

Gdańsk 2015, Nr. 33

Adam Gorlikowski
Universität Gdańsk

Zu den polnischen Übersetzungen des Gedichts „Die Aschanti“ von Rainer Maria Rilke

On Polish translations of ‘Die Aschanti’ by Rainer Maria Rilke. – The article contains an analysis of lyrical images in the poem “Die Aschanti” by Rainer Maria Rilke and in three Polish translations. After the context of creation had been described, the poem was divided into scenes and some parts of translations were translated back to German with emphasis on reconstructing the lyrical images in translations. This allows to demonstrate some differences in the images and meaning of the poem and his translations. Apart from that some differences concerning sound effects and style are pointed out. In the end, the author compares emotions connoted by the texts.

Key words: translation, lyric, Rainer Maria Rilke

O polskich tłumaczeniach „Die Aschanti” Rainera Marii Rilkego. – Artykuł obejmuje analizę obrazów lirycznych w wierszu „Die Aschanti” Rainera Marii Rilkego i trzech polskich przekładach. Po opisie kontekstu powstania utworu autor artykułu podzielił wiersz na sceny, a wybrane fragmenty jego trzech tłumaczeń przetłumaczył z powrotem na niemiecki z naciskiem na oddanie obrazów lirycznych tekstów. Ten zabieg pomógł unaocznic różnice w obrazowości i sensie oryginału i jego tłumaczeń. Ponadto można zaobserwować różnice w warstwie dźwiękowej i stylu tekstów. Na końcu autor porównuje uczucia, które te teksty konotują.

Słowa kluczowe: tłumaczenie, liryka, Rainer Maria Rilke

1. Einleitung

Der Beitrag setzt sich zum Ziel, die polnischen Übersetzungen des Gedichts „Die Aschanti“¹ von Rainer Maria Rilke² zu vergleichen, und zwar im Hinblick auf lyrische Bilder, klangliche Effekte und den Stil. Die Befunde der Analyse sollen die Beantwortung der Fragen ermöglichen, 1. inwiefern es den drei Übersetzern gelungen ist, die lyrischen Bilder und den Sinn

¹ *Aschanti* sind Einwohner der „Region zwischen Monsunwald und Savanne in der heutigen Republik Ghana“ (STAHL 1978: 186).

² Rilke (1875–1926) war ein bedeutender nicht nur deutschsprachiger Dichter, im geringeren Maße Prosaiker, Essayist und Dramatiker und Übersetzer. Seine Wirkung schlägt sich im Zeitraum von letzten 100 Jahren in zahlreichen Artikeln und Buchpublikationen nieder, die in den Beständen der deutschen und österreichischen Bibliotheken vorhanden sind. Er gehört seit Jahren ununterbrochen zu den in Polen populärsten (vgl. SUROWSKA-SAUERLAND 2002: 55) und den meistübersetzten deutschen Dichtern (vgl. ZYBURA 2007: 294) und im Allgemeinen zu deutschen Autoren, die einen großen Einfluss auf die polnische Literatur ausüben (vgl. LIPIŃSKI 1995: 131).

des Originals bei der Vereinfachung dessen Reimstruktur zu rekonstruieren und 2. wie werden die Konnotationen³ des Gedichts in den Translaten durch eventuelle Abweichungen geändert.

Im Fokus steht ein Gedicht, in dem Rilke seinen Besuch einer Völkerschau während seines ersten Pariser Aufenthalts im Jahr 1903 dokumentiert hat. Zunächst werden die dem Gedicht zugrundeliegenden Ereignisse erläutert. Anschließend versuche ich, zentrale Motive und Stilmerkmale von Gedichten im zweiten Teil des ersten „Buch[es] der Bilder“ (RILKE 2013: 336–337), in welches „Die Aschanti“ Eingang gefunden hat, zu bestimmen. Danach folgt eine den Übersetzungsvergleich vorbereitende Textanalyse. Das Gedicht teile ich dabei in Teilszenen. Die drei Translate werden auf die Wiedergabe von lyrischen Bildern des Originals hin geprüft. Für Anschaulichkeitszwecke übersetze ich bestimmte Abschnitte dieser Translate zurück, mit besonderer Beachtung der Wiedergabe von lyrischen Bildern.

2. Kulturhistorischer Hintergrund zu „Die Aschanti“

Die Völkerschauen, die Rilke wahrscheinlich zwischen dem 15. und 18. Juni 1903 besucht hat, waren eine Folge der Unterwerfung von Ghana im Jahre 1874 durch die englische Macht (vgl. UNGLAUB 2005: 100). Sucht man nach den Gründen, aus denen Tourneen der ethnologischen Gruppen in Europa veranstaltet wurden, so sind grundsätzlich geschäftliche Motive von Unternehmern und Agenten zu erwähnen, die Angehörige exotischer Völker als große Attraktion für die Gesellschaft, aber auch für europäische WissenschaftlerInnen betrachteten. Mit der Anwerbung befassten sich beispielsweise Menschen, die Tiertransporte aus bestimmten Regionen organisierten, d.h. Tierfänger und Tierhändler, aber auch Seeleute und Kaufleute, die sich in fremden Ländern aufhielten (vgl. DREESBACH 2005: 75–77). An dieser Stelle wird vom Verfasser des Beitrags nicht überlegt, inwiefern diese ethnischen Gruppen gegen ihren Willen nach Europa gebracht wurden. Die Ausstellungsorganisatoren versuchten sich manchmal Referenzen ausstellen zu lassen, die die Ernsthaftigkeit des Unternehmens bestätigen würden (vgl. a.a.O.: 64–65). Die Angehörigen exotischer Völker nahmen an diesen Projekten teil, weil sie sich finanzielle Profite davon versprachen. UNGLAUB (2005: 100) zufolge fand die erste Ausstellung über das afrikanische Volk Aschanti 1887 in Paris statt. Rilke besuchte die Aschanti-Ausstellung vermutlich 1903 im Pariser Tiergarten Jardin d'Acclimatation. Nach UNGLAUB hat Rilke in seinem Gedicht das von den Organisatoren der Ausstellung den angekommenen Exoten aufgezwungenes (oder vertraglich festgesetztes) Verhalten dokumentiert, wie Vorführungen von Liedern

³ Unter Konnotationen verstehe ich Eindrücke, die das Gedicht als Ganzes durch seinen Leitgedanken, Stil und die im Gedicht erwähnten Bezeichnungen für Emotionen hervorruft. Der im Artikel verwendete Begriff der Konnotation geht über bloße Differenzierung zwischen dem Positiven und Negativen hinaus, indem er diverse Gefühlsnuancen umfasst. Verglichen damit definiert WILPERT (1989: 474–475) Konnotation als „die emotionale Sekundärbedeutung (Obertöne, Beiklang, Beigeschmack) e[ines] bestimmten Wortes oder einer Wendung für eine Sprachgemeinschaft, e[ine] bestimmte Gruppe oder ein Individuum je nach Weltansicht, Kollektiv- oder Einzelerfahrung, die nicht dem rein begriff[lichen] Wortinhalt per se (Denotation) anhaftet, sondern sich assoziativ einstellt. Sie wird bes[onders] für die poet[ische] Sprache und Lyrik aktiviert“. KOLLER (1992: 242) bemerkt, dass „konnotative Werte“ nicht nur Lexemen, sondern auch der Textebene anhaften.

und Tänzen oder Kriegsaktionen. Dieses Verhalten hat den Erwartungen der damaligen Gesellschaft Rechnung getragen – auch wenn es ein falsches Bild dieser Völker zeigte.⁴ Dies sowie der Umstand, dass diese Truppen⁵ unter ungünstigen Bedingungen arbeiteten, hat viele Besucher zu Protesten bewogen.

3. Charakteristik der Gedichte im „Buch der Bilder“

Wenn die Bildhaftigkeit ein zentrales Ausdrucksmittel in der Sammlung darstellt, so spielt die Klangebene in diesen Gedichten auch eine wichtige Rolle. Musik und Hören stellen auch thematische Schwerpunkte mancher Gedichte der Sammlung dar (vgl. GÖRNER 2004: 84–86). Für das Buch der Bilder ist außerdem Heterogenität im Bereich der Thematik, Motivik sowie der Stilistik kennzeichnend. Im Falle der einzelnen vier Teile der Lyriksammlung lassen sich bestimmte vorherrschende Themen festlegen. Im zweiten Teil des ersten Buches, wo das Gedicht „Die Aschanti“ platziert wurde, gibt es vornehmlich Texte, die Einsamkeit und Entfremdung des Menschen in der Stadt thematisieren, außerdem sind hier einige Abend- und Herbstgedichte zu finden (vgl. HEINZ 2004: 291). Im Unterschied zur Erstfassung des Bandes (1902) kommen in der zweiten⁶ eben hässliche und tragische Gestalten vor. In die lyrische Sprache wird mehr Alltagssprache eingeflochten, neben Stimmungen und Gefühlen werden mehr Bewegungen und Handlungen dargestellt. HEINZ bemerkt auch häufigeres Vorkommen von Enjambements. Ein grundsätzliches Merkmal, das diese Gedichte von den parallel entstehenden *Neuen Gedichten* unterscheidet, ist die Anwesenheit des lyrischen Ich, die Bilder sind als Äußerungen eines Subjekts zu verstehen. Das „Buch der Bilder“ enthält vor allem stimmungshafte, gefühlsbetonte Gedichte, dabei werden in die zweite Fassung der Sammlung einige Texte aufgenommen, die sich im Hinblick auf ihre Thematik und Form den *Neuen Gedichten* nähern (vgl. VOLIĆ-HELLBUSCH 1998: 20–22).

4. Analyse der „Aschanti“

Einen Ausgangspunkt für die Analyse der Übersetzungen stellen die Einteilung des Gedichts in Teilszenen und der Versuch einer Interpretation dar. Wie APPEL (2004: 44) betont, liegt jedem Text eine Szene zugrunde,⁷ die sich wiederum in kleinere einteilen lässt.

⁴ Die Aschanti haben allerdings eine eigene exotische Kultur entwickelt. Eines der Symbole dieses Volkes ist z.B. *Adinkra*, ein aus bunten Textilien gewobenes Gewand, das zu Bestattungen, Hochzeiten und aus anderen feierlichen Anlässen getragen wird (vgl. KOZIOROWSKA 2000: 48–49).

⁵ Im weiteren Teil des Beitrags fasse ich unter dieser Bezeichnung die in den Ausstellungen auftretenden Afrikaner zusammen.

⁶ STAHL (1978: 185) betont, dass das Gedicht erst in der zweiten Ausgabe aus dem Jahre 1906 erscheint.

⁷ In der Interpretation wird der Begriff der Szene verwendet, um zu zeigen, dass sich die lyrischen Bilder in Folgen/Sequenzen nach logischen Zusammenhängen einteilen lassen.

Die Aschanti (Original)

Keine Vision von fremden Ländern,
kein Gefühl von braunen Frauen, die
tanzen aus den fallenden Gewändern.

Keine wilde fremde Melodie.
Keine Lieder, die vom Blute stammten,
und kein Blut, das aus den Tiefen ruft.

Keine braunen Mädchen, die sich samten
breiteten in Tropenmüdigkeit;
keine Augen, die wie Waffen flammten,

und die Munde zum Gelächter breit.
Und ein wunderliches Sich-verstehen
mit der hellen Menschen Eitelkeit./

Und mir war so bange hinzusehen./

O wie sind die Tiere so viel treuer,
die in Gittern auf und niedergehn,
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer
fremder Dinge, die sie nicht verstehen;
und sie brennen wie ein stilles Feuer
leise aus und sinken in sich ein,
teilnahmslos dem neuen Abenteuer
und mit ihrem großen Blut allein.

Das Gedicht kann man in drei Teilszenen gliedern:
Die erste (bis Zeile 12) beschreibt unterschiedliche
Tätigkeiten und Verhaltensweisen (Tanz, Lieder),
mit denen man eine afrikanische Volksgruppe
assoziiieren kann. Durch zahlreiche Verneinungen
(Anaphern mit der Negation *kein*) wird nahegelegt,
dass diese Verhaltensweisen für dieses Volk nicht
typisch sind. Die erste Strophe der Szene enthält
ein Enjambement, das z.B. das Rhythmische der
exotischen Tänze betont. Die Zeilen 10–12 bein-
halten einige, mindestens auf den ersten Blick nicht
eindeutige, Feststellungen, d.h. es ist nicht sicher, ob
Rilke den Ist-Zustand bestimmter Verhaltenswei-
sen meint oder ob er sie verneint. In diesen Zeilen
handelt es sich um Lächeln, gute Stimmung der
Truppen und deren Zustimmung zu der Art der
Ausstellung und den Arbeitsbedingungen. Für den
Verneinungscharakter dieser Zeilen sprechen fol-
gende Tatsachen:

Die Konjunktion *und* bedeutet eine Fortsetzung der Aufzählung von Verneinungen; der Artikel *die* dient insbesondere der Beibehaltung des Rhythmus. Andererseits lassen eben die Artikel (*die, ein*) vermuten, dass der Dichter hier einen Ist-Zustand beschreibt (wie ein Sachverhalt ist oder mindestens: wie er ihn wahrnimmt). Dafür sei auch die Aussonderung der Zeilen 10–12 als Strophe ein Argument. In der zweiten Szene (Zeile 13) erscheint das lyrische Ich und informiert über eine peinliche Seherfahrung, die vermutlich im Zusammenhang mit der „Vision“ steht. Im Mittelpunkt der dritten Szene (Z. 14–21) stehen Tiere, denen eine mit der menschlichen kontrastierende Haltung zugeordnet wird (*viel treuer, nicht verstehen*). Angenommen, dass Aschanti der „Eitelkeit“ der weißen Menschen zustimmen, kann man einen Kontrast zwischen dieser Zustimmung und der Treue der Tiere bemerken. Die Treue bedeutet dann, dass die Tiere immer ihr wahres Antlitz der Außenwelt zeigen. Hier könnte auch das „Sich-Ausbrennen“ und „In-Sich-Einsinken“ der Tiere mit dem Gelächter, guter Stimmung der Truppen als Kontrast gesehen werden. In der dritten Szene fällt noch der sich viermal wiederholende Reim (*treuer, neuer, Feuer, Abenteuer*) auf, der z.B. monotone Bewegungen der Tiere betonen kann.

5. Analyse von Übersetzungen

Die Analyse zielt darauf ab, die Wiedergabe von Bildsequenzen in den drei Übersetzungen zu untersuchen. Im Fokus stehen drei polnische Fassungen des Textes: von Mieczysław Jastrun (1967) – Ü1, Adam Pomorski (2008) – Ü2 und die dritte von Andrzej Lam – Ü3. Hier geht es um die zweite Übersetzung von Lam, die bei Rilke (2011: 128) und auf der Webseite (www.rilke.pl, Zugriff am 25.03.2015) veröffentlicht ist. Die erste wurde in den Sammelband der Lyrik von Rilke in der Übersetzung von Lam (RILKE 2009) aufgenommen.

An dieser Stelle bedarf der Terminus ‚Bildhaftigkeit‘ einer Erklärung im Sinne der Lyrik-Theorie. CHRZAŚTOWSKA / WYSŁOUCH (1987: 56) verstehen unter diesem Ausdruck die Versprachlichung optischer Sinneswahrnehmungen, die von der Lexik des Gedichts in ihrer spezifischen Anordnung hervorgerufen werden (‚direkte Bildhaftigkeit‘, hier z.B. *braune Frauen*). Manche von diesen Bildern sind realistisch, andere bestehen aus Konzepten, die aus disparaten Themenbereichen kommen (hier z.B. *Blut, das aus den Tiefen ruft*). Diese transformierten Bilder kann man gleichzeitig als Metaphern betrachten.

Um die Unterschiede in der Wiedergabe von lyrischen Bildern in den polnischen Zieltexten zu veranschaulichen, wurde eine Rückübersetzung von bestimmten Teilen der Translate vorgenommen, und zwar unter Wahrung der Versstruktur (äquilinear) und ohne die Reime beizubehalten. Unter Berücksichtigung der Spezifik des „Buchs der Bilder“ werden die lyrischen Bilder im Ausgangstext und in den Zieltexten verglichen. Anschließend wird versucht, die Gesamtszenen der Translate in Teilszenen zu gliedern und die Teilszenen des Originals mit denen der Übersetzungen zu kontrastieren. Bei der ganzheitlichen Betrachtung des Gedichts untersuche ich die Wiedergabe der formal-klanglichen Erscheinungen und des Stils in den drei Translaten. Schließlich wird geprüft, was für Konnotationen der Originaltext und die Übersetzungen hervorrufen.

5.1 Lyrische Bilder

Die vorliegenden drei Übersetzungen geben – wie aus der Rückübersetzung ersichtlich – alle im Großen und Ganzen, aber einander gegenüber in unterschiedlichem Maße, die Bildsequenzen des Originals wieder. Bei Jastrun und Pomorski ist die Grenze zwischen der ersten und der zweiten Teilszene des Originals verwischt. Das lässt sich darauf zurückführen, dass die beiden Übersetzer Sachverhalte der ersten Szene des Originals in die Vergangenheit versetzt haben. Im Folgenden werden Abweichungen in der Wiedergabe von lyrischen Bildern in den drei Translaten kommentiert.

Zeilen 1–13 der Übersetzung von M.J.

Es gab keine Vision von fremden Ländern,
noch eine Ansicht von braunen Frauen,
von denen beim Tanz Gewänder fallen.

Keine fremde und wilde Melodie,
noch ein Lied, das in ihrem Blut blüht,
noch Blut, das aus hungrigen Tiefen schreit.

Die Phrase dt. *die vom Blute stammten* wird durch ein anderes Bild bzw. Vehikel der Metapher ersetzt, d.h. poln. *co we krwi ich kwitnie* dt. *das in ihrem Blut blüht*.

Die Phrase dt. *die Munde zum Gelächter breit* wird unzutreffend mit: poln. *i do śmiechu już otwarte twarze* dt. *zum Lachen schon offene Gesichter* übersetzt.

Keine braune Mädchen, samten
gedehnt in der Tropenhitze,
noch Augen, die wie Waffen bei der Schlacht glänzen;

und zum Lachen schon offene Gesichter,
und schon in ungewöhnlicher Verständigung
mit der Eitelkeit weißer Menschen. O, wie

war mir diese Ansicht peinlich.

Der polnische Ausdruck *przykry* weicht im Hinblick auf die Semantik vom dt. *bange* ab:

pol. *przykry* ‚1. unangenehm für Sinne 2. Unzufriedenheit, Bedauern erweckend‘⁸
(SJP 2011: 793)

dt. *bange* ‚von ängstlicher Beklommenheit erfüllt; voll Angst, Furcht, Sorge‘ (vgl. DUW: 231)

Die Teilszene 3 wird grundsätzlich treu wiedergegeben; dt. *Tiere... sinken in sich ein* übersetzt Jastrun mit poln. *zapadają się w ciemność swą* dt. ‚*sinken in ihre Dunkelheit*‘.

Zeilen 7–14 der Übersetzung von A.P.
Weder Mädchen, in Tropenmüdigkeit,
mit dem dunklen Samt ausgebreitet,
Augen, die wie Waffen in der Schlacht flammen,

Mund, zum Lächeln halboffen.
Doch fürwahr Wunder der Verständigung,
mit dem Hochmut Weißer.
Wie viel Unruhe
ließen diese Visionen in den Gedanken.

Die Teilszene 1 des AT wird grundsätzlich treu wiedergegeben, in der Zeile 10 der Übersetzung bewahrt Pomorski die Doppeldeutigkeit der Zeile 10 des Originals durch das Zusammenspiel der Ausdrücke poln. *ni dziewczyny... usta*, Zeilen 11–12 werden als „Ist-Zustand“ disambiguiert.

Die Teilszene 2 rekonstruiert Pomorski teilweise treu, dt. *bange* ist mit poln. *niepokój* sinnverwandt, im Gegensatz zu anderen Übersetzungen scheint die Ansicht der Truppe unreal zu sein, wenn unter poln. *widzenie* in erster Linie eine Halluzination gemeint ist (in anderen Fassungen ist auf eine falsche, aber reale Ansicht zu schließen):

poln. *widzenie* ‚Halluzination oder Vision‘ (SJP 2011: 1137)

Wenn man unter pol. *widzenie* statt einer Ansicht eine Vision versteht, kommt es zur Verneinung der ersten Strophe.

Bei Pomorski impliziert die Phrase poln. *zwierzę... nie pojmując, skąd się nowa bierze rzecz, na którą nie wyraża zgody* eine Antropomorphisierung der Tiere gegenüber dem Original dar. Tiere können nicht mit etw. einverstanden sein.

⁸ Stichwörter aus den polnischen Wörterbüchern werden im vorliegenden Beitrag in deutscher Übersetzung angeführt.

Zeilen 10–12 der Übersetzung von A.L.

kein Mund im Gelächter breit,
Und kein so wunderbares Verständnis
für heller Menschen Eitelkeit.

Die Teilszene 1 wird bei Lam bis zur Zeile 11 sehr treu wiedergegeben, Zeilen 11–12 verneinen im Gegensatz zu anderen Übersetzungen den Tatbestand der entsprechenden Strophe des AT. Im Vergleich mit *Ü1* und *Ü2* liegt Lams Übersetzung von Rilkes Zeile 12 dem Original am nächsten.

pol. *trwożyć* ‚entsetzen, erschrecken‘ (vgl. SJP 2011: 1057)

Im Hinblick auf die Teilszene 3 weichen die Phrasen poln. *zwierzęta... które u kraty powstają z nadzieją* (dt. ‚Tiere so viel treuer, die sich am Gitter hoffnungsvoll erheben‘) und poln. *cichy ogień je trawi pomalu i zapadają się w siebie jak w noc*, dt. ‚stilles Feuer zehrt an ihnen langsam, und sie sinken in sich wie in die Nacht ein‘ semantisch von den entsprechenden Phrasen des AT ab.

Ich verweise noch auf die Doppeldeutigkeit der Ausdrücke *aufgehen* und *niedergehen*:

dt. *auf*, 1. (räumlich) a) <mit Dativ> zur Angabe der Berührung von oben [...] b) <mit Akk.> zur Angabe der Richtung, bezieht sich auf [...] einen Zielpunkt o. Ä., bezeichnet den Gang zu einem/ in einen Raum[...]‘ (vgl. DUW: 175)

dt. *nieder* ‚[...] <Adv.> hinunter, abwärts, zu Boden‘ (vgl. a.a.O.: 1139)

dt. (nur in Verbindung) *auf* und *nieder* = hin und her

z.B. *wogen* ‚sich in Wogen auf und nieder bewegen‘ (vgl. a.a.O.: 1825)

Dadurch scheint die Phrase dt. *die Tiere, die hinter dem Gitter auf- und niedergehn* auch das Bild z.B. der Sonnenaufgänge und -untergänge zu evozieren. Diese Doppeldeutigkeit könnte die Eintönigkeit der Tage betonen, die Tiere in den Käfigen verbringen müssen.

Die einzelnen lyrischen Bilder des AT und des ZT kann man folgenderweise zusammenfassen:

	(R.M.R.) Aschanti	(M.J.) Aszanti	(A.P.) Aszanti	(A.L.) Aszantowie
Teil- szene 1	Beschreibung einer Volkstruppe durch Ausschluss oder Angabe bestimmter Verhaltensweisen	Beschreibung einer Volkstruppe, wie sie sich mindestens zu einem gewissen Zeitpunkt in der Vergangenheit verhielt oder nicht verhielt, durch Ausschluss oder Angabe bestimmter Verhaltensweisen	Das lyrische Ich beschreibt, was für Verhaltensweisen es bei der Ausstellung gesehen/nicht gesehen hat.	Beschreibung einer Volkstruppe durch Ausschluss bestimmter Verhaltensweisen

Teil- szene 2	Bericht über eine Seherfahrung; das lyrische Ich ist sich des falschen, entstellten Bildes der Völker bewusst; die Tätigkeit des Ansehens weckt negative Gefühle	Bericht über eine Seherfahrung; das lyrische Ich ist sich des falschen, entstellten Bildes der Völker bewusst; die Ansicht weckt negative Gefühle	Bericht über eine Halluzination; die irrealen Ansicht weckt negative Gefühle → Verneinung der ersten Strophe	Bericht über eine Seherfahrung; das lyrische Ich ist sich des falschen, entstellten Bildes der Völker bewusst; die Ansicht weckt negative Gefühle
Teil- szene 3	Reflexion über Tiere, Vergleich mit Aschanti	Reflexion über Tiere, Vergleich mit Aschanti	Reflexion über Tiere, Vergleich mit Aschanti	Reflexion über Tiere, Vergleich mit Aschanti
Gesamt- szene	Vergleich der Aschanti mit den Tieren	Vergleich der Aschanti mit den Tieren	Vergleich der Aschanti mit den Tieren	Vergleich der Aschanti mit den Tieren

5.2 Klangeffekte

Die einzelnen Teilszenen des Originals und der Übersetzungen evozieren beim Leser auch klangliche Eindrücke. Zu ihnen kann man folgende Erscheinungen zählen:

- Sprachmelodie, die zwischen der deutschen und der polnischen Sprache unterschiedlich ist.
- Ausdrücke, die die Semantik des Klangs, der Musik enthalten. In allen drei Übersetzungen rufen solche Ausdrücke klangliche Assoziationen hervor, die die einschlägigen Assoziationen des AT teilweise abdecken.
- In allen drei Übersetzungen wurde das komplizierte Reimschema des Originals nur ungefähr wiedergegeben, besonders wurde der regelmäßige Reim der Zeilen 14–21 nicht rekonstruiert. Die polnischen Übersetzer haben in erster Linie die Wiedergabe des Inhalts / der Bilder angestrebt. Bei Pomorski findet man einen zusätzlichen Binnenreim poln. *muzyka, (...) wynika*, der für unwillkürliche Komik sorgt.
- das Enjambement in der Zeile 2 führt eine Pause und einen besonderen Akzent in die entsprechende Zeile ein. Das trägt eventuell zur Entstehung von Assoziationen mit Klängen und Bewegungen bei. Dadurch wird die Semantik des Verbs *tanzen* intensiviert. Dieser Zeilensprung wird nur von Lam an analoger Stelle wiedergegeben, Jastrun⁹ und Pomorski versuchen dieses Enjambement entsprechend

⁹ MASTALSKI (2013: 72) weist auf das mangelnde Enjambement in der Übersetzung Jastruns von *Aschanti* und somit auf die fallende Intonation in der Zeile hin.

in der Zeile 12 und 13 zu kompensieren¹⁰, wobei ihre Enjambements die ursprüngliche Rolle nicht mehr erfüllen.

5.3 Stil

Die Ausdrücke des Originals gehören aus der Perspektive der damaligen Zeit zur Hochsprache, in der ersten Szene kommt ein gehobener Ausdruck dt. *Gewänder* vor. Wenn die Übersetzungen unter die Lupe vom Autor des Beitrags genommen werden, fallen ihm nur einige Abweichungen bzw. Unzulänglichkeiten im Hinblick auf die Wiedergabe des Stils auf. Gewisse Bedenken erweckt erstens Jastruns Wortverbindung – eine im AT nicht vorkommende Metonymie – poln. *otwarte twarze* dt. ‚offene Gesichter‘, deren Bestandteile einen Missklang dem Translat beisteuern. Außerdem ist das Vorkommen von Ausdrücken aus unterschiedlichen Stilregistern im Translat von Pomorski als eine Unzulänglichkeit zu erachten. In seiner Übersetzung gibt es zum Beispiel den veralteten Ausdruck *zaiste*, den seltenen/veralteten *wytańcowywać* (in SJP 2011 nicht verzeichnet). Den zweitgenannten Ausdruck findet man erst bei DOROSZEWSKI (1968):

pol. *wytańcować*, 1. scherzhaft, etwas durch Tanzen, durch Veranstaltung einer Tanzparty gewinnen 2. veraltet ‚einen Tanz ausführen, tanzen‘ (vgl. SJPD: 288–289)
 pol. *wytańcowywać*, 1. vide *wytańcować* 2. (im unvollendeten Aspekt) viel, mit Vergnügen tanzen‘ (vgl. a.a.O.: 289)

Die Lexeme: *zaiste* und *wytańcowywać* klingen in der Übersetzung von Pomorski künstlich. Stilistisch gesehen scheint die Übersetzung von Lam die meistgelungene zu sein.

6. Gesamtwirkung der Übersetzungen

Bei der Analyse von Übersetzungen (auch der Lyrik) muss beachtet werden, dass der Übersetzer aus den fortlaufenden Teilszenen „die sich als umfassende Einheit einer Gesamtszene hinter dem Text ergebende Textbedeutung erschließen“ soll, die nicht „der bloßen Addition der Einzelszenen entspricht“ (VANNEREM / SNELL-HORNBY 1986: 189). Die drei Übersetzer des Gedichts „Die Aschanti“ rekonstruieren in großem Maße die Überlegungen Rilkes zu den Missständen der Völkerschau, auf die der Dichter gestoßen ist, sowie zu den Tieren, die in Tiergärten gefangen gehalten werden. Die Kontrastierung der Aschanti und der Tiere im Original wird durch Abweichungen in den drei Translaten etwas entstellt, bei dem Vergleich der Teilszenen fallen insbesondere die Abweichungen in der Übersetzung von Pomorski auf. Ich nehme an, dass die meisten Abweichungen in den drei Übersetzungen aber nicht nur durch den Versuch, Reime beizubehalten, sondern auch durch die künstlerische Freiheit gerechtfertigt sind. Im Hinblick auf die Bildhaftigkeit erscheinen die lyrischen

¹⁰ In bestimmten Arten von Texten kann man einen Ausdruck oder eine rhetorische Figur nicht immer an derselben Stelle in der Übersetzung wiedergeben (vgl. LIPIŃSKI 2006: 126). Wenn der gegebene Text als Ganzes behandelt wird, kann man die an einer Stelle mangelnde Figur woanders kompensieren.

Bilder des Originals mit kleinen Änderungen in den drei Translaten. Die Bildsequenzen der Translate spielen mit den nur zum Teil das Original abdeckenden Reimschemata und der Melodie der polnischen Sprache zusammen. Das Gedicht enthält einige Stellen (Zeilen 10–12, Zeile 15), deren Inhalt strittig ist und zu unterschiedlichen Deutungen bei Jastrun, Pomorski und Lam führt. Wenn im Original Nachdenklichkeit, Reflexion, Entsetzen und Traurigkeit konnotiert werden, sind die Translate anders emotional gefärbt. Dazu tragen einzelne Bezeichnungen für Gefühle, wie Unruhe (Pomorski, Zeile 14) und Peinlichkeit (Jastrun, Zeile 13) sowie komisch anmutende Fehlgriffe (Jastrun) oder seltene Ausdrücke (Pomorski) bei.

Quellen

- RILKE, Rainer Maria (2013): *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag GmbH. (<http://rilke.pl/ksiegozbiior/poezja/aszantowie/>) (Zugriff am 25.03.2015)
- RILKE, Rainer Maria (2011): *Elegie Duinejskie, Sonety do Orfeusza*. Übersetzt von Andrzej Lam. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- RILKE, Rainer Maria (2009): *Księga Obrazów, Ofiary dla Larów, Chrystusowe Wizje*. Übersetzt von Andrzej Lam. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- RILKE, Rainer Maria (2006): *Osamotniony na szczytach serca*. Ausgewählt, übersetzt und mit Vorwort versehen von Adam Pomorski. Warszawa: Świat Książki.
- RILKE, Rainer Maria (1967): *Poezje wybrane*. Ausgewählt, übersetzt und mit Vorwort versehen von Mieczysław Jastrun. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Wörterbücher
- DOROSZEWSKI, Witold et al. (1968): *Słownik Języka Polskiego*. Band X. Warszawa: PWN (zit. als SJPD).
- DRABIK Lidia et al. (2011): *Słownik języka polskiego PWN*. 3. Aufl. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA (zit. als SJP 2011).
- DUDEN (2003): *Deutsches Universal-Wörterbuch*. Mannheim (zit. als DUW).

Fachliteratur

- APPEL, Mirjam (2004): *Lyrikübersetzen: übersetzungswissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Grundlagen für ein Rahmenmodell zur Übersetzungskritik*. Frankfurt am Main: Lang.
- CHRZĄSTOWSKA, Bożena / WYSŁOUCH, Seweryna (1987): *Poetyka stosowana* [Angewandte Poetik]. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- DREESBACH, Anne (2005): *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.
- GÖRNER, Rüdiger (2004): *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*. Wien: Zsolnay.
- HEINZ, Jutta (2004): Das Buch der Bilder. In: Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 290–296.
- KOLLER, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- KOZIOROWSKA, Jolanta (2005): *Afryka [Afrika]*. Poznań. Publicat.
- LIPIŃSKI, Krzysztof (1988): Ungebrochene Wirkung – Rainer Maria Rilke. In: KNEIP, Heine / ORŁOWSKI, Hubert (Hg.): *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der Deutschsprachigen in Polen 1945–1985*, Deutsches Polen-Institut, Darmstadt, 131–150.

- LIPIŃSKI, KRZYSZTOF (2006): *Vademecum tłumacza* [Vademecum des Übersetzers und Dolmetschers]. Kraków: Wydawnictwo Idea.
- MASTALSKI, Arkadiusz (2013): Niewierna fraza. Semantyka przerzutni w Mieczysława Jastruna przekładach *Das Buch der Bilder* Rainera Marii Rilkego [Untreue Phrase. Zur Semantik des Enjambements in Mieczysław Jastruns Übersetzungen des „Buches der Bilder“ von Rainer Maria Rilke]. In: *Studia Poetica* I, 64–75.
- STAHL, August (1978): *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*. München: Winkler Verlag.
- SUROWSKA-SAUERLAND, Barbara (2002): „Tłumaczenie to jest wielka rzecz ...“ Rainer Maria Rilke w przekładach polskich [„Übersetzung ist eine große Sache ...“ Rainer Maria Rilke in polnischen Übersetzungen]. In: Jekutsch, Ulrike / Sulikowski, Andrzej (Hg.): *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych / Polnische und deutsche Poesie in modernen Übersetzungen*. Szczecin, 21–28.
- UNGLAUB, Erich (2005): *Panther und Asbanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Frankfurt am Main: Lang.
- VANNEREM, Mia / SNELL-HORNBY, Mary (1986): Die Szene hinter dem Text: ‘Scenes-und-Frames’ Semantics in der Übersetzung.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung der Theorie und Praxis der menschlichen und maschinellen Übersetzung*. Tübingen: Francke, 184–205
- VOLIĆ-HELLBUSCH, Jelena (1998): *Untersuchungen zur Dichtung Rilkes, Eliots und Pasternaks*. Frankfurt am Main: Lang.
- VON WILPERT, Gero (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- ZYBURA, Marek (2007): 100 Jahre polnische Rilke-Rezeption. In: Ders.: *Querdenker, Vermittler, Grenzüberschreiter. Beiträge zur deutschen und polnischen Literatur- und Kulturgeschichte*. Wrocław / Drezno, 293–319.

Anhang

Aszanti (übers. von Mieczysław Jastrun)

Nie było wizji obcych krajów
ni widoku brunatnych kobiet,
z których w tańcu stroje opadają.

Ani obcej i dzikiej melodii,
ani pieśni, co we krwi ich kwitnie,
ani krwi, co krzyczy z głębi głodnej;

ani śniadych dziewcząt, aksamitnie
rozciągniętych w tropikalnym skwarze,
ani oczu lśniących jak broń w bitwie;

i do śmiechu już otwarte twarze,

Aszanti (übers. von Adam Pomorski)

Ani się nie jawił obcy świat,
ni brunatnych niewiast płąs dokoła,
w którym się wytańcowują z szat.

Ani żadna obca nuta dzika,
ani muzyka, co z krwi wynika,
ani krew, co z głębokości woła.

Ni dziewczyny, w tropikalnym znoju
ciemnym aksamitem rozpostarte;
oczy, co jak oręż płoną w boju,

usta, do uśmiechu półrozwarne.

i już w porozumieniu niezwykłym
z białych ludzi próżnością. O, jakże

był mi ten widok przykry.

O, tak, ileż są wierniejsze zwierzęta,
gdy za kratą chodzą tam i z powrotem,
obce nowym, nieznanym przedmiotom,
których treść jest dla nich niepojęta;
i spalają się jak cichy ogień,
zapadają się w ciemność swą,
obojętne na nową przygodę
i samotne ze swą wielką krwią.

Aszantowie (übers. von Andrzej Lam, neue
Fassung)

Nie, żadnej wizji obcych krajów,
żadnych smagłych kobiet, które
śmiało szaty w tańcu zrzucają.

Żadnych dzikich i obcych melodii.
I żadnych pieśni, z krwi zrodzonych,
i żadnej krwi, co z głębi krzyczy.

Żadnych smagłych dziewcząt aksamitnie
w senności tropiku rozłożonych;
i żadnych oczu, co jak oręż błyszczą,

Lecz zaiste cud porozumienia
z pychą białych.

Ileż te widzenia
w myślach zostawiały niepokoju.

Ileż jest wierniejsze sobie zwierzę,
co za kratę biegnie i zawraca,
nie pojmując, skąd się nowa bierze
rzecz, na którą nie wyraża zgody;
i jak cichy ogień się zatracą,
i zapada się w osobność swą,
nieciekawe nowej swej przygody,
sam na sam ze swą wielką krwią.

i ust w uśmiechu szerokich.
I tak cudownego zrozumienia
dla jasnych ludzi próżności.

I jak mnie trwożyło to patrzenie.

O jak wierniejsze są zwierzęta,
które u kraty powstają z nadzieją,
nowym rzeczom obce i niechętne,
których nie chcą i nie rozumieją;
cichy ogień je trawi pomału
i zapadają się w siebie jak w noc,
w nowej przygodzie nie biorą udziału
i są samotne ze swą wielką krwią.