stufen aus, um den Sinn des Originals zu verstehen. In der ersten Stufe wird das wörtliche Erfassen der Übersetzung angegeben. Hier sollte beachtet werden, dass sich Verstehensfehler einschleichen könnten, die zu Übersetzungsfehlern führen können. Levý gibt folgende an: Ähnlich oder gleich klingende Wörter können zu Missverständnissen führen, sowie Wörter, die dieselbe Bedeutung haben. Wenn man Wörter – beispielsweise solche, die nicht zum Milieu des Werkes passen – in den Text einfügt, so führt das ebenfalls zu einer fehlerhaften Wiedergabe. Das heißt, man sollte immer auf den Kontext achten. Die nächste Stufe, das Lesen, ist wichtig, um die richtige Einstellung des Autors weiterzugeben. Das gründliche Lesen des Textes vermittelt dem Übersetzer auch die

⁹⁰ Vgl. Snell-Hornby et al. 2006:271.

⁹¹ Vgl. Ibidem 2006:272.

⁹² Vgl. Levý 1969:42ff.

stilistischen Werte des sprachlichen Ausdrucks im Text. Dazu können verschiedene Untertöne, Stimmungen, ironische und unterschwellige Bemerkungen gehören. Die Aufgabe des Übersetzers ist die bewusste Wahrnehmung und das Verständnis des Textes, um all die Einflüsse des Textes in der Übersetzung weiterzuleiten. Die letzte und schwierigste Stufe ist das Verstehen des Inhalts und der Stilistik im Text. Das schwierige daran ist, die künstlerische Seite im Text zu erkennen und mit einer gewissen Phantasie diese auch umzusetzen.

Um Übersetzungsfehler zu vermeiden, sollte der Übersetzer die Gabe besitzen, das Hauptanliegen des Autors zu erfassen. Das literarische Übersetzen verlangt ein gewisses Maß an Kreativität, um die künstlerische Realität eines Werkes einzufangen. Darüber hinaus muss der Übersetzer über Hintergrundwissen bezüglich der Ideen des Autors, Details über die Fakten im Text, Motive und Charaktere verfügen. Mangelt es dem Übersetzer daran, so kann es vorkommen, dass er falsche Tatsachen in das Werk hineindeutet.⁹³

Die zweite große Phase der Übersetzungsarbeit ist die Interpretation der Vorlage.⁹⁴ Eine Interpretation ist daher von großer Bedeutung, wenn man von der Vorlage in die Muttersprache übersetzt, da es viele Ausdrücke gibt, die man in der Zielsprache einengen muss, um zu verstehen, was sich im Text versteckt. Levý beschreibt drei Momente, auf die ein Übersetzer Rücksicht nehmen sollte: *das Suchen nach dem objektiven Sinn des Werks, der Interpretationsstandpunkt des Übersetzers und die Interpretation der objektiven Werte des Werks von diesem Standpunkt aus – die Konzeption des Übersetzers und die Möglichkeit einer Umwertung.* (Levý 1969:48)

Unter dem ersten Moment ist zu verstehen, dass ein Übersetzer bei der Interpretation objektiv und wirklichkeitsgetreu bleiben muss und sich nicht durch persönliche Gefühle, die beim Lesen aufkommen können, beirren lassen soll. Für eine gelungene Interpretation muss ein Übersetzer von den Gegebenheiten des Textes folgend ausgehen und auf die objektiven Werte des Werks hinzielen. Levý betont, dass die eigene Subjektivität nicht zum Vorschein kommen darf, damit man die Objektivität eines zu übersetzenden Werkes nicht verliert. Der zweite Moment, der Interpretationsstandpunkt, ist von großer Bedeutung, da das Beschäftigen, die Vorgehensweise und die Erwartungen beim Übersetzen wichtig sind. Dabei kommt es auf die Frage des Sinns an. Der Übersetzer

⁹³ Vgl. Levý 1969:42f.

⁹⁴ Vgl. Ibidem 1969:47f.

sollte seinen Standpunkt bewusst bestimmen und sich im Klaren sein, welche Bestandteile vom Text er dem Rezipienten mitgeben will. Der dritte Moment wiederum beinhaltet die Übersetzungskonzeption, die als die Basis der Arbeitsmethode aufgefasst werden kann. Da kommt die Frage auf, wie viel Raum dem Übersetzer für die Interpretation gewährt wird. Wenn der Übersetzer das Werk nicht auf literarische Weise, sondern in einer wirklichkeitsgetreuen Weise erfassen will, dann sollte die theoretische und künstlerische Interpretation der ästhetischen Merkmale in einem Werk vorkommen. Ein Übersetzer verfügt über eine eingeschränkte, jedoch wirksame Auswahl an Mitteln, um seinen Übersetzungsentwurf durchzubringen. Durch eine Anpassung des Stils kann das Originalwerk durch den eigenen Stil des Übersetzers verändert werden, ohne dabei den Sinn zu beeinflussen. Des Weiteren sollte ein Übersetzer dem Originalwerk nichts hinzufügen oder es kürzen, da es dann keine Übersetzung mehr darstellen würde.⁹⁵

Die dritte und letzte Phase bei der Übersetzungsarbeit ist die Umsetzung der Vorlage. Vom Übersetzer wird vieles verlangt, er muss nicht nur translatorische Kompetenz haben, sondern auch ein gewisses Maß an Talent, das er durch seine Ausdrucksweise unter Beweis stellt. Levý spricht hier das Stilgefühls des Übersetzers an, der bei sprachlichen Problemen auf einige Fragen stoßen kann, die zum Beispiel das Verhältnis zwischen der Ausgangs- und Zielsprache, die Spuren der Ausgangssprache im übersetzten Werk und zuletzt das Spannungsverhältnis des Stils im Zieltext, welches bei der Umsetzung eines Gedankens von einer Sprache in die andere entsteht, betreffen können. Ein Spannungsverhältnis entsteht, wenn ein Gedanke oder eine Idee des Autors in eine andere Sprache übertragen wird, und dadurch der sprachliche Ausdruck in der Zielsprache seine Natürlichkeit verliert und als gekünstelt empfunden wird.⁹⁶

Wie schon erwähnt, unterscheiden sich Sprachen hinsichtlich ihrer Struktur, ihrer Bedeutung und ästhetischen Werten. Vor allem bei der Lyrik-Übersetzung ist die künstlerische Gestaltung – das ist die formale und die semantische Beziehung – wichtig. Es gibt eine große Menge an Begriffen, die sich innerhalb zweier Sprachen in ihrer Bedeutung unterscheiden. Hierbei muss differenziert werden, welche Informationsmittel sich in beiden Sprachen wenig unterscheiden, welche es in der Zielsprache gar nicht gibt

⁹⁵ Vgl. Levý 1969:48-53.

⁹⁶ Vgl. Ibidem 1969:55ff.

und umgekehrt, welche man in der Zielsprache zwar vorfindet, aber in der Ausgangssprache nicht enthalten sind.⁹⁷

Deshalb ist es schwierig, eine bestimmte Idee des Originals in die Zielsprache zu transportieren. Oftmals sind fremde Formulierungen unumgänglich, und obwohl sie grammatikalisch und stilistisch korrekt sind, wirken sie gezwungen.⁹⁸

4.3. Schwierigkeiten bei der lyrischen Übersetzung⁹⁹

Es gibt unzählige Arten von Übersetzungsproblemen und bevor man sie lösen kann, muss ein Übersetzer diese erst einmal erkennen. So wie sich Texte voneinander unterscheiden, so unterscheiden sich auch die Probleme und für jede Textsorte gelten andere Konventionen und ergeben sich andere Schwierigkeiten. Man wird bei einer Bibelübersetzung mit anderen Schwierigkeiten konfrontiert werden als bei einer Lyrikübersetzung oder bei der Übersetzung von Gesetzesvorlagen.

Genauso sind es nicht immer schriftliche Probleme, mit denen Übersetzer zu tun haben. Die Typographie muss ebenso beachtet werden wie die Konventionen der Zielkultur, beziehungsweise die eigentliche Funktion des Zieltextes. An all diese Dinge müssen Übersetzer denken, die Texte danach analysieren, die Probleme identifizieren und schlussendlich zur Zufriedenheit des Auftraggebers lösen.

Speziell bei der Lyrik-Übersetzung trifft ein Übersetzer auf viele Hindernisse¹⁰⁰, laut Levý kann eines davon zum Beispiel eine Anspielung auf Tatsachen sein, die in der Ausgangskultur verankert sind. Für die Rezipienten der Zielkultur wäre es dann schwer, einen speziellen Gedanken zu verstehen und somit ein bestimmtes Bild zu assoziieren. Der Übersetzer kann in solchen Fällen kurze Erläuterungen hinzufügen, sollte jedoch laut Levý auf Fußnoten verzichten, da diese beim Lesen stören. Eine weitere Schwierigkeit, die auftreten kann, ist die sprachliche Varietät, insbesondere wenn Wörter aus einem lokalen Dialekt im Text vorkommen. Levý empfiehlt hier, eine merkmallöse Sprache zu verwenden, das heißt sprachliche Züge zu verwenden, die einige Dialekte gemeinsam haben und nicht für eine konkrete Mundart stehen. Ein Übersetzer muss bei der Lyrik-Übersetzung noch berücksichtigen, welche Versformen und literarischen Gattungen in der

⁹⁷ Vgl. Levý 1969:58.

⁹⁸ Vgl. Ibidem 1969:55-61.

⁹⁹ Vgl. Ibidem 1969:174.

¹⁰⁰ Vgl. Ibidem 1969:98ff.

Literatur der Zielsprache verankert sind.¹⁰¹ Eine andere Schwierigkeit sind Metaphern, Sprichwörter und Wortspiele im Text. Hier sollte der Übersetzer Überlegungen anstellen, ob es etwaige Entsprechungen in der Zielsprache gibt. Bei Wortspielen rät Levý, diese im Zieltext zu bewahren, anstatt auf die Genauigkeit der einzelnen Bedeutung der Wörter zu beharren. Ein Übersetzer muss bedenken, so Levý weiter, dass literarische Werke Systeme von sprachlichen Zeichen seien, die nicht nur eine Bedeutung in sich tragen:

Im allgemeinen kann man sagen, daß bei Wörtern, die mehrere Aussagefunktionen haben, die Funktion im semantischen Komplex der höheren Ordnung die wichtigere ist, sei es der Kontext (des Satzes, des Absatzes usw.), sei es der Charakter einer Gestalt, die Fabel oder die philosophische Absicht eines Werks. Der höchste Aussagekomplex, manchmal als die Idee des Werks bezeichnet, seine weltanschauliche Einstellung, dominiert bei der Lösung eines niedrigeren Ganzen, z. B. bei der Wahl der Stilebene, und diese entscheidet wiederum bei der Lösung von Details. (Levý 1969:105)

Deshalb kann ein Übersetzer Kompensationen bei Wortspielen im Text in Betracht ziehen, um Stilmittel abzuschwächen und andere Textstellen zu betonen. Dieses Prinzip erfasste schon der englische Dichter Abraham Cowley: *„Weil bei der Übersetzung notwendigerweise viele Schönheiten eines Gedichts verlorengehen, muß der Übersetzer wieder neue Schönheiten hinzufügen.“* (Abraham Cowley in Levý 1969:105)

Die Liste der möglichen Schwierigkeiten ist sicherlich endlos lang. Zur Übersetzungskompetenz gehört nicht nur die Fähigkeit, die Übersetzungsprobleme zu lösen, sondern auch die Gabe, mit Übersetzungsschwierigkeiten fertig zu werden. Das bedeutet, das eigene Können so weit wie möglich zu perfektionieren und stets zu erweitern. Da der Übersetzer-Beruf eine große Verantwortung mit sich bringt, ist es genauso wichtig die eigenen Kompetenzen realistisch einschätzen zu können und zu wissen, wie weit die eigenen Fähigkeiten reichen. Gegebenenfalls muss sich ein Übersetzer auch eingestehen können, wenn eine Übersetzung zu schwierig ist.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die verschiedenen Übersetzungstheorien eine Art Leitfaden für Übersetzer sind. Es gibt sehr viele theoretische Ansätze und die Übersetzungswissenschaft entwickelt sich stets und sucht weiterhin nach neuen Strategien. Ein Übersetzer muss sich auf jeden Fall seiner Sprache bewusst sein, um die Idee eines jeden Originalwerkes in die Zielsprache weiterzugeben. Beim translatorischen Handeln spielen viele Faktoren mit, die eigene Auffassung der Welt, die sprachliche sowie die kulturelle Kompetenz sind nur ein Teil, den man für eine gelungene Übersetzung

¹⁰¹ Vgl. Levý 1969:175.

mitbringen muss. Des Weiteren muss auch das Hintergrundwissen der Rezipienten miteinbezogen werden. Bei der lyrischen Übersetzung hat man mehr Spielraum, da jeder Mensch über individuelle Assoziationen und Interpretationen verfügt. Jedoch muss der Übersetzer im Stande sein, die zutreffenden Begriffe und Wörter zu finden, um die richtigen Assoziationen beim Leser hervorzurufen. Ein Lyrik-Übersetzer muss viele Entscheidungen treffen, eine der wichtigsten ist wohl, den passenden Rhythmus für den Zieltext zu finden.

5. Czesław Miłosz und William Blake

In diesem Kapitel wird der Einfluss von William Blake auf Czesław Miłosz näher betrachtet. Der englische Dichter William Blake spielt in einigen Werken von Miłosz eine große Rolle, wie zum Beispiel in *Ziemia Urlo*, *Świat (poema naiwne)* oder auch in *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* und wird auch oft mit ihm in Zusammenhang gebracht.¹⁰² Für Miłosz war Blake eine herausragende Persönlichkeit der Literaturgeschichte der letzten zweitausend Jahre, deren Schaffen sich nicht auf eine Kunstrichtung allein beschränkte.¹⁰³ In einem Interview mit Renata Gorczyńska¹⁰⁴ antwortete Miłosz auf die Frage, inwieweit Blake Einfluss auf seine Werke gehabt hätte, dass er eigentlich nicht besonders stark von ihm beeinflusst wurde. Miłosz faszinierte die Malerei von Blake, durch die er sich bis zu einem bestimmten Grad emotional mit dem Künstler verbunden fühlte. Des Weiteren war Blake für Miłosz nicht unter dem literarischen Aspekt wichtig, sondern eher im Bereich des Intellekts, denn Miłosz hat des öfteren an die Visionen des Dichters Blakes angeknüpft, dessen kritische Überlegungen und Inspiration mit der Bibel verbunden sind:

Literacko, z punktu widzenia literackiej techniki, od Blake'a, którego zaiste nie da się naśladować, wziąłem mało. [...] Natomiast intelektualnie Blake i Swedenborg są dla mnie ważni, ale nie oznaczają żadnego radykalnego zwrotu przeciwko temu, co poprzednio cenilem. Wręcz przeciwnie, teraz widzę nić, która łączy różne moje fazy, tj. wpływy, jakim ulegałem: dogmatyka katolicka, [...] Swedenborg, Blake. (Miłosz 2000:183)

Bevor weiter auf den Einfluss von Blake auf Miłosz eingegangen wird, folgen nun einige Sätze zur Person Blakes, über die in der Biografie von Peter Ackroyd¹⁰⁵ genau berichtet

¹⁰² Vgl. Front 2008:21.

¹⁰³ Vgl. Miłosz 2000:56f.

¹⁰⁴ Vgl. Gorczyńska 2002:242.

¹⁰⁵ Ackroyd, Peter (2001): William Blake. Dichter, Maler, Visionär. Albrecht Knaus Verlag GmbH, München.

wird. William Blake war ein angesehener englischer Maler, Dichter, Kupferstecher und Visionär. Er wurde am 28. November 1757 in London geboren und starb 1827. Er war eines von sieben Kindern und wuchs in einer religiösen Familie auf. William Blakes Dichtung und Kunst wird als eine Art Religion der Frömmigkeit und des Enthusiasmus angesehen. Blakes Eltern waren beide im Strumpfwarenhandel tätig. Viele Motive, die Blakes Kindheit prägten, verarbeitete er in seinen Werken. Ähnlich wie bei Miłosz sind das unter anderem auch biblische Motive.¹⁰⁶

Blake besuchte keine öffentliche Schule, sondern wurde von seiner Mutter zuhause unterrichtet. In jungen Jahren beschäftigte er sich schon mit der Bibel, außerdem auch mit Shakespeare, Milton, Ben Jonson und vielen anderen. Er war auch der französischen, italienischen, griechischen, hebräischen und lateinischen Sprache mächtig. Das Besondere an Blake war, dass er Visionen von Engeln und anderen Gestalten hatte. Neben dem Schreiben und Dichten war Kunst und Malerei eine weitere Leidenschaft von Blake, die er an der Kunsthochschule Royal Academy weiterentwickelte. William Blake ist aber auch für seine Literatur bekannt. Sein Debüt feierte er mit *Poetical Sketches by W.B* (1767), danach folgte *An Island in the Moon* (1784). Weitere erwähnenswerte Werke sind der Lyrik-Band *Songs of Innocence* (1789), das Poem *The Book of Thel* (1789) oder auch das illustrierte Buch *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793), in dem man seine revolutionären Ideen und Ansichten finden kann. Allmählich wurde er zu seiner Zeit in Literatursalons bekannt und anerkannt, jedoch wurde ein großer Teil seines Schaffens erst im 20. Jahrhundert publiziert.¹⁰⁷

Es gibt unzählige Arbeiten über die Wichtigkeit von William Blake in den Werken von Miłosz. So findet man bei Łukasz Front¹⁰⁸ einen guten Überblick über die Beziehung Miłosz‘ zu Blake. William Blake wurde in der polnischen Literatur erstmal 1894 in einem Artikel von Leon Winiarski erwähnt.¹⁰⁹ Miłosz selbst hatte Blake während der Besatzungszeit als Soldat in England das erste Mal für sich entdeckt, in der Zeit hatte er sich auch schon mit der englischen Sprache beschäftigt, jedoch noch nicht alles verstanden. Blake hatte er eher emotional und intuitiv wahrgenommen, denn die Gedichte waren voller Rätsel, Zauber und voller Begeisterung für die Welt. Erwähnenswert ist noch, dass Miłosz zu dieser Zeit, nämlich 1943, sein Werk *Świat (poema naiwne)*

¹⁰⁶ Vgl. Ackroyd 2001:12-21.

¹⁰⁷ Vgl. Kubiak 1991:148ff.

¹⁰⁸ Front, Łukasz (2008): *Recepcja Williama Blake’a w twórczości Czesława Miłosza*. Collegium Columbinum, Kraków.

¹⁰⁹ Vgl. Ibidem 2008:13.

veröffentlichte. Hier findet man zum ersten Mal Blakes Spuren in Miłosz' Gedichten. Es bezieht sich auf Blakes *Songs of Innocence*, denn auch bei Miłosz ist die „Unschuld“ ein wichtiger Aspekt.¹¹⁰ Auch in Gesprächen mit Renata Gorczyńska und Aleksander Fiut¹¹¹ wiederholte Miłosz mehrmals, dass ihm anfangs die kindlich geschriebenen Gedichte aus Blakes Anfangszeit gefielen. Später konnte er eher der ironischen Seite Blakes etwas abgewinnen.

Blakes Dichtung war für Miłosz in Hinblick auf die Haltung der Wahrnehmung interessant. Blake sah den menschlichen Körper als eine Art Höhle, die erleuchtet ist mit den fünf Sinnen des Menschen. Wenn man das Tor der Wahrnehmung reinigen würde, dann würde sich alles dem Menschen so zeigen, wie es wirklich ist, als Unendlichkeit. Blakes Ansichten haben Miłosz sehr interessiert. Den Titel für seinen Essayband *Ziemia Ulro*, das 1977 erschienen ist, lieh er sich von Blake.¹¹² Ulro kommt in den späteren Gedichten von Blake vor, es ist ein Land, das als Gebiet geistigen Leidens, das die Menschen mit sich tragen, gesehen wird.¹¹³ Wie man sieht, bezog sich Miłosz in seinen Werken oft auf William Blake, wie zum Beispiel in *Ogród Nauk* im Kapitel *Co doradzał Mr. Blake*, in *Ziemia Ulro* oder auch in einem seiner letzten Gedichte *Niebiańskie*.¹¹⁴

Lange Zeit beschäftigte sich Miłosz dann nicht mehr mit Blake, erst im Jahr 1972, als er in Amerika auf der Universität Lehrveranstaltungen zu Dostojewski abhielt, erzählte er seinen Studenten über William Blake. Es wurden auch Abende zu Ehren Blakes veranstaltet, seine Gedichte vorgelesen und gesungen. Für Miłosz war das immer etwas Magisches. Viele Gedichte des englischen Dichters wurden nicht verstanden und verlangten daher eine genauere Interpretation. Nach einer intensiven Beschäftigung mit Blake ging auch diese Phase vorbei und Miłosz verlagerte sein Interesse auf Oskar Miłosz und Simone Weil.¹¹⁵

¹¹⁰ Vgl. Front 2008:25ff.

¹¹¹ Vgl. Fiut 1994:59ff.

¹¹² Miłosz, Czesław (2000): *Ziemia Ulro*. Wydawnictwo Znak, Kraków.

¹¹³ Vgl. Fiut 2001:243-259.

¹¹⁴ Vgl. Front 2008:176f.

¹¹⁵ Vgl. Gorczyńska 2002:243.

5.1. Übersetzungsbeispiel „To Spring“ - „Do Wiosny“

In diesem Abschnitt werden zwei Gedichte, *To Spring* (*Do Wiosny*) und *A Divine Image* (*Obraz Boski*), die von Czesław Miłosz ins Polnische übersetzt wurden, analysiert. Der Übersetzung von *Do Wiosny* wird eine zweite Variante von Zygmunt Kubiak gegenübergestellt.

Das erste ausgewählte Gedicht *To Spring* stammt aus Blakes Sammlung *Poetical Sketches*, die er zwischen 1769 und 1777 verfasste. Gemeinsam mit den Gedichten *To Summer*, *To Autumn* und *To Winter* stellt es sozusagen eine Ode an die vier Jahreszeiten dar. *Poetical Sketches* ist das erste veröffentlichte Buch von Blake, das er anfangs nur als Kopie an seine Freunde austeilte. Gedruckt wurde es erst im Jahre 1783 mit Hilfe seiner Freunde John Flaxman und Anthony Matthews. William Blake bezog seine literarischen Einflüsse für *Poetical Sketches* aus verschiedenen Werken namhafter Künstler wie William Shakespeare, James Macpherson, Thomas Chatterton, John Milton oder beispielsweise aus der Bibel.¹¹⁶

Kurze Analyse des Originals

Strophen: Das Gedicht *To Spring* besteht aus vier Strophen zu jeweils vier Zeilen.

Silbenzahl: Die Zeilen des Gedichts sind jeweils zehnsilbig.

Versmaß: Jambus, 5-hebig.

Reim: Es ist kein Reim vorhanden und es liegt ein Blankvers vor.

Enjambement: Die Sätze werden oft über das Versende hinaus fortgeführt.

Rhetorische Figuren:

Anapher: Mehrere Verse beginnen mit denselben Wörtern. (*Thy*)

Personifizierung: Der Frühling wird als eine weibliche Gestalt dargestellt.

Allegorie: Frühling als junge Frau.

¹¹⁶ Vgl. Smith 1999:17f.

To Spring

O thou, with dewy locks, who lookest down
Thro' the clear windows of the morning; turn
Thine angel eyes upon our western isle,
Which in full choir hails thy approach, O Spring!

The hills tell each other, and the list'ning
Vallies hear; all our longing eyes are turned
Up to thy bright pavilions: issue forth,
And let thy holy feet visit our clime.

Come o'er the eastern hills, and let our winds
Kiss thy perfumed garments; let us taste
Thy morn and evening breath; scatter thy pearls
Upon our love-sick land that mourns for thee.

O deck her forth with thy fair fingers; pour
Thy soft kisses on her bosom; and put
Thy golden crown upon her languish'd head,
Whose modest tresses were bound up for thee!

(William Blake in Erdman 1982:408)

To Spring ist eine Verherrlichung des Frühlings, der als eine weibliche Gestalt auftritt (*dewy locks* - taufrische Locken, *angel eyes* - engelshafte Augen, *perfumed garments* - duftende Kleidung, *bosom* - Brüste, *tresses* - Lockenkopf).¹¹⁷ Das Wort „spring“ ist im Englischen ein Neutrum, im Polnischen ein Femininum. Auch in der Bildenden Kunst findet man den „Frühling“ als weibliches Geschlecht wieder, wie zum Beispiel in Botticellis Gemälde „La Primavera“. Die erste und letzte Strophe beginnen mit dem Buchstaben *O* und enden mit einem Ausrufezeichen.

Die Bilder, die dem Leser in *To Spring* vermittelt werden, sind die Erde, die im Frühling zu neuem Leben erblüht, des Weiteren das Bild der Frau als Frühling mit taufrischen langen Locken, engelhaften Augen und hellem, duftendem Gewand, die über die Erde schwebt und ihre kostbaren Gaben ausstreut, durch die neues Leben entstehen kann.

¹¹⁷ Vgl. ähnliche Interpretation <http://www.helium.com/knowledge/596866-poetry-analysis-to-spring-by-william-blake>.

In der ersten Strophe schaut der Frühling am Morgen nach dem langen Winter durch die klaren Fenster auf die Erde. *Clear windows of the morning* kann als Metapher für den klaren Himmel nach dem grauen und dunklen Winter gesehen werden. Die Erde (*western isle*) erwartet sehnsüchtig den Frühling und besingt in vollen Chören seine Wiederkehr.

Die zweite Strophe handelt von Hoffnung. Sehnsuchtsvoll erwartet die Natur (*hills - Hügel, vallies - Täler, climes - Erde*) die Ankunft des Frühlings und dass dieser mit seiner heiligen Erscheinung das Land betrete.

Die dritte Strophe wiederum ist eine Aufforderung an den Frühling, sein segensreiches Wirken auf der Erde zu entfalten. Die Winde mögen den duftenden Umhang des Frühlings küssen und neues Leben soll auf der von Liebeskummer geplagten Erde entstehen (*scatter thy pearls - streue deine Perlen*). *Scatter thy pearls* vermittelt das Bild eines Sämanns, in diesem Fall einer „Säfrau“, die ihre Samen (*pearls*) auf die Erde verstreut.

Die letzte Strophe appelliert an den Frühling, die Erde mit ihren wunderschönen Fingern zu bedecken und zu küssen. Des Weiteren soll der Frühling der Erde die goldene Krone aufsetzen, damit sie aus ihrem ohnmächtigen Zustand aufwache und zu neuem Leben erwache.

Das Gedicht enthält zudem zahlreiche erotische Komponenten, so wartet die Erde zum Beispiel sehnsüchtig auf die Geliebte – der Frühling wird als Frau personifiziert – und ihre Umarmung (*all our longing eyes are turned - Up to thy bright pavilions*). Die Erde macht sich schön für die Ankunft der Geliebten (*Whose modest tresses were bound up for thee!*), diese soll durch ihre Berührungen (*O deck her forth with thy fair fingers; Thy soft kisses on her bosom*) der Erde die Fruchtbarkeit wiedergeben, damit neues Leben entstehen kann. Blake verwendete die Sprache, die im 18. Jahrhundert in England üblich war, wie die Pronomen *thou, thy, thee* zeigen. Aus heutiger Sicht wirkt sie jedoch archaisch.

Wie übersetzte Miłosz dieses Gedicht in die polnische Sprache?

DO WIOSNY

O Ty, co mokre masz od rosy kędziory,
Patrząca w dół przez jasne szyby ranka, zwróć
Na naszą wyspę zachodnią swe anielskie oczy,
Tam pełnobrzmiący chór wita, o Wiosno, Twój krok.
Nawołują się pagórki, zasłuchane stoją doliny,
Stęsknione oczy nasze obrócone są
Ku Twoim lśniącym pawilonom. Zbliź się,
Niech płasająca stopa Twoja nawiedzi nasz kraj.
Stań na pagórkach wschodu, niech nasz wiatr
Całuje i rozwiewa płaszcz pachnący Twój, smakować daj
Swoją ranny i wieczorny oddech. Rozsyp perły
Na ziemię, która umiera z miłości do Ciebie.
O, przystroń ją swymi pięknymi palcami, zlej
Swe miękkie pocałunki na jej serce, włóż
Złotą koronę na jej półomdlałą głowę,
Która skromne pukle swoje zaplotła dla Ciebie.

(Miłosz 2005:51)

Miłosz hielt sich sehr an das Original und nahm nur einige Änderungen bezüglich der Syntax und Lexik vor. Die Anzahl der Strophen blieb gleich und wie im Original ist auch bei Miłosz kein Reim vorhanden. Die Silbenzahl der Übersetzung unterscheidet sich aber in den einzelnen Versen.

In der ersten Zeile der ersten Strophe findet man bereits eine Änderung, da wurde *who lookest down* - *patrząca* in die zweite Zeile verschoben, da Miłosz *dewy locks* - *taufrische Locken* im Polnischen mit *co mokre masz od rosy kędziory* umschrieb und das Verb *masz* hinzufügte. Diese Änderungen wurden wahrscheinlich auf Grund der Zeilenlänge vorgenommen. In der dritten Zeile setzte er, wahrscheinlich aus sprachlichen Gründen, *thine angel eyes* - *swe anielskie oczy* am Versende an. In der ersten Strophe wurde am

Ende *thy approach* - *Twój krok* anstatt wie bei Blake *O Spring!* - *O Wiosno* gesetzt, um die Ankunft des Frühling zu betonen.

In der zweiten Strophe versetzte Miłosz *vallies hear* - *zaskuchane stoją doliny* vom zweiten Vers in den ersten. Ebenso übersetzte er *thy holy feet* - *deine heiligen Füße* mit *pląsająca stopa Twoja* - *deine tanzenden Füße*, zusammen mit *lśniącym pawilonem* entsteht ein Bild des Frühling, der in Gestalt einer Frau über den Hügeln schwebend zu tanzen scheint.

In der dritten Strophe ist wiederum im zweiten Vers *rozwięwa* hinzugefügt worden, um das Bild des Windes, der den Duft des Frühlingsgewandes verbreitet, zu verdeutlichen.

Die vierte Strophe hält sich sehr an das Original, hier übersetzte Miłosz lediglich *bosom* mit *serce*, was wiederum dazu führt, dass die erotische Komponente verloren geht.

Bezüglich der Interpunktion ließ Miłosz die Ausrufezeichen in der ersten und letzten Strophe weg und versah sie mit einem Punkt, außerdem ersetzte er die Semikola und Doppelpunkte durch Beistriche.

Bei Miłosz ist die Personifikation des Frühling auch weiblich, wie die Ausdrücke *mokre masz od rosy kęziory, patrząca, anielskie oczy, płaszczy pachnący Twój, pięknymi palcami, swe miękkie pocałunki* verdeutlichen. Das hängt vor allem damit zusammen, dass das Geschlecht des Frühling im Polnischen ein weibliches ist, dadurch ist es für den Übersetzer sowie Rezipienten im Vorhinein leichter, sich den Frühling als Frau vorzustellen. Geht man näher auf das Bildhafte in Miłosz' Übersetzung ein, so findet man bei Blake und Miłosz dasselbe zentrale Bild und zwar den Frühling, der als junge Frau dargestellt wird und auf die Erde hinabsteigt, um ihr neues Leben einzuhauchen. Miłosz hielt sich bezüglich der Form, Syntax und Lexik sehr genau an das Original und übertrug auch die Personifikation vom Frühling als Frau, die besungen und erwartet wird und neues Leben über die Erde bringt, ins Polnische. Die Allegorie des Frühling als junge Frau wird bei Miłosz' Übersetzung deutlich gezeigt.

Im Gegensatz zu Miłosz' Übersetzung nahm Kubiak in seiner Übertragung viele Änderungen bezüglich der Syntax und Lexik vor. Man sieht eindeutig zwei verschiedene Übersetzungsstrategien. Die Zeilen und einzelne Wörter in den Strophen sind in der Reihenfolge ausgetauscht. Kubiaks Übersetzung ist jedoch auch wie der Ausgangstext in vier Strophen zu je vier Zeilen eingeteilt. Die Silbenzahl ist ein Dreizehnsilber, auch gibt es eine Tendenz zum Reim aabb in der zweiten Strophe (*radują szukają, święte, krainę*) und in der letzten Strophe (*koronę, omdlałą*). In Kubiaks Übertragung gibt es viele

Enjambements, die Zeilenlänge ist länger als bei Miłosz' Übersetzung. Des Weiteren setzte Kubiak viel mehr Ausrufezeichen und Punkte. Im Gegensatz zu Miłosz traf Kubiak eine andere Wortwahl, so wird der Frühling von ihm als *Herrscher Frühling* tituliert. Bei Kubiaks Übersetzung kommt es zu einer Umkehrung des Verhältnisses zwischen Frühling und Erde. Denn es fällt auf, dass bei Kubiak die Personifikation der Erde weiblich und die des Frühlings männlich zu sein scheint, wie man an der Anrede *Władco Wiosnio* sowie anderen Ausdrücken wie *jasnych namiotów*, *szaty wonne* oder auch *dłonie* erkennen kann. Die Wortwahl bei Kubiak ist im Allgemeinen leichter zu verstehen. In der letzten Strophe gibt es auch eine erotische Anspielung, so ist die Erde die Geliebte des Frühlings, die darauf wartet, dass ihre Blöße mit Küssen bedeckt wird. Hier kann man sagen, dass bei Kubiaks Übersetzung die erotischen Anspielungen stärker zum Vorschein kommen als bei Miłosz'.

Das Bild, das Kubiak bei seiner Übersetzung vermittelt, ist ähnlich dem von Blake und Miłosz. Der Frühling wird erwartet, die Natur freut sich voller Hoffnung auf seine Ankunft und erwartet neues Leben auf Erden. Jedoch ist die Personifikation des Frühlings bei Kubiak männlich und nicht wie im Original und bei Miłosz weiblich.

DO WIOSNY

Ty, z włosami ciężkimi od rosy, co patrzysz
Przez jasne okna świtu na ziemię, o Władco
Wiosny, i na tę naszą u zachodu wyspę
Spójrz. Ona wszechgłosów powita cię śpiewem.

Od wzgórz do wzgórz wieść biegnie; jakże się radują
Doliny! Wszystkie oczy z tęsknotą szukają
Twoich jasnych namiotów. O, przybądź! Niech święte
Stopy twoje przebiegną przez naszą krainę.

Znad tamtych wzgórz u wschodu przyjdź! Niech wiatr znad łąki
Ucałuje twe szaty wonne. Rozsiej perły
Na smutnej ziemi, która w samotności płacze.
Oddechu twych wieczorów pragniemy i świtów.

Ujmij tę ziemię w piękne swe dłonie, jej nagość
Okryj pocałunkami. Swą własną koroną

Ozłóć jej głowę, która chyli się omdlała.
Ona przecież dla ciebie zaplotła warkocze.

(Kubiak 1991:20)

Miłosz' Übersetzung bewirkte, so wie auch das Original, eine gewisse Verfremdung für den Rezipienten in Hinblick auf den Hintergrund der Konvention der polnischen Lyrik des 19. Jahrhunderts. So mancher polnische Leser würde sich nämlich erwarten, dass ein Gedicht aus dieser Epoche in Reimform abgefasst ist. In Kubiaks Übersetzung hingegen ist die Tendenz zum Reim erkennbar sowie eine gleichbleibende Silbenzahl, was wiederum die Erwartungen des polnischen Rezipienten eher trifft. Somit kann man feststellen, dass Miłosz' Übersetzung eine adäquate und Kubiaks eine äquivalente ist. Geht man jedoch von der Interpretation der Allegorie des Frühlings als Frau aus, so wirkt diese bei Kubiak verfremdet, da der Frühling als männliche Gestalt gezeigt wird.

Betrachtet man Miłosz' Übersetzung in Bezug auf die drei Phasen der literarischen Übersetzungsarbeit nach Levý, so meisterte er diese gut. Bei seiner Übersetzung sind keine Probleme in Hinblick auf die erste Phase, die der Erfassung der Vorlage und den damit verbundenen Verstehensfehler, ersichtlich. Die Wortwahl bei Miłosz ist passend, da er Wörter im Polnischen fand, die dieselben Assoziationen hervorrufen wie das Original von Blake. Die zweite Phase nach Levý widmet sich der Interpretation. Diese gelang Miłosz ebenfalls, denn vergleicht man jede Strophe einzeln, so findet man in der Übersetzung das gleiche zentrale Bild des Frühlings als weibliche Gestalt wie im Originalwerk. Auch die letzte Phase, die Umsetzung der Übersetzung, und vor allem auch die Übertragung des Künstlerischen kann man als gelungen ansehen. Miłosz hielt sich auch an seine eigenen Anweisungen aus dem Buch *Kontynenty* (1999), indem er seine Übersetzung so nah wie möglich am Original beließ.

Geht man auch hier auf Kubiaks Übersetzung bezüglich der drei Phasen der literarischen Übersetzungsarbeit ein, so kann man feststellen, dass Kubiaks Übersetzung eine gelungene ist, denn die Interpretation ist dem Original ähnlich. Das einzige, das sich unterscheidet, ist wie schon erwähnt, das Bild des männlichen Frühlings und das der weiblichen Erde. Aber auch Kubiak gelang es, etwas Künstlerisches in das Gedicht einfließen zu lassen.

5.2. Übersetzungsbeispiel „A Divine Image“ - „Boski Obraz“

Das nächste Gedicht, *A Divine Image* stammt aus dem Gedichtband *Songs of Experience*, der als Ergänzung fünf Jahre nach *Songs of Innocence* 1789 erschien. Die Texte in beiden Gedichtbänden sind aufeinander bezogen und jedes Gedicht in *Songs of Experience* steht konträr zu einem Gedicht in *Songs of Innocence*. *A Divine Image* ist das Gegenstück zu *The Divine Image*, da es aber erst im nachhinein zu *Songs of Experience* zugefügt wurde, galt zuvor *The Human Abstract* als Gegenpaar zu *The Divine Image*.¹¹⁸

Kurze Analyse des Originals

Strophen: Das Gedicht *A Divine Image* besteht aus zwei Strophen zu jeweils vier Zeilen.

Silbenzahl: Das ganze Gedicht besteht aus achtsilbigen Zeilen.

Versmaß: Trochäus.

Reim: Es gibt keinen richtigen Reim, nur in der zweiten Strophe reimt sich *forge* mit *gorge*. Ein unreiner Reim ist bei *face - dress* erkennbar.

Rhetorische Figuren:

Anapher: *The Human* am Wortanfang in der zweiten Strophe.

Chiasmus: Die erste Strophe ist zur zweiten Strophe überkreuzt.
(*heart, face, form, dress* > < *dress, form, face, heart*)

A Divine Image

Cruelty has a Human Heart,
And Jealousy a Human Face;
Terror the Human Form Divine,
And Secrecy the Human Dress.

The Human Dress is forged Iron,
The Human Form a fiery Forge,
The Human Face a Furnace seal'd,
The Human Heart its hungry Gorge.

(Blake 1957:221)

¹¹⁸ Vgl. Lindsay 1978:80f.

Blake beschreibt in seinem Gedicht *A Divine Image* in der ersten Strophe vier Eigenschaften der menschlichen Natur, die Grausamkeit, Eifersucht, Schrecken und Verschlossenheit. Der Mensch ist nicht nur grausam und eifersüchtig, sondern auch verschlossen und bedrohlich in seiner Gestalt. Die zweite Strophe vermittelt, aus welchem "Material" der Mensch gemacht ist: Das menschliche Gewand ist aus Eisen, die menschliche Form eine brennende Schmiede/Esse, das menschliche Gesicht ein verschlossener Ofen, und zu guter Letzt ist das menschliche Herz eine gierige Schlucht. In jeder Zeile findet man eine Metapher für das menschliche Wesen. Blake stellt den Menschen als kalt, leer und gierig dar.

Der Unterschied zwischen beiden Strophen und auch das zentrale Bild dieses Gedichtes ist, dass die erste Strophe abstrakte Eigenschaften der menschlichen Natur zeigt und die zweite Strophe die dazugehörigen konkreten Bilder. Die Bilder (Eisen, Esse, Schlucht) in der zweiten Strophe weisen darauf hin, dass sich der Mensch nicht ändern wird. Es herrscht auch eine gewisse Spannung zwischen dem Titel und dem Text. Blake wählte den Titel *A Divine Image* - *Ein göttliches Bild/Abbild*, präsentierte jedoch in seinem Gedicht das Gegenteil dessen, was man sich als göttlich vorstellt. Stattdessen wird der Mensch als böse Gestalt gezeigt. Die Vorstellung *Divine Image* stammt aus der Bibel. Man kann daher davon ausgehen, dass der Titel durchaus ironisch gemeint ist, denn die biblische These wird hier hinterfragt. Erwähnenswert ist hier noch, dass in Blake's Gedicht *The Divine Image*, das als Gegenpaar zu *A Divine Image* gilt, vier Tugenden dargestellt werden: Gnade, Mitleid, Liebe und Frieden. Der bestimmte Artikel *The* und der unbestimmte *A* weisen auf den Unterschied hin, wie das göttliche Abbild sein soll, beziehungsweise wie es wirklich ist.

Auf welche Weise übersetzte Miłosz das Gedicht in die polnische Sprache?

A DIVINE IMAGE	OBRAZ BOSKI
Cruelty has a Human Heart, And Jealousy a Human Face; Terror the Human Form Divine, And Secrecy the Human Dress.	Okrucieństwu Serce Ludzkie dano, Zazdrości dano Ludzką Twarz. Grozę w Człowieczy Boski Kształt przybrano, Skrytość włożyła Ludzki Płaszcz.

The Human Dress is forged Iron, The Human Form a fiery Forge, The Human Face a Furnace seal'd, The Human Heart its hungry Gorge. (Blake 1957:221)	Z żelaza Ludzki Strój wykuty, Kształt Ludzki: Kuźnia pełna ognia, Twarz Ludzka: Piec podziemnej huty, Serce Ludzkie: Gardziel zawsze głodna. (Miłosz 2005:358)
---	--

Bei näherer Betrachtung der Übersetzung fällt einem auf den ersten Blick der Reim auf. Bei Miłosz' polnischer Übersetzung gibt es einen Kreuzreim: abab cdcd (*dano - przybrano, twarz - płaszc, wykuty - huty, ognia - głodna*). Die Strophenanzahl hält sich an das Original. Die Silbenzahl variiert zwischen acht und elf Silben. Des Weiteren nahm Miłosz einige Änderungen auf lexikalischer und syntaktischer Ebene vor. Bezüglich der Interpunktion setzte Miłosz in der zweiten Zeile der ersten Strophe einen Punkt und fügte in der zweiten Strophe Doppelpunkte hinzu. Die Frage ist nur, wieso Miłosz die erste Zeile in der zweiten Strophe nicht nach dem gleichen Muster wie in den letzten drei Zeilen anordnete (*Strój Ludzki: Z żelaza wykuty*).

In der ersten Strophe fügte er in jeder Zeile ein Partizip hinzu (*dano, przybrano, włożyła*), dadurch verlängert sich die dritte Zeile in der ersten Strophe. Ähnlich wie im englischen Original werden die schlechten Eigenschaften des Menschen gezeigt. Jedoch werden die Eifersucht, Grausamkeit, Bedrohlichkeit und Verslossenheit durch die hinzugefügten Verben noch verstärkt (*dano, przybrano, włożyła*).

Die zweite Strophe zeigt deutlich, aus welchem „Material“ der Mensch besteht. Das zentrale Bild der zweiten Strophe sind das Eisen und das Feuer. Vor allem das Bild des Feuers tritt bei Miłosz stärker hervor. Denn das menschliche Gewand ist aus Eisen, dies vermittelt, dass der Mensch kalt und hart in seiner Natur ist. Die menschliche Form ist eine Schmiede, ausgefüllt mit Feuer. Das Bild des Feuers kann auf verschiedene Arten gedeutet werden. Es ist einerseits etwas Gefährliches, andererseits vermag es in der Schmiede das Eisen zu formen, also eine Veränderung herbeizuführen, die auch in eine positive Richtung gehen kann. Das menschliche Gesicht wird bei Miłosz als ein Ofen in einem unterirdischen Stahlwerk dargestellt, dieses Bild wiederum steht für die dunkle Seite des Menschen. Hier findet sich auch ein Gegensatz zu Blake in der dritten Zeile, der das menschliche Gesicht als verschlossen bezeichnet. Das menschliche Herz ist bei Miłosz eine Schlucht, die immer hungrig ist. Der Übersetzer fügte hier das Wort *zawsze - immer* hinzu, um die Wirkung der Worte zu verstärken. Diese vierte Zeile unterscheidet sich zu

den anderen durch das vermittelte Bild, dass der Mensch für immer in so einem Zustand bleibt, der das Gegenteil von einem göttlichen Abbild darstellt, und nicht wie der Titel des Gedichts es erwarten lässt.

Betrachtet man Miłosz' Übersetzung bezüglich der literarischen Übersetzungsarbeit nach Levý, so lässt sich feststellen, dass Miłosz sehr gut auf die Zielkultur einging, denn diese würde sich im Hinblick der Konvention der polnischen Lyrik des 19. Jahrhunderts ein in Reimform abgefasstes Gedicht erwarten. Diese Reimform (*abab cdcd*) berücksichtigte Miłosz. Die Wortwahl ist passend, da er Wörter im Polnischen fand, die dieselben Assoziationen wie das Original von Blake hervorrufen. Die Phase der Interpretation meisterte Miłosz ebenfalls, denn vergleicht man jede Strophe einzeln, so findet man in der Übersetzung das gleiche zentrale Bild wie im Original, nämlich die abstrakten Eigenschaften der menschlichen Natur und deren dazugehörige Bilder. Auch die letzte Phase, die der Umsetzung, der Übertragung des Künstlerischen kann man als geglückt sehen. Blakes zentrales Bild wird in der Übersetzung gezeigt, jedoch wurde die Form des Gedichts an die Erwartung des polnischen Rezipienten angeglichen.

6. Czesław Miłosz und William Carlos Williams

In diesem Abschnitt wird ein kurzer Blick auf das Leben von William Carlos Williams geworfen, bevor zwei Gedichte von Williams und die dazugehörigen Übersetzungen von Miłosz analysiert werden.

William Carlos Williams, ein bedeutender amerikanischer Dichter, wurde am 17. September 1883 in Rutherford in New Jersey geboren. Williams wuchs in einem multikulturellen Umfeld auf, denn sein Vater war Engländer und seine Mutter Spanierin. Schon während seiner Schulzeit interessierte sich Williams für Literatur und schrieb seine ersten Gedichte, entschied sich jedoch später für ein Medizinstudium an der *University of Pennsylvania*. Während des Studiums lernte er einen anderen bedeutenden amerikanischen Dichter, Ezra Pound, kennen, mit dem ihn eine tiefe Freundschaft verband. Nach seinem Medizinstudium praktizierte Williams als Arzt in seiner Heimatstadt Rutherford. In all den Jahren veröffentlichte er viele Gedichtbände, darunter finden sich unter anderem *Poems* (1910), *The Tempers* (1913), *Sour Grapes* (1921), *The*

Descent of Winter (1928), *An Early Martyr and Other Poems* (1935), *Pictures of Brueghel* (1962) und seine bekannten Gedichte über die Stadt Paterson.¹¹⁹

Williams gefiel besonders die durch Ezra Pounds begründete literarische Richtung des Imagismus, die sich durch kurze Strophen ohne Reim und Metrum auszeichnete. Ein weiteres Merkmal von Williams Dichtung war, dass er als guter Beobachter galt und Gedichte verfasste, die auf seinen Aufzeichnungen und Beobachtungen basierten. Seine Verse waren leicht verständlich und umgangssprachlich. Für Williams bestand ein Gedicht nicht aus einer Idee oder einem Gedanken, sondern war eine Sache, etwas, das sich aus Sätzen und Wörtern bildete, in denen er sehr detailreich seine Beobachtungen wiedergab.¹²⁰

Zu seinen Auszeichnungen gehört der *National Book Award* 1950 und der *Pulitzer Prize for Poetry* 1963, den er jedoch erst kurz nach seinem Tod zugesprochen bekam. Williams verstarb nach einigen Schlaganfällen am 4. März 1963 in Rutherford.¹²¹

6.1. Übersetzungsbeispiel „Proletarian Portrait“ - „Proletariacki Portret“

Das nachfolgende Gedicht *Proletarian Portrait*, das näher betrachtet wird, erschien 1935 im Gedichtband *An Early Martyr and Other Poems*.

Kurze Analyse des Originals

Strophen: Das Gedicht setzt sich aus sechs kurzen Strophen zusammen. Fünf Strophen bestehen je aus zwei Zeilen, die letzte Strophe aus nur einer Zeile.

Reim: Es ist kein Reim vorhanden.

Enjambement: Die Sätze werden oft über das Versende hinaus fortgeführt.

Alliteration: Gleicher Anfangslaut von mehreren Wörtern (*intently into it; standing, stockinged, street*)

¹¹⁹ Vgl. MacGowan 2003:4f.

¹²⁰ Vgl. Ibidem 2003:5f.

¹²¹ Vgl. Ibidem 2003:6ff.

Proletarian Portrait

A big young bareheaded woman
in an apron

Her hair slicked back standing
on the street

One stockinged foot toeing
the sidewalk

Her shoe in her hand. Looking
intently into it

She pulls out the paper insole
to find the nail

That has been hurting her

(Williams 1991:384f.)

Williams zeigt in diesem Gedicht das Porträt einer jungen großen Frau, die am Straßenrand steht. In den einzelnen Strophen wird näher beschrieben, wie die Frau aussieht, was sie in Händen hält und womit sie sich gerade beschäftigt. Williams weist nur mit dem Titel *Proletarian Portrait* darauf hin, dass die im Gedicht erwähnte Frau Angehörige des Proletariats ist, also der besitzlosen Bevölkerungsschicht, die, nach der marxistischen Weltsicht, der Oberschicht, also der Bourgeoisie gegenübersteht. Im Text selber findet man keine Hinweise darauf, dass die junge Frau dem Proletariat angehört.

In der ersten Strophe erfährt man, dass es sich um eine große junge Frau, ohne Kopfbedeckung, aber dafür in eine Schürze gekleidet, handelt. Die Schürze lässt darauf schließen, dass es sich womöglich um eine Hausfrau handelt oder um eine Verkäuferin. Sie wird als groß und jung beschrieben, eine Person, die anpackt, die arbeiten kann. Die Wörter *big* und *young woman* stehen in einem antiästhetischen Gegensatz zueinander. Unter *young woman* würde man sich eine zierliche junge Frau vorstellen. Die nächste Strophe beschreibt die Frau näher: Ihre Haare sind nach hinten gebunden und sie steht auf der Straße. Die dritte Strophe gibt weitere Informationen über die Frau preis, sie balanciert mit einem bestrumpften Fuß am Gehsteig herum. Man erfährt in der nächsten Strophe, dass sie einen Schuh in der Hand hält und genau hineinblickt, so als würde sie etwas

suchen. Schlussendlich nimmt sie eine Schuhsohle aus Papier heraus und findet einen Nagel, der ihr Schmerzen bereitet hat. Williams enthüllt die Details Strophe für Strophe, es scheint, als würde er mit jeder Zeile den Fokus näher an die Frau heranrücken.

Sieht man sich das Bild im Gedicht näher an, so zeigt es anfangs keine Gefühle der Frau, man weiß nicht, warum sie auf der Straße steht, es wird ein neutraler Eindruck von ihr vermittelt, doch die letzte Strophe mit *That has been hurting her* entschlüsselt, dass ihr Gesichtsausdruck schmerz erfüllt zu sein scheint. Da dieses Gedicht um 1935 entstand, in Zeiten der Weltwirtschaftskrise, kann man davon ausgehen, dass dieses Porträt auch zeigt, wie die Lebensumstände der Proletarier damals aussahen. Der Nagel im Schuh verursacht Schmerzen und sie muss ihn entfernen. Er hindert sie am Arbeiten, wäre sie verletzt, würde sie vielleicht ihre Arbeitsstelle verlieren. Der Nagel und die damit verbundenen Schmerzen könnten auch auf einen Nicht-Proletarier zutreffen, aber im Zusammenhang mit dem Titel kann man ausgehen, dass die junge Frau Angehörige des Proletariats ist. Das zentrale Bild dieses Gedichts widmet sich der Frau und dem einen Moment in dem sie beobachtet wird. Durch die Großbuchstaben am Anfang jeder Strophe und einer Sprechpause vor der nächsten, werden diese zu je einer Aussage. Williams beschrieb hier eine Szene aus dem Alltag. Er widmet dieses Gedicht einer jungen Frau, die auf einem Fuß balanciert und die Ursache für ihre Schmerzen beim Gehen findet, nämlich durch einen Nagel im Schuh. In Zusammenhang mit dem Titel geht es jedoch nicht nur um eine alltägliche Erfahrung. Die letzte und wichtigste Zeile *That has been hurting her* ist die aussagekräftigste, denn zusammen mit dem Titel *Proletarian Portrait* steht sie nicht nur für die Schmerzen, die durch den Nagel verursacht werden, man kann davon ausgehen, dass auch die Stimmung und Misere der Arbeitergesellschaft dieser Zeit widerspiegelt wird.

Williams verwendete eine einfache Sprache mit umgangssprachlichen Ausdrücken. Die Strophen sind kurz und bündig und weisen eine rhythmische Form auf, und auf jede längere Zeile folgt jeweils eine kürzere. Die Silbenzahl der ersten und fünften Strophe sowie der zweiten und dritten sind gleich. In den ersten zwei Strophen ist die zweite Zeile jeweils eine präpositionale Phrase (*in an apron; on the street*), die zweite Zeile der dritten Strophe besteht aus einem Artikel und Nomen.

Wie übersetzte Miłosz dieses Gedicht in die polnische Sprache?

Proletariacki Portret

Duża z gołą głową, młoda kobieta
w fartuchu

Jej włosy gładko zaczesane, stoi
na ulicy

Jedna stopa w pończosze wielkim palcem
oparta o chodnik

W rękę ma but. Zagląda
uważnie do środka

Wyciąga papierową wkładką
żeby znaleźć gwóźdź
który ją uwierał.

(Miłosz 2000:223)

Auf den ersten Blick erkennt man, dass Miłosz' Übersetzung *Proletariacki Portret* aus fünf Strophen besteht und nicht wie im Original aus sechs. Miłosz verband die letzten zwei Strophen miteinander. Ansonsten hält sich Miłosz formal gesehen an das Original. Er wählte auch denselben Titel. Auf lexikalischer Ebene lässt sich feststellen, dass jede Zeile sogar mit demselben übersetzten Wort wie im Originaltext, endet. Jede Strophe beginnt mit einem Großbuchstaben und die zweite Zeile jeder Strophe ist kürzer als die erste. Die erste Zeile der ersten drei Strophen besteht bei Miłosz aus elf Silben. Die Sprache, die Miłosz wählte, ist ebenfalls einfach, mit umgangssprachlichen Ausdrücken.

Betrachtet man das zentrale Bild in der Übersetzung, so sieht man auch hier eine junge Frau, die durch die Beschreibung (*fartuch*, *włosy gładko zaczesane*) entweder eine Hausfrau oder eine arbeitende Frau ist. Im Mittelpunkt stehen ihre Tätigkeit und der Moment, in dem der Leser entdeckt, dass die Frau nicht glücklich ist und Schmerzen ertragen muss. Auch wenn im Text kein Hinweis darauf hindeutet, dass die Frau Angehörige des Proletariates ist, so kann man durch den Titel und der Zeit, in der dieses Gedicht entstanden ist, davon ausgehen, dass dieses Porträt die Stimmung der

Arbeiterschaft zur Zeit der Weltwirtschaftskrise zeigt. Würde man dieses Porträt malen, so würde wohl ein schwarzweißes oder graues Bild entstehen.

In der Einführung zu den Übersetzungen von William Carlos Williams Gedichten¹²² schrieb Miłosz, dass Williams bekannt dafür war, alles zu beobachten, zuzuhören, seine Betrachtungen aufzuschreiben und dann aus seinen Notizen heraus Gedichte in einfachen Worten abzufassen. Miłosz versuchte diesen Stil in seiner Übersetzung zu imitieren. Das Einzige, das in seiner Version verlorenging, ist der Abstand der letzten Zeile zur vorletzten Strophe. Bei Williams steht diese alleine da, Miłosz verband sie mit der fünften Strophe, dadurch verliert die Übersetzung etwas an ihrer Aussagekraft, obwohl das gleiche zentrale Bild vorhanden ist. Im Original werden die Schmerzen mehr hervorgehoben, da die Zeile allein dasteht.

Sieht man sich die Übertragung im Hinblick auf die drei Übersetzungsphasen nach Levý an, so lässt sich feststellen, dass Miłosz alle drei Phasen gut umsetzte. Er hielt sich bei dieser Übersetzung sehr an das Original, auch auf der lexikalischen Ebene. Die einzige Änderung, die er vornahm, ist die Zusammenfügung der letzten beiden Strophen, wie bereits erwähnt, kommt diese im Original stärker hervor. Ist das polnische Zielpublikum vertraut mit Gedichten von Williams, so hat es keine Schwierigkeiten beim Lesen, denn auch die Übersetzung ist auf sprachlicher Ebene leicht verständlich. Miłosz verstand es, das Besondere des Gedichts, die Form und die Ausdrücke, mit in die Zielsprache zu übertragen. Man kann sagen, dass Miłosz' Übersetzung eine adäquate Übersetzung ist, da die Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext übereinstimmt.

6.2. Übersetzungsbeispiel „To A Poor Old Woman“ - „Na starą ubogą kobietę“

Das nachfolgende Gedicht *To a poor old woman* erschien 1935 im selben Gedichtband wie *Proletarian Portrait*.

Kurze Analyse des Originals

- Strophen: Das Gedicht besteht aus vier Strophen. Die erste Strophe hat drei Zeilen, die restlichen Strophen je vier.
- Vers: Es ist ein freier Vers vorhanden.
- Reim: Es ist ein Halbreim vorhanden. (*air, her*)

¹²² Vgl. Miłosz 2000:223.

- Enjambement: Die Sätze werden über das Versende hinaus fortgeführt.
- Anapher: Die Phrase *in her hand* kommt in zwei Strophen am Ende vor.
- Epipher: Die Phrase *They taste good to her* wird öfters wiederholt.
- Alliteration: Gleicher Anfangslaut von Wörtern (*her hand*).
- Ellipse: In der ersten Strophe werden einzelne Wörter ausgelassen, was aber den Sinn des Textes nicht verändert.

To A Poor Old Woman

munching a plum on
the street a paper bag
of them in her hand

They taste good to her
They taste good
to her. They taste
good to her

You can see it by
the way she gives herself
to the one half
sucked out in her hand

Comforted
a solace of ripe plums
seeming to fill the air
They taste good to her

(Williams 1991:383)

Das Gedicht *To A Poor Old Woman* ist einer alten, armen Frau, die auf der Straße steht und eine Pflaume isst, gewidmet. Im Mittelpunkt stehen die Frau und vor allem der Genuss des Obstes. Der Titel präzisiert den Inhalt des Gedichts, indem er darauf hinweist, dass die Frau alt und arm ist. Im Text selbst findet man keinen Hinweis auf diese Tatsachen, sowie schon im vorigen Gedicht *Proletarian Portrait*. Die Frau konzentriert sich sehr auf den guten süßen Geschmack der Pflaume, sie genießt den Moment, gibt sich ihm hin und vergisst ihre Armut. Es klingt so, als würde sie Trost finden in diesem

Augenblick. Man kann die Pflaume auch als eine Metapher sehen, denn die Frucht ist ein Symbol für die Jugend, sie ist knackig, frisch und reif, im Gegensatz zur Frau, die im Titel als alt bezeichnet wird. Mit dem lautmalenden Wort *munching* (auf Deutsch: schmatzend mampfen) zeigt Williams, wie sehr die Zwetschke der Frau schmeckt. Man kann sich beim Lesen sogar vorstellen, wie sich das Mampfen anhört.

In der zweiten Strophe spielt Williams mit den Wörtern und der Zeilenlänge und verwendet dafür die Form des Enjambements. Der Satz *They taste good to her* kommt in der zweiten Strophe drei Mal vor, in jeder Zeile wird ein anderes Wort betont und damit unterstrichen, wie sehr die Pflaume der Frau schmeckt und sie die Frucht genießt. Der gute und womöglich süße Geschmack der Pflaumen kann auch auf die positiven Seiten im Leben hindeuten. In der dritten Strophe findet man darüber hinaus eine erotische Komponente, die im Satz *You can see it by the way she gives herself to the one half sucked out in her hand* hervortreten. Die Frau gibt sich einfach dem Moment, dem guten Geschmack hin. In der letzten Strophe wird die Genügsamkeit und Zufriedenheit der alten Frau gezeigt und es entsteht das Bild, dass der angenehme Duft der reifen Pflaumen wie eine Wolke in der Luft schwebt.¹²³

Williams Gedicht zeigt wieder seine ausgeprägte Beobachtungsgabe. Das zentrale Bild ist das Auskosten der guten Seiten im Leben, das durch den Geschmack und die Zufriedenheit hervortritt.

Wie übertrug Miłosz dieses Gedicht in die polnische Sprache?

Na starą ubogą kobietę

Zajada śliwkę na
ulicy z papierowej
torby w ręku

Smakują jej
smakują
jej. Sma
kują jej.

¹²³ Vgl. ähnliche Interpretation gefunden bei: Juhasz 1974:40ff.

Można poznać
po tym jak bardzo
zajęta wsysaniem połówki wprost z ręki

Jaka ulga
osłoda dojrzałych śliwek
wydaje się, że pełne ich powietrze
Smakują jej

(Miłosz 2000:224)

Es ist interessant, wie Miłosz das Gedicht in die polnische Sprache übertrug. Er wählte im Titel die Präposition *na*, welche dieselbe Funktion wie im englischen Original, nämlich die der Widmung an die Frau, erfüllt. Auch verwendete er anstatt *biedny* (arm) den gehobenen Ausdruck *ubogi*. Die beiden Ausdrücke *biedny* und *ubogi* sind Synonyme, denn beide stehen für arm, mittellos und bedürftig. Im Englischen ist das Wort *needy* ein Synonym für *poor*. Bei Miłosz ist die Sprache auch einfach, jedoch ließ er einige gehobene Ausdrücke wie *ubogi* und *osłoda* mit einfließen. Schaut man sich die lexikalische Ebene noch näher an, so fehlt in der ersten Strophe das Pronomen *them* in der polnischen Übersetzung. Im Original weist *them* darauf hin, dass in der Papiertüte mehrere Pflaumen sind, in der polnischen Version ist nur von einer Pflaume die Rede. Des Weiteren fällt auf, dass in der dritten Strophe die erotisch angehauchte Komponente durch *zajęta wsysaniem połówki wprost z ręki*, nicht so stark wie im Original *she gives herself to the one half sucked out in her hand* hervorkommt. Durch das Wort *ulga* in der letzten Strophe kommt es einem vor, als wäre die alte Frau erleichtert, dass sie endlich etwas zu essen hat, deshalb isst sie die Pflaume auf der Straße, gleich nachdem sie sie gekauft hat.

In der zweiten Strophe behielt Miłosz das Experiment mit der Zeilenlänge bei und setzte das Enjambement geschickt um, er ging sogar einen Schritt weiter und schuf durch das Abteilen des Wortes *smakują* ein morphologisches Enjambement, auf diese Weise ließ er eine persönliche Note in das Gedicht einfließen. Miłosz hätte auch das Adverb *bardzo*, *dobrze* oder *świeźnie* hinzufügen können, um den guten Geschmack zu unterstreichen, aber auch durch das Trennen des Wortes *smakują* in *sma* und *kują* wird der Genuss des Essens hervorgehoben. Eine weitere formale Änderung, die Miłosz vornahm, war das Zusammenfügen der dritten und vierten Zeile in der dritten Strophe, dadurch wurde das Enjambement ausgelassen. Im Original besteht diese aus insgesamt vier Zeilen.

Das zentrale Bild bei Miłosz ist die arme alte Frau und auch wenn sie arm ist, ist sie mit ihrem Leben – zumindest in diesem Moment – eindeutig zufrieden, denn der Duft und der Geschmack der Pflaumen üben eine tröstende, beruhigende Wirkung auf sie aus und ermöglichen ihr ein bescheidenes Glück. Es wird bei Miłosz’ Übersetzung ein Kontrast zwischen der großen Armut und den kleinen alltäglichen Dingen, die Freude bereiten und Trost schenken, gezeigt. Im Gegensatz zu Miłosz kommt bei Williams die Zufriedenheit der alten Dame durch das Wort *comforted*, im Gegensatz zum Wort *ulga* in der Übersetzung, stärker zum Ausdruck.

Das Ergebnis der Miłosz’ Übersetzung ist sehr interessant. Untersucht man Miłosz’ *Na starą ubogą kobietę* hinsichtlich der drei Übersetzungsphasen, so kann man feststellen, dass ihm die Übersetzung eindeutig gelang, er ließ jedoch darüber hinaus etwas Eigenes miteinfließen, wie man an der zweiten Strophe, vor allem am morphologischen Enjambement, deutlich sehen kann. Es war sicher nicht leicht, dieses Gedicht zu übersetzen, da man vieles in der polnischen Sprache anders ausdrücken kann. Ein Kenner der Gedichte von Williams wird beim Lesen feststellen, dass bei dieser Übersetzung die hervorragende Beobachtungsgabe des amerikanischen Schriftstellers eindeutig zum Vorschein kommt. Miłosz machte, durch die Wahl einfacher Wörter, das Gedicht in der Zielsprache noch verständlicher und vereinfachte das Bild. Erkenntlich ist das vor allem in der dritten Strophe. Auch der Einsatz von verschiedenen Stilmitteln, hier vor allem das Enjambement, sind das Besondere am Gedicht und Miłosz übertrug es auf interessante Weise und geschickt in die polnische Sprache, um es dem polnischen Zielpublikum möglichst unverfälscht näherzubringen. Dem polnischen Rezipienten ist die Lyrik, bei der Wörter abgeteilt wurden, nicht ganz fremd, denn in der polnischen Literatur gibt es dafür einige Beispiele. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts experimentierten auch polnische Futuristen mit Wörtern, zu ihnen gehörten beispielsweise Aleksander Wat und Anatol Stern.¹²⁴ Aber auch andere Dichter, wie beispielsweise Tadeusz Boy-Żeleński (*Gdy się człowiek robi starszy*, 1911) oder etwa Konstanty Ildefons Gałczyński (*Koniec świata*, 1929) wandten in ihren Gedichten dieses Verfahren an.¹²⁵

¹²⁴ Vgl. Miłosz 2010:446.

¹²⁵ Vgl. Ibidem 2010:470.

7. Czesław Miłosz und Robert Hass

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem bekannten amerikanischen Dichter Robert Hass und seiner Beziehung zu Czesław Miłosz.

Robert Hass wurde in San Francisco geboren und lebt auch dort. Er wurde für seine Verdienste oft geehrt, denn er zählt nicht nur zu den Gewinnern des *Pulitzer Prize for Poetry* 2008, er bekam 1984 auch den *MacArthur Fellowship* und den *William Carlos Williams Award* für kreative Arbeit überreicht. Darüber hinaus erhielt er den Titel *Poet Laureat* in den Vereinigten Staaten von 1995 bis 1997 und den *PEN Award* für seine Übersetzungen verliehen.

Robert Hass machte sich vor allem durch seine Übersetzungen in Zusammenarbeit mit Czesław Miłosz international einen Namen. Gemeinsam übersetzten sie Werke wie zum Beispiel *Unattainable Earth* (1984), *Road-side Dog* (1997), *Second Space: New Poems* (2004), *Facing the River* (1995), *A Treatise on Poetry* (2001) und noch viele andere. Wie bereits erwähnt, begann ihre Zusammenarbeit durch Renata Gorczyńskas Initiative im Jahre 1978. Das Quartett, bestehend aus Miłosz, Hass, Gorczyńska und Pinsky arbeitete gemeinsam bis 2002 an vielen Übersetzungen.

Derzeit unterrichtet Robert Hass Englisch an der *University of California* in Berkeley. Seine Bibliografie beinhaltet eine lange Liste an interessanten Werken. Darunter befinden sich folgende Gedichtbände: *Field Guide* (1973), *Praise* (1979), *Human Wishes* (1989), *Sun Under Wood* (1996) und *Time and Materials* (2007), sowie eine große Anzahl an Aufsätzen, Büchern und Übersetzungen wie zum Beispiel *Dante's Inferno: Translations by Twenty Contemporary Poets*, *The Essential Haiku: Versions of Bashō, Buson, and Issa* und *Twentieth Century Pleasures* (1994).¹²⁶

¹²⁶ Vgl. Hass 1979:70, Hass 1998:211 und vgl. <http://www.poetryfoundation.org/bio/robert-hass>.

7.1. Übersetzungsbeispiel „The Image“ - „Obraz“

Das nachfolgende Gedicht *The Image* befindet sich im Gedichtband *Praise*, der 1979 veröffentlicht wurde.

The Image

The child brought blue clay from the creek
And the woman made two figures: a lady and a deer.
At that season deer came down from the mountain
and fed quietly in the redwood canyons.
The woman and the child regarded the figure of the lady,
the crude roundnesses, the grace, the coloring like shadow.
They were not sure where she came from,
except the child's fetching and the woman's hands
and the lead-blue clay of the creek
where the deer sometimes showed themselves at sundown.

(Hass 1979:17)

Kurze Analyse des Originals

Strophen: Das Gedicht *The Image* besteht aus zehn Versen.

Silben : Die Silbenzahl unterscheidet sich in den einzelnen Versen.

Reim: Es ist kein Reim vorhanden.

Vers: Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren:

Enjambement: Die Sätze werden oft über das Versende hinaus fortgeführt.

Wortwiederholungen: *the women, the child, the deer, blue clay, creek, lady.*

Robert Hass zeigt in seinem Gedicht einerseits die Beziehung zwischen dem Menschen und der Natur, andererseits kann man es durch den Titel *The Image* mit einem Stillleben vergleichen, das ebenso durch die lebendig beschriebenen Farben sowie Landschafts- und Naturelemente im Gedicht hervorkommt. Jede Zeile des Gedichtes zeigt ein Bild, fügt man alle Bilder zusammen so entsteht eine kleine Geschichte, oder auch eine Reihe von Stillleben. Dieses "Bild" zeigt zentral zwei Menschen, eine Frau und ihr Kind, und ihre

Verbundenheit mit der Natur. Stille und Ruhe werden durch die Naturelemente (*creek, mountain, redwood canyons*) im Gedicht vermittelt, so als würde man selber an der Stelle stehen und die Landschaft betrachten. Das erste Bild, das man sieht ist das Kind, dass Blaulehm bringt und die Frau, die daraus zwei Figuren formt, nämlich die einer Frau und eines Hirschen. Die Natur, Landschaft, Tierwelt und eine gebastelte Figur aus Ton sind gleichzeitig in diesem Bild vertreten.

Die nächste Zeile, beziehungsweise das nächste Bild, zeigt die Mutter und das Kind, die die gebastelte Figur betrachten, und sich fragen woher die Figur gekommen ist, aber nicht woher die Hügel, Berge und die Natur stammen. Dieses spezifische Bild kann man auch als Frage nach dem Sinn des Lebens deuten. Sie betrachten die Tonfigur der Frau, die einerseits eine raue, aber auch eine anmutige Seite hat, deren Farbe einem Schatten gleicht. Dieser Schatten kann auch ein Abbild des Menschen sein. Dieses spezifische Bild zeigt auch, dass der Mensch mit seinen eigenen Händen mit Hilfe natürlicher Mittel, die von der Natur kommen, Neues erschaffen kann.

Des Weiteren sind im Gedicht die Farben Blau und Rot sehr stark vertreten (*creek, blue clay, redwood canyons, lead-blue*), aber auch Orange durch den Sonnenuntergang (*sundown*). Das Gedicht ist wie ein Stilleben, das durch die Farben stark zum Vorschein kommt, das zentrale Bild hier ist ein Moment der Begegnung zwischen Mensch und Natur, der mit einem Sonnenuntergang endet.

Wie übersetzte Miłosz dieses Gedicht?

Obraz

Dziecko przyniosło niebieskiej gliny znad potoku
i kobieta ulepiła dwie figurki damę i jelenia.
O tej suchej porze jelenia schodzą z gór
i pasą się w kanionach sekwoi.
Kobieta i dziecko przyglądali się figurce damy:
szorstka okrągłość, wdzięk, kolor jakby cienia.
Nie byli pewni, skąd się wzięła,
tyle, że dziecko przyniosło, i ręce kobiety,
i ołowianoniebieska glina znad potoku,

gdzie o zachodzie słońca widać niekiedy jelenie.

(Miłosz 2000:80)

Czesław Miłosz hielt sich bei seiner Übersetzung formal gesehen an das Original, nahm aber kleine Änderungen vor, wie zum Beispiel das Hinzufügen von Beistrichen. In der polnischen Übersetzung reimen sich einige Wörter am Versende, wie zum Beispiel *jelenia, cienią, wzięła*. Nur die dritte Zeile endet endbetont. In dieser Zeile fügte er auch noch *suchej - trocken* hinzu, um die Jahreszeit zu unterstreichen. Er setzte vor der Beschreibung der geformten Figur Doppelpunkte, um die Aufzählung deutlicher zu machen. Die Farben treten bei Miłosz nicht so stark hervor wie bei Hass, denn in der Übersetzung sind nur die Farben Blau und Gelb (*zachód słońca*) vertreten. Miłosz hat auch in der achten Zeile das als Nomen gebrauchte Verb *fetching* im Polnischen mit dem Verb *przyniosło* übersetzt, was auch dem Original von der Bedeutung her entspricht, jedoch im Englischen bedeutet es schlicht *bringen/holen*, im Polnischen *zu jemanden bringen*. Hier ändert sich das Bild der Tätigkeit, es scheint so, als würde die aus Blaulehm gemachte Figur direkt vom Kind kommen und nicht von der Frau gebastelt. In der letzten Zeile wurde die Satzstellung verändert, außerdem änderte Miłosz die Bedeutung vom Verb *show - zeigen* in *widzieć - sehen*. Miłosz wählte den selben Titel wie Hass aus, jedoch wird bei Hass durch die Beigabe vom Artikel *The* auf ein spezielles Bild hingewiesen, bei Miłosz klingt es allgemein. Durch den Titel erwartet man auch bei Miłosz ein Bild, welches man sich beim Lesen auch wie ein Stillleben vorstellen kann. Im Gegensatz zu Hass, klingt die Übersetzung eher wie eine Kurzgeschichte, das liegt daran, dass die Farben im Originaltext stärker hervortreten, als bei der Übersetzung. Ein weiterer Aspekt ist hier noch die Länge des Gedichts, das nur aus einer Strophe besteht. Jedoch kommen dieselben zentralen Bilder, wie bei Hass, vor. Nämlich vor allem die Beziehung zwischen dem Mensch und der Natur, und die Frage nach dem Woher sind auch bei Miłosz präsent.

Stellt man der Übersetzung wieder die drei Übersetzungsphasen nach Levý gegenüber, so lässt sich feststellen, dass Miłosz alle drei Phasen gut meisterte, vor allem in Hinblick auf die Interpretation, die sprachlichen Elemente und die Umsetzung. In seiner Übersetzung hat er typische Elemente, die ein polnischer Rezipient erwarten würde, wie zum Beispiel das Reimen von Wörtern (*jelenia, cienią, wzięła*), miteinbezogen. Miłosz arbeitete bei seinen Übersetzungen mit Muttersprachlern zusammen, bei dieser Übersetzung stand ihm

Robert Hass persönlich zur Seite, deswegen war es für den Übersetzer sicherlich leichter, das zentrale Bild in der Übersetzung einzufangen.

7.2. Übersetzungsbeispiel „Late Spring“ - „Późna Wiosna“

Das nächste Gedicht von Hass stammt aus seinem dritten Gedichtband *Human Wishes*¹²⁷ aus dem Jahre 1989. Hass experimentierte in diesem Gedichtband mit längeren Zeilen und narrativer Lyrik.

Kurze Analyse des Originals

- Strophen: Das Gedicht *Late Spring* lässt sich in zwölf Strophen einteilen.
- Zeile: Langzeile. Freier Vers, der sich an die Prosa annähert.
- Enjambement: Die Sätze werden oft über das Versende hinaus fortgeführt.
- Reim: Es ist kein Reim vorhanden und es sind keine Regelmäßigkeiten erkennbar.

Late Spring

And then in mid-May the first morning of steady heat,
the morning, Leif says, when you wake up, put on shorts, and that's it for
the day,
when you pour coffee and walk outside, blinking in the sun.

Strawberries have appeared in the markets, and peaches will soon;
squid is so cheap in the fishstores you begin to consult Japanese and
Italian cookbooks for the various ingenious ways of preparing *ika*
and *calamari*;

and because the light will enlarge your days, your dreams at night will
be as strange as the jars of octopus you saw once in a fisherman's boat
under the summer moon;

and after swimming, white wine; and the sharing of stories before dinner

¹²⁷ Hass, Robert (1989): *Human wishes*. The Ecco Press, New York.

is prolonged because the relations of the children in the neighborhood
 have acquired village intensity and the stories take longer telling;
 and there are the nights when the fog rolls in that nobody likes – hey,
 fog, the Miwok sang, who lived here first, you better go home, pelican is
 beating your wife –
 and after dark in the first cool hour, your children sleep so heavily in
 their beds exhausted from play, it is a pleasure to watch them,
 Leif does not move a muscle as he lies there; no, wait; it is Luke who lies
 there in his eight-year-old body,
 Leif is taller than you are and he isn't home; when he is, his feet will
 extend past the end of the mattress, and Kristin is at the corner in the
 dark, talking to the neighborhood boys;
 things change; there is no need for this dream-compelled narration; the
 rhythm will keep me awake, changing.

(Robert Hass 1989:9f.)

Robert Hass' Gedicht *Late Spring* handelt im Allgemeinen von einem einzigen Tag im Mai, der in der Früh beginnt und mit der Nacht endet und der gemeinsam mit der Familie erlebt wird. Das lyrische Ich, wahrscheinlich Robert Hass selbst, beschreibt diesen einzigen speziellen Tag, aber auch die Sommertage die noch folgen werden, werden erwähnt (*the light will enlarge your days [...] and there are nights [...]*). Der Tag wird detailliert beschrieben sowie verschiedene Geschmäcker, Farben und Düfte. Das Gedicht drückt Leichtigkeit und Unbeschwertheit aus, bei der Sommerstimmung aufkommt. Es kommen einige Personen im Gedicht vor, Leif, Luke und Kristin. Aus Hass' Biografie geht hervor, dass seine Kinder diese Namen tragen.¹²⁸ Das Gedicht beginnt mit einem heißen Tag im Mai. Jede Strophe geht ein Stück weiter mit der Zeit. Des Weiteren werden verschiedene Farben, Düfte und Geschmacksrichtungen lebhaft vermittelt, wie zum Beispiel durch die Erdbeeren, Pfirsiche (*Strawberries have appeared, [...] and peaches will soon*), Tintenfische (*ika and calamari*), aber auch durch Kaffee und Weißwein (*when you pour coffe [...] white wine*), die in einem das Bedürfnis wecken, diese genießen zu wollen. Das Wetter und die Temperaturen werden beschrieben sowie die Sonne, Wärme,

¹²⁸ vgl. http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/haas/bio.htm.

Hitze und Abkühlung in der Nacht. Durch diese Geschmäcker und Stimmungen gelangen verschiedene Farben in das Bild, wie Rot, Gelb, Braun, Orange, Blau und Weiß. Auch der Titel *Late Spring* deutet darauf hin. Im Frühling und Anfang Sommer blüht alles und überall sieht man prächtige Farben.

Das Gedicht zeigt auch eine Art Zusammengehörigkeit mit der Familie, der Umgebung (*[...] and the sharing of stories before dinner [...] the relations of the children in the neighborhood*) sowie mit der Kultur des Indianerstammes Miwok. Des Weiteren wird am Beispiel der heranwachsenden Kinder gezeigt, wie schnell die Zeit vergeht. Der Wechsel zwischen Tag und Nacht wird durch die Erwähnung von Sonne und Mond (*blinking in the sun; summer moon*) verdeutlicht. Es kommt auch zu einer kleinen Verwechslung der Personen Leif und Luke, die dann aber richtig gestellt wird (*Leif does not move a muscle as he lies there; no, wait; it is Luke who lies here in his eight-year-old body*). Das Gedicht endet mit dem Bild, dass nichts so bleibt wie es ist, dass der Rhythmus des Lebens sowieso alles verändert.

Das Gedicht *Late Spring* vermittelt Gelassenheit, Lebensfreude und Sommerstimmung. Es wird ein sommerlicher Tag im späten Frühling beschrieben, aber auch das schnelle Vorübergehen der Zeit, die sich in der immer ändernden Umgebung manifestiert.

Wie übertrug Miłosz dieses Gedicht in die polnische Sprache?

Późna Wiosna

I wtedy, w połowie maja, pierwszy ranek stałego odtąd upału,
ranek, kiedy, jak mówi Leif, wkłada się szorty i to dość na cały dzień,
kiedy nalewa się kawę i wybiega na dwór, mrużąc oczy
w słońcu.

Truskawki są już na rynku, wkrótce będą brzoskwinie;
kałamarnice są tak tanie w rybnych sklepach, że wertuje się
japońskie i włoskie książki kucharskie, żeby znaleźć różne
przemysłne sposoby przyrządzania *iki* i *calamari*;
i ponieważ słońce wydłuży dnie, sny twoje w nocy będą tak
dziwne jak słoje z ośmiornicami, które widziałeś raz w łodzi

rybackiej latem, pod księżycem;
 i po pływaniu, białe wino; i snucie opowieści przed obiadem
 zabiera więcej czasu, bo dzieci nauczyły się wiejskiej intensywności
 od sąsiadów i opowiadać trzeba dłużej;
 i są noce, kiedy wtacza się mgła, nikt jej nie lubi – hej, ty, mgła,
 śpiewali Indianie Miwok, którzy mieszkali tu kiedyś, wróć
 lepiej do domu, pelikan bije twoją żonę –
 i o zmroku, w początku chłodniejszych godzin, twoje dzieci
 śpią tak mocno w łóżkach, zmęczone zabawą, że przyjemnie
 patrzeć,
 Leif nawet nie drgnie tak leżąc, nie, to nie on, to Łukasz w swoim
 ośmioletnim ciecie,
 Leif jest już wyższy od ciebie, nie ma go w domu, kiedy jest,
 jegno nogi wystają za materac, a Krystyna jest tam na rogu,
 w ciemności gada z chłopakami sąsiadów;
 rzeczy zmieniają się; nie jest potrzebna ta snem wzbudzona
 narracja; rytm będzie trzymać mnie na jawie, zmieniając się.
 (Miłosz 2000:44f.)

Miłosz schrieb in einer kurzen Einleitung zur Übersetzung des Gedichts *Późna Wiosna*, dass das Gedicht vom Jahreszeitenwechsel handle und die beschriebene Gegend sich unschwer erraten lasse, es sei die Umgebung von San Francisco.¹²⁹

Miłosz hielt sich bei seiner Übertragung sehr an den Ausgangstext und nahm nur kleine kulturspezifische Änderungen vor. Er änderte die Namen der Kinder Luke und Kristin in die polnischen Namen Łukasz und Krystyna, übernahm aber den Namen Leif, da es keine polnische Entsprechung dazu gibt. Auch die Bezeichnungen für die Tintenfischgerichte *ika* und *calmari* beließ er im englischen Original. Des Weiteren ergänzte Miłosz *Miwok* durch den Zusatz *Indianie*, da es für den polnischen Rezipienten ansonsten unverständlich wäre, wer die Miwoks sind. Die Änderung des Verbs *walk* zu *wybiegać* (*kiedy nalewa się kawę i wybiega na dwór, mrużąc oczy w słońcu*) ist etwas störend, da würde das Verb

¹²⁹ Vgl. Miłosz 2000:44f.

wychodzić ein ruhigeres Bild vermitteln. Miłosz verwendete auch umgangssprachliche Ausdrücke, wie zum Beispiel *gadać*. Des Weiteren übersetzte er das englische Wort *shorts* mit dem im Polnisch englischklingendem Wort *szorty* und nicht mit *krótkie spodniki*. Ähnliches findet man auch beim Wort *narration*, das mit *narracja* im Zieltext übersetzt wurde.

Bei Miłosz ist dasselbe zentrale Bild wie bei Hass vertreten, das der Lebensfreude und Sommerstimmung, die man an so einem ersten sommerlichen Tag erlebt, in Vorfreude auf die nächsten. Ein Augenblick der flüchtig an einem vorübergeht.

Betrachtet man Miłosz' Übersetzung bezüglich der literarischen Übersetzungsarbeit nach Levý, so lässt sich feststellen, dass Miłosz auch bei dieser Übersetzung wieder auf die Zielkultur einging, da er durch Hinzufügen von Wörtern beziehungsweise durch Anpassung an die polnische Sprache dem Rezipienten das Verständnis des Textes erleichterte, wie zum Beispiel mit dem Hinzufügen des Wortes *Indianie Miwok*. Die Wahl der polnischen Wörter und Ausdrücke ist ebenso passend für dieses zeitgenössische Gedicht. Es finden sich viele aus dem Englischen in die polnische Sprache übernommene Ausdrücke, wie zum Beispiel *szorty*, *narracja* und Essensbezeichnungen. Auch gleicht sich die Interpretation des Ausgangstextes mit der des Zieltextes. Die letzte Phase, die der Umsetzung sowie die Übertragung des Künstlerischen, kann man als gelungen sehen.

Diese Form von erzählendem Gedicht, das sich sehr nah an die Prosa nähert, sind dem polnischen Lesepublikum nicht ganz fremd, denn Lyriker der *Generation 1968*, auch *Nowa Fala* genannt, haben schon Ende der 1960er Jahre narrative Gedichte veröffentlicht. Zu ihnen zählen unter anderem Stanisław Barańczak mit seinem Debütband *Korrekta twarzy* (1968), Julian Kornhauser, Adam Zagajewski mit seiner Gedichtsammlung *Komunikat* (1972) oder auch Krzysztof Karasek's Band *Prywatna historia ludzkości* (1979).¹³⁰

Hass' Gedicht ist ein zeitgenössisches und er ist für solche Gedichte bekannt. Miłosz hat die Merkmale dieses untypischen Gedichtes ohne Reim mitübertragen.

¹³⁰ Vgl. Szczebak 2000:33ff.

8. Resümee

Czesław Miłosz vollbrachte nicht nur als Dichter, Schriftsteller und Universitätsprofessor zweifelsohne große Leistungen, auch als Übersetzer leistete er einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der polnischen Literatur. Seine Verdienste, die er im Bereich der Literatur erwarb, spiegeln sich auch in dem großen Respekt wider, den man der Person Czesław Miłosz zollt.

Diese Diplomarbeit befasste sich mit Miłosz als Übersetzer und vor allem mit seinen Übersetzungen aus dem Englischen in die polnische Sprache. Miłosz' Übersetzungswerk ist ein wertvolles literarisches Erbe für die polnische und die englischsprachige Literatur, ohne diese Übersetzungen wäre die Literatur um einiges ärmer. In vielen Aufsätzen und Arbeiten wurden und werden seine Übersetzungen weiterhin analysiert, interpretiert und genauer betrachtet. Wie bei vielen anderen Dichtern, hat auch Miłosz seine Anhänger und seine Kritiker. Das letzte Jahr 2011 wurde auch „Das Jahr des Miłosz“ genannt, der Künstler wurde anlässlich seines 100. Geburtstags weltweit geehrt und gefeiert. Es fanden viele Veranstaltungen in seinem Namen statt. Zeitgenössische Dichter beschäftigten sich mit seinen Werken, stellten diese bei Lesungen vor und es erschien auch eine neue umfangreiche Biografie über Miłosz' Leben von Andrzej Franaszek. Es tut sich also weiterhin noch sehr viel um den Schriftsteller. Wie die Publikationen und Veranstaltungen zeigen, war und ist er als Person nach wie vor sehr angesehen und sein Gesamtwerk wird in der Literatur hoch geschätzt. Das Interesse und die Begeisterung für Czesław Miłosz und sein Schaffen blieben erfreulicherweise auch nach Ablauf des „Miłosz-Jahres 2011“ ungebrochen.

Beim Verfassen der Diplomarbeit war es interessant, die Person Miłosz durch seine Werke und seine neu erschienene Biografie besser kennenzulernen, vor allem in Bezug auf die Ansichten und Positionen, die er selbst zum Thema Übersetzen vertrat. Wie man der Biografie Miłosz' entnehmen kann, reiste und wohnte er von Kindheit an mit seiner Familie im Ausland und auch später verbrachte er viele Jahre in anderen Ländern, wie zum Beispiel in Russland, Frankreich und den Vereinigten Staaten. All die Erfahrungen im Ausland, die Kompetenzen und das Wissen, die er sich über die Jahre hinweg aneignete, machten aus ihm einen guten Übersetzer. Er war immer offen für neue Kulturen und erweiterte somit seine transkulturellen Fähigkeiten. Miłosz fing mit dem Übersetzen aus dem Englischen und Französischen in seine Muttersprache Polnisch in jungen

Studentenjahren an. Er sträubte sich jedoch, seine eigene Dichtung ins Englische zu übertragen, denn er war zu stolz dies zu tun, außerdem spielte dabei auch eine gewisse Furcht eine Rolle. Mit der Zeit erweiterte er seine Übersetzungsarbeit und fing an, seine eigene Dichtung ins Englische zu übertragen. Des Weiteren hielt er als Universitätsprofessor an der *University of California* in Berkeley Übersetzungsseminare und begann intensiv mit seinen Studenten zusammenzuarbeiten. Mit einigen von ihnen pflegte er eine lange andauernde Kooperation, gemeinsam übersetzte man auf diese Weise viele seiner eigener Werke sowie englischsprachiger Autoren.

In einigen Interviews, Gesprächen und auch in seinen Werken machte sich Miłosz Gedanken über das Übersetzen und schrieb dazu kurze Essays und Aufsätze. So findet man kurze Abhandlungen zum Thema Übersetzen zum Beispiel in seinem Werk *Ogród Nauk* aus dem Jahre 1981 oder in *Kontynenty*, das 1958 erschienen ist. Miłosz betonte stets, dass eine gute Übersetzung mit viel Arbeit und Mühe verbunden sei, sie stelle aber auch etwas Kostbares und Wichtiges für die jeweilige Literatur dar. Des Weiteren war für Miłosz die Übersetzungsarbeit mit einer großen Verantwortung verbunden, da Übersetzungen einen gewissen Einfluss, positiv oder negativ, auf die Sprache ausüben können. Eine Schwierigkeit für viele Übersetzer, so Miłosz, sei die Verlockung, wortwörtlich zu übertragen, dabei verliere die Übersetzung an Sinn. Für Miłosz war es aber wichtig, die Übersetzung nahe am Original zu halten. Durch all diese Aussagen und Meinungen kann man sagen, dass Miłosz das Übersetzen als wichtig ansah und die Übersetzungsarbeit stets bewusst und mit Hingabe ausübte.

In dieser Diplomarbeit wurden sechs Gedichte, die Miłosz aus dem Englischen ins Polnische übertrug, näher betrachtet. Ausgewählt wurden jeweils zwei Gedichte von William Blake (*To Spring* und *A Divine Image*), William Carlos Williams (*Proletarian Portrait* und *To A Poor Old Woman*) und Robert Hass (*The Image* und *Late Spring*). Es wurde zuerst eine kurze Analyse des Ausgangstextes in Bezug auf den Aufbau und der rhetorischen Figuren vorgenommen, danach das zentrale Bild untersucht, bevor auf die Übersetzung von Miłosz eingegangen wurde.

Bei der Lyrik-Übersetzung treten viele Frage auf. Kann man das, was man in der Ausgangssprache, also der Fremdsprache vorfindet, in seiner Muttersprache genau so und mit dem gleichen Ziel und Sinn wiedergeben? Wahrscheinlich erzielt man den gleichen Sinn, aber ob die ausgewählten Wörter und die Rhythmik auch die gleiche Wirkung beim

Rezipienten erzielen, ist fraglich. Die Kunst des Übersetzens ist eine nicht ganz leichte Aufgabe, Lyrik zu übersetzen eine noch schwerere. In die meisten Übersetzungen fließt eine persönliche Note des Übersetzers mit ein. Miłosz verfasste zwar einige Aufsätze zum Thema Übersetzen, ging dabei aber selten auf seine eigenen Übersetzungsstrategien ein.

Sieht man sich seine Übersetzungen in Hinblick auf Strategien näher an, lässt sich erkennen, dass er sich sehr an den Ausgangstext hielt und nur ab und zu Änderungen vornahm. In seinen Übersetzungen behielt er das Fremde stets bei und führte Änderungen durch, um das Textverständnis zu erleichtern. Seine Übersetzungen sind adäquat, da die Relation zwischen dem Zieltext und dem Ausgangstext übereinstimmt. Miłosz bewahrte beispielsweise im Gedicht *To Spring - Do Wiosny* bewusst eine gewisse Verfremdung in der Übersetzung und passte sie nicht an die in der polnischen Lyrik des 19. Jahrhunderts herrschende Konvention an. Jedoch sieht man, dass Miłosz im nächsten Gedicht von Blake *A Divine Image - Obraz Boski* mehr auf den polnischen Rezipienten einging, denn er verwandelte die Form des Gedichts in einen Reim, den ein polnischer Rezipient erwarten würde.

Bei den nächsten Gedichten von William Carlos Williams kann man ebenfalls erkennen, dass Miłosz das Fremde beibehielt. Er hat, vor allem im Gedicht *To A Poor Old Woman*, das Fremde durch das Experimentieren mit der Zeilenlänge in der zweiten Strophe belassen, aber durch die Teilung der Wörter seine eigene Note in die Übersetzung miteinfließen lassen. Des Weiteren kann man sagen, dass Miłosz das Bild des Gedichts durch die Auswahl leicht verständlicher Wörter vereinfachte, und somit auch hier auf den Zielrezipienten einging.

Bei den letzten beiden Gedichten von Robert Hass sieht man wieder, dass Miłosz sich sehr genau an das Original hielt und seine Übersetzung adäquat ist. Im Gedicht *Późna Wiosna* passte er die Eigennamen des Originaltextes an die polnische Kultur an und erklärte durch das Hinzufügen von Worten spezifische Begriffe, wie zum Beispiel durch den Beisatz von *Indianie*, einem Indianerstamm, der im Ausgangstext als *Miwok* aufscheint. Dies erfolgte jedoch nicht bei allen Ausdrücken. Hier kann man annehmen, dass Miłosz davon ausging, dass der polnische Rezipient diese Begriffe versteht.

Es gibt unzählige Übersetzungstheorien, aber keine perfekte und fertige Formel für das Übersetzen. Würde man ein Gedicht von mehreren Übersetzern in die gleiche Zielsprache übertragen lassen, so würden sich mehrere Übersetzungen ergeben. Jeder Übersetzer zeichnet sich durch seine eigene Vorgehensweise, Wortschatz, Interpretation, Wissen,

Erfahrung und Sicht auf das zu übersetzende Werk aus. Der Zweck und die Funktion einer Übersetzung sollten erfüllt werden. Hier ist vor allem wichtig, dass das Zielpublikum die Intention des Autors versteht. Dass Miłosz vor jeder Übersetzung an die übersetzungsrelevanten „W-Fragen“ dachte, ist unwahrscheinlich, da die Theorie erst später entwickelt wurde. Die W-Fragen stehen für: „Was“, „Wie“, „Wozu“ und „Für Wen“. Man kann aber feststellen, dass Miłosz sich Gedanken darüber machte, für wen ein Text gedacht ist und welcher kulturelle Hintergrund zu beachten ist. Erkennbar ist dies zum Beispiel im Gedicht *Późna Wiosna - Late Spring* durch das Hinzufügen von Wörtern im Zieltext. Das translatorische Handeln ist ein komplexer Vorgang, zu dem nicht nur die Kompetenz der Sprache gehört, sondern auch die des Feingefühls, der Kultur und der Fähigkeit, mit anderen zu arbeiten. Miłosz eignete sich diese Kompetenzen im Laufe seiner Karriere als Dichter und Übersetzer an.

Übersetzer schlagen meist vor, dass es mehrere Versionen von Übersetzungen für Gedichte geben sollte, damit der Leser frei entscheiden kann, welche ihm am besten gefällt. Benjamin meinte beispielsweise, dass jede Übersetzung eine Weitergestaltung eines schon vorhandenen Kunstwerkes, und deshalb kein neues Kunstwerk sei. Man kann sagen, dass jede Übersetzung in irgendeinem Sinne vom Original abweicht. Hier spalten sich die Meinungen vieler, ob eine Übersetzung ein neues literarisches Stück ist, oder ob es den Sinn des Dichters überträgt. Wichtig zu beachten ist, dass es bei Übersetzungen immer auf die Zielkultur und das Zielpublikum ankommt und welchen Zweck der Dichter, beziehungsweise der Auftraggeber des Übersetzers, verfolgt. Übersetzungen sind und bleiben ein Teil unserer Literatur und Kultur, ohne die Übersetzungen der Werke wichtiger literarischer Personen könnte sich die eigene Literatur jedes Landes nicht weiterentwickeln.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Miłosz sehr kreativ arbeitete und die Übersetzungsphasen gut meisterte. In Hinblick auf die in der Arbeit vorgestellten Übersetzungstheorien, kann man aber sagen, dass Miłosz sich an keine bestimmte Strategie hielt. Seine Übersetzungen halten sich größtenteils an den Ausgangstext und sind adäquat. Wie bereits erwähnt, passte er auch Ausdrücke (wie Eigennamen) und Textformen an die Konventionen der polnischen Lyrik und Kultur an, jedoch überwiegt der Erhalt einer gewissen Verfremdung in den Übersetzungen. Eine weitere Strategie, die Miłosz beim Übersetzen anwandte, betraf die Zusammenarbeit mit anderen Übersetzern. Dies ist auch aus seinen Werken und seiner Biografie ersichtlich. Er suchte bei seiner

Vorgangsweise oftmals die Hilfe der zu übersetzenden Dichter, um eine möglichst gute Übersetzung zu schaffen. Miłosz war darauf bedacht, gut und genau zu arbeiten, er entwickelte sich immer weiter und erweiterte seine Kompetenzen, seine Fähigkeiten und Wissen. All das spiegelt sich in seiner Übersetzungsarbeit wider.

9. Zusammenfassung in deutscher Sprache

Diese Diplomarbeit behandelt Czesław Miłosz und sein Übersetzungsrepertoire. Es wird allgemein auf das Leben von Miłosz in Hinblick auf seine Übersetzungsarbeit eingegangen. Den Schwerpunkt dieser Arbeit stellen die Übersetzungstheorie und die Analyse von sechs Gedichten, die Miłosz aus dem Englischen ins Polnische übersetzte, dar. Anhand dieser Gedichte wird analysiert, wie Miłosz beim Übersetzen vorging und ob mögliche Strategien erkennbar sind.

In den ersten drei Kapiteln wird ein Blick auf das Leben von Czesław Miłosz, sein Übersetzungsrepertoire, sowie seine Meinung zur Übersetzungsarbeit, geworfen. Der bekannte polnische Dichter und Schriftsteller wurde am 30. Juni 1911 in Szetejnie, im heutigen Litauen, geboren und starb am 14. August 2004 in Krakau. Seine Kindheit verbrachte er unter anderem in Litauen und in Russland, wo sein Vater eine Stelle als Ingenieur annahm. Miłosz beschäftigte sich schon zu Schulzeiten mit der Dichtung, schrieb seine ersten Gedichte und kurze Texte. 1934 bekam der junge Dichter ein Stipendium und reiste nach Paris, wo er drei Jahre verweilte. Danach lebte Miłosz in Warschau, wo er für eine polnische Radiostation redaktionelle Arbeiten verrichtete. Miłosz war auch ein Mitglied des Verbandes für polnische Literaten und publizierte in verschiedenen Zeitschriften seine Texte und Gedichte. Nach einigen Aufenthalten in Frankreich und Großbritannien bekam er politisches Asyl in Frankreich, wo er einige Jahre lebte, bevor er mit seiner Familie nach Amerika zog, um an der *University of California* in Berkeley im *Department of Slavic Languages and Literatures* zu unterrichten. Miłosz lebte bis zum Jahre 2000 in Amerika, danach kehrte er nach Krakau zurück.

Czesław Miłosz begann seine Übersetzungsarbeit um 1949 ernsthaft auszuüben. Auch später, als Professor an der *University of California*, hielt er Übersetzungsseminare ab. Mit einigen seiner Studenten und Kollegen pflegte er eine translatorische Zusammenarbeit sowie eine jahrelange Freundschaft. Dazu zählen Persönlichkeiten wie Lillian Vallee, Lawrence Davis, Catherine S. Leach, Richard Lourie und Robert Hass. Eine intensive und längere Zusammenarbeit entwickelte sich mit Robert Hass, Robert Pinky und Renata Gorzyńska. *The Grizzly Peak Collective*, so wurde die Gruppe genannt, veröffentlichte unter anderem 1984 *The Separate Notebooks*, 1988 *The Collected Poems*, 1983 *Witness of Poetry* und noch viele weitere Werke.

Im Laufe seiner Karriere übersetzte er viele Werke seiner Kollegen, darunter befinden sich nicht nur polnische Autoren, aber auch amerikanische, englische, spanische, chinesische und französische. Man findet hier Übersetzungen von Werken großer Persönlichkeiten, wie zum Beispiel der polnischen Autoren Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Leopold Staff, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Wisława Szymborska und Jerzy Harasymowicz. Unter den englischsprachigen Autoren befinden sich Werke von William Blake, Walt Whitman, Edwin Markham, E.E. Cummings, William Butler Yeats, Thomas Stearns Eliot, Wystan Hugh Auden, Robert Hass, Thomas Merton und William Carlos Williams. Des Weiteren übersetzte er Werke der chinesischen Dichter Ai Czing, Wen I-Tuo, Ju Min-Czan und Mao Tse-Tung und der spanischsprachigen Dichter Pablo Neruda und Federico Garcia Lorca sowie der französischen Dichter Charles Baudelaire, Patrice de la Tour du Pin. Die Liste der Werke, die Miłosz ins Polnische übertrug, ist endlos lang. Miłosz wollte mit einigen Übersetzungen seine persönlichen „Entdeckungen“ mit den Rezipienten teilen. Eine weitere Motivation von Miłosz war, durch Übersetzungen der Werke vieler Künstler aus verschiedenen Sprach- und Kulturkreisen den eigenen polnischen Literatur- und Kulturkreis zu erweitern. Außerdem wollte Miłosz die Dichtung dem polnischen Leser näher bringen, da das Interesse daran langsam schwindet.

Die Übersetzungsarbeit war für den Dichter und Übersetzer eine wichtige Aufgabe, die mit viel Arbeit und Mühe verbunden war. Ein Übersetzer hat mit vielen Hindernissen beim Übertragen von einer Sprache in die andere zu rechnen. Eine gute Übersetzung von einem Gedicht erkenne man daran, so Miłosz, dass jede Zeile allein stehen könne und dabei auch noch genauso aussagekräftig sei wie das ganze Gedicht. Für Miłosz stellte die Versuchung der wortwörtlichen Übersetzung eine weitere Schwierigkeit beim Übersetzen dar. Er meinte dazu, dass der eigentliche Sinn der Übersetzung verloren gehe, wenn ein Übersetzer wortwörtlich übersetze. Er schlug aber vor, dass ein Übersetzer sich möglichst nah am Original halten solle. Miłosz war der Meinung, dass ein Übersetzer viel Erfahrung sammeln und üben müsse, um dadurch seine Fremdsprachenkenntnisse zu erweitern. Miłosz betonte stets, dass sein lyrisches Know-How gering geblieben wäre, wenn er nicht ständig seine sprachlichen und kulturellen Kompetenzen erweitert hätte.

Miłosz erlangte internationale Anerkennung durch die Veröffentlichung der Gedichtsammlung *Collected Poems* im Jahre 1988, ein weiterer Faktor für seine Bekanntheit war die Tatsache, dass Miłosz seine eigenen Gedichte selber oder in

Zusammenarbeit mit anderen Kollegen übersetzte. Der Dichter war stets darauf bedacht, die Kontrolle über die Übersetzungen seiner eigenen Gedichte zu haben, vor allem, wenn er sie nicht selber übersetzte. Deshalb begrenzte sich die Zusammenarbeit mit seinen Kollegen beim Übersetzen nur auf die Korrektur der Grammatik und Stilistik.

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Diplomarbeit sind die verschiedenen Übersetzungstheorien, die im vierten Kapitel behandelt werden. Viele Übersetzungswissenschaftler beschäftigten sich mit diesem Thema, wie zum Beispiel Hans J. Vermeer, Katharina Reiß, Roman Jakobson und Jiří Levý. Eine von vielen Definitionen über das Übersetzen ist die, dass das Übersetzen eine Mitteilungsform ist, bei der es die Aufgabe des Übersetzers ist, einen Ausgangstext zu dekodieren und diesen in die Zielsprache zu übertragen. Wenn der Leser die Mitteilung für sich entziffert, dann schließt sich der ganze Vorgang, auch Kommunikationskreis genannt. Die Lyrik-Übersetzung hat in der Übersetzungswissenschaft einen eigenen Status, da sie als eine „Ausnahme“ gesehen und zur schönen Literatur gezählt wird.

Für Jiří Levý ist es von Bedeutung, dass ein Übersetzer die Ausgangs- und Zielsprache gut beherrscht und den sachlichen Inhalt des zu übersetzenden Textes gut kennen muss. Ein weiterer Aspekt, der behandelt wird, betrifft die Skopostheorie, die von Hans J. Vermeer und Katharina Reiß begründet wurde. Dieser Begriff bedeutet Zweck beziehungsweise Ziel und besagt, dass der Zweck den wesentlichen Teil bei der Übertragung des Ausgangstextes in den Zieltext ausmacht. Dazu gehören auch die Zielgruppe der Übersetzung und deren Kultur. Ein weiterer wichtiger Bestandteil in der Übersetzungswissenschaft ist der Texttyp, den man in drei Gruppen unterteilt, nämlich in den informativen, expressiven und operativen. Gedichte gehören dabei zum expressiven Texttyp.

Auch Karl Dedecius Meinung zur Kunst des Übersetzens ist in diesem Kapitel vertreten. Er meinte, dass das Übersetzen Kunst und Phantasie verlangt, wobei der Übersetzer das richtige Gleichgewicht treffen müsse. Weiter, so Dedecius, seien Übersetzer Vermittler zwischen zwei Kulturen. Da Übersetzer subjektiv beeinflusst werden können, dürfen sie nicht zu sehr in die Interpretation eingreifen, damit der Inhalt und Sinn des Gedichts nicht geändert wird. Laut Dedecius durchlaufe der Übersetzer beim Übersetzen mehrere Phasen, zu der die Grammatik, Wortschatz und Interpretation gehören.

In einem weiteren Kapitel werden verschiedene Übersetzungsverfahren und Typen behandelt. Zum translatorischen Handeln gehören auch die W-Fragen, die von den

Übersetzern Kadric, Kaindl und Kaiser-Cooke im Handbuch *Translatorische Methodik* näher betrachtet wurden. Ein Übersetzer muss sich einige Fragen stellen, bevor er sich an eine Übersetzung heranmacht, wie zum Beispiel „Was“ für ein Texttyp übersetzt wird, „Wie“ – das heißt mit welcher Übersetzungsmethode, „Wozu“ und „Für Wen“ ist die Übersetzung. Des Weiteren sollte der kulturelle Hintergrund der Zielrezipienten miteinbezogen werden. Weitere Begriffe, die relevant für die Übersetzungswissenschaft sind, sind die Scenes-and-frames-Semantik, die Adäquatheit und Äquivalenz. Die Scenes-and-frames-Semantik betrifft die Bilder und Vorstellungen, die man beim Lesen bestimmter Wörter oder Phrasen assoziiert. Die Äquivalenz ist die Übereinstimmung der Übersetzung mit dem Original und die Adäquatheit die Übereinstimmung von Translat und Zweck. Außerdem werden die literarischen Phasen nach Levý besprochen, die sich in die Erfassung der Vorlage, die Interpretation und die Umsetzung einteilen. Im letzten Kapitel der Übersetzungstheorie wird kurz auf die Schwierigkeiten, die bei der lyrischen Übersetzung auftreten können, eingegangen.

Das nächste und letzte Kapitel, die Analyse der ausgewählten Gedichte und Übersetzungen, stellt den wichtigsten Teil dieser Diplomarbeit dar. Es wurden insgesamt sechs Gedichte ausgewählt, jeweils zwei von William Blake (*To Spring* und *A Divine Image*), zwei von William Carlos Williams (*Proletarian Portrait* und *To A Poor Old Woman*) und Robert Hass (*The Image* und *Late Spring*). Zu jedem Gedicht wurde eine kurze Analyse gemacht, dazu gehören Stilmittel und rhetorische Figuren, wie zum Beispiel Alliterationen, Ellipsen, Enjambements oder auch Personifikationen. Des Weiteren wurden ein eventuell vorhandener Reim und das Metrum miteinbezogen. Bevor auf die Übersetzung von Miłosz eingegangen wurde, war der nächste Schritt die Analyse des zentralen Bildes im Gedicht. Die Übersetzung wurde auf lexikalischer Ebene betrachtet, sowie das übermittelte zentrale Bild. Jede Analyse schließt mit einer Betrachtung der Übersetzung in Hinblick auf die drei literarischen Übersetzungsphasen nach Levý ab.

Abschluss der Diplomarbeit stellt das Resümee dar, in der auf erkennbare und mögliche Strategien beim Übersetzen, die Miłosz angewandt hat, eingegangen wird.

10. Streszczenie w języku polskim

Niniejsza praca dyplomowa pod tytułem *Czesław Miłosz jako tłumacz. Analiza i strategie jego tłumaczeń z angielskiego na polski pod względem wybranych tekstów* omawia życie Miłosza, a szczególnie jego pracę jako tłumacza. Główną istotą tej pracy jest analiza sześciu wierszy, które Miłosz przetłumaczył z języka angielskiego na język polski. Celem pracy jest zbadanie, jak Czesław Miłosz postępował przy tłumaczeniu i czy widoczne są zastosowane przez niego strategie.

Pierwsze trzy rozdziały opisują życie Miłosza i jego poglądy na pracę tłumacza. Czesław Miłosz, znany polski poeta i tłumacz, urodził się 30 czerwca 1911 w Szetejniach, na dzisiejszej Litwie, i zmarł 14 sierpnia 2004 w Krakowie. Dzieciństwo spędził na Litwie i Rosji, gdzie jego ojciec pracował jako inżynier drogowy. Miłosz już w latach młodości zajmował się poezją i pisał swoje pierwsze teksty i wiersze. W roku 1994 poeta otrzymał stypendium i wyjechał do Paryża, gdzie spędził trzy lata. Po powrocie do Polski mieszkał w Warszawie, gdzie pracował jako redaktor w polskiej stacji radiowej. Miłosz był także członkiem Związku Literatów Polskich i publikował swoje teksty i wiersze w różnych czasopismach. Po różnych pobytach we Francji i Wielkiej Brytanii otrzymał azyl polityczny we Francji, gdzie mieszkał parę lat. Następnie przeprowadził się razem z rodziną do Stanów Zjednoczonych, gdzie jako profesor wykładał literaturę słowiańską na Uniwersytecie Berkeley w Kalifornii. Miłosz żył do 2000 roku w Stanach Zjednoczonych, później wrócił do Polski i osiedlił się w Krakowie.

Czesław Miłosz zaczął pracować jako tłumacz w roku 1949. Wcześniej na Uniwersytecie w Berkeley prowadził także kursy tłumaczeń. Razem ze swoimi studentami kontynuował zarówno współpracę przy tłumaczeniach jak i przyjaźń. Do bliskich współpracowników Miłosza należeli między innymi Lillian Vallee, Lawrence Davis, Catherine S. Leach, Richard Lourie i Robert Hass. Dłuższą i intensywną współpracę utrzymywał z Robertem Hassem, Renatą Gorczyńską i Robertem Pinkym. Grupa ta była też znana pod nazwą *The Grizzly Peak Collective*, i wydała różne tłumaczenia jak na przykład *The Separate Notebooks*, 1988 *The Collected Poems*, lub 1983 *Witness of Poetry*.

W czasie swojej kariery Miłosz przetłumaczył wiele prac znanych poetów, nie tylko polskich, ale również amerykańskich, brytyjskich, hiszpańskich, chińskich i francuskich. Wśród polskich nazwisk wyróżnić należy takich poetów jak Aleksander Wat, Zbigniew

Herbert, Tadeusz Różewicz, Leopold Staff, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Wisława Szymborska i Jerzy Harasymowicz. Do anglojęzycznych poetów zalicza się Williama Blake’a, Walta Whitmana, Edwina Markhama, E.E. Cummingsa, Williama Butlera Yeatsa, Thomasa Stearns Eliota, Wystana Hugh Audena, Roberta Hassa, Thomasa Mertona i Williama Carlos Williamsa. Miłosz tłumaczył także poetów chińskich: Ai Czing, Wen I-Tuo, Ju Min-Czan i Mao Tse-Tung; hiszpańskojęzycznych: Pablo Neruda i Federico Garcia Lorca; jak i francuskich: Charles Baudelaire i Patrice de la Tour du Pin. Lista nazwisk i prac, których Miłosz tłumaczył na język polski jest nieskończenie długa. Miłosz w swoich pracach chciał przede wszystkim podzielić się osobistymi “odkryciami” z polskim odbiorcą. Dodatkową motywacją do tłumaczeń wielu prac z szerokiej gamy języków na język ojczysty, było rozszerzenie polskiego kręgu kulturowego i językowego. Poza tym Miłosz chciał przybliżyć poezję polskim odbiorcom.

Dla Miłosza praca jako tłumacz była zawsze ważnym zadaniem, które było związane z trudem i ciężką pracą. Tłumacz może natykać się na wiele przeszkód przy tłumaczeniu z jednego języka na drugi. Według Miłosza dobre tłumaczenie wiersza rozpoznaje się według linii, która może działać samodzielnie i nadal nie tracić na sile wyrazu. Inną przeszkodą podczas tłumaczenia jest tłumaczenie słowo w słowo, przy czym istota, czyli sens zostaje utracony. Miłosz był zdania, że tłumacz powinien trzymać się blisko oryginału. Równie istotną kwestią w pracy tłumacza jest zbieranie doświadczenia w celu poszerzenia swoich kompetencji językowych. Miłosz twierdził, że jego liryczny know-how zostałby minimalny, jakby nie poszerzał horyzontów kulturalnych i językowych.

Miłosz uzyskał międzynarodowe uznanie po publikacji zbioru wierszy *Collected Poems* w roku 1988. Kolejnym ważnym faktorem dla jego sławy był fakt, że przekładał on albo sam swoje wiersze, albo współpracował z innymi tłumaczami. Miłosz zawsze chciał mieć kontrolę nad tłumaczeniami swoich wierszy, przede wszystkim, gdy inni je tłumaczyli. Według niego, nie mógł on pozwolić na to, żeby bez jego zgody ktoś publikował jego wiersze. Dlatego każda współpraca ograniczała się do korektury gramatyki oraz stylistyki.

W kolejnym rozdziale niniejszej pracy przedstawiono teorię tłumaczenia. Wiele badaczy przekładoznawstwa zajmuje się teorią przekładu, jak na przykład Hans J. Vermeer, Katharina Reiß, Roman Jakobson i Jiří Levý. Jedną z wielu definicji przekładu jest następująca: przekład jest formą przekazu, przy której tłumacz ma zadanie odszyfrować tekst wyjściowy i przełożyć na język docelowy. Cały przebieg, lub krąg komunikacyjny,

jest zakończony, gdy odbiorca odczyta wiadomość. Przekład literacki ma swój własny status, gdy uważano go jako wyjątek i zaliczany jest do literatury pięknej.

Według Jiří'ego Levý'ego tłumacz powinien znać zarówno język docelowy i źródłowy na bardzo dobrym poziomie, jak i temat treści tłumaczenia. Kolejny aspekt tego zagadnienia pochodzi od Hans J. Vermeer i Kathariny Reiß, którzy wspólnie uzasadnili teorię Skopos. Teoria ta zakłada, że cel tłumaczenia odgrywa znaczną rolę przy przekładzie z jednego języka na drugi. Do tego zalicza się również grupę docelową i jego kulturę. Ważną istotą przekładoznawstwa jest także rodzaj tekstu, który składa się z rodzaju informatywnego, ekspresywnego oraz operatywnego. Wiersze należą do rodzaju ekspresywnego.

W tej pracy uwzględniono również teorię i opinię Karla Dedeciusa na temat przekładu. Według niego każde tłumaczenie wymaga artystyczną zdolność i fantazję, przy czym tłumacz musi znaleźć równowagę podczas tłumaczenia. Dedecius postrzega tłumacza jako pośrednika między dwoma obcymi kulturami. Każdy tłumacz może ulegać subiektywnemu wpływowi, dlatego Dedecius twierdzi, że nie można za bardzo ingerować w interpretację, żeby nie zmienić sensu i treści wiersza. Tłumacz przechodzi podczas przekładu wiele faz, do których należy gramatyka, leksyka oraz interpretacja.

W kolejnym rozdziale omówiono proces tłumaczenia oraz jego różne rodzaje. Do translatoryki należą różne pytania, które tłumacz powinien uwzględnić podczas procesu przekładu. Uwzględniono tutaj książkę *Metodyka Translatorska* (niemiecki tytuł: *Translatorische Methodik*) wypracowaną przez tłumaczy Kadric, Kaiser-Cooke i Kaindl. Każdy tłumacz powinien rozwiązać szczególne pytania, zanim zacznie tłumaczyć. Do tego należy pytanie „Co/Jaki” tekst, a szczególnie jaki jest rodzaj tekstu. Następne pytanie to „Jak”, to znaczy z jaką metodą przetłumaczyć tekst, „Czemu” i „Dla kogo”. Ponadto trzeba wziąć pod uwagę tło kulturowe odbiorcy.

Kolejnym aspektem przekładu jest scenes-and-frames-semantyka oraz ekwiwalencja i adekwatność. Scenes-and-frames-semantyka odnosi się do obrazów i wyobrażeń, które wywołują się podczas czytania tekstu. Ekwiwalencja to zgodność tłumaczenia z tekstem wyjściowym, a adekwatność zakłada się, gdy translat i cel tłumaczenia się zgadzają.

Ponadto omówiono w tym rozdziale fazy literackie według Levý'ego. Fazy te są następujące: przygotowanie wzoru, interpretacja i realizacja. Również omówiono trudności przy tłumaczeniu poezji, na które napotyka się tłumacz.

Przedostatni rozdział pracy przedstawia najważniejszy punkt tej pracy dyplomowej, a mianowicie analizę wybranych wierszy. Wybrano sześć wierszy, dwa wiersze Williama Blaka (*To Spring* i *A Divine Image*), kolejne dwa Williama Carlosa Williamsa (*Proletarian Portrait* i *To A Poor Old Woman*) i Roberta Hassa (*The Image* i *Late Spring*). Do każdego wiersza przeprowadzono krótką analizę, do której należą różne środki stylistyczne jak na przykład aliteracja, elipsa, przerzutnia lub personifikacja. Ponadto uwzględniono miarę wierszową i rym. Dodatkowo przeprowadzono interpretację wiersza, to znaczy centralnego obrazu. Następnym krokiem była analiza tłumaczenia pod względem leksykalnego poziomu jak i przenoszonego centralnego obrazu. Każda analiza kończy się rozważaniem przekładu różnych faz tłumaczenia literackiego według teorii Levý'ego.

W ostatnim rozdziale, w zakończeniu, omówiono strategię jakimi Miłosz posługiwał się tłumacząc z języka angielskiego na polski.

11. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Miłosz, Czesław (1996): Czesław Miłosz. Poezje Wybrane. Selected Poems. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Miłosz, Czesław (2006): Czesław Miłosz. Rozmowy polskie 1979-1998. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Miłosz, Czesław (2010): Historia Literatury Polskiej. Wydawnictwo Znak, Kraków.

Miłosz, Czesław (1999): Kontynenty. Wydawnictwo Znak, Kraków.

Miłosz, Czesław (1981): Ogród Nauk. Instytut Literacki, Paryż.

Miłosz, Czesław (2005): Przekłady poetyckie. Zebrała i opracowała Magda Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków.

Miłosz, Czesław (2000): Wypisy z ksiąg użytecznych. Wydawnictwo Znak, Kraków.

Miłosz, Czesław (2000): Ziemia Ulro. Wydawnictwo Znak, Kraków.

Sekundärliteratur:

Ackroyd, Peter (2001): William Blake. Dichter, Maler, Visionär. Albrecht Knaus Verlag GmbH, München.

Baran, Bogdan (1981): *Miłosz jako tłumacz współczesnej poezji polskiej na język angielski*. In: Poezja. Nr. 7, Seite 56-61. Wydawnictwo Współczesne RSW "Prasa - Książka - Ruch", Warszawa.

Blake, William (1957): The complete writings of William Blake: with all the variant readings. Edited by Geoffrey Keynes. Nonesuch Press, London.

Dedecius, Karl (1986): Vom Übersetzen. Theorie und Praxis. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Erdman, David V. (1982): The Complete Poetry and Prose of William Blake. Newly Revised Edition. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Fiut, Aleksander (1994): Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Fiut, Aleksander (2001): *Poznawanie Miłosza. Część druga 1980-1998*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Franaszek, Andrzej (2011): *Miłosz. Biografia*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Front, Łukasz (2008): *Recepcja Williama Blake’a w twórczości Czesława Miłosza*. Collegium Columbinum, Kraków.
- Gorczyńska, Renata (2002): *Podróżny świata*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Hass, Robert (1989): *Human wishes*. The Ecco Press, New York.
- Hass, Robert (1998): *Poet’s Choice. Poems for Everyday Life*. The Ecco Press, New Jersey.
- Hass, Robert (1979): *Praise*. The Ecco Press, New York.
- Juhasz, Suzanne (1974): *Metaphor and the Poetry of Williams, Pound and Stevens*. Associated University Presses, New Jersey.
- Kadric, Mira; Kaindl, Klaus; Kaiser-Cooke, Michèle (2005): *Translatorische Methodik. Basiswissen Translation 1*. Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien.
- Karwowska, Bożena (2000): *Miłosz i Brodski. Recepcja Krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*. Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Kubiak, Zygmunt (1991): *William Blake. Poezje wybrane*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Lang, Konrad (1981): *Studium jednego przekładu*. In: *Poezja*, Nr. 7, Seite 49-54. Wydawnictwo Współczesne RSW "Prasa - Książka –Ruch“, Warszawa.
- Levý, Jiří (1969): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main.
- Lindsay, Jack (1978): *William Blake. His Life and Work*. Constable, London.
- MacGowan, Christopher (2003): *Poetry for young people. William Carlos Williams*. Edited by Christopher MacGowan. Sterling Publishing Co. New York.
- Nathan, Leonard; Quinn, Arthur (1991): *The Poet’s Work. An Introduction to Czesław Miłosz*. Harvard University Press, Cambridge.
- Reiß, Katharina (1995): *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen*. Mary Snell-Hornby, Mira Kadric (Hrsgs.), WUV-Universitätsverlag, Wien.

Schneiders, Hans-Wolfgang (2007): Allgemeine Übersetzungstheorie. Verstehen und Wiedergeben. Romanistischer Verlag, Bonn.

Smith, Kenneth Edward (1999): An analysis of William Blake's early writings and designs to 1790, including songs of innocence. The Edwin Mellen Press, Lempeter.

Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006): Handbuch Translation. 2. Auflage. Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Szczebak, Elżbieta (2000): „Neue Welle“ und „Sächsische Dichterschule“. Gruppen-Phänomene in der polnischen und deutschen Lyrik der sechziger und siebziger Jahre. Verlag Die Blaue Eule, Essen.

Vermeer, Hans J. (1996): Übersetzen als Utopie. Die Übersetzungstheorie des Walter Bendix Schoenflies Benjamin. TEXT-conTEXT-Verlag, Heidelberg.

Williams, William Carlos (1991): The collected poems of William Carlos Williams. Volume I 1909-1939. New Directions Publishing Corporation. New York.

Wilss, Wolfram (1977): Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden. Ernst Klett Verlag, Stuttgart.

Internetquellen

Biografie Renata Gorczyńska:

http://pl.wikipedia.org/wiki/Renata_Gorczyńska, Stand 15.06.2012.

Biografie Robert Hass:

<http://www.poetryfoundation.org/bio/robert-hass>, Stand: 18.03.2012.

http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/haas/bio.htm, Stand: 20.03.2012

Tomas Venclova und Czesław Miłosz:

<http://www.wilnoteka.lt/en/artykul/wspomnienie-przyjazni-milosza-i-venclovy?page=2.>,
Stand: 25.06.2012.

Shannon und Weaver Modell:

http://edoc.ub.uni-muenchen.de/3246/1/Kessler_Hansjoachim.pdf, Seite 30ff., Stand: 20.05.2012.

William Blake, Interpretation des Gedichts „To Spring“:

<http://www.helium.com/knowledge/596866-poetry-analysis-to-spring-by-william-blake>, Stand: 24.04.2012.

12. Anhang: E-Mail Korrespondenz mit Robert Hass

Von: Weronika Kunda <weronika.kunda@gmail.com>

Datum: 18. September 2011 16:02:48 MESZ

An: bobhass@berkeley.edu

Betreff: Czesław Miłosz

Dear Professor Hass,

I'm a student from the University of Vienna. I'm studying Slavistic and currently I'm writing my diploma thesis on following topic: Czesław Miłosz and his translations. Especially I will write about his translations from English to Polish.

I read about your co translations. Therefore I would like to ask you, how was the co-work with Czesław Miłosz, did he has special translations methods, strategies and techniques? I would be very grateful if you could tell me a little bit about your translations work with Czesław Miłosz.

Sincerely

Weronika Kunda

Von: bobhass@berkeley.edu

Datum: 18. September 2011 17:09:55 MESZ

An: "Weronika Kunda" <weronika.kunda@gmail.com>

Betreff: Re: Czesław Miłosz

Dear Ms. Kunda

Thanks for your note. Most of the time Mr. Miłosz and i would work in this way. He would prepare a first rough draft translation of a poem from Polish into English, then we would sit down together, and work on it, which usually meant going over any problems of the kind usual for translators--how do you translate this idiom? what is the right level of formal or informal expression for this passage, eg, do you say "can't stand" or "can't tolerate." And issues of rhythm, how to deal with allusion. And then we'd make a version. We also worked from time to time on translating other poems from Polish into English or from French into English for his anthology, The Book of Luminous Things. If a poem required rhyme or strict meter--they usually didn't--or required translating archaic Polish

into archaic English (as in the "Lauda" section of "From the Risings of the Sun")I would take the work home and work on it and bring it back, but mostly Czeslaw worked fairly n, but quickly. Translation can bring out the perfectionist in a writer because perfection is not possible, so one can fiddle endlessly. He didn't work that way in the years we worked together. He worked with great concentration, but with the attitude that "good enough" was good enough. I think this attitude came from his years as a young man writing script for radio on deadline.

Hope this is helpful.

Robert Hass

Von: Weronika Kunda <weronika.kunda@gmail.com>

Datum: 18. September 2011 17:24:55 MESZ

An: bobhass@berkeley.edu

Betreff: Re: Czeslaw Milosz

Dear Professor Hass,

Thank you very much for your reply. It was very helpful, I will consider it in my diploma thesis.

Sincerely

Weronika Kunda

13. Curriculum Vitae

Name: Weronika Barbara Kunda
Geboren: 04.12.1984 in Krakau (Polen)
Nationalität: Österreich

Ausbildung:

Seit 10/2007	<u>Diplomstudium Slawistik an der Universität Wien</u> Sprache: Polnisch
10/2005 – 05/2010	<u>Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation an der Universität Wien (Bachelor of Arts, BA)</u> Sprachen: Deutsch – Englisch – Polnisch
09/1999 – 06/2004	<u>Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe (HBLA Ecole Güssing)</u> Ausbildungszweig: Fremdsprachen und Wirtschaft Matura: Juni 2004
09/1995 – 06/1999	<u>Hauptschule Güssing</u>
09/1991 – 06/1995	<u>Volksschule Güssing</u>

Auslandsaufenthalte und Sprachkurse:

09/2008 – 02/2009	<u>Auslandssemester im Rahmen des Erasmus Programms an der Schlesischen Universität in Kattowitz (Polen)</u>
07-08/2006	<u>Österreichisch-Polnisches Sommerkolleg an der Jagiellonen-Universität in Krakau</u>
07/2004 – 05/2005	<u>Au-Pair Aufenthalt in Irland</u>

Sprachkenntnisse:

Polnisch: Muttersprache
Deutsch: fließend
Englisch: sehr gute Kenntnisse (in Wort und Schrift)
Französisch: Schulkenntnisse
Russisch: Grundkenntnisse