



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Lyrik Christine Lavants in russischer Übersetzung“

Verfasserin

Hanna Biller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Russisch

Betreuer:

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

*So viele Sprachen man spricht,
so viele Leben lebt man.*

Danke!

Meinen Eltern, für ihre liebende Unterstützung in jeglicher Hinsicht, für ihre Geduld, ihre ermunternden und hin und wieder auch harten Worte und dafür, dass ich in einer Welt aufwachsen durfte, die guten Nährboden für das Interesse an Kultur, Literatur und Kunst darstellte.

Meiner Schwester Clara, für die unendlich vielen Stunden, die wir gemeinsam lachen können und die jedem noch so ermüdenden Tag eine gute Wende geben können, und dafür, dass sie alle meine Höhen und Tiefen während des Verfassens dieser Arbeit mitgetragen hat.

Meinem Bruder Emil, dafür, dass er mir gezeigt hat, dass man seine Ängste auch überwinden kann.

All meinen lieben Freundinnen und Freunden, die mich in der Zeit des Studiums und besonders während des Verfassens dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben, ganz besonders Kerstin, für den langen gemeinsamen slawistischen Weg, Nicole, für die vielen Stunden auf der Bibliothek und das Redigieren dieser Arbeit und Christoph, ohne den diese Arbeit wahrscheinlich nicht so wäre wie sie ist, für die gemeinsame Zeit auf der Bibliothek, die Unterstützung in allen relevanten und irrelevanten Fragen und ebenfalls das Redigieren der Arbeit.

All meinen Freundinnen, Freunden und Bekannten mit russischer Muttersprache, die ihre Zeit mit mir geteilt haben und mir bei der Arbeit an den Gedichten für Fragen und für Gespräche zur Verfügung gestanden sind, vor allem Aigerim, die mir für viele der Gedichtübersetzungen hilfreiche Tipps gegeben hat und mir bei der russischen Zusammenfassung eine große Hilfe war und Frau Светлана Одинцова, die mir meine Fragen per E-Mail beantwortet hat.

Meinem Diplomarbeitbetreuer Prof. Stefan Simonek, der nicht nur für die Wahl dieses Themas mitverantwortlich zeichnet, sondern mir auch für die ganze Dauer der Arbeit hilfreich zur Seite gestanden ist und sich viel Zeit dafür genommen hat.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
1 Zu Christine Lavant.....	11
1.1 Zu Werk und Bedeutung.....	11
1.2 Zu Christine Lavants Lyrik.....	13
1.2.1 Allgemeines zur Lyrik Lavants	13
1.2.2 Beispiele für Gedichtauswahlbände	17
1.3 Lyrik übersetzen	18
1.4 Christine Lavants Lyrik übersetzen.....	20
2 Rund um die Übersetzungen	25
2.1 Einige Anmerkungen zum Textkorpus und zu den für diese Arbeit ausgewählten Gedichten.....	25
2.1.1 Textkorpus.....	25
2.1.2 Auswahl der Gedichte und Übersetzungen für diese Arbeit.....	27
2.2 Zu den ÜbersetzerInnen.....	27
2.2.1 Светлана Одинцова	27
2.2.2 Алексей Рашба.....	28
2.2.3 О. Думлер	28
3 Analyse der einzelnen Gedichte Christine Lavants in russischer Übersetzung	29
3.1 Gedichte mit einer Übersetzung	29
3.1.1 Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde	29
3.1.2 Die Goldammer	37
3.1.3 Diese deine Herbergstelle.....	41
3.1.4 Du Schutzpatron der Irren	46
3.1.5 Untertänig ziehen die Sterne	50
3.1.6 Das ist die Wiese Zittergras.....	53
3.1.7 Im Geruch der frühen Früchte	57
3.1.8 Manchmal gelingt.....	61
3.1.9 Schwermütig geht mein Herz zur Ruh	65
3.1.10 Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen.....	68
3.1.11 Zerstöre die Trübsinnsstaude.....	70
3.2 Gedichte mit zwei Übersetzungen.....	74
3.2.1 Abends zähl ich Lamm um Lamm	74

3.2.2 Das Sonnenrad ging über mich hinweg.....	82
3.2.3 Die Feuerprobe hab ich hinter mir	91
3.2.4 Es riecht nach Schnee.....	98
4 Conclusio.....	107
5 Bibliographie	115
6 Резюме дипломной работы на русском языке	121
7 Anhang	131
7.1 Abstract – Deutsch.....	131
7.2 Abstract – English	132
7.3 Curriculum Vitae	133

Vorwort

Die Frage nach der Übersetzbarkeit von Texten, von Sprache und Literatur zieht sich durch die Geschichte der Literaturwissenschaft und der Philosophie und führt uns wohl zurück bis an die Anfänge menschlicher Sprachen, ja bis zum biblischen Mythos der babylonischen Sprachverwirrung. An theoretischen Herangehensweisen an den Wissenschaftsbereich „Übersetzung“ mangelt es dabei nicht. Während sich in der Beschäftigung mit literarischer Übersetzung die Dichotomie zwischen treuer und freier Übersetzung für lange Zeit als die große Fragestellung gefestigt hatte, wurden spätestens mit den Ansätzen der Dekonstruktion¹ gänzlich andere Fragestellungen in Bezug auf literarische Übersetzung aufgeworfen. Da es bereits eine Fülle an Überblicksarbeiten zur Geschichte der literarischen Übersetzung und auch zur Lyrikübersetzung gibt², soll das Ziel dieser Arbeit nicht sein, möglichst tief in die Übersetzungstheorie einzutauchen, um aus ihren Tiefen heraus dann theoretisch an die Gedichtübersetzung heranzugehen, sondern im Gegenteil eine vor allem analytische Arbeit an ganz konkreten Texten und Übersetzungen zu verfassen.

Für eine solch analytische Arbeit eignet sich methodologisch m.E. eine strukturalistische Herangehensweise, wie sie zum Beispiel Jiří Levý in seinem übersetzungstheoretischen Standardwerk *Die literarische Übersetzung* (Levý, 1969) liefert. Eine dekonstruktivistische Fragestellung, wie etwa die generelle (Un-)Übersetzbarkeit von Texten, wäre vielleicht ebenfalls denkbar, würde die Analyse aber mitunter wohl in eine andere Richtung als die intendierte lenken und damit nicht zum Ziel dieser Arbeit führen. Ein weiteres Argument für die Verwendung dieses Werks als Grundlage besteht auch darin, dass Levý immer wieder ganz konkret Bezug auf die russische Sprache nimmt (und auch Deutsch und Russisch häufig miteinander in Vergleich setzt), was in vielen anderen übersetzungstheoretischen Werken weniger der Fall ist.

Diese Arbeit lässt sich in drei größere Bereiche gliedern: Den ersten Teil bildet eine kurze Einführung zur Schriftstellerin Christine Lavant und ihrem Werk, dem folgt ein Kapitel zum verwendeten Textkorpus, also zu den in russischer Sprache existierenden und den für diese

¹ Als wichtige Arbeit hierzu ist mit Sicherheit Walter Benjamins im Jahr 1921 erschienener Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1972) zu werten, in weiterer Folge dann auch die Kommentare zu eben diesem Text von Jacques Derrida *Des tours de Babel* (1985; in der Übersetzung *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*) und von Paul de Man *The resistance to theory* (1986).

² Es sei an dieser Stelle zum Beispiel die Diplomarbeit von Birgit Weilguny *Die Problematik der Lyrikübersetzung* (2006) als einführender Überblick in die Geschichte der Lyrikübersetzung empfohlen. Ebenso als in die Materie der Übersetzungstheorie einleitendes, empfehlenswertes Überblickswerk ist Radegundis Stolzes *Übersetzungstheorien. Eine Einführung* (2008) zu nennen.

Arbeit ausgewählten Gedichtübersetzungen und den jeweiligen ÜbersetzerInnen. Den eindeutig wichtigsten und größten Teil der Arbeit bildet schließlich eine präzise Analyse einzelner Gedichtübersetzungen.

Die Motivation eine Arbeit über Christine Lavant zu schreiben, gründet sich wohl schon tief in meiner Kindheit und Jugendzeit. Wegen des großen Interesses an der Kunst des Malers Werner Berg in meinem Elternhaus (meine Mutter verfasste nicht nur ihre Diplomarbeit, sondern später sogar ihre Dissertation zu diesem Künstler) war ich vom Kindesalter an von seinen Bildern umgeben, unter anderem eben auch von Bildnissen, die Christine Lavant darstellen. Dieses sehr eindrucksvolle Gesicht hat sich also schon früh in mein Gedächtnis gebrannt, noch lange bevor ich überhaupt mit ihrer Dichtung in Berührung kam, auch lange bevor für mich eine intensivere Beschäftigung mit Literatur in Form eines Studiums überhaupt Thema war. Und auch ihr Name fiel in Gesprächen über Werner Berg des Öfteren, er und sein Werk sind wohl ganz ohne Bezug zu Christine Lavant nicht verstehbar, genauso wie auch umgekehrt ihr Leben und auch ihr Schreiben ohne Einbezug seiner Figur wohl nur begrenzt verstehbar ist.

Für das Thema dieser Arbeit zeichnet wohl nicht zuletzt auch der Betreuer dieser Arbeit, Stefan Simonek, verantwortlich. Die Themenstellung in einem seiner Seminare brachte mich in Berührung mit den ersten Übersetzungen Lavants ins Russische. Aus dem dadurch gewonnenen Interesse begann ich, nach weiteren Übersetzungen zu suchen, und es entstand die Idee zu dieser Arbeit.

Es mag sich nun vielleicht die Frage stellen, inwieweit ich als Slawistin und Germanistin mit deutscher Muttersprache dazu befähigt und in der Lage bin, Übersetzungen in russischer Sprache zu analysieren. Gerade aber auch die Unkonventionalität dieser Herangehensweise ist einer der Aspekte, die mich am Verfassen dieser Arbeit gereizt haben. Außerdem empfand ich auch die Auseinandersetzung mit den Übersetzungen im Gespräch mit Personen mit russischer Muttersprache als sehr bereichernd, wertvoll und unbedingt hilfreich für diese Arbeit. Ein weiterer Punkt ist der Respekt, den ich vor literarischen ÜbersetzerInnen habe, und ganz besonders vor solchen, die sich dem Gebiet der Lyrikübersetzung widmen. Auch wenn in dieser Arbeit die Kritik an den Übersetzungen an manchen Stellen vielleicht etwas harsch klingt, soll das keinesfalls diesen Respekt mindern!

1 Zu Christine Lavant

1.1 Zu Werk und Bedeutung

Christine Lavant³ (1915 – 1973) kann aus heutiger Sicht wohl ohne Vorbehalt zu den bedeutenden österreichischen SchriftstellerInnen des 20. Jahrhunderts gezählt werden, wenngleich ihr Werk auch erst nach ihrem Tod (und auch dann nur nach und nach) in der Literaturwissenschaft die ihr gebührende Aufmerksamkeit bekam. Zunächst wurde vor allem das lyrische Werk rezipiert und für untersuchens- und aner kennenswert empfunden und so wurde Lavant auch lange Zeit in erster Linie als Lyrikerin wahrgenommen. Erst mit den Jahren (und wohl auch dank der Aufmerksamkeit, die ihrem Werk im Zuge dreier Symposien zukam, die 1995, 1998 und 2005 in ihrer Heimat in Kärnten abgehalten wurden) wurde die Wissenschaft auch auf ihre Prosatexte aufmerksam.

Zu Christine Lavant und ihrem Verhältnis zur Poesie sei der Arbeit ein Zitat vorangestellt: „Für Christine Lavant ist Dichtung Dasein und nichts außerdem...“ (Одинцова, 2005, 3). Dieser Satz stammt aus dem Saarländischen Rundfunk (Saarbrücken) und wird auch im Vorwort zur russischen Übersetzung des Gedichtbandes *Die Bettlerschale* zitiert. Dieses Zitat erscheint in zweierlei Hinsicht als gut zu dieser Arbeit passend; einerseits gibt es m.E. die Beziehung Christine Lavants zu ihrer dichterischen Arbeit sehr gut wieder. Andererseits hat auch die Übersetzerin und Germanistin Светлана Одинцова (die für Christine Lavant und Russland eine entscheidende Rolle spielt, da sie eben die Übersetzung des besagten Gedichtbandes *Die Bettlerschale* ins Russische vorgenommen hat) dieses Zitat nicht nur in das Vorwort des Gedichtbandes gestellt, sondern sich auch in einer persönlichen Kommunikation noch einmal explizit auf diese Aussage und ihre Prägnanz im Hinblick auf Christine Lavant bezogen.

Für diese Arbeit sind aus ihrem Werk vor allem die vier zu Lebzeiten der Dichterin veröffentlichten Gedichtbände *Die unvollendete Liebe* (1949), *Die Bettlerschale* (1956), *Spindel im Mond* (1959) und *Der Pfauenschrei* (1962) relevant.

³ Nähere Daten und Fakten zu ihrer Biographie seien hier bewusst ausgespart, wenngleich auch ihre Biographie eine sehr interessante und berührende ist. Ihr Leben ist in einigen Werken gut dokumentiert, es sei an dieser Stelle das (ideologisch aufgrund des Hintergrunds der Verfasserin zwar etwas umstrittene, jedoch äußerst empfindsam geschriebene) Werk *Gerufen nach dem Fluß* von Ingeborg Teuffenbach (Teuffenbach, 1989) empfohlen. Ein weiterer, etwas neuerer, dafür aber nur ganz kurzer Text, der sich als Einführung in Lavants Leben und Dichtung m.E. sehr gut eignet, ist *Wechselbalg der Poesie* von Angelika Overath (Overath, 2002). Mitunter sind biographische Elemente durchaus auch zum Verständnis ihres Werkes nützlich – in solchen Fällen wird in dieser Arbeit direkt in der Analyse der Gedichte darauf eingegangen.

Die Einordnung Lavants in eine der gängigen literaturwissenschaftlichen Kategorien wurde zwar immer wieder versucht, seien es nun Kategorien wie „Heimatliteratur“, „Naturlyrik“, „religiöse Lyrik“ oder „mystische Lyrik“ oder noch gänzlich andere, die eingehendere Beschäftigung mit ihrem Werk zeigt aber, dass eine solche eindeutige Einordnung einfach nicht möglich erscheint, oder wie Arno Rußegger es im Vorwort zum Sammelband zum zweiten Christine-Lavant-Symposium ausdrückt:

„Kategorien wie ‚Heimatliteratur‘ oder ‚Naturlyrikerin‘, mit deren Hilfe sie kanonisiert, etikettiert und oft abgetan worden ist, taugen längst nicht mehr. Das zeigt vor allem die Arbeit an der gerade in Vorbereitung befindlichen Kritischen Gesamtausgabe ihrer Werke⁴ [...]“ (Rußegger, 1999. 9 f.)

Ebenso hält auch Waltraud Anna Mitgutsch die Einordnung Lavants für nicht ganz einfach, wie sie in ihrem Aufsatz betont:

„Die meisten literaturwissenschaftlichen Versuche, Lavant einzuordnen, als nach-expressionistisch, surrealistisch, mystisch, als Rilke-Epigonin, greifen entweder Einzelaspekte ihrer Sprache heraus oder unterschieben ihr Intentionen, die sie nicht hatte. Es bleibt ein unbewältigter Rest [...]“ (Mitgutsch, 1993. 85 f.)

In der im Jahr 1962 von Milo Dor herausgegebenen Anthologie *Die Verbannten* stellt Dor Christine Lavant in eine Reihe von österreichischen SchriftstellerInnen und KünstlerInnen (wie z.B. Ingeborg Bachmann, Christine Busta, Ilse Aichinger oder Paul Celan, mitunter aber auch weit weniger bekannten Namen), die der Generation angehören, die den Zweiten Weltkrieg überlebt hat, und zum Erscheinungsdatum des Bandes im Exil, in der ländlichen Verbannung oder in „einer Art innerer Emigration“ lebten.⁵

„Viele von ihnen sind in Deutschland und anderen Ländern bekannt, aber nicht in ihrer Heimat, zumindest nicht nach ihren wichtigeren Werken. Daß es sich dabei um eine ganze Generation handelt, ist bisher nur wenigen aufgefallen.“ (Dor, 1962. 7)

⁴ Die besagte kritische Gesamtausgabe ist bis heute nicht erschienen. Der Grund dafür dürfte ein um die Rechte an Lavants Werken entbrannter Streit zwischen Verlag und unterschiedlichen „Gruppierungen“ in der Germanistik sein, oder wie es Hans Haider in einem „Presse“-Artikel vom 4. März 2011 formuliert: „Im Kampf um die Rechte an der großen, geheimnisvollen österreichischen Dichterin Christine Lavant ist die Germanistik nicht zimperlich.“ (<http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/639430/Wem-gehoert-diese-Frau>)

⁵ Auf diesen Zusammenhang bezog sich auch die Übersetzerin Светлана Одинцова in einer E-Mail vom 7. August 2011. Auf die Frage hin, warum sie Christine Lavant übersetzt hat und welchen Bezug sie für sich herstellen kann, schrieb sie von eben jenen Verbannten: „Aussiedler, Aushäusige, Auferlegte, Betrübe, Verbannte aus ihrem Land und in ihrer Heimat – Arme, vom lieben Gott verlassene, *Erniedrigte und Beleidigte* – das Thema, das seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und aufs neue – seit Ende des zweiten Weltkrieges – aktuell in Europa und in Rußland bleibt“ (Одинцова, 2011) – ein Thema, dem sie sich mitunter auch in ihrer Anthologie *Österreichische Lyrik aus meiner Sicht* widmet (Одинцова, 2001).

Die Übersetzerin und Germanistin Светлана Одинцова sieht die Einordnung Lavants etwas klarer, für sie stellt sich ein eindeutiger Bezug zur Naturlyrik her:

„Имя К. Лавант вошло в мировую литературу наряду с именами Оскара Лёрке, Вильгельма Лемана, Элизабет Ланггессер, Гейнца Пионтека, Гюнтера Брамбаха, Карла Кролова, представителями литературного направления, именуемого *Naturlyrik*.“ (Одинцова, 2004. 5)

Wenngleich auch in der österreichischen Forschung durchaus immer wieder eine Nähe Lavants zu naturlyrischen Elementen erwähnt wird, ist diese Einordnung von Одинцова in einer solch klaren Form von der Innensicht aus dem deutschsprachigen Raum als nicht wirklich zutreffend zu bewerten. Auch konstatiert sie im Vorwort zur Übersetzung der *Bettlerschale* Lavant einen Bekanntheitsgrad in Österreich und Deutschland, der dem Ingeborg Bachmanns und Thomas Bernhards um nichts nachsteht: „Имя К. Лавант сегодня не уступает по известности именам Ингеборг Бахман и Томаса Бернхарда в Австрии и Германии.“ (Одинцова, 2004. 5), eine Sichtweise, die in dieser Form vom österreichischen und deutschen Standpunkt aus ebenfalls als nicht zutreffend bewertet werden muss (wenngleich auch, wie oben erwähnt, Lavants Bekanntheitsgrad in den letzten Jahrzehnten und einhergehend mit der eingehenden Aufarbeitung in jedem Fall beträchtlich gestiegen ist). Zur Bekanntheitsituation in Russland macht Одинцова leider überhaupt keine Angaben. Es lässt sich allerdings vermuten, dass es um die Bekanntheit Lavants in Russland nicht allzu blühend bestellt ist, zumal eben auch noch nicht wirklich viele ihrer Werke in russischer Übersetzung existieren.

1.2 Zu Christine Lavants Lyrik

1.2.1 Allgemeines zur Lyrik Lavants

Grete Lübke-Grothues schreibt schon im Jahr 1968 über die Lyrik Christine Lavants:

„Wer einige Gedichte der Christine Lavant kennt, wird andere wiedererkennen. Sie sind von unverwechselbarer Eigenart, aber es ist nicht leicht zu bestimmen, was wir erkennen, indem wir wiedererkennen. Die Gedichte sind dunkel und schwer erschließbar.“ (Lübke-Grothues, 1968. 613)

Anfangs stark von der Lyrik Rilkes beeinflusst, entwickelte Lavant nach und nach eine Sprache, die eben diesen Einfluss hinter sich lässt und in der Literaturwissenschaft und Kritik immer wieder als äußerst hermetisch bewertet wird. Das Hermetische an ihren Gedichten sind dabei nicht etwa besonders befremdliche syntaktische Verfahren, „der Satzbau als grammatisches Beziehungssystem ist intakt, nicht reduziert, immer eindeutig“ (Lübke-Grothues, 1968. 613), sondern vielmehr ihre ganz besonderen Metaphern, die sich nicht nur, aber vor allem durch Substantivkomposita ausdrücken. Besagte sprachliche Bilder geben seit jeher der For-

schung ein besonders reiches Feld, um sich daran abzuarbeiten. Das Gebiet der Substantive, die Lavant in ihren Gedichten verwendet, ist dabei ein überschaubares. Es sind alltägliche Nomen aus ihrer unmittelbaren Erfahrungswelt, die sich auch durch ihr gesamtes dichterisches Werk ziehen. Das Besondere an ihren Metaphern ist nun, dass eben diesen einzelnen Elementen aus ihrer lebensweltlichen Erfahrung in den Gedichten keine feste Bedeutung zugeschrieben werden kann. Vielmehr entsteht durch Komposition ein unendlich großer Rahmen an möglichen Bedeutungen, die sich auch von Gedicht zu Gedicht unterscheiden (können) (vgl. Lübbe-Grothues, 1968. 628). Lübbe-Grothues schreibt dazu:

„Die Sprachwelt der Christine Lavant ist eine Bilderwelt; der Wortschatz [...] ist wesentlich ein Schatz potentieller Metaphern: einerseits Begrenztheit der Wörter, andererseits Unbegrenztheit ihrer Bedeutung.“ (Lübbe-Grothues, 1968. 629)

Daraus zieht Lübbe-Grothues etwas später in o.e. Text den Schluss:

„Für die Deutung der Einzelmetapher ist deshalb das Heranziehen rekurrenter Stellen nur selten ergiebig. Der jeweilige Gedichtkontext bestimmt, erweitert, begrenzt, akzentuiert die Evokationskraft einer Metapher, von ihm her bekommt sie Umriß.“ (Lübbe-Grothues, 1968. 630)

Etwas anders scheint dies Maria-Luise Stainer aufzufassen, die im Jahr 1972 im Rahmen einer Forschungsarbeit zur Metaphorik im Werk Christine Lavants einige Zeit im Gespräch mit der Dichterin selbst verbrachte, um ihre sprachlichen Bilder auch „im Lichte ihrer Selbstdeutung“ zu verstehen und zu analysieren (vgl. Stainer, 1999). Stainer „sammelte“ in dieser Arbeit Deutungsmöglichkeiten, die ihr Lavant selbst anbot. Im oben zitierten Aufsatz gibt es dazu eine kurze exemplarische Liste, laut der z.B. die „schwarze Dirn“ oder der „Balg“ für die Dichterin selbst steht, eine „Schlange“ für Kraft (Geschlechtskraft) oder das „Kreuz“ für Leiden im Allgemeinen (im Gegensatz zum „Messer“, das für das eigene Leiden steht). Diese Herangehensweise an Lavants Lyrik, der natürlich eine gewisse Aufmerksamkeit zukommen muss, nicht zuletzt da sie ja von der Dichterin selbst auch vorgeschlagen wird, steht in klarem Gegensatz zum (frühen) Urteil Lübbe-Grothues'. Dass des Rätsels Lösung wie so oft wohl irgendwo in der Mitte liegt, wird an einem konkreten Beispiel im Folgenden noch erläutert werden.

Ein weiterer, viel diskutierter Aspekt ihrer Lyrik (und diese Diskussion ist m.E. sicherlich noch nicht vollends erschöpft) ist zweifelsohne der ins Auge stechende und trotzdem nicht ganz klar festmachbare Bezug zur christlichen Religion. Die Meinungen in der Forschung dazu gehen sehr weit auseinander und haben sich auch in den Jahren der Beschäftigung mit Lavant immer wieder stark geändert. Die Herangehensweisen der Forschung an die-

se Frage könnten dabei vielschichtiger und unterschiedlicher nicht sein. Es herrscht allerdings mittlerweile eine gewisse Einigkeit darüber, dass Lavants Dichtung nicht uneingeschränkt als religiöse oder christliche Dichtung aufgefasst werden kann.

1992 schreibt Lübbe-Grothues in einem Aufsatz (in einer Ausgabe der Zeitschrift *Fidibus*⁶, die Christine Lavant gewidmet ist):

„Lavants Dichtung als ‚christlich‘ zu bezeichnen – oder vielleicht besser als ‚religiös‘, halte ich also nicht für falsch, aber für irreführend.“ (Lübbe-Grothues, 1992. 10)

Kerstin Hensel meint zu dieser Frage:

„Daß Lavants Schriften keine religiösen, also keine frommen gewissennscheuen Abhandlungen sind, ist leicht nachzuweisen. Trotz allem sind sie bestimmt vom Hintergrund des Christentums und ohne dieses nicht zu verstehen.“ (Hensel, 1999. 76)

Eine dritte Aussage, die hierzu zitiert sei, stammt von Franz Josef Czernin, für den ebenfalls zweifelhaft bleibt, in welchem Sinn Lavants Gedichte religiöse Gedichte sind, wenngleich sie auch die christliche Religion als ihren Bezugsrahmen voraussetzen. So trifft laut ihm auf viele Gedichte Lavants zu, dass:

„sie [...] sowohl als Widerspruch oder ironischer Einspruch gegen die christliche Religion oder bestimmte ihrer Glaubensinhalte gedeutet werden [können] wie auch als deren Bestätigung.“ (Czernin, 1999. 61)

Sowohl Hensel, als auch Stainer und schließlich auch Lübbe-Grothues (und mit ihnen mittlerweile wohl noch einige mehr) erkennen dann noch einen anderen möglichen Aspekt in der Frage nach den Gottesbezügen bei Lavant. So revidiert Lübbe-Grothues in ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1992 ihre anfängliche Auffassung, dass „das Du der Gedichtansprachen [...] immer Gott [sei]“ (Lübbe-Grothues, 1992. 10) und führt diese ursprüngliche Interpretation darauf zurück, dass sie noch viel zu wenige einzelne Gedichte Lavants erschlossen hatte. Immer wieder in der Forschung wird Literatur von Frauen, in denen Gott eine Hauptrolle spielt, auch tiefenpsychologisch gelesen und die göttliche Rolle auf einen irdischen (und real existenten) Mann zurückgeführt. Lavants Gott sollte nach dieser Auffassung definitiv auch immer als Mann gelesen werden (vgl. Hensel, 1999. 77). Im Falle Lavants handelt es sich hierbei nicht um irgendeinen Mann, darüber besteht Einigkeit, die nicht zuletzt auch von der Dichterin selbst bestätigt wird, sondern um den Maler Werner Berg.

⁶ Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft des Kärntner Bildungswerkes.

„Die große Lavant-Lyrik, die mit der ‚Bettlerschale‘ beginnt, geht von Abschied und Abwendung des Mannes aus, der einer leidenschaftlichen Frau zum Ein und Alles geworden war.“ (Lübbe-Grothues, 1992. 11)

Wenn die Dichterin also einen „Gott“ oder einen „Herr“ anspricht, ist damit mitunter wohl eher Werner Berg gemeint, „eben jener Mann, den die Dichterin vergötterte“ (Stainer, 1999. 170), als ein Gott Vater im christlichen Sinn (außer er wird dezidiert als solcher ausgewiesen). Wie o.e. ist auch das angesprochene Du keineswegs immer mit einem Gott gleichzusetzen, zumal:

„in manchen Gedichten [...] außer dem Du noch ein Gott in der dritten Person vor[kommt], und viele Strophen ergeben verkrampfte Interpretationen, also Unsinn, unter der Hypothese, sie seien an den Herrn des Himmels und der Erde gerichtet.“ (Lübbe-Grothues, 1992. 10)

Ähnlich sieht auch Tamar Kotrikadze einige Jahre später „im Du der Lavant-Lyrik [...] fast immer die Gestalt Gottes und die des Geliebten [verschmelzen]“ (Kotrikadze, 2006. 124).

Diese Annahmen treffen besonders auf ihre spätere Dichtung, und hier wohl ganz besonders auf *Die Bettlerschale* zu, war doch dieser Gedichtband auch ausgewiesen ausschließlich dem Maler Berg gewidmet. Ingeborg Teuffenbach beschreibt diese Hinwendung und Ausschließlichkeit in ihrer Lavant-Biographie folgend:

„Im Jahr 1955 publizierte Otto Müller den Gedichtband *Die Bettlerschale*. Natürlich wartete ich auf das Buch mit einer Widmung für mich, waren doch viele der Gedanken zwischen ihr und mir hin und her gegangen.“ (Teuffenbach, 1989. 112)

Als sie kein Exemplar erhielt und sich bei Lavant danach erkundigte, erhielt sie von dieser in schriftlicher Form (die beiden kommunizierten viel durch Briefe) die Antwort:

„[...] Von den fünf Freixemplaren habe ich noch alle. Ich kann d i e s e s Buch niemandem schenken. K a n n n i c h t!! Du verstehst wohl, das weiß ich.“ (Teuffenbach, 1989. 113)

Für die vorliegende Arbeit ist diese Fragestellung insofern relevant, da Светлана Одинцова im Vorwort zu ihrer Übersetzung des Gedichtbandes *Lavant* und ihre Symbolik ganz stark in einen christlich-religiösen Kontext stellt.

„«Миска нищего» - это крик, стон, вопль обездоленного, униженного, оскорбленного жизнью, ударами судьбы, одиночеством, непониманием, неприкаянностью человека; это просьбы, мольбы и увещания Бога, Всевышнего, Отца и Сына, Иисуса Христа о милости, о покаянии, о спасении, о надежде, о понимании и помиловании, а также о помощи и поддержке [...]“ (Одинцова, 2004. 6)

Zudem wird auch in der durchaus repräsentativen russischen Anthologie *Золотое сечение*⁷ in den Ausführungen zu Christine Lavant ein „naiver Katholizismus“ als Teil ihres Weltempfindens ausgemacht: „Наивный католицизм и тоска по справедливой человеческой жизни являются основной ее мироощущения.“ (Вебер, 1988. 773) – eine Beobachtung, die auch Lothar Jordan in seinem Aufsatz *Zur literaturgeschichtlichen Situierung Christine Lavants zwischen geistlicher Dichtung und moderner Lyrik* festhält (Jordan, 1995. 66-86).

In der russischen Wahrnehmung wird dieses andere Element, dieser geliebte, reale Mann als Teil des angesprochenen Gottesbildes also keineswegs mitgedacht, was vielleicht einfach aus einer Unkenntnis der lebensweltlichen Umstände Lavants und der Beziehung zu dem Maler herrühren könnte (wenngleich das im Falle von Одинцова vielleicht eher zu bezweifeln ist). Ohne hier eine Unterstellung evozieren zu wollen, könnte man (im Falle dessen, dass Одинцова von dieser Beziehung wusste) vielleicht eine bewusste Ausklammerung dieses Aspektes zugunsten einer bedingungslosen Gott-Zugewandtheit und eines tiefen Glaubens annehmen. Fest steht jedenfalls, dass Werner Berg in den russischen Ausführungen zu Lavant nicht erwähnt wird.

1.2.2 Beispiele für Gedichtauswahlbände

Teile von Christine Lavants Lyrik wurden immer wieder in verschiedenen Gedichtauswahlbänden neu zusammengestellt und herausgegeben, teils noch zu ihren Lebzeiten, teils auch posthum. Zwei Beispiele für solche (auch für die Rezeption m.E. nach relevanten) Auswahlbände, die jeweils einen (subjektiven) Querschnitt Lavants Lyrik im deutschen Original zeigen, seien hier erwähnt.

Einerseits gab Lübbe-Grothues im Juni 1972 einen Band mit ausgewählten Gedichten aus Lavants drei Gedichtbänden (Christine Lavant selbst rechnete ihren „rilkisierenden“ ersten Gedichtband *Die unvollendete Liebe* später nicht mehr ihrem lyrischen Werk zu (vgl. Lübbe-Grothues, 1972. 118)) heraus und versah diesen mit einem Nachwort.

Die zweite Ausgabe, die hier Erwähnung finden soll, da sie einen nicht unwesentlichen Teil zur Verbreitung und Kanonisierung der Lyrik Christine Lavants beigetragen hat, ist die 1988 von Thomas Bernhard herausgegebene Auswahl von ihren Gedichten (Bernhard, 1988), die übrigens im Jahr 2011 schon zum dritten Mal neu aufgelegt wurde. Diese Auswahl

⁷„Золотое сечение - Der goldene Schnitt“ (Вебер, 1988) ist eine Gedichtsammlung, die Gedichte der bedeutendsten österreichischen Schriftsteller und Schriftstellerinnen und deren Übersetzungen ins Russische in sich vereint. So finden sich die Gedichte Lavants hier in Gesellschaft von Texten von rund 90 österreichischen AutorInnen, von Franz Grillparzer über Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Christine Busta bis hin zu Ingeborg Bachmann und Peter Handke. Unter den ÜbersetzerInnen findet man zum Teil bekannte Namen (z.B. Борис Пастернак oder Анна Ахматова), zum Teil auch unbekanntere, wie O. Думлер, von der die Lavant-Übersetzungen in diesem Band stammen.

ist mit einem äußerst kurzen Kommentar⁸ Bernhards versehen, in dem er angibt, dass diese Auswahl „nur [s]einem Verstand [folgt], keinem andern“ (Bernhard, 1988. Notiz ohne Seitenzahl) und dass Christine Lavants Dichtung „in der Welt noch nicht so, wie sie es verdient, bekannt ist“ (Bernhard, 1988. Notiz ohne Seitenzahl). Erklären lässt sich die Motivation zum Herausgeben dieser Gedichtsammlung vielleicht damit, dass der junge Thomas Bernhard von Christine Lavant quasi „entdeckt“ wurde und sie ihm damals auch eine Publikationsmöglichkeit im Otto-Müller-Verlag verschaffte (vgl. Kacianka, 1992. 1).

Auf die Relevanz dieser beiden Ausgaben im Hinblick auf die in russischer Übersetzung vorhandenen Gedichte wird in Kapitel 2.1.1 zum Textkorpus noch genauer eingegangen.

1.3 Lyrik übersetzen

Lyrik zu übersetzen darf vielleicht als „Extremform“, jedenfalls aber als eigene, spezielle Ausprägung literarischer Übersetzung bezeichnet werden, erfordert bei dieser Gattung doch die Einheit von Form und Inhalt als besonders gewichtiges Merkmal auch eine besondere Herangehensweise.⁹

Auch Jiří Levý, dessen Werk zur literarischen Übersetzung ja für diese Arbeit richtungsweisend sein soll, widmet der Lyrikübersetzung einen eigenen Abschnitt in seinem Werk. Im Vergleich zur Prosaübersetzung verlange die Poesie, „daß die Bilder mit größerer Aufmerksamkeit und die einzelnen Wörter mit größerem Feingefühl behandelt werden“ (Levý, 1969. 175). Für ihn beziehen sich die Unterschiede zwischen einer Gedichtübersetzung und einer Prosaübersetzung vor allem auf Lexik und Syntax. In einem Gedicht sind dadurch, dass die Sprache gebunden ist und als Gliederungsfaktoren im Vergleich zur Prosa Versgrenzen, Reime und andere formale Parallelismen hinzukommen, Verbindungselemente und Satzfunktionen von abgeschwächter Bedeutung und kleinere sprachliche Segmente verselbstständigen sich hier. Was die Lexik betrifft, so konstatiert Levý der Sprache der Lyrik zudem cha-

⁸ Dieser Kommentar sei hier zitiert, da Bernhard immer wieder dafür auch kritisiert wurde und ihm mitunter vorgeworfen wurde, dass er es sich zu leicht gemacht habe, indem er die Gedichte Lavants beinahe unkommentiert herausgab: „Notiz. Dieses Buch dokumentiert die Chronologie der Christine Lavant, die bis zu ihrem Tod weder Ruhe noch Frieden gefunden hat und die in ihrer Existenz durch sich selbst gepeinigt und in ihrem christlich-katholischen Glauben zerstört und verraten war; es ist das elementare Zeugnis eines von allen *guten Geistern* mißbrauchten Menschen als große Dichtung, die in der Welt noch nicht so, wie sie es verdient, bekannt ist. Diese Auswahl folgt nur *meinem* Verstand, keinem andern. Thomas Bernhard.“ (Bernhard, 1988)

⁹ Karin Fleischanderl formuliert diese Problematik wie folgt: „Das Wesentliche eben, wenn wir davon ausgehen, dass Form und Inhalt in der Kunst nicht nur nicht zu trennen sind, sondern einander bedingen: ‚Die schlimmsten Fehler beim Übersetzen sind die musikalischen‘, hat die Schriftstellerin und Übersetzerin Ilma Rakusa einmal gesagt, worin ich ihr zum Teil recht gebe. Doch was passiert andererseits wenn ich dem Klang, dem Rhythmus zuliebe den Inhalt opfre, aus der Sonne einen Mond mache oder umgekehrt? ‚Wort ohne Sinn kann nicht in den Himmel eindringen‘, wie der König im Hamlet formuliert.“ (Fleischanderl, 2010. 15)

rakteristische Züge, wie häufigeres Verwenden von kürzeren Wörtern oder in manchen Stilen ein Übergewicht an Substantiven und Adjektiven (vgl. Levý, 1969. 174 f).

Die semantische Dichte, also die Menge an Silben, die man braucht um einen Gedanken zu formulieren, variiert natürlich in unterschiedlichen Sprachen, so hat das Deutsche (in der Prosa) eine durchschnittliche Wortlänge von 1,8 Silben, das Russische hingegen von 3,0 Silben. (Zur durchschnittlichen Wortlänge dieser Sprachen in der Lyrik finden sich bei Levý leider keine Angaben.) Als Abhilfe dafür wird einfach das Versmaß oftmals um eine Silbe erweitert (vgl. Levý, 1969. 181 ff.).

Im Unterschied zu Übersetzungen aus nichtverwandten Verssystemen, wie z.B. altgriechische oder lateinische Poesie übersetzt in germanische oder slawische Sprachen, handelt es sich im Falle des Deutschen und des Russischen um zwei verwandte Verssysteme. Die Poesien beider Sprachen sind heute fast ausschließlich im syllabotonischen Vers geschrieben, d.h. sie sind nach der Silbenzählung und ihrer Akzentuierung organisiert. Trotzdem kommt es gerade auch bei Übersetzungen eines syllabotonischen Verssystems in ein anderes syllabotonisches oft zu Problemen, die sich aus den unterschiedlichen rhythmischen Ordnungen der verschiedenen syllabotonischen Verssysteme ergeben (vgl. Levý, 1969. 199 ff.). So gibt es innerhalb der syllabotonischen Verssysteme grundsätzlich:

„zwei Typen der rhythmischen Organisation [...]: den Rhythmus, in dem die Akzentgruppe das Zeitmaß bildet [...] und den Rhythmus, in dem die Zeiteinheit die Silbe ist“. (Levý, 1969. 199)

Etwas anschaulicher erklärt, ist bei ersterem Typus die Anzahl der Hebungen und ihre Position im Vers bedeutender als die Anzahl der Silben im Vers, bei zweiterem ist es genau umgekehrt.

Bei den Typen mit Isosyllabismus (also der Gleichheit der Silbenzahl) bestimmt also die Silbe das Zeitmaß, bei den anderen ergibt sich das Zeitmaß durch die Isochronie der Takte (d.h. die gleiche Dauer der Takte ohne Rücksicht auf ihren Silbenumfang). Sprachen mit markantem Akzent und mit starker Reduktion der unbetonten Silben weisen im Vers eine Tendenz zur Isosynchronie auf, so auch das Deutsche und das Russische (vgl. Levý, 1969. 201).

Eine weitere wichtige Kategorie neben den streng regelmäßigen syllabotonischen Versen ist der befreite Vers (vgl. Levý, 1969. 204). Hierbei wird das sekundäre, weniger bedeutende rhythmische Prinzip befreit, für Deutsch und Russisch heißt das, die Anzahl der Silben im Vers wird unwichtiger.

1.4 Christine Lavants Lyrik übersetzen

Grundsätzlich ergeben sich bei der Übersetzung von Lavants Gedichten einige Schwierigkeiten. In Zusammenhang damit sei vor allem auf die Ausführungen des slowenischen Lavant-Übersetzers Mirko Križman verwiesen, nicht zuletzt auch, weil sich durch sprachstrukturelle Ähnlichkeiten des Slowenischen und des Russischen hier einige Aspekte finden, die auch in der Analyse in dieser Arbeit von Bedeutung sein werden.

Križman misst dem Reim in der Lavantschen Lyrik einen ganz besonderen Stellenwert bei, da sich in ihm „strukturelle, semantische und phonetische Aspekte zu einem untrennbaren Ganzen [verbinden]“ (Križman, 1995. 202). So ist für Lavant:

„der Reim selten Zierat [sic!]; er gehört zur Musikalität und zur besonderen Gestaltung der Aussage, die auch den Inhalt färbt. Reime waren ihr eine Notwendigkeit im Ausdruck des Schmerzes, der Empörung, des Staunens, der Trauer, der Ergebenheit, also ein Klang der seelischen Vorgänge und der dichterischen Aussage. [...] Das heißt aber nicht, daß die reimlosen Gedichte Lavants hinter den anderen zurückstehen.“ (Križman, 1995. 203)

Wenn man nun diesem Zitat Bedeutung zumisst, ist es nur mehr eine Frage der Phantasie, sich auszumalen, wie schwierig es mitunter sein kann, solche Verse in eine andere Sprache zu übersetzen.

Auch in reimlosen Gedichten und solchen ohne durchgehendes Metrum sieht Križman meist einen sprachlichen und inhaltlichen Rhythmus, den es für die Übersetzung zu erkennen, überprüfen und berücksichtigen gilt. So sollte auf Silbenzahl und Wort- und Satzakzent geachtet werden und die Verse dürfen nicht beliebig verlängert oder gekürzt werden, und auch im Hinblick auf Wortzahl und Satzstruktur nicht zu sehr verändert werden, da sonst ein anderer Rhythmus oder eine andere Form der Verszeile entsteht (vgl. Križman, 1995. 204).

Ein großes Problem beim Übersetzen von Lavants Lyrik sieht Križman im unheimlich großen Reichtum an „oft ganz sonderbaren“ (Križman, 1995. 213) Komposita, die sowohl als Nominalkomposita, als auch als adjektivische und adverbiale Komposita und auch adjektivisch gebrauchte Partizipien, manchmal mit und manchmal ohne Bindestrich, auftauchen. Zudem spielen auch in der Kompositabildung lautliche Elemente eine wichtige Rolle (Alliterationen, Assonanzen). Auch Jeremy Adler verweist in seinem Beitrag zu Vision und Bilderschrift in der Lyrik Christine Lavants auf die oftmals fehlende Einheit von Attribut und Substantiv und stellt in ihrer Lyrik in den Substantivkomposita eine neue Einheit fest, ein Kunstmittel, das eine nahtlose Verbindung zwischen der eigentlichen und der metaphorischen Sprachebene herstellt (vgl. Adler, 1995. 29 f). Im Slowenischen (und auch im Russischen) ist die Wortkomposition weit weniger produktiv und so kommen auch bei Weitem nicht so viele

Komposita vor (vgl. Križman, 1995. 213 ff.). In den slawischen Sprachen werden deutsche Komposita häufig durch Genetivkonstruktionen ausgedrückt, was etwas später in dieser Arbeit an konkreten Beispielen nachgewiesen werden wird.

Eine wichtige Frage in Bezug auf die Lyrik Christine Lavants ist immer die Bedeutung der Beziehung zwischen dem Ich und dem Du, oftmals wird ihr eine Ich-Dominanz konstatiert, obwohl es in vielen der Gedichte durchaus ein klar angesprochenes Du gibt. Grete Lübbecke-Grothues formuliert diese Ich-Dominanz wie folgt:

„Thema ist immer das Ich. Es ist nicht die Natur, nicht das mitmenschliche Du, die Gesellschaft, die Dinge, nicht die Vergänglichkeit, die Sehnsucht, die Liebe, der Tod, nicht die Sprache. Es ist das Ich in der Auseinandersetzung mit sich selbst [...] Es ist das Ich zwischen Polaritäten wie Gott – Teufel, dunkel – hell, oben – unten, Erde – Himmel, Wurzeln – Sterne. [...] Jedes Gedicht ist ein festgestellter Ich-Moment. Aber das Ich ist von Moment zu Moment anders.“ (Lübbecke-Grothues, 1968. 627)

Mitgutsch sieht in diesem Ich nun nicht nur das lyrische Ich als Ich, sondern:

„in einem Großteil ihrer Gedichte [...] das Du eigentlich als Ichteil bzw. als zentraler Ichkern, als die unbesetzte Leerstelle innerhalb der Ichstruktur, die in immer neuen Ansätzen angepeilt wird. Lavants Ich ist also einerseits in Rebellion gegen ein Du, andererseits auf der Suche nach einem Du [...].“ (Mitgutsch, 1993. 86)

Außerdem steht für Mitgutsch fest, dass:

„Lavants Ich [...] zwar kein rein autobiographisches Ich [ist], aber doch ein weibliches Ich, ein Ich, das unzertrennlich an das gesellschaftliche Ich der Autorin gebunden ist.“ (Mitgutsch, 1993. 86)

Für Križman hingegen ist in den deutschen Originalen von Christine Lavant oft „nicht exakt bestimmbar, ob die ich-bezogene Aussage wirklich die Dichterin selbst oder nur ein fiktives dichterisches Ich meint“ (Križman, 1995. 216). Dies gilt in gleichem Maße natürlich auch für das angesprochene Du. Unterstützt wird diese Unklarheit wohl auch dadurch, dass am Verb (und in speziellen Fällen auch am Adjektiv) im Deutschen nicht automatisch das Geschlecht sichtbar wird (wie das etwa in den slawischen Sprachen der Fall ist), sondern dafür immer erst eine genauere Bestimmung vonnöten ist. Mirko Križman orientierte sich in den slowenischen Übersetzungen:

„in strittigen Fällen [...] am Sinn des Gedichts, am dichterischen und persönlichen Empfinden der Dichterin, an biographischen Daten, an Aussagen Lavants [...]. So entschloß ich mich meist für die grammatische Form der ersten Person femininum, auch wenn das aus der deutschen Verbform nicht hervorgeht.“ (Križman, 1995. 216)

Im analytischen Teil dieser Arbeit wird nachzuweisen sein, wie die russischen ÜbersetzerInnen mit dieser Problematik umgehen.

Der italienische Übersetzer Lavants Hans Kitzmüller sieht die große Schwierigkeit beim Übersetzen ihrer Lyrik vor allem darin, dass:

„das Übersetzen der Lyrik Christine Lavants [...] selbstverständlich die Kenntnis eines bestimmten Weltbildes voraus[setzt], das sind Anschauungen der Natur, ihrer Heimat und des dörflichen Lebens, wobei die Dichterin übrigens nur selten die Grenzen dessen überschreitet, was ein gewöhnlicher Mensch [...] in Kärnten kennen kann. Dieses Weltbild einem Italiener [...] zu vermitteln, ist das große Wagnis.“ (Kitzmüller, 1995. 225)

Weiters erwähnt er noch die:

„häufige Nutzung von märchenhaften und biblischen Bildern und darüber hinaus von bildlichen Vorstellungen der Umgangssprache, die in Sprichwörtern und Redensarten Allgemeingut nur für die Deutschsprechenden sind.“ (Kitzmüller, 1995. 225)

Als ähnlich schwierig (wenn auch vielleicht noch etwas drastischer formuliert) empfindet auch Fabrizio Iurlano die Aufgabe der Übersetzung oder Transferierung von Lavants Lyrik in ein Nicht-Deutschsprachiges Umfeld:

„Da ihre Texte sehr verwurzelt sind in der Kultur und in der Landschaft, aus denen sie entstanden, ist Christine Lavants Welt für einen nicht-österreichischen – oder sogar, zugespitzt formuliert: für einen nicht-kärntnerischen Leser – nicht unmittelbar zugänglich und voll verständlich. Um so schärfer stellt sich das Problem für den nicht-deutschsprachigen Leser und erst recht für den Übersetzer.“ (Iurlano, 1995. 46)

Abgesehen von den oben erwähnten lebens- bzw. erfahrungsweltlichen Elementen trägt auch die Sprache Lavants zur Schwierigkeit der Verbreitung ihrer Werke über den Kärntner Raum hinaus bei, sind doch einige ihrer stilistischen und lexikalischen Entscheidungen nur mit Hilfe volkstümlicher Ausdrücke und Vorstellungen zu verstehen. Außerdem zeigen ihre Gedichte, die sie ja auf Hochdeutsch schrieb, immer wieder, vor allem im lexikalischen Bereich, auch Spuren des Lavanttaler Dialektes, der wohl als ihre eigentliche Muttersprache bezeichnet werden muss, den sie auch sprach und „in dem sie lebte“ (vgl. Iurlano, 1995. 55 ff.).

Ein konkretes Beispiel von Križman, das m.E. die Herausforderungen beim Übersetzen Lavants in eine slawische Sprache sehr anschaulich darstellt, sei hier exemplarisch für viele ähnliche Schwierigkeiten noch kurz aufgegriffen: Das Wort *Mond* kommt in den drei Hauptgedichtbänden Lavants allein oder in Zusammensetzungen 220 mal vor (vgl. Schulze Belli, 1980), im Slowenischen aber gibt es für eben dieses Wort zwei geläufige Wörter und also zwei Übersetzungsmöglichkeiten, nämlich *mesec* und *luna* (vgl. Križman, 1995. 213).

Ganz ähnlich verhält es sich nun im Russischen, auch hier existieren die beiden Worte *месяц* und *луна* nebeneinander. Während Križman angibt, im Allgemeinen bei seinen Übersetzungen das Wort *meseč* zu bevorzugen, weil dieses Wort aufgrund seiner Flexion mehr Anpassungen an den Rhythmus ermöglicht (vgl. Križman, 1995. 213), wird im analytischen Teil aufzuzeigen sein, wie die russischen ÜbersetzerInnen mit diesem Problem umgegangen sind.

Ein spannendes Beispiel stellt auch die Übersetzung des Titels von Lavants Gedichtband dar: Križman hat für seine Übersetzung der *Bettlerschale* den rhythmisch und lautlich dem Original sehr ähnlichen Titel *Beraška škodela* gewählt. Er analysiert die Ähnlichkeit wie folgt:

„Den Klang machen die Zischlaute *sch* und die beiden letzten Silben *-ale*, *-ela* aus. Auch das kurze *e* in der ersten Silbe und die Wortanfänge *Be-*, *Be* tragen zum ähnlichen Klang bei.“ (Križman, 1995. 208)

Man kann vielleicht von Glück sprechen, oder von guter Kompatibilität des Deutschen und des Slowenischen in diesem Fall, jedenfalls lässt sich bei diesen beiden Titeln eine gewisse Ähnlichkeit wirklich nicht leugnen.

Etwas anders verhält es sich nun mit der russischen Übersetzung des Titels: *Одинцова* übersetzt ihn mit *Муска ницего*, wörtlich rückübersetzt also eigentlich die *Schale des Bettlers*. Wo sich vielleicht noch eine gewisse rhythmische Ähnlichkeit ausmachen lässt (beide Titel haben – zählt man den Artikel im Deutschen zum Titel dazu – fünf Silben und beide Titel haben zwei Hebungen, jeweils auf der ersten Silbe der „wichtigen Wörter“), unterscheiden sich die beiden Titel lautlich doch recht stark voneinander, der russische klingt mit dem Frikativ *c*, dem Zischlaut *u* und dem zweimaligen *u* sehr viel schärfer und fordernder.

Lavants Titel ist in Ansätzen schon eines der für sie so typischen Komposita, die wie eingangs bereits erwähnt, in den slawischen Sprachen meist nicht direkt übersetzt werden können. Mit der unabdingbaren Umschreibung dieser Wortbildungen geht leider auch immer ein Teil eines ganz typischen und speziellen „Lavant-Tones“ verloren.

2 Rund um die Übersetzungen

2.1 Einige Anmerkungen zum Textkorpus und zu den für diese Arbeit ausgewählten Gedichten

2.1.1 Textkorpus

Im Vergleich zu anderen österreichischen SchriftstellerInnen spielen die Übersetzungen Christine Lavants ins Russische wohl eine marginale Rolle. Umso erstaunlicher mag erscheinen, dass Gedichtübersetzungen von ihr nicht nur in einigen Anthologien zu finden sind, sondern auch der ganze Gedichtband *Die Bettlerschale* in russischer Übersetzung existiert.

So entsteht ein Textkorpus aus drei Anthologien und ebendiesem Gedichtband:

- 5 Gedichte in: Вебер, Вальдемар und Давид Давлианидзе [Hrsg.]: Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. Der goldene Schnitt. Lyrik aus Österreich in russischen Nachdichtungen. 19.-20. Jahrhundert. Радуга. Москва. 1988.
- 3 Gedichte in: Евгений Витковский [Hrsg.]: Век перевода. Антология русского поэтического перевода XXI века. Водолей. Москва. 2005. (Genaueres zu diesem Projekt findet sich unter Punkt 2.2.3 zum Übersetzer Алексей Рашба.)
- 7 Gedichte in: Светлана Одинцова: Австрийская лирика: моё видение. Österreichische Lyrik – aus meiner Sicht. ЛЭГИ. Липецк. 2001.
- 155 Gedichte in: Светлана Одинцова: Кристина Лавант. Миска нищего. Стихотворения. Christine Lavant. Die Bettlerschale. Gedichte. Липецк. 2004.

Interessant erscheint im Hinblick auf die Auswahl der in den Anthologien veröffentlichten Übersetzungen der Vergleich mit den oben erwähnten deutschsprachigen Ausgaben.

Zuerst sei ein Vergleich mit dem von Lübke-Grothues herausgegebenen Band angestellt: Neben den 52 Gedichten aus der *Bettlerschale* (die Gedichte aus diesem Band nehmen in der Auswahl von Lübke-Grothues eindeutig den gewichtigsten Teil ein) überschneiden sich hier gleich 3 weitere Gedichte mit der Auswahl der in dieser Arbeit erwähnten Anthologien:

- *Diese deine Herbergsstelle* (Aus: *Spindel im Mond* – Übers.: Рашба: *Век перевода*)
- *Im Geruch der frühen Früchte* (Aus: *Spindel im Mond* – Übers.: Одинцова: *Австрийская лирика*)
- *Du Schutzpatron der Irren* (Aus: *Der Pfauenschrei* – Übers.: Рашба: *Век перевода*)

Ebenso kommt es auch in der Auswahl von Thomas Bernhard zu Überschneidungen mit Gedichten dieser Arbeit: Neben den 17 Gedichten, die ohnehin in der *Bettlerschale* übersetzt sind, tauchen auch bei Bernhard drei Gedichte wieder auf, die sich in den anderen Anthologien ebenfalls finden:

- *Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen* (Aus: *Die Bettlerschale* – Übers.: Одинцова: *Австрийская лирика*. Obgleich dieses Gedicht ebenfalls aus dem Gedichtband *Die Bettlerschale* stammt, wird es hier extra angeführt, da Одинцова es außerdem auch in ihre Anthologie aufgenommen hat.)
- *Im Geruch der frühen Früchte* (Aus: *Spindel im Mond* – Übers.: Одинцова: *Австрийская лирика*)
- *Untertänig ziehen die Sterne* (Aus: *Spindel im Mond* – Übers.: Рашба: *Век перевода*)

Es sticht ins Auge, dass das Gedicht *Im Geruch der frühen Früchte* sowohl von Lübbecke-Grothues, als auch von Bernhard für den jeweiligen Gedichtband ausgewählt wurde, und eben auch Одинцова für ihre Überblicksarbeit über österreichische Lyrik dieses Gedicht als eines von sieben Gedichten ausgewählt hat. Im analytischen Teil wird kurz darauf eingegangen, ob (und wenn ja, inwiefern) dieses Gedicht eine besondere Stellung im Werk Lavants einnimmt.

Ebenfalls angemerkt sei noch die durchaus interessante Beobachtung, dass für die drei russischen Anthologien eigentlich keines der Gedichte ausgewählt wurde, die man vielleicht als am stärksten rezipierte oder in der Forschung am öftesten untersuchte und zu Veranschaulichungszwecken oftmals herangezogenen Gedichte bezeichnen könnte, wie zum Beispiel *Trau der Mannschaft deines Seglers zu* (*Die Bettlerschale*), *Zieh den Mondkork aus der Nacht* (*Spindel im Mond*) oder auch *Horch! das ist die leere Bettlerschale* (*Die Bettlerschale*). Vielmehr wurden in vielen Fällen eher solche Gedichte aufgenommen, die von der hiesigen Forschung bis jetzt eher außen vor gelassen wurden und zu denen es aus diesem Grund auch noch nicht allzu viel an Interpretationsansätzen gibt.

Auch Bernhard folgt in seiner Auswahl nicht unbedingt dem „Kanon“ der besonders rezipierten Gedichte Lavants, von den drei beispielhaft o.e. Gedichten hat auch er keines in seine Auswahl aufgenommen.

In Lübbecke-Grothues' Auswahl hingegen finden sich alle drei oben genannten Gedichte und auch darüber hinaus eher bekanntere und häufiger rezipierte. Man könnte natürlich die These aufstellen, dass die Rezeption der Lavantschen Gedichte sich mitunter auch auf eben-diesen, schon recht früh erschienenen Gedichtband stützte und aus diesem Grund viele dieser

Gedichte auch zu den häufiger besprochenen gehören. Diese Frage wird im Rahmen dieser Arbeit aber nicht zu klären sein.

2.1.2 Auswahl der Gedichte und Übersetzungen für diese Arbeit

Für die Bearbeitung und Analyse als besonders fruchtbar sind natürlich die Texte zu werten, die innerhalb dieses Korpus nun in doppelter Übersetzung vorhanden sind, da dies einen Vergleich der unterschiedlichen Übersetzungen zulässt – das trifft auf vier Gedichte zu. Die Analyse dieser Gedichte bildet in dieser Arbeit das letzte Kapitel. Zuvor werden die elf Gedichtübersetzungen aus den drei Anthologien bearbeitet. Da die Auswahl in den jeweiligen Sammlungen sich recht stark voneinander unterscheidet und es aus diesem Grund und eben auch um einen Eindruck von der Bandbreite der Gedichtauswahl für Übersetzungen zu bekommen, interessant erscheint, ist es m.E. fruchtbar, wirklich alle diese Gedichte in die Analysearbeit aufzunehmen. Zusätzliche Gedichte aus der *Bettlerschale* in Übersetzungen von Одинцова werden nicht aufgenommen, da von ihr ohnehin einerseits Übersetzungen aus der Anthologie bearbeitet werden, andererseits auch Übersetzungen aus der *Bettlerschale* im Rahmen der Gedichte mit zwei Übersetzungen. Mit ihrem übersetzerischen Werk gibt es also ohnehin genügend Berührungspunkte.

2.2 Zu den ÜbersetzerInnen

2.2.1 Светлана Одинцова

Die Übersetzerin und Germanistin Светлана Одинцова lebt und arbeitet in Липецк. Im Jahr 2001 erschien ihre Anthologie *Österreichische Lyrik aus meiner Sicht* und im Jahr 2004 zum neunzigjährigen Geburtsjubiläum der Kärntner Dichterin die Übersetzung des Lavantschen Gedichtbandes *Die Bettlerschale*. Ursprünglich wäre ein Treffen der Verfasserin dieser Arbeit mit der Übersetzerin geplant gewesen, was der Analyse-Arbeit an ihren Übersetzungen mitunter vielleicht eine etwas andere Richtung gegeben hätte, zu diesem Treffen kam es aber leider nie. Es besteht aber persönlicher Kontakt; Светлана Одинцова hat dankenswerter Weise einige Fragen per E-Mail beantwortet. So hat sie unter anderem zu ihrer Motivation der Beschäftigung mit Lavant angemerkt, dass sie schon seit Jahren mit einer Verwandten Christine Lavants in Kontakt ist und dadurch den Anstoß erhielt, sich mit Christine Lavant intensiver zu beschäftigen und schließlich ihre *Bettlerschale* zur Übersetzung zu wählen, „weil damals noch kein Buch von Christine Lavant ins Russische übersetzt worden war“ (Одинцова, 2011).

2.2.2 Алексей Рашба

Zum Übersetzer Алексей Рашба findet sich im Internet einiges an Informationen. (Die folgenden Daten entstammen der Homepage des Projektes *век перевода*, ein Projekt, das Übersetzungen von über 1000 ÜbersetzerInnen aus unterschiedlichen Sprachen ins Russische sammelt und im Internet veröffentlicht.)

Geboren 1963 in Ленинград, lebt Алексей Рашба seit 1997 in Nürnberg und ist seit 2003 als Übersetzer tätig. Im Jahr 2005 gewann er einen vom Goethe-Institut und der Seite Город переводчиков¹⁰ veranstalteten internationalen Wettbewerb zu Übersetzungen aus dem Deutschen mit einer Übersetzung eines Gedichtes von Gottfried Benn. Auf der Homepage dieses Projektes finden sich, wie oben erwähnt, drei Übersetzungen von Gedichten Christine Lavants, auf die im analytischen Teil jeweils genauer eingegangen wird (vgl. <http://www.vekperevoda.com>).

2.2.3 О. Думлер

Zur Übersetzerin О. Думлер, deren Übersetzungen in der Anthologie *Золотое сечение* veröffentlicht sind, konnten leider keine weiteren Informationen ausfindig gemacht werden. Aufgrund dessen, dass im Inhaltsverzeichnis dieser Anthologie dem Nachnamen in der Genetivform keine Endung beigefügt wurde, wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass es sich dabei um eine weibliche Übersetzerin handelt, da weibliche russische Familiennamen, die auf einen Konsonanten enden, meist nicht dekliniert werden.

¹⁰ <http://www.trworkshop.net>

3 Analyse der einzelnen Gedichte Christine Lavants in russischer Übersetzung

Die Gedichte und Übersetzungen werden sowohl nach formalen, als auch nach „inhaltlichen“ bzw. sprachlichen Aspekten analysiert. Wenn zwei verschiedene Übersetzungen vorhanden sind, dann gibt es außerdem noch einen Übersetzungsvergleich.

Christine Lavant gab in den allermeisten Fällen ihren Gedichten keine Titel, aus diesem Grund werden sie auch hier, wie üblich, einfach mit ihrem ersten Vers benannt.

Die Reihenfolge der Analysen im ersten Teil ist quantitativ nach den ÜbersetzerInnen gewählt. Mit Ausnahme des ersten Gedichtes *Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde* (die Erklärung dazu folgt unter 3.1.1), werden zuerst die eine Übersetzung von Думлер, dann die drei Übersetzungen von Рашба und dann die sechs Übersetzungen von Одинцова jeweils in alphabetischer Reihenfolge der deutschen Gedichtanfänge analysiert. Im zweiten Teil folgen, ebenfalls in alphabetischer Reihenfolge der deutschen Originalgedichte, die vier Gedichte mit ihren jeweils zwei Übersetzungen.

3.1 Gedichte mit einer Übersetzung

3.1.1 Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde

Gleich als erstes Gedicht soll dieses „Problemkind“ unter den übersetzten Gedichten behandelt werden. Da es ein Gedicht aus der *Bettlerschale* ist und auch in der Anthologie *Золотое сечение* vorkommt, dürfte es eigentlich erst im nächsten Kapitel mit den Gedichten mit zwei Übersetzungen behandelt werden. Allerdings stellte sich schon bei der ersten Lektüre der Übersetzung in der Anthologie eine gewisse Verwunderung über selbige und nach eingängiger Analyse und Rechercharbeit folgende Erkenntnis ein: Die Übersetzung, die in der Anthologie als Übersetzung dieses Gedichtes ausgegeben wird, ist zweifelsohne in Wirklichkeit eine Übersetzung des Gedichtes *Es riecht nach Schnee* und dürfte sich fälschlicherweise als Übersetzung von *Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde* in *Золотое сечение* eingeschlichen haben. Aus diesem Grund wird ebendiese Übersetzung auch erst im nächsten Kapitel bearbeitet und einfach als Übersetzung von *Es riecht nach Schnee* aufgefasst. Für die Analyse des Gedichtes *Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde* wird „nur“ die Übersetzung aus der *Bettlerschale* von Одинцова hergenommen. Der Grund dafür, dass es trotzdem in dieser Arbeit analysiert wird, und nicht wie die anderen Übersetzungen aus der *Bettlerschale* von Одинцова außer Acht gelassen wird, besteht darin, dass ja ursprünglich die Intention bestand, es in die

Anthologie aufzunehmen, es also für die Anthologie ausgewählt wurde, wodurch es gewissermaßen hervorsticht.

Christine Lavant

(Aus: *Die Bettlerschale*)

- 1 Bernstein gelb ist das Geblüt der Erde,
- 2 Mohnsud tropft aus allen Freudenarten
- 3 in der Zeit, dem immergrünen Garten,
- 4 wächst der Apfel, den ich pflücken werde.

- 5 Muß zuvor aus überlasten Stunden
- 6 Weh- und Wermut in dein Herz verpflanzen,
- 7 während Sterne durch den Mittag tanzen,
- 8 die der Hunger in uns losgebunden.

- 9 Bei den Hornissen- und Wespennestern
- 10 stiehlt mein Denken ein paar wilde Waben,
- 11 um ein Brot für dich und mich zu haben,
- 12 und die Erde blutet gelb wie gestern.

- 13 Trink mit mir von allen Freudenarten!
- 14 Weh- und Wermut wachsen jetzt von selber,
- 15 auch der Apfel wird schon immer gelber,
- 16 wenn er reif ist, steht der Tod im Garten.

- 17 Oh, wir werden sie verzückt verzehren,
- 18 Tod und Apfel und die schwarzen Kerne –
- 19 doch das Feuer unsrer Hungersterne
- 20 wird das Erdblut röten und vermehren.

(Вебер, 1988. 466)¹¹

Светлана Одинцова

(Aus: *Миска нищего*)

- 1 У земли янтарная природа,
- 2 Радости её, что мака зелье
- 3 Всех времен, садов вечнозеленых,
- 4 Время яблок, урожая года.

- 5 Но сначала из часов прозрачных
- 6 В душу горечь и печаль посадишь;
- 7 Но когда звезда за полдень скачет,
- 8 Голод нас поднимет и рассадит.

- 9 В гнёздах у шершней, и гнёзд осиных
- 10 Мысли наберут немножко сотов,
- 11 Чтоб быть сытым хлебом лишь единым,
- 12 Вновь земля полна янтарных соков.

- 13 Ты испей со мной и эту радость!
- 14 Горечь и печаль растут само собою,
- 15 Яблоко желтеет нам на радость,
- 16 Спелым – смерть несёт в садах с собою.

- 17 О, с каким восторгом мы его съедаем,
- 18 Яблоко и смерть с их сутью черной –
- 19 Но ведь звездный голод утоляет
- 20 Мать-земля янтарною природой.

(Одинцова, 2004. 90)

¹¹ Die hier abgedruckten Gedichtversionen folgen den jeweils angegebenen Ausgaben der einzelnen Gedichte und Übersetzungen. Eine eventuelle formale Uneinheitlichkeit innerhalb dieser Arbeit (wie zum Beispiel Groß- oder Kleinschreibung am Versanfang oder auch die Schreibung des *ë* sowohl mit als auch ohne Punkte) ergibt sich aus den unterschiedlichen Versionen in den Vorlagen. Die deutschen Gedichte wurden in den meisten Fällen ebenfalls aus den Anthologien bzw. Gedichtbänden mit den Übersetzungen übernommen, aus dem einfachen Grund, dass diese Gedichte wohl als die Vorlagen für die jeweilige Übersetzerin oder den Übersetzer angenom-

Die Übersetzung übernimmt die Strophenform des deutschen Originals, beide Gedichte bestehen aus 5 Strophen zu je 4 Versen. Während das deutsche Original konsequent im 5-hebigen Trochäus verfasst ist und damit einhergehend alle Verse aus 10 Silben bestehen, und einheitlich als Reimschema den umschließenden Reim¹² (abba cddc...) aufweist, findet sich in der Übersetzung kein einheitliches Versmaß. Die Übersetzung versucht die Silbenzahl des Originals zu übernehmen und schafft es auch mit zwei Ausnahmen: In den Zeilen 14 und 17 stehen anstatt 10 Silben 12. Es lässt sich eine gewisse Regelmäßigkeit in der Verteilung der Betonungen in der russischen Version festmachen (3434 3443 4445 4545 4444). Die vereinzelt Reime folgen keinem Schema: es findet sich ein umschließender, ausreichender¹³ Reim in den Zeilen 1 und 4, ein ausreichender Reim in den Zeilen 10 und 12 und zwei identische Reime in Kreuzstellung in den Zeilen 13, 14, 15 und 16. In den Zeilen 6 und 8, 9 und 11, 18 und 20 finden sich zudem Reime, die für „deutsche Ohren“ wohl nicht unbedingt als solche zu verstehen wären, im Russischen aber laut Levý eindeutig als Reime zu werten sind.¹⁴ Was die Übersetzung genau übernimmt, sind die durchgehend weiblichen Endungen des Originals.

Die folgende inhaltliche und stilistische Analyse erweist sich in diesem Gedicht als sehr ertragreich. Grundsätzlich ist zu sagen, dass Одинцова hier versucht, dem deutschen Gedicht auch in seinem inhaltlichen Aufbau (also der motivischen Reihenfolge) recht genau zu folgen, was mitunter allerdings zur Folge hat, dass es sich für russische Ohren nicht unbedingt wie ein „schönes, poetisches“ Gedicht anhört. Auch die Satzzeichen und die thematische Anordnung erfolgen bis auf wenige Ausnahmen ganz klar nach der deutschen Vorlage, im Falle der Satzzeichen mutet das in der Übersetzung manchmal etwas seltsam an.

Der erste Vers, der den Einstieg in das deutsche Gedicht sehr erhaben und in hohem Stil erfolgen lässt (mit dem Eingangswort *bernsteingelb* und dem sehr lyrischen Wort *Gebliüt*), verliert in der russischen Übersetzung diese Erhabenheit komplett. Vielmehr wirkt der

men werden können. Es erfolgte allerdings ein Abgleich der Gedichte mit denen in den Gedichtbänden Lavants, im Falle von Abweichungen werden diese in Fußnoten angegeben.

¹² Zum Reim sei nur folgendes angemerkt: Levý sieht als für die meisten europäischen Sprachen gültige Definition (in Bezug auf das Ausmaß der Reimübereinstimmung) Wolfgang Kayser's Schuldefinition für den deutschen Reim an: „Unter Reim (genauer: Endreim) versteht man den Gleichklang des letzten voll betonten Vokals mit allem, was darauf folgt [...].“ (Kayser, 1954. 83). Für mehr Hintergrund der Definitionen und Analysen der Reime s. Levý, 1969.

¹³ Als solcher wird laut Levý ein Reim bezeichnet, bei dem (im Gegensatz zum reichen Reim, bei dem außer dem letzten betonten Vokal auch der vorhergehende Konsonant – der sogenannte Stützkonsonant – gereimt wird) ebendiese Stützkonsonanten nicht übereinstimmen. (vgl. Levý, 1969. 225)

¹⁴ „Auf besondere Weise wurde der Reim in der russischen Poesie aufgelockert: der Endkonsonant hörte auf, für die Reimharmonie relevant zu sein, und so entstanden Reime ohne Übereinstimmung des auslautenden Konsonanten [...] oder mit ‚abgehacktem‘ Endkonsonanten [also Reime, bei denen in einem Reimwort der auslautende Konsonant fehlt].“ (Levý, 1969. 246) Im Folgenden werden solche Reime entweder als „aufgelockerte Reime“ oder eben als „abgehackte Reime“ bezeichnet.

Einstieg mit der Genetivwendung *у земли* eher plump und sehr direkt und auch das Wort *нпурода* kann mit dem Stil des *Geblüts* nicht mithalten. Der *Mohnsud* wird in der Übersetzung zu *мака зелье*, wobei eben dieses Wörtchen *зелье* einen märchenhaften Kontext eröffnet, es ruft eine Assoziation zu einer Art flüssigem Gift mit negativer und eben märchenhafter Konnotation auf, wohingegen der deutsche Sud nicht unbedingt mit einem Gift assoziiert wird, wenngleich auch in diesem Fall in Verbindung mit dem Mohn durchaus die Assoziation zu etwas Berauschendem entsteht. Ein Sud allerdings ist im Deutschen nicht mit einem Gift gleichzusetzen, sondern kann durchaus auch etwas Nahrhaftes sein (man denke z.B. an einen Suppensud). Insgesamt liegt in der ersten Strophe m.E. ein Interpretationsfehler bzw. eine Uminterpretation durch die Übersetzung vor (was u.U. vielleicht durch die Zeichensetzung im deutschen Original hervorgerufen wurde): wo im Original ein konkreter Apfel, den das lyrische Ich pflücken wird, in der Zeit, dem immergrünen Garten wächst, gibt es in der Übersetzung keinen konkreten, zu pflückenden Apfel, sondern es wird einfach gesagt, dass es sich um die *время яблок, урожая года* handelt, die Zeit der Äpfel wird hier klar als Metapher für den Herbst verwendet, was ein etwas anderes Bild als in der deutschen Version ergibt, obgleich auch im Original die Herbststimmung, die Aufbruch- oder Umbruchstimmung durchaus eine große Rolle spielt.

In der zweiten Strophe wird aus der etwas fremden und m.E. durchaus typischen Lavant-Metapher *überglaste Stunden* ein Bild von *прозрачные часы* - durchsichtige Stunden. *Überglast* ist dabei ein viel unklareres Bild; ob etwas, das überglast ist, auch durchsichtig sein muss, darüber lässt sich wohl diskutieren. Klar ist, dass es sich bei etwas, das durchsichtig – *прозрачный* ist, nicht unbedingt um etwas Gläsernes oder etwas aus Glas handeln muss.

Bei der Wendung *Weh- und Wermut* handelt es sich um einen äußerst starken, wenn auch nicht unbedingt als solchen geläufigen sprachlichen Ausdruck, was nicht nur, aber doch zu einem großen Teil auch durch die Alliteration der Anfangsbuchstaben bedingt ist. Außerdem ergibt sich eine Dichtheit durch die Schreibweise mit Bindestrich und die damit verbundene Knappheit durch den Zusammenzug der beiden Worte. In der Übersetzung ist diese Wendung mit *горечь и печаль* wiedergegeben, was zwar einerseits klanglich mit dem deutschen Original nicht viel zu tun hat, und auch nicht diese Stärke und Schwere vermittelt, andererseits aber als sprachliche Wendung im Russischen durchaus als solche bekannt ist und verwendet wird, wodurch sich vielleicht eine ähnliche Dichtheit bzw. eine ähnliches Gefühl von Zusammengehörigkeit der beiden Worte ergibt.

Eine weitere Änderung, die sich durch die Übersetzung mit diesen Worten hier ergibt, betrifft die inhaltliche Seite. Im Original handelt es sich hier im einen Fall um ein abstraktes

Substantiv (*Wehmut*), im anderen Fall jedoch um ein ganz konkretes, da mit *Wermut* ja eine Pflanze bezeichnet wird (oder u.U. auch ein alkoholisches Getränk, diese Interpretation liegt im vorliegenden Fall m.E. jedoch nicht nahe). In der russischen Übersetzung hingegen werden beide Ausdrücke mit abstrakten Substantiven wiedergegeben (*горечь и печаль*), das organische Pflanzenbild verschwindet damit im russischen Gedicht an dieser Stelle gänzlich.

Im Original setzt sich diese sehr bildhafte und „organische“ Metapher im besagten Vers mit dem Verb *verpflanzen* fort (*in dein Herz verpflanzen*). Одиноцова gibt das mit *в душу посадишь* wieder. Obgleich hier das Wort *душа* wohl eindeutig die passendere Übersetzung für das deutsche *Herz* ist, als das russische *сердце* (*душа* ist viel eher das, wo im Russischen *Bitterkeit und Traurigkeit* – sitzen, als im Herzen – *сердце*) und auch das Organische des Bildes mit dem Verb *посадить* durchaus erhalten bleibt (in beiden Fällen wird vermittelt, dass auf die Wurzeln Acht gegeben wird und mit einer gewissen Behutsamkeit vorgegangen wird), fehlt in der Übersetzung durch das vorher erwähnte Fehlen des konkreten, pflanzlichen Wortes der Bezug zum Organischen dieser Metapher.

Die oben erwähnte Zuordnung von lyrischem Ich und lyrischem Du wird im Original hier relativ klar dargestellt. Es gibt ein lyrisches Ich, das schon in der ersten Strophe als quasi Protagonist (oder Protagonistin) eingeführt wird, und ein angesprochenes lyrisches Du (in dessen Herz zum Beispiel in der zweiten Strophe das lyrische Ich Weh- und Wermut verpflanzen muss). Das lyrische Wir, das sich durch das ganze Gedicht zieht, ist also klar ein Wir, das aus lyrischem Ich und lyrischem Du besteht und so eine Gemeinsamkeit, ein Zusammengehören der beiden schafft. In der russischen Übersetzung wird das lyrische Ich in dieser Form überhaupt nicht eingeführt, das erste „Subjekt“, das hier eine Rolle spielt, ist ein lyrisches Du in der Form des *посадишь*, wobei allerdings das Ich wohl als Sprecherinstanz angenommen werden muss. Eigentlich handelt es sich auch in diesem Fall um eine Uminterpretation, da in der Übersetzung das Du jemandem etwas in die Seele setzt, und nicht klar ist, um wessen Seele es sich dabei eigentlich handelt. In weiterer Folge, in der vierten Zeile der zweiten Strophe, wird ein lyrisches Wir eingeführt (*голод нас поднимет*), das natürlich ein Ich und ein Du evoziert, woher dieses Ich kommt, ist aber in diesem Fall nicht wirklich klar.

Auch in dieser zweiten Strophe liegt eine Um- (Fehl-?) Interpretation vor. Im Original tanzen vom Hunger losgebundene Sterne durch den Mittag, ein Bild, das man vielleicht als eine positive Auffassung einer negativen Situation deuten könnte: der Hunger ist so stark, dass er die Sterne losbindet, trotzdem tanzen diese durch den Mittag (wobei *tanzen* paradoxerweise durchaus positiv konnotiert ist – im Normalfall beginnt man wohl eher nicht aus Hunger zu tanzen). In der Übersetzung hingegen hüpf (oder springt) ein Stern *nach Mittag*

und wenn das passiert, wirkt der Hunger als Subjekt auf ein lyrisches Wir ein (*голод нас поднимет и рассадит*), dessen Ich, wie o.e. aber eben davor noch nicht eingeführt wurde.

Die russischen Verben in den Versen 6, 7 und 8 (*посадишь, скачет, поднимет, рассадит*) klingen bedeutend härter und gröber, als die deutschen Verben, die an dieser Stelle verwendet werden (*verpflanzen, tanzen, losgebunden*), was der Übersetzung wiederum insgesamt einen etwas weniger poetischen Ton verleiht und nicht so sehr nach dem hohen Stil des Originals klingt.

In Vers 10 des deutschen Gedichtes *stiehlt* das Denken ein paar wilde Waben, in der russischen Version wird daraus ein viel weniger aggressives Bild, die Gedanken nehmen einfach ein paar Waben (*мысли наберут немножко сотов*). Im weiteren Verlauf der dritten Strophe wird in der Übersetzung eine Assoziation eingebaut, die m.E. im Original kein bisschen evoziert wird: hier geht es um *ein Brot für dich und mich*, Brot lässt sich hier werten, als etwas dass dieses lyrische Ich und Du, wohl auch im übertragenen Sinn, ernährt. Auch wird wieder eine klare Verbindung zwischen dem Ich und dem Du hergestellt, vielleicht aber andererseits auch ein trennendes Element eingebaut, indem die Dichterin nicht bei dem oben eingeführten Wir bleibt, sondern wieder von einem Ich und einem Du spricht. Was auch immer hier ernährend wirkt, wirkt nicht nur auf beide gemeinsam, sondern auch auf jede/n Einzelne/n der beiden. In der Übersetzung nun wird ganz klar eine biblische Assoziation hervorgehoben, die Formulierung *чтоб быть сытым хлебом лишь единым* kann als klare Anspielung an das biblische *der Mensch lebt nicht vom Brot allein – не хлебом единым жив человек* oder *не хлебом одним будет жить человек* (Dt. 8,3 und Mt. 4,4) verstanden werden, eine Assoziation, die im deutschen Original m.E. nicht angelegt ist. (Dieses Indiz spricht für eine besonders religiös angelegte Interpretation durch die russische Übersetzung, wie sie schon im einleitenden Teil dieser Arbeit angesprochen wurde.) Außerdem fällt in dieser Strophe auf, dass Одиноцова die direkte Erwähnung des Blutes vermeidet und sich stattdessen jetzt poetischer ausdrückt *земля полна янтарных соков – bernsteinerne Säfte*.

In der vierten Strophe wird nun auch in der russischen Version ein lyrisches Ich ausdrücklich eingeführt – *ты испей со мной и эту радость* (dieses *со мной* bleibt aber auch im weiteren Verlauf das einzige Pronomen in der ersten Person). In Vers 15, wo im Original einfach nur der Apfel immer gelber wird, und damit einhergehend eindeutig eine Aufbruchsstimmung und spätestens im darauf folgenden Vers (*wenn er reif ist, steht der Tod im Garten*) auch etwas Bedrückendes und Bedrohliches transportiert wird, steht in der Übersetzung *яблоко желтеет нам на радость*, es entsteht eine fröhlichere, freudigere Stimmung, das lyri-

sche Wir freut sich darüber, dass der Apfel gelber und gelber wird. In Vers 16 erscheint der Tod dann wie ein Bruch, der plötzlich in dieser heiteren Stimmung eintritt.

Im Original kann außerdem an dieser Stelle ganz klar ein Bezug zu dem konkreten Apfel aus der ersten Strophe hergestellt werden, dieser eine Apfel zieht sich als Bild durch das ganze Gedicht. Zu Anfang wächst er einfach nur, und es ist klar, dass irgendwann die Zeit des Pflückens kommen wird, gegen Ende hin passiert eine klare Zusammenführung und Gleichsetzung mit dem Tod. In der Übersetzung hingegen taucht in der vierten Strophe zum ersten Mal ein konkreter Apfel auf; man könnte sich die Frage stellen, woher nun plötzlich dieser Apfel, der auch hier mit dem Tod gleichgesetzt wird, kommt.

In der letzten Strophe steht im Deutschen *wir werden sie verzückt verzehren* – eine Wendung, die sich ganz klar auf den Apfel und den Tod bezieht, diese zusammenfasst und gemeinsam behandelt, allerdings bleiben sie im Original im Plural stehen, es handelt sich nach wie vor um zwei Elemente: Apfel und Tod. Auch die schwarzen Kerne werden bei Lavant nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit Tod und Apfel gebracht, indem eben nicht steht *ihre* Kerne oder *seine* Kerne, sondern einfach nur *die schwarzen Kerne*. Bei Одинцова steht in Vers 17 *мы его съедаем* – Apfel und Tod werden völlig synonym gebraucht und nur mehr als ein Element verwendet, diese Gleichsetzung passiert eigentlich schon in der vorhergehenden Strophe, in der sich *смерть* (zwar nicht in der Form, jedoch inhaltlich) auf *спелым*, und dieses wiederum auf *яблоко* bezieht. Auch in Vers 18 werden die beiden dann noch einmal zusammengefasst und die schwarzen Kerne beziehen sich in der russischen Version eindeutig auf beide Elemente: *с их сутью черной*.

Die letzten beiden Verse dieser Übersetzung unterscheiden sich inhaltlich wieder stark vom Original und geben mit diesem anderen Ende wohl dem Gedicht als Ganzes eine etwas andere Richtung. Im Deutschen tritt das *Feuer* als Subjekt auf, das einen Einfluss auf das *Erdblut* ausübt, und die *Hungersterne* stellen eine klare Referenz an die Sterne in der zweiten Strophe dar (die ja der Hunger losgebunden hat). Außerdem endet das deutsche Gedicht mit einer Intensivierung *röten und vermehren*, was eine Art offenes Ende mit einer klaren Richtung über das Gedicht hinaus ergibt. Im russischen Gedicht wird die Erwähnung eines Feuers komplett außen vor gelassen, aus den *Hungersternen* wird *звездный голод*, was eher einen *Sternenhunger* ergibt, in dem eben nicht die Sterne als Subjekt zu sehen sind, sondern der Hunger, wodurch zwar durchaus eine Referenz auf Vers 8 hergestellt wird, was aber ein gänzlich anderes Bild hervorruft, als im deutschen Original. Dass die Mutter Erde mit ihrer bernsteinfarbenen Natur diesen Hunger stillt – *звездный голод утоляет мать-земля янтарною природой* – kann zwar mitunter als schöne Metapher für den Herbst verstanden werden und

auch als sehr poetisches Ende für ein naturlyrisches Gedicht, im Original ist diese Interpretation jedoch wohl eher nicht angelegt. Auch weist dieses Ende nicht aus dem Gedicht hinaus, sondern setzt im Gegensatz einen klaren Schlusspunkt, quasi ein Fazit unter das Gedicht.

Ein Element, das bei Lavant eine wichtige Rolle spielt, sind die Farben und ihre Bedeutung im Verlauf dieses Gedichtes. Es lässt sich ganz klar eine Entwicklung in der Farbgebung und der Verwendung der jeweiligen Bezeichnungen feststellen. Zu Beginn kommen im Original die Farbworte gelb und grün, jedoch in beiden Fällen in einem zusammengesetzten Wort vor – es wird also quasi eine farbliche Stimmung, die aufgrund des Grüns (und viel mehr noch des immergrünen Gartens) wohl als noch lebendig und hell bezeichnet werden kann, wenngleich auch die bernsteinerne Farbe natürlich schon eine gewisse Schwere transportiert. Die zweite Strophe kommt ganz ohne Farbe aus, und ab der dritten Strophe ist eine Entwicklung hin zur Dunkelheit und Düsterei in der Farbgebung feststellbar: *gelb* (Vers 12) – *gelber* (Vers 15) – *schwarz* (Vers 18) – *rot* (*röten*, Vers 20). In der letzten Strophe kommt die Farbe *gelb* (oder *bernsteingelb*), die sich davor durchzieht und intensiviert, gar nicht mehr vor. In der Übersetzung dagegen spielt das Wort *янтарный* eine besondere Rolle, es kommt insgesamt dreimal vor (wohingegen im Original das Wort *Bernstein* nur ein einziges Mal vorkommt) und bildet auch eine Klammer zwischen erster, dritter und letzter Strophe, bzw. sogar zwischen dem ersten und dem letzten Vers des Gedichtes. Es ist also weniger eine Entwicklung in der Farbgebung bemerkbar, als vielmehr eine Kontinuität im Hinblick auf die Bernsteinfarbe (wenngleich wohl nicht unerwähnt bleiben darf, dass durchaus auch in der Übersetzung andere Farben eine Rolle spielen: *вечнозеленых* (Vers 3), *желтеет* (Vers 15), *с сутью черной* (Vers 18). Es entsteht nur eben der Eindruck, dass diese Farben in ihrer Relevanz hinter der Bernsteinfarbe zurück bleiben.

Was die viel zitierten lavant-typischen Komposita betrifft, sind in diesem Gedicht wohl drei hervorzuheben: einerseits die *Freudenarten* (wobei man in diesem Fall vielleicht darüber streiten könnte, ob es sich wirklich um ein solches Kompositum handelt) aus denen in der Übersetzung ein einfaches *падоцму* wird, im Weiteren die *Hungersterne*, die wie o.e. mit *звездный голод* wiedergegeben werden, und schließlich das *Erdblut*, welches in der Übersetzung überhaupt nicht in dieser Form vorkommt.

Insgesamt, wenn man die Übersetzung wertend besprechen will, muss wohl festgestellt werden, dass es sich weder um eine besonders poetische, „schöne“ Variante einer Übersetzung handelt, noch dass der Inhalt des deutschen Gedichtes wirklich gut verstanden und in angebrachten Bildern umgesetzt wurde. Formal ist es in Ansätzen vielleicht als eine Art Interlinearversion zu sehen, wodurch es sich gut dafür eignet, parallel mit dem deutschen Original

gelesen zu werden (wenngleich auch die inhaltlichen Abweichungen eher gegen eine solche Auffassung sprechen). Da dieser Gedichtband zweisprachig abgedruckt wurde, kann aber durchaus davon ausgegangen werden, dass auch eine solche Absicht hinter dieser Übersetzung des Gedichtes steht.

3.1.2 Die Goldammer

Dieses Gedicht ist eines der wenigen Gedichte Lavants, die mit einem Titel versehen sind. Außerdem ist an diesem Gedicht bemerkenswert, dass es sich dabei um das einzige auf Russisch übersetzte Gedicht aus Lavants frühem Gedichtband *Die unvollendete Liebe* handelt.

Christine Lavant (Aus: <i>Die unvollendete Liebe</i>)	О. Думлер (Aus: <i>Золотое сечение</i>)
Die Goldammer	Овсянка
1 Daß sie niemals schwächer würde, 2 meines Herzens helle Flamme, 3 brech ich täglich eine Bürde 4 Trauerzweige von dem Stamme 5 meines Sehnsuchtsbaumes ab.	1 Чтоб горело в сердце пламя 2 светлое, не угасая, 3 я кормлю его ветвями – 4 каждый день одну срываю – 5 с дерева моей тоски.
6 Wenn die Vögel dann erbittert schreien, 7 die so schön darin genistet haben, 8 muß ich ihnen kleine Lieder weihen, 9 und sie nehmen sie als Opfergaben; ¹⁵ 10 mancher fällt verbrannt herab.	6 Ну а если птиц, жилищ древесных, 7 я лишаю крова и покоя, 8 много песен им дарю чудесных, 9 и они, заслушавшись, порою 10 падают, как угольки.
11 Denn sie können sich nur schwer entfernen 12 von den Ästen mit den roten Früchten. 13 Ach, sie schwanken lange zwischen Sternen 14 und dem Flammenstoß, vor dem sie flüchten, 15 dessen Rauch so riesig steigt.	11 Потому что им так жаль расстаться 12 с веткой и багряными плодами, 13 и они не могут не метаться 14 между звездами и языками 15 огненными, там где чад.

¹⁵ Dieses Semikolon ist im Original nicht mit hundertprozentiger Sicherheit als solches zu erkennen, es könnte sich u.U. auch um einen Doppelpunkt handeln (vgl. Lavant, 1949. 68). Da Lavant aber bedeutend öfter Semikolons setzt, als Doppelpunkte und auch bei Бебер dieses Satzzeichen steht, wird davon ausgegangen, dass es an dieser Stelle das richtige ist.

16	Nur die kleine goldne Frühlingsammer	16	Лишь одна овсянка золотая –
17	läßt sich niemals von der Sehnsucht trennen.	17	от тоски моей куда ей деться! –
18	Innig singt sie ihren süßen Jammer,	18	все поет, и плача, и стеная,
19	bis die Töne strahlend mitverbrennen	19	до тех пор пока и песнь и сердце
20	und das Herz für immer schweigt.	20	вместе с нею не сгорят.

(Вебер, 1988. 462)

(Вебер, 1988. 463)

Die Übersetzung dieses Gedichtes hält sich formal recht streng an die Vorgaben des Originals. In beiden Versionen besteht das Gedicht aus 4 Strophen zu je 5 Versen. Die weiblichen Endungen in den ersten 4 Versen jeder Strophe und die eine männliche in Vers 5 werden in der russischen Version exakt gleich realisiert. In dieser Übersetzung wird das Gewicht zweifelsohne auf die Silbenzahl gelegt, die Anzahl der Silben stimmt durchwegs überein – die ersten vier Verse haben in der ersten Strophe 8 Silben, in allen anderen Strophen 10, der jeweils letzte Vers pro Strophe hat immer 7 Silben. Das Versmaß des Originals – durchgehend 4-hebige Trochäen in der ersten Strophe und in der jeweils letzten Strophe der zweiten bis vierten Strophe und 5-hebige Trochäen in den restlichen Versen – wird in der Übersetzung hingegen nicht übernommen. Hier entsteht eine bunte Mischung aus 2- bis 4-hebigen Verszeilen, in der kein durchgängiges Muster erkennbar ist.

Die regelmäßige Reimform des deutschen Gedichtes (Kreuzreim in den jeweils ersten 4 Zeilen jeder Strophe, Vers 5 reimt mit Vers 10 und Vers 15 reimt mit Vers 20) wird im russischen konsequent übernommen. Hier tauchen wieder einige aufgelockerte Reime auf, nämlich in den Versen 1 und 3, 2 und 4, 7 und 9 und 17 und 19.

Die Übersetzung des Titels dieses Gedichtes eröffnet gänzlich andere Assoziationen als der Originaltitel. Während man *Die Goldammer* in erster Linie wohl mit einem lyrischen Naturgedicht verbindet, taucht im Russischen sofort eine andere mögliche Bedeutung des Wortes *овсянка* auf, nämlich *Hafergrütze* oder *Haferbrei* (*каша*). Auch in den gängigen Wörterbüchern taucht immer diese Übersetzung als erste auf¹⁶, und erst in weiterer Folge auch die Bedeutung *Ammer*, im Wörterbuch der Internetseite www.rambler.ru wird überhaupt nur die erste Bedeutungsmöglichkeit angegeben¹⁷. Zugleich weckt das Gedicht damit auch Kindheits- und Nahrungsassoziationen und es ist nicht von vornherein klar, dass es sich dabei um einen Vogel handelt, was im Deutschen unumstritten ist.

¹⁶ Vgl. z.B. Лейн, 2002^B oder Цвиллинг, 2000 oder auch <http://lingvo.yandex.ru/овсянка/по-немецки/>.

¹⁷ Vgl. <http://dict.rambler.ru/german-russian/овсянка>. In der Folge wird der Einfachheit zuliebe in ähnlichen Fällen nur mehr ein Wörterbuch zitiert, es sei denn es kommt zu relevanten inhaltlichen Abweichungen in den unterschiedlichen Nachschlagewerken.

Auch im Fall dieses Gedichtes geht die formal recht strenge Übereinstimmung der Übersetzung mit einigen inhaltlichen Abstrichen einher. Думлер folgt dem Verlauf des Gedichtes inhaltlich zwar etwas weniger genau, als Одинцова im vorhergehenden Gedicht, die sprachlichen und metaphorischen Bilder ähneln im Falle dieser Übersetzung denen des Originals aber deutlicher.

In der ersten Strophe stehen sich die Bilder der *Flamme des Herzens*, die nicht schwächer werden soll (im Original) und der *Flamme im Herzen*, die nicht ausgehen darf (in der Übersetzung) gegenüber. Das *Herz* wird in diesem Fall wirklich mit dem russischen *сердце* übersetzt; hier bleibt Думлер dem Original treu, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass es sich um das feste Bild des brennenden Herzens oder der Flamme des Herzens handelt, was mit *душа* im Russischen als Metapher nur schwer möglich wäre. Das Adverbialpartizip *не угасая* in Vers 2 hat im deutschen Gedicht keine direkte Entsprechung. Bei Lavant werden die *Trauerzweige* (wieder ein typisches Kompositum, das in der russischen Version mit einem einfachen *ветвь* wiedergegeben wird und dadurch sehr viel von seiner Stärke einbüßt) einfach nur vom Stamm abgebrochen, es wird nicht konkret geklärt, was mit den Zweigen passiert. In der Übersetzung findet hier eine Konkretisierung¹⁸ des Bildes und eine gleichzeitige Anthropomorphisierung der Flamme statt: ein lyrisches Ich füttert oder nährt die Flamme mit den Zweigen. Aus dem Kompositum (*mein*) *Sehnsuchtsbaum* in Vers 5 wird in der Übersetzung die Genetivphrase *дерева моей тоски*.

Zu Beginn der zweiten Strophe treten die Vögel im Original als Subjekt auf, das lyrische Ich rückt erst in Vers 8 wieder an die Stelle des Subjekts, wohingegen in der Übersetzung das lyrische Ich im zweiten Vers der zweiten Strophe ganz klar als Handelnde/r auftritt (*я лишаю крова и покоя*). Außerdem entsteht hier auch inhaltlich ein leichter Bruch, die o.e. Zeile mag vielleicht im Original inhaltlich durchaus angelegt sein, wird aber bei Weitem nicht so klar und deutlich ausformuliert. Wo Lavant im deutschen Gedicht mit dem Verb *genistet* arbeitet, verwendet die Übersetzerin hier zwei Substantive, die dieses Bild lediglich umschreiben (*крова и покоя*). Weiters fügt die Übersetzung im vorhergehenden Vers den Vögeln ein zusätzliches Attribut hinzu – *жилицу древесных* – das ebenfalls im Original über-

¹⁸ Das Phänomen, das hier als Konkretisierung bezeichnet wird, ist in der Übersetzung ein häufiges. Karin Fleischanderl formuliert dieses Faktum wie folgt: „In gleicher Weise neigt die Übersetzung dazu zu logisieren, also Dinge zu erklären, expliziter zu machen, sie nicht in ihrer Unmittelbarkeit und Unverständlichkeit stehen zu lassen. Der Übersetzer muss sich den Text verstehend aneignen, und es ist nahezu unmöglich, diese Verständnisleistung wieder rückgängig zu machen, dem Text das Mysterium zurückzugeben, das man ihm dadurch genommen hat. Es ist ein wenig, als würde die Übersetzung eine Art Grauschleier über die Unmittelbarkeit und Bunttheit des Originals legen.“ (Fleischanderl, 2010. 16) Wenngleich dieses Zitat dem Phänomen etwas wertend gegenübersteht, was für diese Arbeit in der Form nicht übernommen werden soll, so stellt es doch ein m.E. gut verständliches und klares Bild dar.

haupt nicht vorkommt. Umgekehrt geht die Antithese zwischen den Adjektiven *erbittert* in Vers 6 und *schön* in Vers 7, die ein Spannungsfeld aufbauen, in der Übersetzung gänzlich verloren. In der russischen Version baut sich in ebendiesen Versen ein etwas anderes Spannungsfeld auf, nämlich ein klangliches: in beiden Zeilen steht eine Art Binnenreim, allerdings mit sehr konträren lautlichen Elementen: *птиц – жилиц* und *крова и покоя*. Ein wichtiger Unterschied, der sich in den Zeilen 8 und 9 ergibt, besteht in der christlich religiösen Wortwahl, die aber dieses Mal nicht in der russischen Übersetzung auftaucht, sondern umgekehrt im deutschen Original vorhanden ist, in der Übersetzung aber gar nicht übernommen wird. Die Rede ist von den Worten *weihen* und *Opfergaben*, die sofort eine religiöse Assoziation auslösen, wohingegen in der Übersetzung das Verb *дарю* an dieser Stelle steht, und auch aus den *kleinen Liedern* werden in der Übersetzung *много песен чудесных*. Wo in der deutschen Version manch einer der Vögel verbrannt herabfällt, steht in der russischen etwas unklarer *порою падают*, ohne dass eine Angabe dazu gemacht wird, ob nun alle Vögel hinabfallen, oder doch nur ein paar, wie im Original. Der Nachsatz *как угольки* im russischen Vers 10 stellt eine Metaphorisierung für das im deutschen klar ausgesprochene *verbrannt* dar.

Die im deutschen Original in Strophe 3 einfach mit dem Farbattribut *rot* bezeichneten Früchte sieht die Übersetzerin in einem noch intensiveren Farbton und gibt diesen in der Übersetzung mit *багряный* – leuchtend rot oder purpurfarben – wieder. In der selben Strophe arbeitet Lavant mit einer positiven Formulierung – *sie schwanken lange zwischen Sternen* – während in der russischen Übersetzung an dieser Stelle eine doppelte Verneinung verwendet wird: *они не могут не метаться*. Die Interjektion *Ach*, die im Original zu Beginn von Vers 13 steht und einen deutlichen Bezug zu einer Gefühlsregung des lyrischen Ichs bzw. der Sprecherinstanz herstellt, wird in der Übersetzung außen vor gelassen. Die deutsche Formulierung des Flammenstoßes wirkt deutlich aggressiver, der so riesig aufsteigende Rauch bedrohlicher, als das verspieltere Bild der Feuerzungen und der einfache Nachsatz *там где чад* in der Übersetzung. Generell wirkt die Situation des Feuers in der Übersetzung weniger gefährlich, als bis zu einem gewissen Grad auch reizvoll und anziehend, außerdem fällt auch der Aspekt des Flüchtens in der Übersetzung gänzlich weg.

Die letzte Strophe baut (durch Attribute wie *kleine, goldne, süßen, strahlend*) in den ersten 4 Zeilen eine etwas positiver anmutende Stimmung auf, die jedoch in der letzten Zeile durch ein jähes Ende unterbrochen wird: *und das Herz für immer schweigt*. In der russischen Version findet hier wieder eine Konkretisierung statt: aus den Tönen, die strahlend mitverbrennen, wird in der Übersetzung ein Lied, das zusammen mit dem Herz und der Ammer verbrennt (was in der deutschen Vorlage nicht in dieser Klarheit ausgedrückt wird). Das starke

Bild des für immer schweigenden Herzens fällt in der Übersetzung weg, die letzte Zeile wirkt in der Übersetzung sehr viel weniger bedrohlich, endgültig und stark, auch weil sie wiederum in verneinter Form steht.

Was die Übersetzung recht genau übernimmt, ist eine Verklammerung der Bilder von Herz und Sehnsucht in der ersten Strophe (Vers 2 und 5 im Deutschen, Vers 1 und 5 im Russischen) und der letzten Strophe (Vers 17 und 20 im Deutschen, Vers 17 und 19 im Russischen), was dem Gedicht einen inhaltlichen Bogen verleiht. Insgesamt wirkt dieses Gedicht in der Übersetzung in sich viel runder und auch poetisch „schöner“, vielleicht eher wie ein „russisches Gedicht“, als dies beim vorhergehenden Gedicht der Fall war, was aber mit Sicherheit nicht nur an der Art der Übersetzung, sondern auch an der Struktur des Originalgedichtes liegt.

3.1.3 Diese deine Herbergstelle

Zu dieser und auch den folgenden zwei Übersetzungen von Алексей Пашба ist grundsätzlich zu sagen, dass weder in der Buchausgabe, noch im Internet die Titel der Originale der Gedichte oder die Buchtitel, aus denen sie entnommen wurden, genannt werden, sie werden einfach unter dem Namen Christine Lavants angeführt. Die Rückführung auf genau diese Originale erfolgte durch die Verfasserin dieser Arbeit und erhebt somit keinen Anspruch auf hundertprozentige Richtigkeit. Allerdings haben sich die hier angeführten Originale nach intensiver Beschäftigung und Recherche als die mit doch recht großer Wahrscheinlichkeit richtigen herauskristallisiert. Die besagte Suche wurde sicherlich auch dadurch noch etwas erschwert, dass die Übersetzungen von Пашба sich inhaltlich immer wieder ein gewisses Maß an Freiheit herausnehmen, was wohl auch damit zusammenhängen könnte, dass sie formal den Originalen recht streng folgen.

Christine Lavant

(Aus: *Spindel im Mond*)

1 Diese deine Herbergstelle
2 hast du lange schon gemieden
3 und ihr Rauch steigt abgeschieden.
4 Feigenwurz zersprengt die Quelle,
5 die dein Brunnen war.
6 Schon seit Tag und Jahr
7 üb ich mich im Hungerleiden,
8 um das Brot nicht anzuschneiden,
9 das ich aus dem Feuer holte
10 und mit dir verzehren wollte,
11 nur mit dir allein!
12 Härter als ein Stein
13 und – weiß Gott wovon ? – besessen
14 rollt es schimmelig und vergessen
15 durch das ganze Haus.
16 Oft im Traum hör ich es sprechen:
17 Komm mich schneiden oder brechen,
18 teil mich endlich aus!

(Lavant, 1959. 10)

Алексей Рашба

(Aus: *Век перевода*)

1 Под звездою сиротливой
2 этот твой приют заброшен,
3 дым печной по ветру скошен,
4 и разорвано оливой
5 жерло родника.
6 Тоньше тростника,
7 год за годом, голодая,
8 я не ем от каравая,
9 что из пламени достала,
10 разделить с тобой мечтала,
11 лишь с тобой одним!
12 Стал мой хлеб сравним
13 с валуном заплесневелым,
14 залежалым, угорелым,
15 среди бела дня
16 сотрясает он избушку:
17 - Ну же, режь, ломай горбушку!
18 Пригуби меня!

(Витковский, 2005. 311)

Wie o.e. übernimmt diese Übersetzung formal einige Aspekte des Originals direkt, so bestehen beide Gedichte aus nur einer Strophe zu 18 Versen, die Übersetzung übernimmt die Silbenzahl pro Vers (meist 8 Silben, in den Versen 5, 6, 11, 12, 15 und 18 nur 5 Silben) und die Verteilung von weiblichen und männlichen Endungen (die Verse mit 5 Silben enden männlich, alle anderen weiblich). Auch das Reimschema, das im deutschen Original mehrere Reimformen kombiniert (umschließende Reime in den Versen 1 bis 4 und 15 bis 18, Paarreime in den Versen 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10, 11 und 12, 13 und 14, 16 und 17), wird in der Übersetzung ganz genau übernommen. Es fällt auf, dass sich hier keine aufgelockerten Reime finden. Einzig das in der deutschen Version regelmäßige Versmaß – 3- und 4-hebige Trochäen – wird in der russischen nicht übernommen. In der Übersetzung verteilen sich die Hebungen unregelmäßig.

Inhaltlich sieht es mit der Übereinstimmung in diesem Fall bedeutend dürftiger aus. Die sprachlichen Mittel, die in der Übersetzung verwendet werden, klingen über weite Teile archaisch und volkstümlich und erinnern sprachlich hin und wieder an die Zeit von Пушкин. Schon die erste Zeile, die im Original mit einer Alliteration und dem sehr stark konnotierten Wort *Herbergstelle* beginnt, übersetzt Пауба sehr frei und stellt damit eine gänzlich andere Grundstimmung für das Gedicht her. Der *verlassene Stern*, den er gleich zu Beginn einführt, ist dabei seine „Erfindung“, im deutschen Original kommt im ganzen Gedicht kein Stern vor. Schon dabei verwendet er die alte Deklinationsform des Instrumentals des Wortes звезда und schreibt *под звездою*. Das Wort *Herberge* oder *Herbergstelle* hat in der deutschen Sprache (und hier wohl vor allem im ländlichen, noch stärker christlich geprägten Raum) immer eine religiöse Konnotation, die aus der Herbergssuche Maria und Josefs hervorgeht (Lk. 2,7).

Bei Lavant bilden sowohl die ersten drei, als auch die folgenden beiden Verse jeweils einen abgeschlossenen Satz. Dadurch entsteht ein etwas abgehackter Rhythmus, der in der Übersetzung verloren geht, weil hier die ersten fünf Verse zu einem Satz zusammengezogen werden. Die Aussage, dass das angesprochene lyrische Du die Herbergstelle lange gemieden hat, wird in der Übersetzung ausgespart. Dafür wird der *Rauch* des Originals zu *дым печной* konkretisiert, eine Wendung, die im Russischen mit einem fixen Bild assoziiert wird, nämlich einem märchenhaften oder eben dem ländlichen Raum zuzuordnenden. Auch der Wind taucht nur in der Übersetzung auf, im Original *steigt der Rauch abgeschieden*, kommt aber mit keinem Wind in Berührung.

Das Bild der *Feigenwurz* trägt zwar den Wortstamm der Feige in sich (ein Wort, das in unterschiedlichen Formen (so zum Beispiel der *Feigenstamm*, s. auch Kapitel 3.2.1 *Abends zähl ich Lamm um Lamm*) immer wieder eine Rolle in der Lyrik Lavants spielt und so als ein für sie durchaus typisches Bild gesehen werden kann. Im Falle dieses Gedichtes handelt es sich dabei jedoch wohl eher um ein anderes Gewächs, und zwar um ein Heilkraut, das eigentlich *Feigwurz* bzw. *Scharbockskraut* genannt wird und der Familie der Hahnenfußgewächse angehört.¹⁹ Diese Pflanze wird bei Пауба einfach zur *Olive* uminterpretiert, was in mehrerlei Hinsicht als problematisch zu werten ist. Einerseits geht mit der Verwendung der Olive an dieser Stelle die Konnotation der in vielerlei Hinsicht heilenden Wirkung der Pflanze verloren. Andererseits wird dadurch auch die Topographie eine andere. So wächst die Feigwurz typischerweise in Nord- und Mitteleuropa, es kann also davon ausgegangen werden, dass Lavant dieses Kraut aus ihrer eigenen Lebenswelt vertraut war, die Olive hingegen wird vor allem mit dem mediterranen Raum assoziiert, womit Christine Lavant wohl eher weniger zu tun

¹⁹ Vgl. <http://www.heilkraeuter.de/lexikon/scharbockskraut.htm>

hatte. Außerdem handelt es sich hierbei wieder um ein Substantivkompositum, welches von Пашба durch ein einfaches Substantiv ersetzt wird.

Die *Quelle*, die im Original von der Feigenwurz gesprengt wird, bleibt zwar im Russischen erhalten, der Nachsatz *die dein Brunnen war* jedoch wird in der Übersetzung durch die Wendung *тоньше тростника* ersetzt. Diese inhaltliche Erweiterung ist vermutlich als weitere Metapher für das Hungerleiden in Vers 7 zu verstehen, ein Bild, das bei Lavant so nicht angelegt ist. Das Kompositum *Hungerleiden* wird in der Übersetzung mit einem Adverbialpartizip wiedergegeben (*голодая*). Die für die Quelle wichtige Beschreibung, dass sie der Brunnen für das lyrische Du war (also Wasser und damit einhergehend auch Leben gespendet hat, nun zersprengt ist und damit keinen lebensspendenden Brunnen mehr darstellen kann), geht in der Übersetzung gänzlich verloren, wodurch der Quelle bei Weitem keine solch gewichtige Rolle zukommt. Vielmehr handelt es sich in der Übersetzung einfach um irgendeine Quelle, deren Mündung von der Olive zerrissen oder zerstört wird.

In Vers 6 verwendet Lavant eine mittlerweile sprichwörtlich verwendete Redewendung, ändert diese allerdings etwas ab: *schon seit Tag und Jahr* geht eindeutig auf die Wendung *seit Jahr und Tag*²⁰ zurück. In der Übersetzung wird zwar ebenfalls eine feste sprachliche Wendung an dieser Stelle eingesetzt – *год за годом* – allerdings ist diese wohl nicht aus dem geschichtlichen Kontext so sehr aufgeladen, wie die Formel im Original.

In der russischen Übersetzung finden sich Beispiele für eine Konkretisierung des lyrischen Ichs, die durch die Sprachstruktur des Russischen vonnöten ist (wie sie im einleitenden Teil dieser Arbeit erwähnt wird): Die Verben in den Versen 9 und 10 (*достала* und *мечтала*) tragen hier in der Übersetzung weibliche Endungen. Diese Weiblichkeit des lyrischen Ichs ist im Original zwar annehmbar, aber in keiner Weise klar formuliert oder angelegt. Somit entschied sich Пашба hier ähnlich dem slowenischen Lavantübersetzer Križman (s. Kapitel 1.4) für ein weibliches lyrisches Ich, rückführbar wohl auch auf die Person der Dichterin selbst.

Der deutsche Vers 8 *um das Brot nicht anzuschneiden* wird bei Пашба mit dem Satz *я не ем от каравайя* wiedergegeben. Dieses *каравай* stellt dabei eine weitere, etwas archaisch klingende Formulierung dar, die andere Assoziationen weckt, als das im deutschen Gedicht verwendete einfache *Brot*. Im Vergleich zu den anfänglichen Versen wird die Übersetzung in den Versen 9 bis 11 inhaltlich treuer. Zwar wird *aus dem Feuer* mit *из пламени*, *verzehren* mit *разделить* und *wollte* mit *мечтала* übersetzt, die Struktur jener Verse folgt aber genau

²⁰ „Die Formel "Jahr und Tag" stammt aus der alten Rechtssprache und bezeichnete ursprünglich eine genau festgelegte Frist von einem Jahr, sechs Wochen und drei Tagen. Mit der Zeit verband sich mit dieser Formel die Vorstellung eines längeren, unbestimmten Zeitraumes bis hin zu mehreren Jahren [...]“ (Duden, 2007. 566)

der des Originals. Der Vers 11 ist (inklusive des Rufzeichens) quasi wörtlich ins Russische übertragen.

In den folgenden Versen entsteht wieder eine inhaltliche Diskrepanz, in der deutschen Version wird das Brot als *härter als ein Stein* bezeichnet, eine Formulierung, die wohl mit dem deutschen Adjektiv *steinhart* zusammenhängt, wohingegen in der russischen dieses Brot als mit einem Stein vergleichbar bezeichnet wird, und zwar nicht mit irgendeinem Stein, sondern sehr konkret mit einem *валун* – einem Rollstein oder Findling. Weiters wird das Brot im deutschen Original als *besessen* bezeichnet, eine Formulierung, die mit dem Teufel, einem Dämon oder eben oftmals einer Gestalt assoziiert wird, die als Gegengewicht zum Göttlichen aufgefasst werden kann. Aus dem Faktum, dass Lavant hier eine Redewendung einbaut und schreibt *und – weiß Gott wovon – besessen*, ergibt sich innerhalb der Phrase ein Spannungsverhältnis, welches in der russischen Übersetzung gänzlich wegfällt, auch wenn Пашба das Wort *угорелый* verwendet, ein umgangssprachlicher Ausdruck für *besessen* oder *wie besessen*. Im Original rollt das Brot durch das Haus, Пашба hingegen wählt hier ein stark abweichendes Bild. Einerseits fügt er ein im Original nicht vorhandenes *среди бела дня*²¹ ein, andererseits übersetzt er *rollt* mit *сотрясаем* (*lässt erbeben* oder *erschüttert*) und das einfache deutsche *Haus* mit *избушка*, einer (*kleinen*) *Hütte*.

In den letzten drei Versen im Original wird die ganze Szenerie durch die Erwähnung des Traumes auf eine etwas andere Ebene gestellt. Es entsteht die Möglichkeit, dass sich das ganze Gedicht eigentlich in einer traumhaften Stimmung oder Situation abspielt, was mitunter dem Inhalt noch einmal eine etwas andere Richtung zu geben vermag. Dadurch, dass in der russischen Version der Traum nicht als Raum für das zum lyrischen Ich sprechende Brot erwähnt wird, sondern das Brot quasi in der Welt des Gedichtes wirklich zum lyrischen Ich spricht, fällt diese traumhafte Ebene weg.

Eine Assoziation, die sich dem Leser oder der Leserin mit deutscher Muttersprache zum sprechenden Brot aufdrängt, ist wohl das Märchen von der Frau Holle der Gebrüder Grimm, in dem ein Brot die Mädchen (Goldmarie und Pechmarie) aus dem Ofen heraus anspricht und auffordert, es doch herauszunehmen²². Ähnlich wird auch in diesem Gedicht das lyrische Ich von dem Brot angesprochen und aufgefordert, es doch endlich zu schneiden oder zu brechen und auszuteilen. Diese Assoziation mit der Anderswelt des Märchens wird mit der Erwähnung des Traumes (und damit einer ähnlichen „Anderswelt“ des Traumes) noch ver-

²¹ *Средь бела дня* ist der Titel eines sowjetischen Filmdramas aus dem Jahr 1983, eine Assoziation, die keineswegs entstehen muss, die aber potentiell in dieser Formulierung u.U. doch mitschwingen könnte, da die Übersetzung ja erst aus dem Jahr 2005 stammt (vgl. <http://kino-teatr.ru/kino/movie/sov/6729/annot/>).

²² „[...] das Brot aber rief: ‚Ach, zieh mich ’raus, zieh mich ’raus, sonst verbrenn’ ich: ich bin schon längst ausgebacken.“ (Grimm, 1950. 104)

stärkt. Ob eine solche Assoziation zum sprechenden Brot auch beim russischen Leser oder der russischen Leserin aufkommen kann, ist wohl eher fraglich. Eine weitere (und vielleicht sogar noch naheliegendere) Assoziation zum gebrochenen und ausgeteilten Brot, die in jedem Fall auch im russischen Kontext hervorgerufen werden kann, stellt natürlich die christliche Kommunion, das Brot, das im Gottesdienst als Leib Christi verteilt wird, dar. Das Wort *зорбушка*, welches *Памба* für das Brot am Ende des Gedichtes verwendet, ist allerdings ein umgangssprachliches, das wiederum mit einer ländlichen Situation assoziiert wird (und damit diese strukturelle Klammer am Ende der Übersetzung schließt).

Trotz der inhaltlich doch recht starken Abweichungen vor allem zu Beginn des Gedichtes und obwohl hier mitunter für Lavant typische Elemente verloren gehen, bleibt in dieser Übersetzung m.E. die Stimmung des Originals doch teilweise auch erhalten. Damit könnte man es wohl eher als Nachdichtung bezeichnen, als als eine wirkliche Übersetzung²³.

3.1.4 Du Schutzpatron der Irren

Christine Lavant (Aus: <i>Der Pfauenschrei</i>)	Алексей Рашба (Aus: <i>Век перевода</i>)
1 Du Schutzpatron der Irren,	1 Высокий покровитель
2 ich weiß nicht, wie du heißt,	2 свихнувшихся с ума,
3 nicht, welcher Schrei dich preist	3 перед тобой нема,
4 und ob du auch das Klirren	4 но губы, избавитель,
5 des Herzsprungs noch erträgst.	5 обидой налиты.
6 Herr Helfer, du erwägst	6 А не затем ли ты
7 wohl heimlich schon die Flucht	7 мне растревожил грудь,
8 und schleichst dich unversucht	8 чтоб ловко ускользнуть
9 aus meinem Händeringen?	9 с ужимкой бесподобной?
10 Weißt du, wie Engel singen,	10 Видал, как костью лобной,
11 wenn man das Schläfenbein	11 затылком и виском,
12 als Hammer oder Stein	12 как будто молотком,
13 benutzt, um auszubrechen	13 под ангельское пенье
14 aus seiner Einzelhaft?	14 в стене долбят проход?
15 Kennst du die Bilderkraft	15 Ты слышал, доброхот,
16 am Scheitel und das Sprechen	16 про образов кипенье
17 am Rippenknoten-Ort?	17 под крышкой черепной?

²³ Auf den hier verwendeten Begriff der „Nachdichtung“ wird in der Conclusio dieser Arbeit genauer eingegangen.

18 Wie weit bist du schon fort
19 aus meiner Fingerwiege,
20 du fremder Schutzpatron?
21 Der Mond, der Hundesohn,
22 verhöhnt mich, wie ich liege,
23 verkrümmt und angespannt,
24 durchfrozen und verbrannt.

(Lavant, 1962. 10)

18 Зачем же ты, родной,
19 среди чужих кочуя,
20 глумишься надо мной?
21 Предательской луной
22 глядишь, как здесь лежу я,
23 в комок напряжена,
24 разъята, сожжена.

(Витковский, 2005. 311 f.)

Auch in dieser Übersetzung hält sich Пашба formal recht streng an die Vorlage. Er übernimmt dabei nicht nur die Silbenzahlen pro Vers (eine unregelmäßige Abfolge aus 6 und 7 Silben), sondern auch das Reimschema direkt aus dem Original. Zu den Reimen ist anzumerken, dass Lavant hier, wie auch im vorigen Gedicht, verschiedene Reimformen kombiniert, so finden sich wiederum sowohl umschließende Reime in den Versen 1 bis 4, 13 bis 16 und 19 bis 22 als auch Paarreime in den Versen 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10, 11 und 12, 17 und 18, 23 und 24. Im Original fällt ein durchgängiges Versmaß – 3-hebige Jamben – auf, welches in der Übersetzung nicht realisiert wird. Die unregelmäßig abwechselnden männlichen und weiblichen Endungen des Originals hingegen werden in der Übersetzung genau übernommen. Das Versmaß verleiht diesem Gedicht im Original ein eher pochendes Tempo und eine recht hohe Geschwindigkeit, es klingt unruhig und getrieben. Allerdings weist die Übersetzung diese Merkmale ebenfalls auf, auch wenn sie das Versmaß nicht übernimmt. Daraus lässt sich schließen, dass auch im deutschen Original nicht ausschließlich das Versmaß für den Rhythmus des Gedichtes verantwortlich ist, sondern durchaus auch die Silbenzahl und das Reimschema.

Inhaltlich hingegen ergeben sich in dieser Übersetzung wieder mitunter recht starke Abweichungen, wobei die russische Variante es trotzdem schafft, den Ton und die Stimmung des Originals aufrechtzuerhalten. Es entsteht in beiden Fällen ein anklagender, vorwurfsvoller Ton, der aber durchaus auch Elemente eines Gebetes enthält. Beide Gedichte beginnen mit der Anrede an eine Macht, an einen (Schutz-)Patron, der in weiterer Folge mit rhetorischen Fragen angesprochen wird. Wo bei Lavant zu Beginn eine Unsicherheit, eine Unklarheit angesprochen wird (*ich weiß nicht, wie du heißt, nicht, welcher Schrei dich preist*), die sich vor allem auf das angesprochene Du bezieht, wird bei Пашба sofort Bezug auf das Ich genommen (*перед тобой нема*). Dieses Ich wird auch gleich zu Beginn als weibliches Ich konkretisiert, da schon in Vers 3 die o.e. Kurzform des Adjektivs mit weiblicher Endung steht (*нема*).

Ebenso sind auch die letzten drei Worte der Übersetzung dieser Konkretisierung zuzuschreiben, hier handelt es sich um Kurzformen von Partizipia im Perfekt Passiv mit weiblichen Endungen, die sich auf das lyrische Ich beziehen (*напряжена, разъята, сожжена*). Diese Weiblichkeit des lyrischen Ichs ist im deutschen Original wieder einmal nicht im Gedicht selbst verortbar. Hingegen kann durchaus auch im Original davon ausgegangen werden, dass es sich um ein männliches lyrisches Du handelt, da es zwei Mal mit *Schutzpatron* und einmal mit *Herr Helfer* angesprochen wird. Auch in der Übersetzung wird das Du klar als männlich präsentiert, hier sogar noch klarer als in der deutschen Version, da es sich gleich in mehreren Verbfügungen mit männlichen Endungen zeigt: *ты мне растревожил грудь, видал, ты слышал*.

Im Original tauchen einige der besagten typischen Komposita auf (*Herzsprung, Händeringen, Schläfenbein, Rippenknoten-Ort, Fingerwiege, etc.*), in der Übersetzung werden selbige, sofern sie wiedergegeben werden, versucht zu umschreiben (*про образов кипенье, под крышкой черепной*), in den meisten Fällen umgeht Пашба dieses Problem hier aber einfach mit einer stärkeren inhaltlichen Abweichung.

Wo bei Lavant das Du mit *Herr Helfer* angesprochen wird, verwendet Пашба ein viel konkreteres *избавитель*. Die sehr metaphorischen Bilder im Original ersetzt der Übersetzer einfach gegen andere, jedoch um nichts weniger metaphorische Bilder. Exemplarisch seien hier die Verse 4 bis 9 sowohl des Originals als auch der Übersetzung angeführt, die zwar bei Weitem nicht als inhaltliches Äquivalent zu werten, trotzdem aber klar miteinander in Bezug zu setzen sind. Пашба gibt das Bild des *Klirrens des Herzsprungs* auf und bringt dafür ein völlig anderes Bild hinein: *зубы обидой налиты*. Auch das Bild im folgenden Vers *мне растревожил грудь* hat im deutschen Originalgedicht inhaltlich keine Entsprechung und ist somit eine „Erfindung“ des Übersetzers, ebenso auch der Vers 9 *с ужимкой бесподобной*. Die *Flucht* in Vers 7 des Originals wird in der Übersetzung mit einem Verb erst in Vers 8 ausgedrückt (*ускользнуть*). Das Substantiv *Engel* gibt Пашба in Verbindung mit dem *Singen* mit einem Adjektiv und wiederum erst einige Zeilen später in Vers 13 wieder: *под ангельское пенье*.

Пашба nimmt in diese Übersetzung eine Ebene der sinnlichen Wahrnehmung hinein, die Lavant etwas anders ausdrückt. Anstelle von *weißt du* (Vers 10) und *kennst du* (Vers 15) – also Verben, die sich auf etwas beziehen, was „im Kopf stattfindet“, schreibt er in der Übersetzung *видал* (Vers 10), *ты слышал* (Vers 15) und schließlich noch *глядишь* (Vers 22). Diese Verben aber drücken jeweils eine Art der sinnlichen Wahrnehmung aus, die erst in weiterer Folge auch „im Kopf ankommen“.

Der *Stein* in Vers 12 des deutschen Gedichtes fehlt im russischen, hier wird nur der *Hammer* – *молоток* übersetzt. In Vers 13 verfährt Пашба jetzt umgekehrt zu Vers 8 und übersetzt das Verb (*um auszubrechen*) mit einer vergleichbaren Substantivkonstruktion (*долбят проход*). Das Wort *доброхот* in Vers 15 der Übersetzung findet im Original keine Entsprechung (insgesamt gibt es im Deutschen keine genaue Entsprechung für dieses Wort). Auch inhaltlich findet sich dazu bei Lavant eigentlich keine Entsprechung, man kann annehmen, dass dieses Wort hier einfach als Reimwort fungiert.

Die Komposita in den deutschen Versen 15 und 17 werden in der Übersetzung aufgegeben, Пашба verwendet hier völlig andere Bilder als Lavant: *про образов кипенье под крышкой черепной*. In Vers 18 der Übersetzung wird das Du als *родной* angesprochen, was eine durchaus positive Beziehung des lyrischen Ichs mit dem lyrischen Du anspricht, die sich in dieser Form ebenfalls im Originalgedicht keineswegs findet. Vielmehr wird die angesprochene Instanz in der deutschen Version als *fremder Schutzpatron* (Vers 20) bezeichnet, was in gewisser Weise einen genauen Gegensatz zur Version von Пашба darstellt.

In den Versen 21 und 22 des Originalgedichtes wird über den Mond in der dritten Person gesprochen, der das lyrische Ich verhöhnt, von einem Zusammenfall dieses Mondes und des lyrischen, im restlichen Gedicht angesprochenen Du wird hier nicht ausgegangen. In der russischen Version hingegen setzt das lyrische Ich das angesprochene Du mit diesem Mond gleich (*предательской луной глядишь*).

Das Oxymoron im letzten Vers des deutschen Gedichtes (*durchfrozen und verbrannt*) wird im letzten Vers des russischen aufgehoben, Пашба ersetzt es allerdings durch ein anderes Oxymoron, welches sich über die Verse 23 und 24 verteilt: *в комок напряжена, разъята*.

Insgesamt kann dieses Gedicht m.E. als eines der hermetischeren und schwierigeren der in dieser Arbeit angeführten gewertet werden, was natürlich auch seinen Einfluss auf die Übersetzung und in weiterer Folge auf die Analyse selbiger nimmt. Wie eingangs erwähnt gibt die Übersetzung aber die Stimmung, den hohen sprachlichen Stil und auch die hermetische Bildersprache gut wieder. Ob man deshalb und trotz der inhaltlichen Diskrepanz von einer adäquaten Übersetzung sprechen kann, ist hingegen fraglich, da es mit den erheblichen Abweichungen eher als ein eigenes russisches Gedicht, vielleicht eine Art Nachdichtung zu werten ist, als eine wirkliche Übersetzung.

3.1.5 Untertänig ziehen die Sterne

Christine Lavant

(Aus: *Spindel im Mond*)

1 Untertänig ziehn die Sterne
2 um des Mondes Hof im Osten
3 und der Wald scheint einzurosten
4 auf dem Hügel, doch der ferne
5 blaue Berg steigt steil.
6 Zornig zieht ein Keil
7 schwarzer Vögel in die grüne
8 Himmelshälfte eine kühne
9 Bilderschrift hinein.
10 Unterm Brunnenstein
11 rauscht das Wasser jetzt viel wilder
12 als am Tage und die Bilder
13 oben rauschen auch.
14 Trotzdem wächst in mir die Stille,
15 untertänig beugt mein Wille
16 sich zum Dornenstrauch.

(Lavant, 1959. 52)

Алексей Рашба

(Aus: *Век перевода*)

1 Звезды сдвинулись фатально
2 за восточный дом Луны,
3 обнажились валуны,
4 лес заржавлен, но кристально
5 чист подол долин.
6 Уходящий клин
7 черных птиц по голубому
8 дерзко чертит окоему
9 иероглиф свой.
10 И над головой
11 ветры, ропща, тянут бредни;
12 много злее, чем намедни,
13 ключ в траве звенит.
14 Между тем душа – всё тише,
15 и покорность воле свыше
16 в тернии клонит.

(Витковский, 2005. 310)

Wie in den beiden vorangegangenen Gedichten zeichnet sich auch diese Übersetzung durch eine Mischung aus formal eher treu übernommenen Elementen und inhaltlichen Abweichungen aus. Was die Silbenanzahl betrifft, weicht die Übersetzung nur in zwei Versen vom Original ab, in den Versen 2 und 3 finden sich hier 7 Silben und nicht wie im Original 8. Ansonsten übernimmt die Übersetzung die unregelmäßige Abfolge aus 5 und 8 Silben pro Vers. Das Versmaß des Originals sind 3- und 4-hebige Trochäen, diese Regelmäßigkeit fällt in der Übersetzung weg. Die Abfolge der männlichen und weiblichen Endungen und die Reime werden hingegen auch hier genau in die Übersetzung übernommen. Wie o.e. finden sich hier unterschiedliche Reimformen sowohl im Original als auch in der Übersetzung: Umschließende Reime in den Versen 1 bis 4 und 14 bis 16 und Paarreime in den Versen 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10, 11 und 12.

Das deutsche Gedicht beginnt nicht nur mit dem sehr starken Ausdruck *untertänig*, sondern dieses Wort bildet zugleich eine inhaltliche Klammer im Originalgedicht, die dadurch entsteht, dass es auch den Vers 15, also den vorletzten Vers eröffnet. Es entsteht eine Parallelisierung und gleichzeitig eine Entwicklung im Gedicht: Zu Beginn sind die Sterne untertänig, zum Ende hin überträgt sich diese Untertänigkeit auf den Willen des lyrischen Ichs. Sowohl dieses Wort, als auch diese Klammer vom Beginn zum Ende des Gedichtes fallen in der Übersetzung weg.

Auffällig ist die Verwendung des Wortes *Луна* in Vers 2 der Übersetzung, welches auch noch dadurch hervorgehoben ist, dass es entgegen der üblichen russischen Schreibweise hier mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben ist. Die Verwendung genau dieses Wortes (und nicht etwa der anderen möglichen Variante *месяц*) lässt sich einerseits vielleicht aus klanglichen Gründen erklären, andererseits eignet es sich als Reimwort für das im nächsten Vers folgende *валуны*. Über den Sinn der Großschreibung an dieser Stelle hingegen lassen sich nur Vermutungen anstellen. Klar erscheint, dass es sich dabei um ein Mittel der Hervorhebung handelt. Warum Пашба hier aber den Mond so sehr hervorhebt, bleibt fraglich, zumal dieser Akzent im deutschen Original keineswegs angelegt ist.

Insgesamt ist die Sprache der Übersetzung wohl als etwas volkstümlicher klingend und stilistisch etwas niedriger als die des Originals zu werten. Als Beispiel hierzu sei das Wort *намедни* angeführt, ein Wort, das veraltet klingt und im Wörterbuch als umgangssprachlich bezeichnet wird (vgl. Лейн, 2002^B. 317). In der russischen Variante tauchen *валуны* auf, die im deutschen Original (zumindest an dieser Stelle) keine Rolle spielen, und der Wald scheint nicht, wie in der deutschen, *einzurossen*, sondern er ist *verrostet*, aber auch *kristallen* (Vers 4). Wo im Original der Berg als blau, der Himmel allerdings als grün bezeichnet wird, verdreht Пашба die Farbgebung etwas, verzichtet ganz auf den Berg, nennt den Himmel aber dafür das *Himmelblaue – по голубому*. Dadurch bleiben in der Übersetzung nur mehr zwei (bzw. genau genommen eigentlich nur mehr eines) der drei Farbadjektive übrig – *черный*. Wertet man auch das Blau des Himmels als Farbe, so entsteht ein Gegensatzpaar. Wenngleich auch im deutschen Gedicht gewisse Gegensätze durchaus eine Rolle spielen, so sind diese in der Übersetzung noch etwas bedeutender. Während bei Lavant nicht wirklich eine so auffällige Binarität festzustellen ist, fällt selbige im russischen Text doch sehr stark auf, z.B. in den Versen 4 und 5, wo *заржавлен* und *кристально* bzw. *чист* einander gegenüberstehen oder in Vers 7: *черных птиц по голубому*. (Der Gegensatz zwischen den schwarzen Vögeln und dem grünen Himmel findet sich zwar auch im Original, da es hier aber im direkten Umfeld noch ein drittes Farbadjektiv gibt, entsteht eben nicht dieselbe Binarität.)

Auch die ganze zweite Hälfte des Gedichtes, die Verse 10 bis 16, lassen sich als Gegensatz verstehen: im ersten Teil herrscht eine unruhige Stimmung: der Wind ist unzufrieden, die Quelle klirrt im Gras. Im Gegensatz dazu wird die Seele immer ruhiger und ruhiger und ist dem höheren Willen völlig ergeben.

Dieser zuletzt erwähnte Gegensatz ist auch im deutschen Gedicht klar vorhanden. Mit dem Wort *trotzdem* in Vers 14 wird eindeutig eine Entgegenstellung intendiert, danach ist auch im Original Stille eingekehrt und der *Wille beugt sich untertänig*. Der *Brunnenstein*, den Lavant in Vers 10 anspricht, fehlt in der Übersetzung, in Vers 10 der Übersetzung schreibt Рашба *и над головой*, dergleichen findet sich im Original nicht. Anstelle des Brunnens wiederum fügt Рашба in Vers 13 eine *Quelle (ключ)* ein, die sich bei Lavant ebenfalls nicht findet.

Die *Bilderschrift*, die die Vögel mit ihrer Flugbahn in den Himmel ziehen und die bei Lavant recht allgemein verstanden werden kann, wird bei Рашба zu *иероглиф* konkretisiert bzw. umgedeutet. Eine weitere Umdeutung findet sich in den Versen 14 und 15. Während Lavant hier ganz klar vom lyrischen Ich als Subjekt ausgeht und Pronomen in der ersten Person verwendet (*in mir, mein Wille*), fällt dieser Bezug in der Übersetzung weg. Hier werden die *Seele (душа)* und die *Ergebenheit (покорность)* zu Subjekten gemacht.

Interessant erscheint noch das Ende des Gedichtes. Obwohl im Verlauf des Gedichtes kein expliziter Verweis auf einen religiösen Bezug hindeutet, kann beim allerletzten Wort – *Dornenstrauch* – die biblische Assoziation zum brennenden Dornbusch (Ex. 3,2) durchaus hervorgerufen werden. In der russischen Übersetzung wird diese Deutungsart damit verstärkt, dass *терновый куст* die Form ist, die ebenfalls in der Bibel an dieser Stelle verwendet wird, wohingegen im Wörterbuch als erste Übersetzung für Dorn immer *колючка* angeführt wird. Unterstützt wird die These einer religiösen Auslegung des Originals noch durch die Formulierung *покорность воле свыше* in Vers 15, wobei sich eine Ergebenheit an eine höhere Macht, an etwas Göttliches ausdrückt, was im Original nicht in dieser Form angelegt ist.

Im Fall dieses Gedichtes kann man durchaus von einer ansatzweise adäquaten Übersetzung sprechen, die vor allem die Stimmung einigermaßen nachvollziehbar ausdrückt. Wenngleich auch die russische Variante inhaltliche Abweichungen aufweist, so vermittelt sie in ihren Grundzügen doch ein ähnliches Bild.

Augenscheinlich sind die Gemeinsamkeiten in den russischen Umsetzungen von Алексей Рашба dieser drei Lavant-Gedichte. Trotz relativ starker inhaltlicher Abweichungen, die hier zum Teil aufgezeigt wurden, kann man in allen drei Fällen von relativ „guten“ Übersetzungen sprechen. Weiters fällt auf, dass auch die ausgewählten Originalgedichte vor allem

in ihrer Form einander ähneln. Die oben ausgeführte Methode der Kombinierung mehrerer Reimschemata findet sich in allen drei Gedichten dieses Übersetzers bzw. dieser Anthologie. Wie auch an den anderen Gedichten in dieser Arbeit sichtbar wird, ist das, wenngleich auch vielleicht als lavant-typisch verstehbar, keineswegs als DAS Reimschema Lavants zu werten, wie vielleicht fälschlicherweise der Eindruck entstehen könnte, wenn man nur diese Auswahl an Gedichten kennt.

Eine weitere Gemeinsamkeit betrifft ebenfalls die Reime der russischen Übersetzungen. Im Vergleich zu anderen Übersetzungen, in denen wie o.e. oftmals auf einen aufgelockerten Reim ausgewichen wird oder mitunter (was in den folgenden Gedichten noch der Fall sein wird) auch einmal ein Reim einfach ausgelassen wird, wenn sich inhaltlich einfach kein Reimwort finden lässt, gelingt es Пашѳа in allen drei Übersetzungen durchwegs reine (oder in wenigen Ausnahmefällen zumindest ausreichende) Reime zu finden. Daraus kann man schließen, dass für diesen Übersetzer der Reimqualität (und generell der formalen Qualität) der Übersetzung für ein Gedicht wohl ein etwas höherer Stellenwert als einer genauen inhaltlichen Übereinstimmung beigemessen wird.

3.1.6 Das ist die Wiese Zittergras

Mit diesem Gedicht beginnt nun eine Reihe an Übersetzungen von Светлана Одинцова, die alle aus der Anthologie *Австрийская лирика* entstammen. Es werden hier, wie schon o.e. alle Gedichte aus dieser Anthologie analysiert, mit Ausnahme von einer Übersetzung, die im danach folgenden Kapitel als eine von zwei Übersetzungen desselben Gedichtes herausgegriffen wird. Gedichte, die aus der *Bettlerschale* stammen, die die Übersetzerin aber auch für die Anthologie ausgewählt hat, werden dabei der Anthologie („Aus: *Австрийская лирика*“) zugeordnet. Durch die Anmerkung „Aus: *Die Bettlerschale*“ bei den deutschen Gedichten sind diese aber klar als solche zu erkennen.

Christine Lavant

(Aus: *Spindel im Mond*)

- 1 Das ist die Wiese Zittergras
- 2 und das der Weg Lebwohl,
- 3 dort haust der Hase Immerfraß
- 4 im roten Blumenkohl.

- 5 Die Rosenkugel Lüglichtso
- 6 fällt auf das Lilienschwert,
- 7 das Herzstillkräutlein Nirgendwo
- 8 wird überall begehrt.

- 9 Der Hahnenkamm geht durch den Tau,
- 10 das Katzensilber gleißt,
- 11 drin spiegelt sich die Nebelfrau,
- 12 die ihr Gewand zerreißt.

- 13 Der Mohnkopf schläfert alle ein,
- 14 bloß nicht das Zittergras,
- 15 das muß für alle ängstlich sein,
- 16 auch für ein Herz aus Glas.

(Одинцова, 2001. 104)

Светлана Одинцова

(Aus: *Австрийская лирика*)

- 1 Где лужок Трясунка
- 2 И тропа Прощай,
- 3 Там в цветной капусте –
- 4 Заяц Объедай.

- 5 На мечях из лилий
- 6 Шарик Так-не-лги,
- 7 И сердечку милая
- 8 Травка Помоги.

- 9 Петушиным гребнем
- 10 Росы набегут,
- 11 И наяд серебряных
- 12 Платья разорвут.

- 13 Всех их мак баюкает,
- 14 Но не Трясунка,
- 15 И робеет глупое
- 16 Сердце из стекла.

(Одинцова, 2001. 105)

Das Originalgedicht besteht aus 4 Strophen zu je 4 Versen, eine Form, die die Übersetzung ebenso übernimmt. Abgesehen davon weicht diese Übersetzung formal etwas stärker vom Ausgangsgedicht ab, als die zuvor besprochenen. Das Original ist sehr regelmäßig angeordnet, sowohl in der Silbenzahl (abwechselnd 8 und 6 Silben pro Vers) als auch im Versmaß (abwechselnd 4- und 3-hebige Jamben). Auch das Reimschema ist einheitlich, es handelt sich durchgehend um Kreuzreime. In der deutschen Version enden ausnahmslos alle Verse männlich, wohingegen in der russischen weibliche und männliche Endungen einander regelmäßig abwechseln. Auch die Reimform weicht in der Übersetzung ab, sie wird in allen 4 Strophen nach dem Reimschema abcb realisiert, es findet sich also pro Strophe nur ein Reim. In der Übersetzung wechseln 5-, 6- und 7-silbige Verse einander unregelmäßig ab, es gibt durchge-

hend zwei Hebungen pro Vers, wodurch ein gänzlich anderer Rhythmus als im Original entsteht. Wenngleich auch das Original einen durchaus eingängigen Rhythmus aufweist, so entsteht doch in der Übersetzung u.a. durch die kurzen Verse ein beinahe tänzelnder Rhythmus, der mitunter an einen Kinderauszahlreim oder etwas Vergleichbares erinnert.

Im Original dieses Gedichtes fällt schon auf den ersten Blick eine große Menge an Komposita auf, wobei einige davon eindeutig Neubildungen der Dichterin sind (*Lügnichtso*, *Herzstillkräutlein*). Viele der besagten Komposita stellen dabei namenhafte Bezeichnungen für Erscheinungen in der Natur dar. Grundsätzlich werden diese Bezeichnungen in der russischen Übersetzung noch klarer als Namen markiert, indem sie mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben werden, was im Russischen ja hauptsächlich bei Eigennamen der Fall ist. Im Original könnte z.B. in Vers 1 das *Zittergras* sowohl als Bezeichnung für diese bestimmte Sorte Gras aufgefasst werden, oder eben wirklich als Eigenname für die Wiese. In der russischen Übersetzung hingegen kann es eigentlich nur als Eigenname verstanden werden. Weiters fällt im Zusammenhang mit diesen Bezeichnungen auf, dass *Одинцова* versucht, sie so genau wie möglich in die Übersetzung zu übernehmen, was besonders bei von Lavant erfundenen Worten zu interessanten Wortbildungen im Russischen führt: *заяц Обьедай, шарик Так-не-лги*.

Im Original des Gedichtes wirken vor allem die ersten 3 Strophen wie eine Zusammensetzung aus traumhaften Bildern, die alle zusammen eine gewisse Stimmung transportieren. In der letzten Strophe werden diese Bilder dann noch einmal miteinander verknüpft, indem das *Zittergras* wieder aufgenommen und explizit auf alle Bezug genommen wird (*der Mohnkopf schläfert alle ein*). Ein ähnlicher Aufbau ist durchaus auch in der russischen Übersetzung erkennbar. Auch hier wird das Wort *Трясушка* und das damit einhergehende Bild in der letzten Strophe wieder aufgenommen.

In der zweiten Strophe entstehen in der deutschen Version einige Assoziationen, die die russische in dieser Form wohl nicht hervorzurufen vermag. Einerseits spielt die *Rosenkugel* (Vers 5), die den Namen *Lügnichtso* beigefügt bekommt, im Werk Lavants eine nicht zu unterschätzende Rolle: Im Jahr 1956 erschien eine Erzählung Lavants mit ebendiesem Titel, in der die Rosenkugel eine unheimlich wichtige Bedeutung für das Leben der jungen Protagonistin spielt (Lavant, 1956). Abgesehen von diesem Bezug innerhalb ihres Werkes ruft das Wort *Rosenkugel* wohl ganz bestimmte Assoziationen hervor, die mit einem eigenen, gepflegten Garten und in weiterer Folge vielleicht auch mit einer heilen (Familien-) Welt verbunden werden können. Dass ein einfaches *шарик* solche Bilder entstehen lässt, ist m.E. unwahrscheinlich. Andererseits ist anzunehmen, dass die im Original verwendete Metapher des *Lilientenschwertes* seine Entstehung der Bezeichnung *Schwertlilie* zu verdanken hat und damit ein

Spiel mit der deutschen Sprache darstellt. Diese Schwertlilie als namensgebende Art aus der Familie der Schwertliliengewächse wird in der botanischen Bezeichnung in der Übersetzung hingegen mit einem gänzlich anderen Wort wiedergegeben, das den Wortstamm *Schwert* in keiner Weise in sich trägt: *касатик* (vgl. Лейн, 2002^A. 759). Damit fällt in diesem Zusammenhang das Spiel mit der Sprache in der Übersetzung weg, was diese Metapher in der russischen Variante vielleicht hermetischer und unklarer als im deutschen Original erscheinen lässt.

Ebenfalls in der zweiten Strophe entsteht im Original in den Versen 7 und 8 ein Spannungsfeld aus dem Gegensatzpaar *Nirgendwo* und *überall*, das in der russischen Übersetzung wegfällt. Aus Lavants oben schon erwähntem, sehr starken Bild *Herzstillkräutlein* wird in der russischen Version (inhaltlich zwar vielleicht nachvollziehbar, keineswegs aber vergleichbar mit der Prägnanz des deutschen Ausdrucks) *травка Помоги*.

In der dritten Strophe fällt bei Одинцова das *Katzensilber* weg und damit auch die Assoziation an etwas, das zwar nach Außen hin wertvoll erscheint, in Wirklichkeit aber als von keinem besonders hohen Wert entlarvt wird. Anstelle der *Nebelfrau* werden in der Übersetzung *платья наяд серебряных* eingeführt. In diesem Falle entsteht hier eine Zweideutigkeit, die im Original in dieser Form nicht angelegt ist, die aber m.E. ziemlich genau den Nerv dieses Gedichtes trifft: *наяда* kann so einerseits als Bezeichnung für Nymphen, die über Gewässern wachen, aus der Mythologie verstanden werden, was im Falle dieses Gedichtes mit den silbernen Gewändern gut korrelieren würde. Andererseits kann es auch als die botanische Bezeichnung für eine Pflanze namens *Nixkraut* aufgefasst werden, was zwar bildlich nicht hundertprozentig in das Gedicht passt, dafür aber die eigenartige Verbindung aus Naturbezeichnungen und Lebewesen, die im Originalgedicht eindeutig angelegt ist (*Hahnenkamm*, *Katzensilber*, *Mohnkopf*, ...), gut ins Russische überträgt (vgl. Лейн, 2002^B. 327).

In der letzten Strophe dieser Übersetzung liegt wieder eine Um- oder Fehlinterpretation des Originals vor. Während in beiden Fällen der Mohn alle zuvor genannten einschläfert, nicht aber das Zittergras, steht in den letzten Versen des deutschen Gedichtes eindeutig, dass das Zittergras nicht einschläft, weil es für alle genannten (stellvertretend) ängstlich sein muss, das *Herz aus Glas* eingeschlossen. In der russischen Version hingegen lässt Одинцова das *Herz aus Glas*, das hier zusätzlich noch als *dumm* konkretisiert wird, sich fürchten, die Stellvertreterposition des Zittergrases geht in der Übersetzung verloren: *и робеет глупое сердце из стекла*.

Wenn sich angesichts dieser Analyse vielleicht die Frage aufdrängt, warum man ausgerechnet solch ein Gedicht für eine Übersetzung ins Russische (oder in eine andere Sprache)

auswählt, ist es doch einerseits sicher nicht als das typischste Lavant-Gedicht zu werten und andererseits mit den vielen Komposita und neu gebildeten Worten besonders schwierig in eine andere Sprache zu übertragen, so muss man der Übersetzerin doch zugestehen, dass es sich bei der Übersetzung durchaus um ein gelungenes Gedicht handelt, das zwar nicht ganz genau die Stimmung des Originals einzufangen vermag, aber eine vergleichbare, eigene Stimmung erzeugt, die sich ähnlich dem Original aufbaut und zum Schluss hin entlädt. Nichtsdestotrotz ist auch dieses Gedicht m.E. eher als eine Nachdichtung zu bewerten.

3.1.7 Im Geruch der frühen Früchte

In einem vorhergehenden Kapitel wurde erwähnt, dass dieses Gedicht insofern aus Lavants Werk heraussticht, als es das einzige ist, das für alle aufgezählten Anthologien ausgewählt wurde. Zur Frage, ob es sich dabei um ein besonders typisches, gutes oder sonst irgendwie herausragendes Gedicht Christine Lavants handelt, lassen sich an dieser Stelle allerdings nur Vermutungen anstellen.

Es kann m.E. vielleicht als insofern typisches Lavant-Gedicht verstanden werden, als es durchaus einige der für sie typischen Elemente enthält. Einerseits fällt schon auf den ersten Blick eine große Zahl an Nominalkomposita auf, die ja als für Lavant besonders charakteristisch gelten. Andererseits enthält es sowohl die eingangs erwähnten naturlyrischen Elemente und Bilder, Vögel etwa oder den Mond, Schilfgeflüster, Wind und Wolken, als auch den Bezug zum religiösen Element, indem auf den Schöpfer verwiesen wird. Ob die Vereinigung all dessen in einem einzigen Gedicht allerdings genügt, um es als Lavant-typisches Gedicht zu charakterisieren und das Phänomen der Häufigkeit der Aufnahme in die Gedichtauswahlbände zu erklären, sei dahingestellt. (Mit der Beantwortung einer solchen Fragestellung ließe sich vermutlich eine ganze Arbeit in ähnlichem Umfang wie die vorliegende verfassen, und auch wenn ein solches Unterfangen für die Forschung zu Lavants Lyrik mit Sicherheit als lohnend zu werten wäre, würde es den Rahmen dieser Arbeit leider bei Weitem sprengen.)

Christine Lavant

(Aus: *Spindel im Mond*)

1 Im Geruch der frühen Früchte
2 und schon leicht entlaubt
3 bangt der Obstwald, Vogelflüchte
4 kreisen um sein Haupt.
5 Drüber wird der Himmel fahler
6 und ein ungewöhnlich schmaler
7 Mond begibt sich zart
8 in den kleinen Sternenanger.
9 Südwind rüstet sich zu langer
10 wilder Himmelfahrt.
11 Nordostwolken drohen düster,
12 in dem welken Schilfgeflüster
13 duckt sich Furcht und Hohn
14 und im Weidenlaub die Meise.
15 Alles geht im Schwermutkreise,
16 nur ein Glockenton
17 preist die Flucht der Jahreszeiten
18 als des Schöpfers Maß
19 und die frühen Früchte gleiten
20 glücklich in das Gras.

(Одинцова, 2001. 112)

Светлана Одинцова

(Aus: *Австрийская лирика*)

1 Ароматом фруктов ранних
2 Растревожен сад,
3 Листья сбрасывая. Стаи
4 Птиц над ним парят.
5 Небо скоро побледнеет,
6 Нежный узкий месяц зреет,
7 Легкой мчит стопой
8 К звездной маленькой поляне.
9 Южный ветер, вечный странник,
10 В путь готов шальнойю.
11 Тучки с севера грозятся,
12 В тростнике шепча, таятся
13 Злость, и страх, и стон,
14 В ивовой листве – синица.
15 Грустно все вокруг кружится,
16 Лишь церковный звон
17 Смену Лета восхваляет,
18 Что творец благословляет,
19 И плоды скользят, скрываясь
20 Радостно в траве.

(Одинцова, 2001. 113)

Auch diese Übersetzung hält sich formal durchaus an das Original. Im deutschen Gedicht wechseln die Silbenzahlen unregelmäßig zwischen 5 und 8 pro Vers, ebenso ist auch die Abfolge im russischen, mit einer einzigen Ausnahme: In Vers 18 stehen in der russischen Version 8 Silben anstatt nur 5 wie in der deutschen. Das Versmaß im Original ist der Trochäus mit entweder 4 oder 3 Hebungen pro Vers, dieses Versmaß wird in der Übersetzung nicht übernommen, hier finden sich vor allem 3-hebige, mitunter aber auch 2- und 4-hebige Verszeilen. Das Reimschema des deutschen Gedichtes ist vergleichbar mit denen der von Пашба übersetzten Gedichte. Es finden sich in folgender Reihenfolge verschiedene Reimschemata: ein Kreuzreim, ein Paarreim, ein umschlingender Reim, ein Paarreim, ein umschlingender Reim

und wieder ein Kreuzreim. Es lässt sich also durchaus eine gewisse Regelmäßigkeit ausmachen. Die Übersetzung versucht, diese Abfolge zu übernehmen, es gelingt aber nur einigermaßen, so ist zum Beispiel der Reim in den Versen 1 und 3 eigentlich kein wirklicher Reim, da lediglich die beiden Vokale der Worte übereinstimmen (*ранних, стаи*). Ebenso fehlt der innere Reim des ersten umschlingenden Reimes in den Versen 8 und 9 und auch in den letzten 4 Versen findet sich nicht wie im Original ein Kreuzreim, sondern es reimen sich lediglich Vers 17 und 18, Vers 19 und 20 hingegen nicht. Bis auf in eben diesen letzten Versen übernimmt die Übersetzung die Abfolge von weiblichen und männlichen Endungen aus dem Original. Die Verse 18 und 20 enden im Original männlich, in der Übersetzung hingegen weiblich.

Auch in diesem Gedicht fällt, wie schon o.e., eine große Zahl an Nominalkomposita auf (z.B. *Obstwald, Vogelflüchte, Sternenanger*, u.s.w.), die im Russischen wieder einmal entweder mit zwei Worten oder in einer Umschreibung wiedergegeben werden (*сад, стаи птиц, звездная поляна*, u.s.w.).

Der erste Vers wird zwar inhaltlich beinahe wörtlich übernommen, die Übersetzung fällt allerdings von der Formulierung her bedeutend weniger stark aus, da die Alliteration und der ähnliche Klang der *frühen Früchte* in der Übersetzung aufgegeben wird. Im Original liegt in den ersten Versen eindeutig eine Antropomorphisierung vor, indem der *Obstwald bangt* und ihm ein *Haupt* zugeschrieben wird. Auch in der Übersetzung könnte man eine solche Antropomorphisierung feststellen, allerdings wird hier aus dem Obstwald ein Garten – *сад* – und selbiger wird nur durch das Wort *растревожен* als antropomorph gekennzeichnet. Die wirkliche „Vermenschlichung“ durch das *Haupt* wird in der Übersetzung außen vor gelassen.

In Vers 6 der Übersetzung wird augenscheinlich, was in der Einleitung dieser Arbeit angesprochen wurde: Der Mond wird in diesem Fall von Одинцова mit *месяц* übersetzt. Die Annahme, dass sich die Übersetzerin grundsätzlich für diese Übersetzungsvariante entschieden hat (wie ja auch Križman angibt, grundsätzlich eher das Wort *meseč* in seinen Übersetzungen zu verwenden), entpuppt sich als nicht richtig. Darauf wird aber in Kapitel 3.2.2 noch genauer eingegangen, da Одинцова sich zum Beispiel im Falle des Gedichtes *Das Sonnenrad ging über mich hinweg* für das andere Wort entschieden und *Mond* mit *луна* übersetzt hat.

Im hier vorliegenden Fall lässt sich die Entscheidung für das Wort *месяц* m.E. anhand des Lautbildes erklären. In den Vers *нежный узкий месяц зреет* passt das Wort *месяц* mit dem unbetonten *я* und den beiden Lauten *с* und *ц* klanglich einfach um einiges besser als das weichere *луна*, zumal in den Versen 5, 6 und 7, also im ganzen Umfeld dieses Verses kein einziges *а* vorkommt (zumindest wenn man das reduzierte *я* in *месяц* klanglich nicht als *а*

wertet), dafür aber (ohne das *e* in *месяц*) der Laut *e* insgesamt acht mal. Damit würde das Wort *луна* einen klanglichen Bruch in diesen drei Zeilen darstellen.

Inhaltlich unterscheiden sich diese Verse in der Übersetzung insofern vom Original, als das Wort *zart* in der deutschen Version als Adverb zur Bewegung des Mondes gebraucht wird, in der russischen hingegen als Adjektiv dem Mond beigefügt wird und die Bewegung hier mit *легкой мчит стонкой* beschrieben wird. Der Mond in der russischen Variante ist also einerseits *zart*, andererseits bewegt er sich auch noch *mit leichtem Fuß*.

In Vers 9 wird in der Übersetzung aus dem Südwind ein *вечный странник*, wofür sich bei Lavant kein Pendant findet. Aus dem sehr poetischen Wort *Nordostwolken* im Original macht Одинцова *тучки с севера*, was weder inhaltlich, noch vom lyrischen Gehalt dem Deutschen voll entspricht. Aus *Furcht und Hohn* in Vers 13 des Originals wird in der Übersetzung *злость, и страх, и стон*, wodurch zwar keine gravierende, aber doch immerhin eine Umdeutung vorliegt. Vers 14 hingegen ist wirklich wörtlich ins Russische übertragen.

Das Kompositum *Schwermutkreis* wird in der Übersetzung mit *грустно все вокруг кружится* umschrieben und geht damit vom sehr lyrischen Ton des Originals weg, hin zu einem recht alltäglichen sprachlichen Ton. Aus dem *Glockenton* in Vers 16 macht Одинцова einen *церковный звон*, eine religiöse Anspielung, die man aus dem deutschen Original durchaus herauslesen kann, die aber in dieser Absolutheit nicht angelegt ist. So ist es zwar wahrscheinlich, dass es sich bei besagtem Glockenton um den Klang einer Kirchenglocke handelt, es wird aber nicht als Faktum angenommen.

Die letzten Verse dieses Gedichtes halten sich inhaltlich wieder eher streng an das Original. Es fällt allerdings auf, dass die Motivklammer, die Lavant im Originalgedicht aufbaut, indem sie *die frühen Früchte* des ersten Verses im vorletzten Vers wieder aufnimmt, in der russischen Übersetzung wegfällt, da Одинцова hier nicht wie zu Beginn des Gedichtes das Wort *фрукты* verwendet, sondern Früchte am Ende mit *плоды* übersetzt. Auffällig an dieser Übersetzung ist das variable Verhältnis aus inhaltlicher Nähe und Freiheit. Die Übersetzung nimmt sich in gewissen Passagen ein höheres Maß an inhaltlicher Freiheit heraus. Dazwischen gibt es aber immer wieder Stellen, an denen sich die beiden inhaltlich in beinahe totaler Übereinstimmung treffen, so eben auch zu Beginn und am Ende des Gedichtes. Es wirkt, als würde die Übersetzung an bestimmten Punkten zum Original zurückkehren, um sich dann in der Folge wieder etwas davon zu entfernen.

3.1.8 Manchmal gelingt

Im Gegensatz zum vorigen Gedicht, das sich ja als recht typisch für Christine Lavant charakterisieren lässt, handelt es sich im Falle dieses Gedichtes um ein eher atypisches. Besonders auffällig ist dabei die Form, es gibt keine erkennbare Regelmäßigkeit in Silbenverteilung oder Versmaß und auch keine Reime. Vielmehr handelt es sich hierbei eigentlich um ungebundene Sprache, die Form eines Gedichtes lässt sich lediglich anhand der Verseinteilung festmachen. Wenngleich sich auch in diesem Gedicht durchaus ein Bezug zu Naturbildern und der christlichen Religion festmachen lässt, so unterscheidet sich dieses Gedicht von vielen anderen in seinem Sprachduktus. Es erscheint interessant, dass Одинцова auch dieses Gedicht für ihre Anthologie ausgewählt hat. Wie im Verlauf der folgenden Analysen noch bemerkbar werden wird, hat sie sich für ein sehr breitgefächertes Spektrum an unterschiedlichen Lavant-Gedichten für ihre Gedichtauswahl entschieden, wohl um möglichst viele Facetten dieser Dichterin für ein russisches Publikum verständlich zu machen. (Im Gegensatz dazu steht zum Beispiel die Auswahl der Übersetzungen von Алексей Рашба. Diese drei Gedichte Lavants ähneln einander stärker, wie weiter oben ja bereits ausgeführt wurde.)

Christine Lavant (Aus: <i>Die Bettlerschale</i>)	Светлана Одинцова (Aus: <i>Австрийская лирика</i>)
1 Manchmal gelingt	1 Иногда удается
2 ein, lang schon vergeblich geübter,	2 давно и напрасно заученный
3 Handgriff von selbst	3 прием сам собой,
4 für hier und dort.	4 в строке внезапно проявляясь новой.
5 Vielleicht überprüft	5 Наверно, втайне проверяют боги
6 ein heimlich von Gott dir verhängtes	6 Ход золотых часов твоей планиды,
7 Sternbild soeben die Zeiger der goldenen	7 в твою обитель входят,
[Uhr	
8 und tritt in dein Haus ein	8 с тобою вдруг заговорят
9 und redet auf einmal dich an	9 именем твоим исконным?
10 mit deinem ursprünglichen Namen?	10 Поверь тогда скорее в чудо!
11 Dann, Herz, glaub das Wunder!	11 И небо сердцем обними,
12 Reiß den Himmel an dich,	12 огромное невероятно небо,
13 den ganzen großen und unwahrscheinlichen	13 что есть силы. Их скоро примени,
[Himmel	
14 mit all seinen Kräften. Die nimm dann sehr	14 используй, что тебе дано, и прежде –

	[rasch in Gebrauch		
15	für das, was dir ansteht, fürs nächste am	15	на кончиках твоих трех пальцев.
	[Rand deiner Finger.		
16	Vergrab eine Wurzel,	16	Однажды корень закопай,
17	zerbrich ein paar fallende Nüsse	17	Упавших два ореха расколи
18	oder öffne dich selber,	18	или саму себя открой,
19	doch lasse die Kerne den Vögeln.	19	но птицам семена оставь.
20	Erschlag – wenn es sein kann – den Tod mit	20	И смерть убей – коль сможешь –
	[dem Stein deines Mutes,		скалой своей отваги,
21	nur fürchte vor allem den unübsehbaren	21	Но бойся одного – советчиков несчетных.
	[Beistand.		

(Одинцова, 2001. 108)

(Одинцова, 2001. 109)

Interessant an dieser Übersetzung erscheinen m.E. vor allem die Abweichungen. Die Übersetzerin übernimmt die Zeilenform des deutschen Originals, abgesehen davon gibt es aber keine übereinstimmenden formalen Aspekte. Diese Ungebundenheit an formale Gegebenheiten würde der Übersetzerin die Möglichkeit eröffnen, das Gedicht inhaltlich sehr genau dem Original anzupassen. Obwohl durchaus inhaltliche Kongruenz vorherrscht, kommt es aber eben doch zu manchen, nicht unerheblichen Abweichungen.

Während die ersten Verse sehr genau übersetzt werden, taucht schon in Vers 4 der russischen Version ein Gedanke auf, der in dieser Form im Original nicht zu finden ist. Wo Lavant den Handgriff einfach mit *für hier und dort* beschreibt, steht bei Одинцова der Satz *в строке внезапно проявляясь новой*. Mit der Erwähnung dieser Zeile wird hier in der Übersetzung ein quasi poetologisches Element eingeführt, es wird damit wohl die dichterische Arbeit bzw. zumindest das Produkt *Gedicht* thematisiert.

Auch in den folgenden Versen kommt es zu einer Umdeutung des Inhalts in der Übersetzung. Während sich für Lavant die überprüfende Instanz in einem von (einem!) Gott verhängten Sternbild manifestiert, spricht Одинцова von *богу*, also Göttern im Plural, die heimlich den Gang der goldenen Uhr überprüfen. Das Wort *планиды* scheint an dieser Stelle von besonderer Prägnanz, da es zwar mit der Bedeutung *Schicksal* ins Deutsche übersetzt werden kann, andererseits aber klar eine Verwandtschaft zu dem Wortstamm *планета / Planet* vorliegt, wodurch Одинцова wieder einen gewissen Bezug zum *Sternbild* des deutschen Originals herstellt. Der eine Gott des deutschen Originalgedichtes lässt wenig Zweifel auf einen christlichen Bezug aufkommen, beim Plural der Götter in der russischen Variante hingegen

fällt diese Klarheit weg. Man könnte diesen Plural auch als Umschreibung für die Heiligen auffassen, m.E. ist diese Erklärung aber wenig einleuchtend.

Die Verse 8 bis 10 des Originals werden in den Versen 7 bis 9 der Übersetzung relativ getreu wiedergegeben, mit der Abweichung, dass in der russischen Version natürlich die den Göttern angepassten Pluralformen der Verben stehen (*входят, заговoryт*), wohingegen im Deutschen der sich auf das Sternbild beziehende Singular verwendet wird (*tritt ein, redet dich an*). Auffällig ist außerdem, dass es sich in der Übersetzung nicht wie im Original um ein einfaches *Haus* handelt, sondern die Übersetzerin gibt es mit *обитель* wieder, was einerseits ein viel literarisches Wort als im Original darstellt, andererseits auch noch zusätzlich einen religiösen Bezug hineinbringt, da eine weitere Übersetzung dafür auch *Kloster* sein kann, bzw. auch einfach ein Zimmer, in dem ein Mönch lebt.

Ab Vers 10 des russischen Gedichtes kommt es wieder zu einer Uminterpretation der Vorlage. Im Original wird das *Herz* als Du angesprochen (*dann, Herz, glaub das Wunder!*). Mit dieser Zeile kann davon ausgegangen werden, dass es sich im Du des ganzen Gedichtes um dieses Herz handelt, und damit ein gutes Beispiel für die These Waltraud Anna Mitgutschs gebracht werden (s. Kapitel 1.4). Das Du in diesem Gedicht ist kein anderes angesprochenes Du, das außerhalb des lyrischen Ichs steht, sondern kann als Teil des Ich gewertet werden, in diesem Fall als das *Herz*, das wohl metaphorisch für das Innenleben oder die Gefühlswelt verstanden werden kann.

Im russischen Gedicht gibt es zwar auch ein angesprochenes lyrisches Du, hier wird es aber nicht mit dem Herz gleichgesetzt, sondern das Herz wird vielmehr als Objekt, als Teil dieses lyrischen Du verstanden, mit dem in der Folge der Himmel umarmt werden soll (*Поверь тогда скорее в чудо! И небо сердцем обними*). Zusätzlich zu dem Faktum, dass es sich in der Übersetzung um ein äußeres Du handelt, wird dieses Du später in Vers 18 auch noch als weibliches Du charakterisiert, was im deutschen Original überhaupt nicht angelegt ist (*или саму себя открой*).

Die Aufforderung *Reiße den Himmel an dich* klingt bedeutend fordernder und aggressiver, als das in der Übersetzung verwendete *и небо сердцем обними*. Auch werden die Kräfte in Vers 14 des deutschen Gedichtes dem Himmel zugeordnet und damit die Beschreibung *den ganzen großen und unwahrscheinlichen Himmel* noch verstärkt. Im russischen hingegen bezieht sich der Satz *что есть силы* eher auf die Aufforderung zur Umarmung, als auf den Himmel selbst.

In Vers 15 kommt es wieder zu einer Konkretisierung in der Übersetzung. *Однцова* macht aus dem *Rand der Finger* des Originals *на кончиках твоих трех пальцев*, und fügt

somit ein Zahlwort ein, das im deutschen Gedicht nicht vorkommt. Eine weitere Veränderung in Bezug auf Zahlen findet sich zwei Verse später, wo *Одинцова* anstelle von *ein paar fallende Nüsse* *унавших два ореха* schreibt. In diesem Falle handelt es sich aber m.E. nicht um eine bewusste Uminterpretation, sondern schlicht um einen Verständnisfehler, genauer gesagt um eine Verwechslung der deutschen Ausdrücke *ein paar* und *ein Paar*.

Ein abschließend erwähnenswerter Unterschied findet sich in der letzten Zeile, die quasi das Fazit oder den letzten Ratschlag dieses Gedichtes darstellt. Im Original soll das angesprochene Du vor allem *den unübersehbaren Beistand fürchten*. Dass es sich dabei um eine Anspielung auf eine Gottesfigur handelt, ist zwar nicht unbedingt hundertprozentig klar, die Möglichkeit muss aber in jedem Fall angedacht, bzw. mitgedacht werden. Im Sinne mancher Meinungen in der Forschung und da dieses Gedicht ja aus der *Bettlerschale* stammt, muss andererseits auch die Möglichkeit, dass es sich dabei um einen Hinweis auf Werner Berg handeln könnte, in Erwägung gezogen werden. In der russischen Übersetzung kann es sich nun aber weder um das eine noch um das andere handeln, vielmehr stehen die *советчиков неслетных* hier im Plural und werden sogar als *unzählbar* bezeichnet. Ein religiöser Bezug ließe sich hier natürlich durchaus herstellen, in dem Fall könnte man auf den in der Übersetzung verwendeten Plural der Götter – *богу* hinweisen, auf die der Plural der *советчики* sich selbstverständlich beziehen könnte.

Wie eingangs erwähnt, hält sich diese Übersetzung, was den großen Gedanken betrifft, einigermaßen genau an die Vorlage, es kommt jedoch zu nicht nachvollziehbaren (und auch nicht als formalen Gründen erklärbaren) kleineren Abweichungen, die dem Gedicht insgesamt durchaus eine etwas andere Richtung geben.

3.1.9 Schwermütig geht mein Herz zur Ruh

Christine Lavant

(Aus: *Die Bettlerschale*)

- 1 Schwermütig geht mein Herz zur Ruh,
2 ich tröste es auch nimmer,
3 der Südwind schlägt die Türe zu
4 und steht bewegt im Zimmer.
- 5 Mit meinen Haaren spielt er zart,
6 fragt flüchtig, ob ich weine,
7 und ist schon wieder auf der Fahrt,
8 bevor ich noch verneine.
- 9 Auf einmal glänzt im Apfelbaum
10 ein Schlüssel, ganz ein gelber,
11 mein Herz verwendet ihn im Traum
12 und kommt dann zu sich selber.
- 13 Am Dachrand taut das letzte Eis,
14 das klingt so abgeschieden,
15 als bete jemand tropfenweis
16 um seinen Seelenfrieden.
- 17 Der Föhn kommt aufgebracht zurück,
18 verbirgt den Mondeschlüssel,
19 einschichtig gräbt mein Herz nach Glück
20 und füllt die Tränenschüssel²⁴.

(Одинцова, 2001. 100)

Светлана Одинцова

(Aus: *Австрийская лирика*)

- 1 Теперь на сердце грусть, покой,
2 Его не утешаю;
3 Вдруг ветер дверь толкнет рукой
4 И в комнату влетает.
- 5 Он нежно локоном играет,
6 Не плачу ль, наспех спросит,
7 Закружит вновь и улетает,
8 И лепет мой уносит.
- 9 Но вдруг на яблоне блеснет
10 Как-будто ключик желтый,
11 Им сердце в грезах повернет,
12 И возвратится скоро.
- 13 Последний с крыши тает лед.
14 Он так звенит покойно,
15 И словно каплями молитв
16 Мне душу успокоит.
- 17 Волнуясь, ветер вновь летит
18 И лунный ключик прячет,
19 За счастьем сердце вслед бежит
20 И миску слез наплачет.

(Одинцова, 2001. 101)

Formal hält sich diese Übersetzung einigermaßen genau an ihre Vorlage. Beide Gedichte bestehen aus 5 Strophen mit jeweils 4 Zeilen. Im Original wechseln einander 8- und 7-silbige

²⁴ In Vers 20 des deutschen Gedichtes steht bei Одинцова *Tränenschlüssel*, was von der Verfasserin dieser Arbeit als Druckfehler entlarvt und auf *Tränenschüssel* ausgebessert wurde (vgl. Lavant, 1963. 118). Dass es sich dabei wohl nur um einen Druckfehler handelt, wird auch dadurch klar, dass in die Übersetzung sehr wohl die *Tränenschüssel* übernommen ist.

Verse regelmäßig ab, die Übersetzung übernimmt diese Silbenanzahl mit einer Ausnahme, in der zweiten Strophe nämlich weisen die Verse 5 und 7 nicht wie das Deutsche 8, sondern je 9 Silben auf. Das deutsche Gedicht hat ein durchgehendes Versmaß, nämlich regelmäßig einander abwechselnd 4- und 3-hebige Jamben. Im russischen wird dieses Versmaß wieder einmal nicht realisiert. Die abwechselnden männlichen und weiblichen Versendungen der deutschen Version werden in der russischen bis auf eine Ausnahme genau übernommen, wiederum handelt es sich dabei um die zweite Strophe, in der alle Endungen weiblich sind. Das Reimschema des Originals ist durchgehend der Kreuzreim. Die Übersetzung nähert sich diesem Reimschema zwar an, schafft es allerdings nur in 2 Strophen, es auch wirklich umzusetzen, nämlich in den Strophen 2 und 5. In der ersten Strophe reimen sich lediglich die Verse 1 und 3, Vers 2 und 4 hingegen weisen keinen echten Reim auf (nicht einmal einen aufgelockerten Reim). Hier entsteht nur eine minimale Übereinstimmung aufgrund der beiden Vokale *e* und *a* in *утешаю* und *влетает*. In Strophe 3 reimen einander nur die Verse 9 und 11, keineswegs jedoch die Verse 10 und 12. In der vierten Strophe gibt es eigentlich gar keinen Reim, hier findet sich allerdings wiederum eine Ähnlichkeit der Vokale in den Worten *покойно* und *успокоит* in den Versen 14 und 16.

Insgesamt ist zu dieser Übersetzung zu sagen, dass sie dem Original inhaltlich genauer folgt, als viele andere Übersetzungen. Die wenigen Substantivkomposita, die im deutschen Gedicht auftreten, gehen in der russischen Übersetzung wiederum verloren bzw. werden umschrieben.

Die russische Übersetzung muss den sehr starken und einprägsamen Beginn des deutschen Originalgedichtes einbüßen, indem sie mit der einfachen Zeitangabe *теперь* beginnt und nicht etwa mit einem dem deutschen *schwermütig* vergleichbaren Wort. Wo im Original das Herz zur Ruh geht, ist in der Übersetzung im Herzen Trauer und Ruhe (*теперь на сердце грусть, покой*). Aus dem deutschen *Südwind* wird in der russischen Variante ein einfaches *ветер*.

In den Versen 3 und 4 des deutschen Gedichtes könnte man eine Antropomorphisierung des Windes ausmachen (*der Südwind schlägt die Türe zu und steht bewegt im Zimmer*), dabei könnte es sich aber auch um eine einfache Metaphorisierung des Windes handeln, die nicht unbedingt antropomorph verstanden werden muss. Im russischen Gedicht hingegen findet eine klarere Personifizierung statt, indem dem Wind eine *Hand* zugeschrieben wird: *вдруг ветер дверь толкнет рукой*.

In Vers 5 verwendet Одицова für das deutsche Wort *Haare* das russische Wort *локон*, welches eher für weibliches Haar verwendet wird und jedenfalls eine etwas zärtlichere,

feine Konnotation trägt (vor allem auch in Verbindung mit dem Wort *нежнo*, wie es hier vorkommt). Außerdem führt sie in der zweiten Strophe der russischen Übersetzung hier ein *ленет* – (eine Art kindliches oder unverständliches Lallen oder Gebrabbel) ein, welches bei Lavant nicht vorkommt. Vielmehr ist im Original der Vers 8 *bevor ich noch verneine* in Bezug mit der Frage des Windes, ob das lyrische Ich weine, zu setzen.

In der dritten Strophe glänzt bei Lavant wirklich ein Schlüssel im Apfelbaum, wohingegen Одинцова an dieser Stelle einen Vergleich anstellt, indem sie ein Vergleichspartikel einfügt und schreibt *как-будто ключик желтый*.

In der vierten Strophe wird aus dem deutschen *am Dachrand* ein einfaches *с крыши* und das Attribut *abgeschieden* verschwindet in der Übersetzung gänzlich. An seiner Stelle schreibt Одинцова *покойно*, was eine Uminterpretation darstellt. Auch in Vers 16 kommt es zu einer Uminterpretation: Im Original geht es nur um den Klang der Tropfen, die so klingen, als bete jemand um seinen Seelenfrieden. In der Übersetzung wird hier konkret auf das lyrische Ich und dessen Seele verwiesen: *мне душу успокоит*.

In der letzten Strophe verwendet Lavant anstatt des allgemeinen Wortes *Wind* das konkretere *Föhn*, wohingegen Одинцова auch an dieser Stelle bei dem einfachen *ветер* bleibt, wodurch sich hier eine Verklammerung mit der ersten Strophe ergibt, die im Original nur motivisch gegeben ist, nicht jedoch im Ausdruck. Die beiden Komposita in dieser Strophe *Mondesschlüssel* und *Tränenschüssel* gibt Одинцова im einen Fall mit einem Adjektivattribut (*лунный ключик*), im anderen Fall mit einer Genetivkonstruktion (*миска слез*) wieder. Für den Mond taucht hier wieder der Wortstamm *луна* auf, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass das Adjektiv zu *месяц* nur die Bedeutung monatlich trägt und nicht auch mit dem Mond in Verbindung gebracht wird.

Die inhaltliche Analyse im Falle dieser Übersetzung fällt sichtbar etwas dürftig aus. Den Kern des Gedichtes trifft die Übersetzung durchaus, auch klingt sie im Russischen nach einem in sich runden Gedicht, das vom Rhythmus her durchaus einer Linie folgt, auch wenn, wie o.e., Versmaß und Reim nicht einheitlich sind.

3.1.10 Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen

Christine Lavant

(Aus: *Spindel im Mond*)

1 Verschüttet von schwarzen und roten
[Gebirgen
2 ist nun die gläserne Hälfte der Welt,
3 darin alle Bilder waren
4 von dir und den Menschen.
5 Das Glas ist nicht mehr zu heilen.
6 Nie mehr wird die Welt eine Kugel sein,
7 nie mehr den schillernden Himmel der
8 Freude über dem irdenen Boden haben,
9 nur schwarzes und rotes Gebirge.
10 Ich klopfe mit meinem Atem,
11 ich klopfe mit meinem Herzen
12 und komme nie mehr darunter hervor.
13 Und draußen sind die lebendigen Bilder,
14 und draußen leuchtet die Grubenlampe
15 in deinen Händen, o Herr.
16 Warum setzt du nicht meinen Erz-Engel ein?
17 Ich wurde um seinetwillen verschüttet,
18 als ich den ältesten Stollen betrat,
19 um die Wurzel des Lebens zu holen.

(Одинцова, 2001. 102)

Светлана Одинцова

(Aus: *Австрийская лирика*)

1 Засыпано полмира из стекла
2 породой черною и красною сегодня,
3 и с ним все образы твои
4 и образы людские.
5 Но стеклышко не исцелить.
6 Вселенная не станет больше шаром,
7 И неба радости не будет
8 Сиянья над землею,
9 Лишь черная и красная порода.
10 Мое дыханье тесно бьется,
11 И сердце загнанно стучит
12 И мне не выбраться наверх,
13 Где образы стоят живые,
14 И лампа светит рудокопа
15 в твоих, о Господи, руках.
16 Куда девался ангел мой?
17 Здесь без него я был засыпан,
18 Когда я в дряхлой штольне был,
19 Чтоб корень жизни раздобыть.

(Одинцова, 2001. 103)

Dieses Gedicht erinnert formal an das Gedicht *Manchmal gelingt* (s. Kapitel 3.1.8), auch hier handelt es sich eigentlich um ungebundene Sprache, die Gedichtform wird an der Versaufteilung und teilweise an der Syntax der einzelnen Sätze erkennbar. Genauso verhält es sich auch bei Одинцова. Inhaltlich folgt auch diese Übersetzung dem Original einigermaßen genau. Interessant sind wieder einmal vor allem die (im Vergleich zu anderen Übersetzungen) wenigen Abweichungen.

Im deutschen Original beginnt das Gedicht mit der Erwähnung von *schwarzen und roten Gebirgen*. Die russische Übersetzung hingegen bezieht sich in dieser Hinsicht schon klarer auf den inhaltlichen Verlauf des Gedichtes und konkretisiert, in dem sie hier das Wort

нопада verwendet, einen geologischen Ausdruck für *Gestein*. Die Farben schwarz und rot sind dabei als für Lavant wichtig zu werten, da sie in dieser Kombination auch noch in anderen Gedichten vorkommen (vgl. Kapitel 3.1.1 und 3.2.2).

In den Versen 3 und 4 weicht die Übersetzung insofern minimal vom Original ab, als sie klar ausspricht, dass alle Bilder mit der Welthälfte gemeinsam verschüttet worden sind (*у с ним все образы твои и образы людские*), während im Original nur gesagt wird, dass die Bilder in der verschütteten, gläsernen Hälfte der Welt waren. Die folgenden Verse bis inklusive Vers 9 sind quasi genau ins Russische übernommen.

Der nächste auffällige Unterschied taucht ab Vers 10 auf, hierbei handelt es sich in erster Linie um einen strukturellen: Im Originalgedicht findet sich sowohl in den Versen 10 und 11, als auch in den Versen 13 und 14 ein Parallelismus, bzw. eigentlich eine direkte Wiederholung. In beiden Fällen fällt diese Doppelung in der Übersetzung weg. Zusätzlich wird in den Versen 10 und 11, wo sich im deutschen Gedicht eine ungewöhnliche, bildhafte Wendung mit dem lyrischen Ich als Subjekt findet (*ich klopfe mit meinem Atem, ich klopfe mit meinem Herzen*), im russischen nicht das Ich als Subjekt hergenommen, sondern der Atem und das Herz selbst: *Мое дыханье тесно бьется, и сердце загнанно стучит*. Auch die Wiederholung des Wortes *klopfen* wird in der russischen Version vermieden, hier wird die Bildhaftigkeit dadurch wiedergegeben, dass (zumindest in Vers 10) eine im Russischen nicht übliche Wortverbindung hergestellt wird (*мое дыханье бьется*).

Ebenso wird auch im Fall der zweiten Doppelung in den Versen 13 und 14 (*und draußen sind die lebendigen Bilder, und draußen leuchtet die Grubenlampe*) in der Übersetzung das gedoppelte *und draußen* einfach weggelassen. Die einzige Wendung, die hier auf dieses *Draußen* im Unterschied zu dem *Drinnen*, in dem sich das lyrische Ich befindet, hinweist, findet sich in Vers 12: *и мне не выбраться наверх*. In der russischen Variante wird also der Gegensatz zwischen dem *Drinnen* und dem *Draußen* nicht mit derselben Prägnanz dargestellt, wie im deutschen Originalgedicht.

Interessant ist das Wortspiel, das Lavant mit dem Wort *Erz-Engel* in Vers 16 einbaut und das in der russischen Übersetzung verloren gehen muss, da das russische Wort für Erz – *руда* – meilenweit von dem russischen Wort *архангел* entfernt ist, weshalb sich Одинцова wohl für die Verwendung des einfachen *ангел* entschieden hat. Eine weitere Uminterpretation liegt im folgenden Vers 17 vor: Wo Lavant das lyrische Ich *um seinetwillen verschüttet* sein lässt, ist für Одинцова das lyrische Ich *без него* – ohne ihn – verschüttet.

In einem Punkt fällt die Übersetzung dieses Gedichtes aus der Reihe der bisher analysierten heraus: Das lyrische Ich wird in der Übersetzung ganz klar als männliches Ich festge-

legt. Sowohl in Vers 17 (*я был засыпан*), als auch in Vers 18 (*я в дряхлой штольне был*) wird die männliche Vergangenheitsform des Verbes *быть* in der ersten Person Singular verwendet. Diese Männlichkeit des lyrischen Ichs kommt definitiv nicht aus der deutschen Vorlage, sondern ist eine Interpretation der Übersetzerin. Erklären kann man das m.E. vielleicht aus der Topographie dieses Gedichtes, die mit *Gebirge, Gestein, Stollen* und *Bergmann* u.U. als männlich konnotiert aufgefasst werden kann. Wenn man sie allerdings metaphorisch deuten möchte, fiel auch dieser mögliche Erklärungsansatz eigentlich weg.

Im deutschen Original handelt es sich m.E. um einen der Fälle, in dem man ganz klar einen Bezug zu Werner Berg herauslesen könnte, einerseits vielleicht an dem *Erz-Engel*, andererseits auch an dem *seinetwillen* in Vers 17, wobei man eben dieses *um seinetwillen* wohl auf den *Erz-Engel* bezogen lesen kann. Man könnte es aber auch völlig abgelöst davon verstehen und von einer zusätzlichen männlichen Figur ausgehen, um derentwillen das lyrische Ich verschüttet worden ist. In der russischen Übersetzung geht nun dieser mögliche Bezug zur realen Figur der Christine Lavant damit verloren, dass wie o.e. das lyrische Ich als männliches Ich dargestellt wird, wodurch sich in der russischen Version das *без него* m.E. noch klarer auf den *Engel* bezieht.

3.1.11 Zerstöre die Trübsinnsstaude

Christine Lavant (Aus: <i>Spindel im Mond</i>)	Светлана Одинцова (Aus: <i>Австрийская лирика</i>)
1 Zerstöre die Trübsinnsstaude und säe	1 Сломай печали куст, пусти
2 drei Körner vom weißen Mohn in mein	2 Три маковых крупинки белых в сердце,
[Herz,	
3 ich brauche leichtere Träume,	3 Чтобы мне легче было грезить,
4 um über die Brücke zu kommen.	4 Перешагнув через мосты.
5 Du bist's doch, der mich gerufen hat	5 Ведь это ты меня позвал
6 mit dem Laut ohne Namen, wie Vögel rufen,	6 Без имени; зовут так птицы,
7 oder das brechende Eis im März	7 И мартовский хрустящий лед,
8 und Kinder im Mutterleibe – ?	8 Иль в материнском чреве дети – ?
9 Ich weiß von deinem Ufer noch nichts,	9 О берегах твоих не знаю ничего,
10 nur, daß uns strömende Namen trennen	10 Лишь то, что слава к нам спешит, нас
	[разделяя,
11 und daß du nach den Ertrunkenen suchst	11 Что ты утопленников ищешь

12 mit dem Netz des Gerichtes.

12 Неводом суда.

13 Zerstöre die Trübsinnsstaude in mir,

13 Сломай во мне печали куст,

14 ihre Früchte sind aus geschmolzenem Blei

14 Расплавленным свинцом тяжелый плод

[его

15 und tropfen als Name hernieder –

15 Известностью и славой каплет –

16 dein Netz wird verbrennen.

16 И невод твой сгорает.

(Одинцова, 2001. 106)

(Одинцова, 2001. 107)

Dieses Gedicht fällt vor allem formal etwas aus der Reihe. Einerseits weist es eine klare Strophenform auf und es ist auch ein Rhythmus zu erkennen, andererseits verzichtet es auf einheitliche Verslängen und Reime. Die Übersetzung übernimmt die Strophenform (4 Strophen zu je 4 Versen). Zum Versmaß des Originalgedichtes ist anzumerken, dass sich zwar durchaus ein klarer Rhythmus ausmachen lässt, bei näherer Betrachtung jedoch kein durchgehendes Versmaß auffindbar ist. Das Gedicht hat etwas Odenhaftes an sich. Die Zäsur, die sich in einigen Versen findet, die Unregelmäßigkeit der Silbenzahl pro Vers und die Verteilung von Hebungen und Senkungen sind Merkmale, die allesamt einen Bezug zu verschiedenen Odenstrophen herstellen. Der Aufbau des Gedichtes ist letztlich allerdings zu unregelmäßig, als dass sich wirklich eine Odenstrophe festmachen lassen würde. Die Übersetzung übernimmt die Abfolge der Verslängen nicht, sondern baut ihre eigene, unregelmäßige Abfolge auf. Allerdings verwendet sie dazu (mit Ausnahmen der Verse 9 (12 Silben), 10 (13 Silben) und 12 (5 Silben)) dieselben Verslängen, wie das Original, nämlich zwischen 6 und 11 Silben.

Wie auch im Falle des letzten Gedichtes folgt die Übersetzung dem Original hier inhaltlich ziemlich genau. Das lavant-typische Kompositum *Trübsinnsstaude* wird in beiden vorkommenden Fällen in Vers 1 und in Vers 13 in der Übersetzung mit einer Genetivkonstruktion wiedergegeben: *печали куст*. Die inhaltliche Klammer, die das Original damit zwischen erster und letzter Strophe aufbaut, wird auch in der Übersetzung übernommen. In den Versen 3 und 4 kommt es zu einer leichten Uminterpretation in der Übersetzung, die zwar den Sinn etwas verändert, jedoch keine gravierende Veränderung für den Verlauf des Gedichtes darstellt. Wo im Original die leichteren Träume für das lyrische Ich benötigt werden, um den Gang über die Brücke zu ermöglichen (*ich brauche leichtere Träume, um über die Brücke zu kommen*), ist es in der russischen Version zeitlich genau umgekehrt formuliert. Hier überschreitet das lyrische Ich die Brücke, um leichter zu träumen (*чтобы мне легче было гре-*

зять, перешагнув через мосты). Das Adverbialpartizip *перешагнув* drückt dabei eine Vorzeitigkeit aus.

Одинцова hat sich hier wieder für eine Konkretisierung hin zu einem männlichen angesprochenen Du entschieden (*ведь это ты меня позвал*), dem lyrischen Ich wird diesmal auch in der Übersetzung kein Geschlecht zugewiesen. In den Versen 7 und 8 kommt es in der Übersetzung zu einer Änderung der Abfolge der Konjunktionen: In der deutschen Version beginnt Vers 7 mit *oder*, Vers 8 hingegen mit *und*, in der russischen hingegen ist es genau umgekehrt, hier beginnt Vers 7 mit *и*, Vers 8 hingegen mit *ишь*. In Vers 9 übersetzt Одинцова das *Ufer* des Originals im Plural (*о берегах*), lässt dafür aber das deutsche *noch* in ihrer Übersetzung weg. Damit fehlt im russischen Gedicht ein gewisser Hoffnungsschimmer für das lyrische Ich, von dem Ufer doch noch etwas erfahren zu können, den dieses *noch* in der deutschen Version hineinbringt.

Ein auffälliger Unterschied ergibt sich in den Versen 10 und 15 der russischen Übersetzung. Одинцова übersetzt hier das deutsche Wort *Name* mit dem russischen Wort *слава*, obwohl sie in Vers 6 durchaus die direkte Übersetzung für dieses Wort verwendet (*без имени*). Einerseits fällt damit die einprägsame, dreimalige Wiederholung des Wortes *Name*, wie sie im Originalgedicht vorhanden ist (Vers 6, 10 und 15), und somit die Wiederaufnahme dieses Ausdrucks in jeder Strophe, mit Ausnahme der ersten, weg. Andererseits kommt es mit dem Wort *слава* auch zu einer Bedeutungsverschiebung in der russischen Übersetzung. So kann das Wort *слава* einerseits mit *Ruhm* oder *Ehre* übersetzt werden, eine andere mögliche, umgangssprachliche Bedeutung wäre *Gerücht* oder *Gerede*, mit dem im Originalgedicht verwendeten *Namen* hat es allerdings nichts zu tun. Wie Одинцова zu dieser Uminterpretation kommt, bleibt unnachvollziehbar.

Eine weitere inhaltliche Änderung findet sich in der letzten Strophe der Übersetzung. Hier wird einerseits aus den Früchten des Originals in der Übersetzung eine Frucht im Singular (*плод*), welche dann auch noch mit dem Attribut *тяжелый* konkretisiert wird. Andererseits finden sich in Vers 15 der russischen Version ein zusätzliches *известностью* und das schon erwähnte *славой*, die beide im Original so nicht vorkommen. Bei Lavant *tropfen* sie einfach nur *als Name hernieder*, das heißt die Früchte werden zu einem Namen, der wiederum auf die anderen im Gedicht vorkommenden *Namen* in den Versen 6 und 10 verweist. In der letzten Zeile des Gedichtes ändert Одинцова die Zeitform in der Übersetzung, während in der deutschen Version das Futur verwendet wird (*dein Netz wird verbrennen*), steht in der russischen Übersetzung *и невод твой сгораем*. Mit der Verwendung des unvollendeten Aspektes

an dieser Stelle wird eben nicht die Zukunft, sondern eine gegenwärtige Handlung beschrieben und gleichzeitig ihre Prozesshaftigkeit ausgedrückt.

Insgesamt ist dieses Gedicht m.E. ein sehr hermetisches, welches auch in der Übersetzung keine wirklich ausschlaggebenden Konkretisierungen erfährt und damit hermetisch und unklar bleibt. Insofern könnte man diese Übersetzung durchaus als einigermaßen adäquat werten.

3.2 Gedichte mit zwei Übersetzungen

Diesem Kapitel sei eine kurze Anmerkung zu seinem Aufbau vorangestellt. Es tat sich für die Verfasserin die Frage auf, ob die Übersetzungen besser jeweils für sich mit dem Original zu vergleichen seien und am Ende jeder Analyse ein vergleichender Teil einzufügen, was einerseits den Vorteil böte, dass immer klar dargestellt werden kann, um welches Gedicht es sich handelt und ein solcher Aufbau mitunter vielleicht etwas weniger verwirrend wirken könnte, oder ob die Übersetzungen gleich im vergleichenden Modus jeweils dem Original und einander gegenübergestellt werden sollten. Auf die Gefahr hin, dass es vielleicht die zügige Lesbarkeit des Textes etwas einschränkt, fiel die Entscheidung letztlich doch zugunsten der zweiten Variante aus, aus dem einfachen Grund, dass ein direkter Vergleich der Übersetzungen miteinander m.E. einfach interessanter und gewinnbringender sein kann.

3.2.1 Abends zähl ich Lamm um Lamm

Christine Lavant

(Aus: *Die Bettlerschale*)

- 1 Abends zähl ich Lamm um Lamm,
- 2 lehnend an dem Feigenstamm,
- 3 gebe jedem seinen Namen,
- 4 streu mein Herz als wilden Samen
- 5 in den Wüstenwind.
- 6 Ruf die Sichel frühen Mondes,
- 7 daß sie mir ein weiches blondes
- 8 Gräslein mähe für mein Kind.
- 9 Eine schlanke Ringelnatter
- 10 bitte ich mir zum Gevatter
- 11 und sie hängt ihr zieries Krönlein
- 12 freundlich für mein Wundersöhnlein
- 13 auf im Feigenbaum.
- 14 Aber dann die Morgenröte
- 15 weckt mit ihrer Sorgenflöte
- 16 jäh mich aus dem Traum.
- 17 Hab kein Kindlein, keine Tiere,
- 18 und der Stamm, an dem ich friere,
- 19 trägt nicht eine Frucht.

- 20 Lauernd und verrucht
 21 kühlt die kronenlose Schlange
 22 meine warmgeträumte Wange.

(Вебер, 1988. 462)

Zum deutschen Original dieses Gedichtes seien einige Anmerkungen gemacht, da es sehr stark mit Bildern aufgeladen ist, die durchaus einer Erläuterung bedürfen. So kann zum Beispiel der Feigenstamm als immer wiederkehrendes Symbol in der Lyrik Lavants gewertet werden, in dem im einleitenden Teil dieser Arbeit zitierten Aufsatz von Marie-Luise Stainer schreibt diese, dass laut Lavant selbst, der Feigenstamm (oder der Stamm, aber auch noch andere Bilder) für das Rückgrat oder das Rückenmark stehen (vgl. Stainer, 1999. 170). In demselben Aufsatz, dessen Interpretationen sich laut Stainer ganz besonders auf die Gedichte der Bettlerschale anwenden lassen, betont sie auch mehrmals, dass eine Schlange für Lavant ein Symbol für Kraft und ganz besonders für *Geschlechtskraft* darstellt. (vgl. Stainer, 1999. 169). Auch Одинцова nimmt im Vorwort zu ihrer Übersetzung des besagten Gedichtbandes auf die Symbolik Bezug. Für sie ist eine solche Auslegung offensichtlich nicht greifbar, weshalb sie die Schlange, wie auch viele andere Symbole, naheliegender im religiösen und eigentlich biblischen Zusammenhang deutet: „Змея как символ зла и искушения внутри круга побуждает быть мудрой и бороться в земной жизни.“ (Одинцова, 2004. 7). Solch unterschiedliche Deutungs- und Herangehensweisen bei der Lektüre im Hinterkopf zu haben, erweist sich m.E. als äußerst hilfreich und dem Verständnis für bestimmte Entscheidungen in den Übersetzungen durchaus zuträglich.

О. Думлер
 (Aus: *Золотое сечение*)

Светлана Одинцова
 (Aus: *Миска нищего*)

- 1 Я у дерева ягнят
 2 жду, когда горит закат,
 3 всех по именам скликаю,
 4 сердце зернышком бросаю
 5 ветру – унеси!
 6 Лунный серп зову я тонкий –
 7 травки моему ребенку
 8 мягкой накоси.

- 1 Вечером ягнят считаю
 2 Там, где смоква молодая,
 3 Назову по именам,
 4 Словно семя сердце кину,
 5 В ветр пустынь его закину.
 6 Кликну узкий серп луны,
 7 Нежный рыжий цвет копны
 8 Попрошу мне сжать для сына.

9 Уж проворный, венценосный,
10 стань отцом сынишке крестым.
11 Дружелюбный уж согласно
12 с ветки свой венец прекрасный
13 сыну подает.
14 Но прервал рассвет дремоту
15 и привел с собой заботу,
16 сны прогнал и вот:
17 сына – нет, исчезло стадо,
18 веет утренней прохладой,
19 и к щеке моей
20 тянется с ветвей
21 змей развенчанный, холодный,
22 мерзкий змей с ветвей бесплодных.

(Вебер, 1988. 463)

9 Да изящного ужа
10 Заведу я в кумовья,
11 Для чудесного сыночка.
12 Свой красивенький веночек
13 Пусть на фикус мне повесит.
14 А потом меня рассветы
15 хлопотливым звуком флейты
16 Вдруг разбудят чудо – песней.
17 Ни зверька, и ни сыночка,
18 Ни копны, и ни веночка,
19 И бесплодно всё вокруг.
20 Леденит проклятый друг,
21 Кум холодный, без веночка
22 Мне, мечтой согретых, щёчки.

(Одинцова, 2004. 18)

Formal fällt an diesen Übersetzungen auf, dass Думлер die äußeren Merkmale des Gedichtes sehr genau in die russische Version übernimmt, Одинцова sich hingegen in der Übersetzung eher freier bewegt. Думлер übernimmt die Silbenzahl pro Vers mit einer einzigen Ausnahme genau ins Russische, das Original zählt in den Versen 1, 2 und 8 jeweils 7 Silben, in den Versen 5, 13, 16, 19 und 20 jeweils 5 Silben, ansonsten immer 8 Silben. Думлер weicht davon nur in Vers 8 ab, wo sie anstelle von 7 Silben nur 5 verwendet. Одинцова hingegen verzichtet auf die 5-silbigen Verse gänzlich, verwendet hauptsächlich 8-silbige, mit Ausnahme der Verse 3, 6, 7, 9, 10, 19 und 20, die jeweils 7 Silben aufweisen. Ähnlich verhält es sich auch mit der Abfolge der männlichen und weiblichen Endungen, die bei Lavant einander unregelmäßig abwechseln und die Думлер ebenfalls genau in der Abfolge des Originals übernimmt. Die Übersetzung von Одинцова weicht auch hier in der Anordnung der Endungen vom Original und der anderen Übersetzung ab. Das Versmaß des Originals besteht aus lauter Trochäen, in den meisten Fällen 4 pro Vers, mit Ausnahme der o.e. Verse, in denen sich nur 5 Silben finden, wo Lavant 3-hebige Trochäen verwendet. Beide Übersetzungen übernehmen dieses Versmaß nicht.

Das Reimschema im Lavantschen Gedicht kombiniert wieder unterschiedliche Reimformen. Es finden sich großteils Paarreime, bis auf die Ausnahmen in den Versen 5 und 8 und 13 und 16, die jeweils einen umschlingenden Reim darstellen. Думлер versucht in ihrer Übersetzung dieses Schema zu übernehmen, es gelingt aber offensichtlich nicht durchgehend. So

stellt der vermeintliche Paarreim in den Versen 6 und 7 einen unreinen dar, ebenso ist auch der Reim in den Versen 9 und 10 ein aufgelockerter, bzw. genauer eigentlich ein abgehackter Reim. Weiters enden die Reimworte in den Versen 11 und 12 auf unterschiedliche Vokale und auch der letzte Reim in den Versen 21 und 22 ist ein abgehackter.

Noch etwas komplizierter gestalten sich die Reime im Gedicht von Одинцова. Während Думлер zumindest die umschließenden Reime an denselben Stellen einbaut wie im Original, finden sich hier vom ursprünglichen Reimschema lediglich Paarreime als Überreste. Wirklich reine Paarreime finden sich in dieser Übersetzung nur in den Versen 4 und 5 (eigentlich ein identischer Reim), 6 und 7, 17 und 18, 19 und 20. In allen anderen Fällen handelt es sich entweder um unreine, ausreichende oder eben aufgelockerte Reime.

Inhaltlich verhalten sich die beiden Übersetzungen in ihrer Nähe zum Original eher umgekehrt. Während sich Думлер ein größeres Maß an Freiheit für die Übersetzung herausnimmt, versucht Одинцова wieder verhältnismäßig genau dem inhaltlichen Gang des deutschen Gedichtes zu folgen. Die Formulierung *Lamm um Lamm* wird in beiden Übersetzungen mit einem einfachen Plural ausgedrückt (*ягнят*) und verliert dadurch zwar nicht an inhaltlichem Gehalt, sehr wohl aber m.E. an lyrischem. Die Erwähnung der einzelnen Lämmer in der deutschen Formulierung drückt die Assoziation zum sprichwörtlichen „Schäfchenzählen“ um des Einschlafens willen sprachlich direkter aus, als das einfache *ягнят*. Das erste Wort des deutschen Gedichtes (*abends*) wird von Одинцова genauso in die Übersetzung übernommen (*вечером*), Думлер hingegen tobt sich hier in einem lyrischen Bild aus: *когда горит закат*. Mit dieser Ausdehnung erfährt der *Abend* in dieser Übersetzung scheinbar eine Steigerung an Relevanz. Der schon erwähnte *Feigenstamm* erfährt dabei bei Думлер eine Generalisierung und wird zum einfachen *у дерева*, die Erwähnung der Feige fällt in dieser Übersetzung weg. Одинцова hingegen vernachlässigt die Betonung des Stammes und schreibt nur *смоква*, also *Feige*, wobei angemerkt sei, dass *смоква* im Russischen wohl das etwas weniger gängige Wort für *Feige* darstellt. Das gängigere hingegen ist wohl *инжир*, und eigentlich trägt nur *инжир* die zusätzliche Bedeutung von *Feigenbaum*, *смоква* hingegen bezeichnet lediglich die Frucht. Warum sich Одинцова trotzdem für letzteres entscheiden hat, bleibt fraglich. Auch konkretisiert diese Übersetzung zusätzlich noch zu *смоква молодая*, davon ist im deutschen Original keine Rede. In beiden Fällen wird das Kompositum durch ein einfaches Substantiv wiedergegeben.

Mit der deutschen Formulierung *gebe jedem seinen Namen* hebt Lavant wieder hervor, dass es sich um viele einzelne Schafe handelt, die sie nicht in einer Ganzheit anspricht, bei Думлер wird genau eine solche Ganzheit aber durch das *всех* ausgedrückt. Одинцова umgeht

das, indem sie sich einfach weiterhin auf die Schafe in Vers 1 bezieht und hier im dritten Vers kein weiteres Pronomen verwendet. Sie verwendet außerdem die Formulierung *назову по именам*, die der deutschen inhaltlich um einiges näher steht, als die von Думлер *всех по именам скликаю*. Hier betont das Verb eher das Zusammenholen, als das Benennen jedes einzelnen Schafes beim Namen.

Wo bei Lavant das *Herz als wilder Samen* verstreut wird, wird bei Думлер dieser Same weit weniger wild einfach als *зернышком* bezeichnet, bei Одинцова noch weniger literarisch als *словно семя*. Одинцова behält in ihrer Übersetzung den *Wüstenwind* des Originals bei, das Kompositum wird bei ihr mit einer Genetivkonstruktion wiedergegeben: *в ветр пустынь*, wobei sie hier die archaische und literarischere Form *ветр* der heute eher gebräuchlicheren Form *ветер* vorzieht. Bei Думлер hingegen wird daraus ein einfacher Wind (*ветер*). Zusätzlich fügt Думлер hier (und auch später an anderen Stellen des Gedichtes) die grammatikalische Form des Imperativs ein, indem das lyrische Ich den Wind direkt anspricht und ihm sagt: *унеси!* Dieser Imperativ findet sich weder im Originalgedicht noch in der Übersetzung von Одинцова, diese bleibt auch hier dem Original treuer, als die von Думлер.

In Vers 6 des Gedichtes von Lavant ist die Rede vom *frühen Mond*, was keine der beiden Übersetzungen in dieser Form wiedergibt. Für beide Übersetzerinnen steht im Vordergrund, die Schmalheit der Sichel mit einem Adjektiv wiederzugeben, bei Думлер mit dem Wort *тонкий*, bei Одинцова mit *узкий*. Beide Übersetzungen übernehmen zwar die Sichel aus dem deutschen Original (*сепн*), bei Думлер wird das mit einem Adjektivattribut wiedergegeben (*лунный сепн*), bei Одинцова wie im Original mit einer Genetivkonstruktion (*сепн луны*). Das Verb *ruf* wird bei Думлер mit *зову* übersetzt, Одинцова hingegen verwendet das umgangssprachliche *кликну*, womit sie vielleicht versucht, die umgangssprachlich abgekürzte Form des deutschen *ich rufe* zu *ruf* im Russischen wiederzugeben. Im nächsten Vers verzichtet Думлер ganz darauf, das Adjektiv *ein blondes Gräslein* ins Russische zu übersetzen, Одинцова verwendet hier das Wort *рыжий*, welches zwar nicht wirklich die Bedeutung *blond* trägt, aber ebenso wie auch das deutsche Wort *blond* in erster Linie mit der Farbe von Haaren assoziiert wird bzw. eigentlich noch konkreter mit der hellen Haarfarbe von Kindern, und insofern an dieser Stelle wohl als ganz angemessen bewertet werden kann. Das Wort *копны*, welches Одинцова an dieser Stelle für *Gräslein* verwendet, stellt ebenfalls eine Konkretisierung dar und bringt noch einmal eine zweite Bedeutungsebene mit hinein, so kann *копна* eben einerseits ein volkstümliches Wort für ein zusammengebundenes Büschel abgemähten Grases sein, wird aber andererseits auch in der Verbindung *копна волос* mit einem Haarbüschel oder Haarschopf assoziiert. Думлер hingegen bleibt hier ganz klar auf einer Be-

deutungsebene, indem sie das *weiche Gräslein* einfach mit *мягкой травки* übersetzt. In Vers 8 verwendet Думлер für das deutsche *daß sie mähe* wiederum einen Imperativ, womit das lyrische Ich diesmal die Mondsichel anspricht: *накоси*.

Die *schlanke Ringelnatter* von Lavant wird in beiden Übersetzungen zwar mit *уж* wiedergegeben, bekommt aber bei beiden Übersetzerinnen ein anderes Attribut zugeschrieben. Думлер charakterisiert die Natter als *проворный*, Одинцова als *изящный*. Das Kompositum fällt mit der direkten Übersetzung *уж* in beiden Fällen weg. Думлер fügt als weiteres Attribut für die Schlange noch ein *венценосный* ein, damit taucht in dieser Übersetzung doch eine Art Kompositum auf. Der Vers 10, der im Original m.E. als ein Schlüsselvers zu werten ist, wird in den beiden Übersetzungen sehr unterschiedlich realisiert. Das deutsche Wort *Gevatter* schließt unvermeidlich die Assoziation an den Gevatter Tod mit ein. Думлер übersetzt diesen Gevatter mit *отцом крестным*, also mit der direkten Bedeutung des Wortes Gevatter, wodurch die Assoziation an den Tod wegfällt. Auch bei Одинцова wird diese Assoziation nicht realisiert. Sie übersetzt das Wort Gevatter mit dem Wortfeld *кум*, das ebenso eine direkte Übersetzung darstellt, schreibt in Vers 10 *заведу я в кумовья* und übersetzt den besagten Vers damit doch etwas freier. Думлер bringt hier außerdem zum dritten Mal einen Imperativ hinein, indem wieder das lyrische Ich die Schlange direkt anspricht: *стань отцом сынишке крестным*.

Die folgenden Verse werden von Думлер ein bisschen uminterpretiert, Одинцова hält sich inhaltlich hier eher an das Original und übersetzt das Kompositum *Wundersöhnlein* mit einem Substantiv mit Adjektivattribut *для чудесного сыночка*. Bei Думлер hingegen fällt das Kompositum gänzlich weg, sie schreibt nur *сыну подает*. Auch wird in dieser Übersetzung die Krone nicht im Baum aufgehängt, wie im Original und auch bei Одинцова, sondern die Schlange zeigt sich einverstanden, dem Söhnlein von den Zweigen zu geben (Verse 11 bis 13). Das Adverb *freundlich* wird bei Думлер zu einem Adjektivattribut für die Schlange (*дружелюбный уж*), bei Одинцова fällt es ganz weg. Auch das *ziere Krönlein* von Lavant wird in den Übersetzungen etwas anders beschrieben, bei Думлер wird es zwar ebenfalls mit Krone übersetzt, allerdings fällt die Beschreibung *zier* weg (*венец прекрасный*). Bei Одинцова wird es nicht als Krone dargestellt, sondern als Kränzchen und bekommt ebenfalls ein anderes Adjektiv vorangestellt (*красивенький веночек*). Der aus Vers 2 wiederaufgenommene *Feigenbaum* fällt in der Übersetzung von Думлер weg, Одинцова nimmt zwar semantisch den Baum wieder auf, bezeichnet ihn in Vers 13 allerdings als *фикус*, was auch eine Bezeichnung für einen Baum aus der Familie der Feigen darstellt. Durch die Verwendung eines ande-

ren Wortes kommt allerdings die Verklammerung mit dem Beginn des Gedichtes nicht so klar heraus, wie im deutschen Gedicht.

Die auffällige Stärke der nächsten Verse mit den klangvollen Komposita *Morgenröte* und *Sorgenflöte* wird in beiden Übersetzungen eingebüßt. Думлер interpretiert auch inhaltlich um, indem sie schreibt *первал рассвет дремоту* und gänzlich auf das Bild der Flöte verzichtet, sie übersetzt an seiner Stelle nur die Sorge mit *забота*. Одинцова übernimmt hier zwar das Bild der Flöte und versucht auch das Kompositum zu umschreiben (*хлопотливым звуком флейты*), in Vers 16 entfernt sie sich aber weiter vom Original, indem sie schreibt *вдруг разбудят чудо – песней*. Думлер übernimmt hier den *Traum* direkt aus dem Original (*сны прогнал*), einen Unterschied in ihrer Übersetzung stellen die Worte *и вот* und der Doppelpunkt dar, den sie an das Ende dieses Verses setzt. Damit stellt sie eine Beziehung zu den folgenden Versen her, es gibt keinen Schlusspunkt für diesen Vers, sondern eher ein „Weiterwollen“ hin zum Ergebnis oder zu den Folgen des Gewecktwerdens. Im Original und auch in der Übersetzung von Одинцова steht an dieser Stelle sehr wohl dieser Schlusspunkt am Ende des Verses, womit diese Verse eher für sich stehen und erst in weiterer Folge auch auf das Ergebnis Bezug genommen wird. Diese zuletzt beschriebenen Verse sind m.E. in der Übersetzung von Думлер klanglich besser gelungen, obgleich sie auch inhaltlich wie gesagt etwas weiter vom Original entfernt sind.

Sehr interessant sind die Übersetzungen der nächsten Verse: Während Lavant hier das lyrische Ich an den Beginn stellt und dann in einer Art Parallelismus zwei Mal das Wort *kein* verwendet (*hab kein Kindlein, keine Tiere*), löst Думлер diesen Parallelismus auf, indem sie beim ersten Mal mit der Konstruktion *сына – нет*, und beim zweiten Mal mit dem Wort *исчезло* arbeitet. Die Tiere werden bei ihr wieder als Gesamtheit gesehen und als *стадо* bezeichnet. Das deutsche Kindlein wird in beiden Übersetzungen zu einem Sohn konkretisiert (*сын bzw. сыночка*, wobei auffällt, dass Думлер hier auf die Verkleinerungsform des deutschen *Kindlein* verzichtet, Одинцова diese hingegen sehr wohl in ihre Übersetzung übernimmt). Lavant nimmt in der Folge in Vers 18 wieder Bezug auf den (Feigen-) Stamm vom Beginn des Gedichtes und lässt das lyrische Ich frieren, Думлер hingegen nimmt sich hier ein hohes Maß an Freiheit heraus und lässt den Bezug zum Baum weg, dafür fügt sie ein *утренней прохладой* ein, was sich im Original gar nicht findet.

Ganz anders verfährt Одинцова mit diesen Versen. Sie übernimmt den Parallelismus und weitet ihn sogar noch aus, indem sie gleich über zwei Zeilen mit derselben sprachlichen Konstruktion arbeitet: *ни зверька, и ни сыночка, ни копыны, и ни веночка*. Dabei nimmt sie auf viele der zuvor eingeführten Bilder noch einmal Bezug. Wo bei Lavant nur der eine

Stamm, an dem das lyrische Ich lehnt, keine Frucht trägt, schreibt Одинцова gleich *и бесплодно всё вокруг*, wodurch man vielleicht etwas spät, aber immerhin doch noch einen Bezug zum Tod, der im deutschen Gedicht mitspielt, herstellen könnte.

Auch bei der Übersetzung der letzten Verse ergeben sich in beiden russischen Versionen erhebliche Abweichungen vom Original. In der Version von Думлер werden die Adjektive *lauern und verrucht* gar nicht übernommen, Одинцова übersetzt zumindest eines davon, stellt es aber in einen etwas anderen Zusammenhang, indem sie *леденит проклятый друг* schreibt. Weiters lässt sie das Wort *Schlange* weg und verwendet an seiner Stelle eben das erwähnte *друг* und in weiterer Folge doch noch einmal das Wort *кум*, wodurch sich eine Verklammerung zur früheren Wendung ergibt, die im Original allerdings nicht vorhanden ist, da hier der *Gevatter* am Ende des Gedichtes nicht noch einmal aufgenommen wird. Die beiden adjektivischen Komposita *kronenlos* und *warmgeträumt* gibt Одинцова zwar inhaltlich wieder, strukturell handelt es sich dabei aber wiederum um Umschreibungen: *без веночка* und *мечтой согретых*.

Noch einmal anders ist das Ende nun bei Думлер. Hier wird die Schlange gleich zwei Mal wieder aufgenommen, dafür werden der Schlange hier die Äste zugeschrieben, mit denen sie die Wange berührt, und sie bekommt gänzlich andere adjektivische Attribute beigefügt: *развенчанный, холодный, мерзкий*. Die Komposita werden überhaupt nicht übersetzt. Думлер stellt in ihrer Übersetzung eine motivische Klammer mit den Ästen her, die aber im Original am Ende des Gedichtes keine Rolle mehr spielen (*тянется с ветвей* und *с ветвей бесплодных*).

Im wertenden Vergleich dieser beiden Gedichtübersetzungen muss angemerkt werden, dass das Gedicht von Одинцова sich eben genauer an das Original hält, dafür aber als eigenständiges Gedicht nicht wirklich von hohem poetischen Wert ist. Es ist allerdings als klarer und leichter verständlich zu werten. Die Übersetzung von Думлер nimmt sich ein höheres Maß an Freiheit heraus, steht dafür aber eher als lyrisch „schönes“ Gedicht für sich. Diese Übersetzung ist hermetischer und unklarer in ihrer Bildersprache, als die von Одинцова. Allerdings sollte man im Falle dieses Gedichtes vielleicht wieder eher von einer Nachdichtung sprechen, als von einer wirklichen Übersetzung.

3.2.2 Das Sonnenrad ging über mich hinweg

Christine Lavant

(Aus: *Die Bettlerschale*)

- 1 Das Sonnenrad ging über mich hinweg,
- 2 ich liege tief im Tulpenkelch der Nacht
- 3 und zähl der Sterne gelbe Staubgefäße,
- 4 von denen eines klar sich niederneigt.

- 5 Die andern bleiben und ich schlafe ein,
- 6 um erst im Traum die fromme Zahl zu sehn,
- 7 vor ihr zu ahnen, welches Wort sie meine,
- 8 bevor die Hand des Vaters sie verlöscht.

- 9 Vielleicht macht mich ein früher Vogel wach
- 10 und die Banane Mond hängt überzart
- 11 und immer schwindender im Apfelgrünen?
- 12 Dann fällt mir Zahl und Sinn aus dem Verstand.

- 13 Dann war die Mühsal dieses Traums umsonst.
- 14 Die dunkle Tulpe blättert langsam auf
- 15 und läßt den Morgenstern mein Herz befragen,
- 16 wie weit es kam, bevor der Vogel schrie.

- 17 O alte Antwort – immer noch gleich scheu – :
- 18 Ich war im Vorhof – einer sah mich an –
- 19 die Zahl war groß, in der ich mich erkannte
- 20 als schwarzes Staubgefäß im roten Kelch.

(Beßep, 1988. 464)

О. Думлер
(Aus: *Золотое сечение*)

- 1 Промчалось мимо солнца колесо.
- 2 Лежу в ночи, как в чашечке цветка,
- 3 и звезд считаю желтые тычинки.
- 4 Одна из них склоняется ко мне,

- 5 другие неподвижны. Я усну,
- 6 увижу их священное число,
- 7 таинственное слово угадаю,
- 8 а после все погасит Божья длань.

- 9 Но птаха ранняя мой нарушает сон,
- 10 висит в окошке месяц, как банан,
- 11 и тихо меркнет в яблоневоу гуще ...
- 12 И смысла нет в числе, и нет числа,

- 13 и значит – был напрасным этот сон.
- 14 Раскроет лепестки ночной тюльпан,
- 15 а на заре звезда у сердца спросит:
- 16 - Тебя откуда вызвал птичий крик?

- 17 Ответ известен, но робею вновь:
- 18 - Была у врат, предстала перед Ним
- 19 в числе огромном, и казалось мне,
- 20 я – лишь тычинка в чашечке цветка.

(Вебер, 1988. 465)

Светлана Одинцова
(Aus: *Миска нищего*)

- 1 Круг солнца надо мной давно исчез,
- 2 я в чаше ночи как в цветке лежу,
- 3 считаю желтые тычинки звезд,
- 4 одна склоняется ко мне, гляжу.

- 5 Другие ждут, и сон мой стерегут,
- 6 веду во сне пока им, кротким, счет,
- 7 или гадаю, что они за речь ведут,
- 8 пока отец им не погасит счет.

- 9 Но, может, птаха ранняя разбудит,
- 10 пока луна банан свой нежный свесит,
- 11 сквозь зелень яблонь медленно убудет,
- 12 мой разум гаснет тихо словно месяц.

- 13 Тогда усилия мечты напрасны.
- 14 И чаша ночи листья распускает,
- 15 Венера мое сердце вопрошает,
- 16 Пока не спел петух на зорьке ясной.

- 17 Как старый мир ответ готов всегда:
- 18 В преддверьи дня – он увидел меня –
- 19 Среди миров узнала я себя
- 20 Тычинкой черной в красной чаше дня.

(Одинцова, 2004. 164)

Auch im Falle dieses Gedichtes fällt auf, dass Думлер sich formal viel stärker an den Aufbau des Originals hält, als Одинцова. Das Original folgt dabei einem sehr regelmäßigen Aufbau. Alle drei Gedichte bestehen aus 5 Strophen zu je 4 Versen. Im Original zählen alle Verse 10 Silben, bis auf den jeweils dritten pro Strophe, hier finden sich immer 11 Silben. Думлер übernimmt diesen Aufbau quasi eins zu eins, wobei sich zwei Abweichungen eingeschlichen haben: In Vers 9 stehen hier 12 Silben, statt wie im Original nur 10, und in Vers 19 stehen 10

Silben statt, der Regelmäßigkeit des Aufbaus folgend, 11. Одинцова verwendet zwar die gleichen Verslängen (also 10- und 11-silbige Verse), ihre Aufteilung hingegen unterscheidet sich vom Original. So weisen hier in den Strophen 1, 2 und 5 alle Verse 10 Silben auf, in den Strophen 3 und 4 haben alle Verse 11 Silben. Думлер übernimmt die Abfolge von weiblichen und männlichen Endungen von Lavant (alle Endungen männlich, bis auf die jeweils dritte pro Strophe), Одинцова lässt alle 10-silbigen Verse männlich, alle 11-silbigen weiblich enden. (Dieser Zusammenhang ist durchaus auch in den anderen Gedichten nachweisbar.) Das Originalgedicht weist ein sehr klares Versmaß auf, es handelt sich durchgehend um 5-hebige Jamben. Beide Übersetzungen übernehmen dieses Versmaß nicht.

Lavants Gedicht ist reimlos, ebenso verzichtet auch Думлер im Falle dieser Übersetzung auf Reime. Ganz anders nun Одинцова, die in dieser Übersetzung Reime einfügt. Es findet sich zwar auch hier kein regelmäßiges Reimschema, man kann aber durchaus nachvollziehen, dass sie sich bemüht hat, an der einen oder anderen Stelle ein passendes Reimwort zu finden. So reimen sich die Verse 2 und 4, in Strophe 2 findet sich ein Kreuzreim (wobei sich in den Versen 6 und 8 ein identischer Reim findet), weiters findet sich ein unreiner Reim in den Versen 9 und 11. In Strophe 4 steht ein umschlingender Reim, wobei die umschlingenden Verse 13 und 16 sich unrein reimen. Die letzte Strophe weist einen Kreuzreim auf.

Grundsätzlich fällt an diesen beiden Übersetzungen auf, dass sie einander stärker ähneln, als die vorherigen, dass aber auch hier in beiden Fällen viel vom deutschen Original verloren geht. Lavant beginnt ihr Gedicht mit einem sehr starken Kompositum (*das Sonnenrad*), ein Bild, das in keiner der Übersetzungen wirklich so wiedergegeben wird. Одинцова beginnt das Gedicht ebenfalls damit und übersetzt es mit einer Genetivkonstruktion und verwendet für das Bild des Rades ein ganz anderes, nämlich jenes eines Kreises: *круг солнца*. Dadurch kann die Übersetzung mit der Prägnanz des deutschen Anfangs nicht mithalten. Bei Думлер wird das zwar das Bild des Rades beibehalten, allerdings ist hier die Formulierung unklar und zweideutig zu verstehen, da sich der Genetiv des Wortes *солнце* hier entweder auf die Präposition *мимо* beziehen kann, die ja einen Genetiv verlangt, oder eben als Genetivkonstruktion in Verbindung mit dem *колесо* verstanden werden kann, die das deutsche Kompositum *Sonnenrad* wiedergeben würde. Die Verbkonstruktion des deutschen Gedichtes wird hier eigentlich in der Version von Думлер treffender wiedergegeben, Одинцова bringt in ihrer Version mit dem *давно* und dem Verb *исчез* eine Bedeutungserweiterung hinein, die im Original so nicht angelegt ist. Auch in Vers 2 ist die Übersetzung von Думлер etwas näher an Lavants Version, da sie das Kompositum *Tulpenkelch* zumindest mit einer Genetivkonstruktion wiederzugeben versucht (*в чашечке цветка*), wohingegen Одинцова hier den Kelch mit

der Nacht verbindet (*в чаше ночи*) und in weiterer Folge dafür nur *в цветке* schreibt. In den folgenden Versen 3 und 4 unterscheiden sich die beiden Übersetzungen eigentlich nur in der Wortstellung voneinander, in Vers 4 ist Думлер wieder etwas genauer als Одинцова, indem erstere schreibt *одна из них*, zweitere hingegen ein *гляжу* einfügt, das im Original fehlt. Das Kompositum *Staubgefäße* wird in beiden Versionen mit *тычинки* übersetzt, wodurch einerseits das Kompositum wegfällt. Andererseits handelt es sich dabei auch eigentlich um eine Konkretisierung, bzw. eine ganz leichte Uminterpretation, da die direkte Übersetzung für *тычинка* eigentlich *Staubfaden* wäre, was wiederum nur ein Teil des Staubgefäßes einer Pflanze ist (vgl. Brockhaus, 1998. 37). Ein Unterschied, der in der Übersetzung von Думлер auffällt, ist der Beistrich am Ende der ersten Strophe, der quasi einen Bezug, ein „Weiterwollen“ hin zur zweiten Strophe herstellt, der sich weder im Original, noch in der anderen Übersetzung findet. Dafür steht in der Version von Думлер dann mitten im Vers 5 ein Punkt, sie teilt die besagte Zeile quasi in zwei Sätze, wohingegen im Original und bei Одинцова der nächste Satzpunkt jeweils erst am Ende der zweiten Strophe steht und in der Mitte des fünften Verses ein verbindendes *und* bzw. *и*. Думлер übersetzt Lavants *ich schlafe ein* direkt mit *я усну*, Одинцова hingegen macht hier nicht das lyrische Ich zum Subjekt, sondern die vorher erwähnten *Anderen* und fügt ein zusätzliches Verb ein: *и сон мой стережум*. In Vers 6 übernimmt Одинцова zwar den *Traum* aus der deutschen Version, das Attribut *fromm* geht bei ihr aber verloren. Думлер hingegen verzichtet auf die Erwähnung des Traums, übersetzt die *fromme Zahl* dafür aber mit *священное число*. Lavants *vor ihr zur ahnen* übersetzen beide russischen Versionen mit dem Verb *угадаю*, Думлер macht aus dem einfachen *Wort* der deutschen Version ein *таинственное слово*. In Vers 8 ist im deutschen Gedicht die Rede von der *Hand des Vaters*. Hier ergibt sich eine auffällige Diskrepanz zwischen den beiden Übersetzungen. Während Думлер den *Vater* hier konkretisiert und die Wendung mit *Божья длань* übersetzt (was sie auch noch mit großen Anfangsbuchstaben schreibt), übernimmt Одинцова den *Vater* direkt und übersetzt ihn einfach mit *отец*. Wenn damit im Russischen ebenfalls der *göttliche Vater* gemeint wäre, hätte auch sie das Wort *отец* in der Übersetzung eigentlich groß schreiben können. Der kleine Anfangsbuchstabe aber lässt diese Interpretation zwar trotzdem zu, intendiert sie aber nicht und konkretisiert hier in keinsten Weise. Одинцова nimmt hier gleich wie das Original wieder konkret anhand des Pronomens *им* Bezug auf diese *Anderen*, die in dieser Strophe eine große Rolle spielen, dabei handelt es sich m.E. um eine Konkretisierung, da im deutschen Gedicht der Bezug, der in diesem Vers mit dem Pronomen *sie* genommen wird, nicht eindeutig ist. Das Originalgedicht lässt hier Interpretationsspielraum, indem sich das *sie* entweder auf die *anderen*, oder auf die *fromme Zahl* beziehen kann.

Dass es sich bei der frommen Zahl um die Zahl dieser Anderen handelt, ist eine Interpretationsmöglichkeit, aber eben nicht die einzig mögliche. Думлер umgeht die Lösung dieser Frage, indem sie keinen konkreten Bezug herstellt, sondern stattdessen einfach schreibt: *все погасит Божья длань*.

Den *frühen Vogel* aus Vers 9 des deutschen Gedichtes realisieren beide Übersetzerinnen mit *птица ранняя*, was im Russischen wohl eine gänzlich andere Konnotation trägt, als sie im deutschen Original angelegt ist. *Ранняя птица* (oder *птишка* oder *птица*) kann nämlich auch als Bild für das deutsche Wort *Frühaufsteher* verstanden werden. Zwar gibt es auch die direkte Bedeutung eines *frühen Vogels* durchaus, der übertragene Sinn schwingt hier aber ganz klar mit. Das Wort *птица* ist dabei als ein umgangssprachliches zu werten.²⁵ Думлер übersetzt die Wendung *macht mich wach* mit *нарушает сон*, Одинцова ist hier etwas weniger poetisch und schreibt einfach nur *разбудит*. Die Formulierung *die Banane Mond hängt überzart* stellt in den russischen Versionen einen interessanten Fall dar, weil hier Думлер den *Mond* mit *месяц*, Одинцова hingegen mit *луна* übersetzt. Warum sich die beiden Übersetzerinnen hier für die verschiedenen Versionen entschieden haben, ist auf den ersten Blick nicht augenscheinlich. Man könnte annehmen, dass der Grund dafür im jeweiligen Versmaß liegt, bei Думлер handelt es sich in diesen Vers um Jamben, die mit der Verwendung des Wortes *месяц* aufrechterhalten werden können. Der Vers von Одинцова arbeitet ebenfalls mit Jamben, in diesem Fall braucht es aber eben die Betonung des Wortes *луна*, damit diese Jamben realisiert werden können. Dass für die Wahl des jeweiligen Wortes auch noch andere Gründe mitgespielt haben, ist natürlich nicht auszuschließen. Klar ist jedoch, dass es sich (zumindest für Одинцова) keineswegs um eine grundsätzliche Entscheidung für eine der beiden Versionen handeln kann, da sie zwei Zeilen später in Vers 12 dann ebenfalls das Wort *месяц* verwendet. Die Lösung für die *Banane Mond* des deutschen Gedichtes fällt in der Übersetzung von Думлер mit einem Vergleich aus (*как банан*), Одинцова umschreibt hier wieder: *луна банан свой свесит*, wodurch sie nicht den Mond mit einer Banane gleichsetzt, wie das das Original tut, sondern den Mond zum Subjekt, die Banane allerdings zum Objekt macht. Думлер fügt ein *в окошке* ein, welches sich im Original nicht findet, dafür verzichtet sie darauf, das adverbiale Kompositum *überzart* ins Russische zu übersetzen. Одинцова gibt dieses Kompositum mit einem einfachen Adjektiv wieder, das sich hier allerdings auf die Banane bezieht: *нежный*.

²⁵ Dieses Wort ist offenbar so umgangssprachlich, dass es weder in den für diese Arbeit herangezogenen Online-Wörterbüchern verzeichnet ist, noch in den beiden hauptsächlich verwendeten Großwörterbüchern in Buchform (Лейн, 2002^B und Цвиллинг, 2000). Einen Eintrag dazu gibt es im russischen Wörterbuch von Ефремова (Ефремова, 2003. 1136).

Auch in den folgenden Versen unterscheiden sich die beiden Übersetzungen stark voneinander. Lavants sehr poetische Wendung *immer schwindender* wird bei Думлер mit den Worten *тихо меркнет* wiedergegeben, wobei das Attribut *тихо* sich im Original nicht findet, Одинцова hingegen übersetzt hier mit *медленно убудет*. Auch das Adverb *медленно* findet sich nicht direkt in der deutschen Version, sondern wurde von der Übersetzerin eingefügt. Aus dem deutschen Kompositum *im Apfelgrünen* macht Думлер ein *Dickicht* und gibt es mit der Wendung *в яблонево́й гу́ще* wieder, zusätzlich fallen in der Interpunktion die drei Punkte am Ende dieses Verses auf, die im Original nicht vorhanden sind. Одинцова hingegen versucht hier wörtlicher zu übersetzen und schreibt *сквозь зелень яблонь*.

Sehr schwierig umzusetzen ist offenbar der deutsche Vers 12, da es sich dabei um einen sehr hermetischen und poetischen Satz handelt: *Dann fällt mir Zahl und Sinn aus dem Verstand*. Aus diesem Grund unterscheiden sich auch hier die beiden Übersetzungen sehr stark voneinander. Думлер legt den Akzent hier eher auf die *Zahl* – in ihrem Vers 12 kommt das Wort *число* gleich zwei Mal vor – und lässt dafür den *Verstand* in ihrer Version außen vor. Одинцова verzichtet ganz auf die Erwähnung der *Zahl* und fokussiert hier eher den *Verstand*, gleichzeitig bringt sie einen Vergleich mit dem *Mond* hinein, der in den anderen beiden Versionen fehlt. Interessant ist, dass sie hier, obgleich sie zwei Zeilen höher den Mond mit *луна* übersetzt, in diesem Vers das Wort *месяц* verwendet. Wenn man der Theorie mit dem Versmaß Glauben schenken möchte, dann kann man diese Erklärung auch hier anwenden. Auch in diesem Vers steht ein 5-hebiger Jambus, der sich nur mit der Betonung des Wortes *месяц* ausgeht, das Wort *луна* würde an dieser Stelle die Regelmäßigkeit von Hebungen und Senkungen stören.

Am Ende dieser Strophe setzt Думлер wiederum einen Beistrich, beendet diesen Satz also nicht in Vers 12, sondern baut hier schon zum zweiten Mal in diesem Gedicht ein drängelndes, weiterwollendes Element ein, indem der Satz in der nächsten Strophe zu Ende formuliert wird. Der Vers 13 beginnt zusätzlich noch mit der Konjunktion *и*, was die Verbindung der beiden Verse noch verstärkt. Думлер verzichtet in diesem Vers weiters darauf, die deutsche Phrase die *Mühsal des Traums* zu übersetzen, sondern spricht an dieser Stelle einfach nur vom Traum: *был напрасным этот сон*, dafür übernimmt sie die Zeitform der Vergangenheit aus dem Original. Inhaltlich geht Одинцова hier etwas genauer vor, indem sie schreibt: *Тогда усилия мечты напрасны*. Ungenauer ist sie dafür im Hinblick auf die Zeitform, da sie den Vers in der Gegenwart und verallgemeinernder übersetzt.

Das nächste Bild des deutschen Gedichtes – *die dunkle Tulpe blättert langsam auf* – wird nun bei Думлер recht genau übernommen (*лепестки ночной тюльпан*), auch wenn sie

aus der *dunklen Tulpe* eine *nächtliche Tulpe* macht, bleibt das Bild eigentlich gut erhalten. Одинцова umschreibt diese Metapher eher und verzichtet dabei gänzlich auf das Bild der *Tulpe* (*и чаша ночи листья распускает*).

In Vers 15 sind beide Übersetzungen eigentlich etwas ungenau, da in beiden Fällen der *Morgenstern* nicht wie im Original als Objekt verwendet wird (bei Lavant fungiert die *Tulpe* aus Vers 14 auch in diesem Vers als Subjekt, das den Morgenstern das Herz befragen lässt), sondern zum Subjekt gemacht wird. Auch das Kompositum *Morgenstern* geht in beiden Übersetzungen verloren, Думлер spricht überhaupt einfach nur von einem *Stern* und fügt dafür die Zeitangabe *a na zape* ein, Одинцова übersetzt hier nicht mit dem Wortstamm *Stern*, sondern verwendet eine andere mögliche Bezeichnung für den Morgenstern (*Венера*). Eine Assoziation, die sich im Deutschen mit dem Wort *Morgenstern* einstellen kann, nämlich das biblische Bild, in dem der Morgenstern für Jesus Christus steht („der glänzende Morgenstern“, Offb. 22,16), fällt in beiden Übersetzungen weg, da die russische Formulierung in der Bibel mit keiner dieser beiden Übersetzungen übereinstimmt („звезда светлая и утренняя“, Offb. 22,16). Im Falle des von Одинцова verwendeten Verbes *вопрошай* handelt es sich um ein veraltetes Wort, das im Wörterbuch mit *befragen* übersetzt wird (vgl. Лейн, 2002^B. 88).²⁶ Der Grund für die Verwendung dieses Wortes lässt sich wohl im deutschen Original ausmachen, wo Lavant ebenfalls nicht ein neutrales *fragen*, sondern das Verb *befragen* verwendet, wobei es sich durchaus auch um kein ganz neutrales, sondern ein konnotiertes Verb handelt, das mitunter mit einer Gerichts- oder Interviewsituation o.Ä. assoziiert werden kann. Als veraltetes Verb kann man *befragen* allerdings im Deutschen sicher nicht bezeichnen. Думлер verwendet hier ein einfaches *спросить*.

Den Vers 16 des deutschen Gedichtes konkretisieren die beiden Übersetzungen in recht unterschiedliche Richtungen. Думлер betont hier vor allem den ersten Teil des deutschen Verses und legt den Fokus auf den Ort, wohin das Herz kam, bevor der Vogel schrie. Das zeigt sich v.a. an der Konkretisierung mit dem Fragewort *откуда*, welches dem Vers allerdings auch eine etwas andere Gerichtetheit gibt, als im Original. Während bei Lavant eher das „hin“ entscheidend ist, ausgedrückt durch die Frage *wie weit*, betont Думлер hier eher das „her“ bzw. das „zurück“, indem sie schreibt *откуда – woher*. Одинцова legt ihr Augenmerk auf den zweiten Teil dieses Verses und lässt diese Richtung gänzlich weg. Vielmehr spielt bei ihr der Vogel eine größere Rolle, den sie an dieser Stelle zu einem *nemyx* konkretisiert. Die Bewegung des Herzens spielt in dieser Übersetzung überhaupt keine Rolle, was

²⁶ Im Online-Wörterbuch der Seite yandex.ru wird es als Übersetzungsmöglichkeit für das deutsche Wort „quästionieren“ angegeben, wobei es sich laut Duden ebenfalls um ein veraltetes, rechtssprachliches Wort handelt (Duden, 1999. 3072).

wohl auch mit der Auswahl des Verbs im vorigen Vers zusammenhängt. So verlangt das Wort *befragen* zwar nicht unbedingt nach einer folgenden Frage, es kann aber durchaus (wie es aber m.E. auch hier der Fall ist) als Einleitewort für eine indirekte Frage stehen. Das Verb *вопросить* kann genauso gut auch alleine stehen, da es für sich schon eine abgeschlossene Tätigkeit darstellt und nicht unbedingt eine direkte oder indirekte Frage nach sich ziehen muss. Im Falle der Übersetzung von Думлер mit dem Verb *спросить* ist die nachfolgende Frage für den Satz bedeutungsgebend (ohne die Frage *Тебя откуда вызвал птичий крик?* würde dem Vers 15 etwas fehlen), weshalb Думлер hier vermutlich auch in die direkte Rede wechselt, obwohl davon im Original weit und breit keine Spur ist.

Auch der Vers 17 wird in beiden Übersetzungen gegenüber dem Original umgedeutet, wobei sich auch hier die Übersetzungen wieder voneinander unterscheiden. In beiden Übersetzungen fällt die direkte Anrede des lyrischen Subjekts an die Antwort und die Interjektion *o* weg, beide Übersetzungen übernehmen die *Antwort* und übersetzen sie direkt mit *ответ*. Думлер verzichtet auf das Attribut *alt* und umschreibt das mit dem Wort *известен*, Одиноцова behält das Wort *alt* zwar bei, verbindet es allerdings nicht mit der Antwort, wie das Original, sondern schreibt: *как старый мир*. Der Nachsatz *immer noch gleich scheu* fällt in beiden Übersetzungen weg. Думлер schreibt zwar *но робею вновь*, damit wird allerdings nicht auf die Antwort Bezug genommen, sondern das Zögern bezieht sich hier auf das lyrische Ich. Одиноцова lässt diesen Teil des Originals gänzlich weg und schreibt nur *ответ готов всегда*, was dem Gedicht inhaltlich durchaus eine andere Wendung gibt.

In beiden Übersetzungen kommt es erst in der letzten Strophe zu einer Konkretisierung des lyrischen Ichs hin zu einem weiblichen Ich. Wieder einmal handelt es sich dabei um Interpretationen der Übersetzerinnen, da sich im Original kein direkter Hinweis auf eine Weiblichkeit des lyrischen Ichs findet. Bei Думлер erfolgt dies in Vers 18, indem sie schreibt *была у врат* und *предстала*, Одиноцова konkretisiert in Vers 19 mit der Formulierung *узнала я себя*.

In Vers 18 übersetzt Думлер den *Vorhof* des deutschen Gedichtes mit *у врат*, Одиноцова bleibt inhaltlich genauer und schreibt *в преддверьи*, allerdings konkretisiert sie in weiterer Folge, indem sie ein *дня* anfügt. Ebenfalls genauer übernimmt Одиноцова den zweiten Teil dieses Verses. Im deutschen Original ist das Subjekt in diesem Satz *einer*, das lyrische Ich wird als Objekt dargestellt. Одиноцова konkretisiert zwar zu *он*, aber dieses männliche Pronomen ist auch hier das Subjekt, das lyrische Ich das Objekt (*он увидел меня*). Worauf sich dieses männliche Pronomen allerdings bezieht, bleibt in dieser Übersetzung ebenso unklar, wie im deutschen Original. Думлер dreht diese beiden Elemente um, bei ihr wird das lyrische

Ich zum Subjekt und ein konkretes männliches Er zum Objekt (*предстала перед Ним*). Durch die Großschreibung des Pronomens wird ganz klar Bezug zum ebenfalls groß geschriebenen *Божья длань* aus Vers 8 genommen und das männliche Objekt klar zu einer göttlichen Figur gemacht.

Im vorletzten Vers übersetzt Думлер wieder etwas genauer und Одинцова nimmt sich inhaltlich mehr Freiheit heraus. Думлер übernimmt die *große Zahl* des deutschen Originals und schreibt *в числе огромном*, wohingegen Одинцова den Bezug zur deutschen Version hier nicht so sehr herstellt, sondern sich eher innerhalb ihres Gedichtes auf die Formulierung in Vers 17 bezieht, indem sie schreibt: *среди миров*. Im letzten Vers hingegen dreht sich dieses Verhältnis zwischen den Übersetzungen ein letztes Mal um und Одинцова wird wieder genauer als Думлер. Hier übernimmt Одинцова das Bild des deutschen Originals sehr genau, während Думлер hier klanglich zwar sehr poetisch, aber inhaltlich doch weiter vom Original entfernt übersetzt: *я – лишь тычинка в чашечке цветка*, und damit die Farben des letzten deutschen Verses gänzlich ignoriert.

Generell ist im Original dieses Gedichtes eine auffällige Farbgebung bemerkbar. Die erste Strophe ist von den Farben her insgesamt als helle, bzw. leuchtende Strophe zu sehen, neben dem *Sonnenrad* und den *Sternen* wird hier als Farbattribut auch *gelb* verwendet. Die zweite Strophe kommt ohne Farben aus, in der dritten Strophe allerdings lässt sich die *Banane* jedenfalls in Bezug zur Farbgebung der ersten Strophe setzen und auch das *Apfelgrüne* verbindet eine Frucht mit einer durchaus hellen bzw. positiven Farbe. In der vierten Strophe schlägt die Farbe langsam um, es ist schon die Rede von der *dunklen Tulpe*, wenngleich auch hier immer noch der *Morgenstern* ein helles Element bildet. Die letzte Strophe und hier v.a. die letzte Zeile bildet einen Kontrast in der Farbgebung. Hier ist die Rede vom *schwarzen Staubgefäß* (obwohl die Staubgefäße zu Beginn des Gedichtes als gelb beschrieben werden) im *roten Kelch*. Es ist also eine Entwicklung im Verlauf des Gedichtes bemerkbar, quasi eine „Verdunkelung“ von den hellen Farben hin zu den dunkleren und „dramatischeren“ Farben.

In der Übersetzung von Думлер ist von einer solchen Entwicklung nichts mehr bemerkbar. Sie übernimmt zwar noch die gelbe Farbe zu Beginn des Gedichtes, auf alle weiteren Farbadjektive verzichtet sie allerdings in ihrer Übersetzung. Одинцова hingegen hält sich in der Hinsicht genauer an den Verlauf des Originals, auch sie verwendet alle Farbwörter, die sich im Original finden: *желтый – зелень яблонь – тычинкой черной в красной чаше дня*.

Interessant an dieser Beobachtung ist, dass es sich bei der Entwicklung im Farbverlauf im deutschen Gedicht ähnlich verhält, wie in dem schon besprochenen Gedicht *Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde*, welches ja ebenfalls in einer Übersetzung von Одинцова vorliegt.

Auch dort entwickelt sich die Stimmung von hellen Farben bis hin zu schwarz und rot am Ende des Gedichtes. Während Одинцова im vorliegenden Gedicht aber diese Farben übernimmt, spielt diese Farbentwicklung in der früher besprochenen Übersetzung keine so gravierende Rolle (s. Kapitel 3.1.1).

Zusammenfassend ist zu diesen beiden Übersetzungen zu sagen, dass sich hier nicht so klar eine der beiden als näher am Original und die andere als ferner bestimmen lässt, sondern dass beide in ihrem Grad an Freiheit und ihrer Genauigkeit in der Übereinstimmung mit dem Original changieren. Die Übersetzung von Думлер wirkt insgesamt in sich runder und poetischer, während man an der Übersetzung von Одинцова eher das deutsche Original „durchscheinen“ sehen kann.

3.2.3 Die Feuerprobe hab ich hinter mir

Christine Lavant

(Aus: *Die Bettlerschale*)

- 1 Die Feuerprobe hab ich hinter mir,
- 2 da liegt mein Herz, das ich aus Flammen holte,
- 3 mit etwas Mühe kannst du das verkohlte
- 4 Ding noch erkennen, ich erlaube dir,
- 5 es anzufassen oder wegzuschieben.
- 6 Nun ist mir noch das Wasser vorgeschrieben,
- 7 verschärft durch deiner Feindsal schweren Stein.
- 8 Ich kann nicht schwimmen, wirf mich nur hinein
- 9 und ruf getrost das Gottesurteil an!
- 10 Du bist im Recht – ich aber bin im Kahn
- 11 des wilden Willens, der kein Urteil braucht – ;
- 12 er ist als Einbaum in mir aufgetaucht
- 13 und findet sicherlich den Regenbogen –
- 14 bald hab ich auch das Wasser hinter mir!
- 15 Die Taube freilich ist nicht mitgeflogen,
- 16 denn alles Sanfte bleibt zurück bei dir.

(Вебер, 1988. 466)

О. Думлер

(Aus: *Золотое сечение*)

1 Огонь уж пройден мною, я спасла
2 из пламени и сохранила сердце,
3 его узнаешь – стоит приглядеться
4 к кусочку, не сгоревшему дотла.
5 Оставь его или возьми с собой.
6 А мне пора знакомиться с водой:
7 свою вражду, как камень, мне на шею
8 повесь, к воде меня толкни скорее

9 и жди спокойно, как рассудит Бог.
10 Но челн всплывет, надежен и глубок,
11 челн моей воли волны понесут,
12 и – спасена! – не страшен Божий суд.
13 А после, верю, радуга взвоется
14 в знак окончанья пытки водяной...
15 Но почему-то нежность остается
16 с тобой, и голубь не летит за мной.

(Вебер, 1988. 467)

Светлана Одинцова

(Aus: *Миска нищего*)

1 Я испытание огнем прошла,
2 Душа моя, что из огня воспряла
3 И сердце, вряд ли ты б узнала,
4 обугленное. Если б ты пришла,
5 я разрещу его потрогать. Иль убрать,
6 теперь мне нужно воды предписать,
7 чтоб тяжесть камня испытать враждою.
8 Я плавать не могу. Волной едва

[накроюсь,
9 Взывать тогда спокойно всем Богам!
10 И ты права – но я ведь в лодке, там,
11 Где воле дикой приговор не нужен; -
12 Он словно чёлн, всегда со мною дружен,
13 И радуга всегда его найдет,
14 И через реки переплыть поможет!
15 Но голубь ведь к тебе не попадет,
16 А кротость вся *с тобой* ужиться может.

(Одинцова, 2004. 108)

Die formalen Herangehensweisen der beiden Übersetzerinnen unterscheiden sich im Falle dieses Gedichtes weniger voneinander, als bei den vorangegangenen Gedichten. Das Original wechselt in unregelmäßiger Abfolge zwischen 10- und 11-silbigen Versen, ebenso wechselt auch Думлер diese beiden Verslängen ab, jedoch in etwas anderer unregelmäßiger Abfolge, als das Original. Одинцова weicht in der Silbenzahl stärker vom deutschen Gedicht ab, bei ihr finden sich auch ein 9-, ein 12- und ein 13-silbiger Vers, abgesehen davon wechselt auch sie in anderer Reihenfolge zwischen 10- und 11-silbigen Versen.

Думлер versucht die Abfolge von männlichen und weiblichen Endungen des Originals zu übernehmen, das gelingt ihr auch bis auf vier Verse: die Verse 5 und 6 enden bei Lavant weiblich, bei Думлер hingegen männlich, bei den Versen 7 und 8 verhält es sich genau umgekehrt. Auch bei Одинцова ist eine gewisse Bestrebung bemerkbar, es dem Original gleichzutun, hier gelingt es allerdings weniger oft, als in der anderen Übersetzung. Nur in 6 Versen

finden sich hier die gleichen Endungen, wie in der deutschen Fassung. Die letzten 5 Verse dieser Übersetzung spiegeln interessanterweise die Endungen derselben Verse des Originals. Das Versmaß des deutschen Gedichtes ist ein einheitlicher 5-hebiger Jambus. Wiederum übernimmt keine der beiden russischen Übersetzungen dieses Versmaß.

Dieses Gedicht weist wieder eine Kombination unterschiedlicher Reimformen auf: in den Versen 1 bis 4 steht ein umschlingender Reim, die Verse 5 bis 12 reimen jeweils paarweise und die Verse 13 bis 16 bilden einen Kreuzreim. Die Übersetzung von Думлер versucht ein ähnliches Reimschema zu verwenden, so findet sich zwar in den Versen 1 und 4 ebenfalls ein umschlingender Reim, der innere Reim in den Versen 2 und 3 muss aber in diesem Fall wohl als „sehr aufgelockerter Reim“ bezeichnet werden. Ein reiner Paarreim findet sich in den Versen 4 und 6, bei den Paarreimen in den folgenden Versen handelt es sich jedoch um einen unreinen Reim (7 und 8) bzw. um zumindest im Schriftbild aufgelockerte Reime (9 und 10, 11 und 12) – in der Aussprache sind auch diese beiden aufgrund von Auslautverhärtung als reine Reime zu werten (wobei sich in Vers 9 bei dem Wort *Бог* über die Aussprache vielleicht streiten ließe). Die Verse 13 bis 16 bilden auch in dieser Übersetzung einen Kreuzreim. Die Übersetzung von Одинцова ist im Falle dieses Gedichtes, was die Reime betrifft, näher am Original als die andere Übersetzung. Sie übernimmt den umschlingenden Reim inklusive dem inneren Reim in den Versen 1 bis 4, auch hier reimen die Verse 5 bis 12 jeweils paarweise (mit einem einzigen abgehackten Reim in den Versen 7 und 8) und auch der Kreuzreim in den letzten 4 Versen gelingt in dieser Übersetzung einwandfrei.

Auch dieses Gedicht beginnt wieder mit einem typischen, sehr starken Kompositum, auch in diesem Fall müssen beide Übersetzungen die Prägnanz dieses Anfangs einbüßen. Думлер gibt die *Feuerprobe* einfach mit dem Wort *огонь* wieder, Одинцова versucht wiederum, das Kompositum zumindest in irgendeiner Form zu erhalten und verwendet die Instrumentalkonstruktion *испытание огнем*. Da als Zeitform dieses deutschen Originals die Vergangenheit eine große Rolle spielt, wird in beiden russischen Übersetzungen schon gleich zu Beginn das lyrische Ich als weiblich dargestellt, erkennbar eindeutig an den weiblichen Verbindungen (bei Думлер *я спасла, сохранила*; bei Одинцова *прошла, воспряла*, u.s.w.).

Lavant verweist mit dem *da liegt* örtlich auf das Herz, dieser Aspekt fällt in den Übersetzungen weg. Думлер fügt in diese Wendung zwei Verben ein, die im deutschen Gedicht in dieser Form nicht vorkommen und die gewichtiger und ein bisschen pathetischer klingen, als das einfache deutsche *holte* (*я спасла и сохранила*), dafür erhält sie in ihrer Übersetzung die *Flammen* (*из пламени*) und das *Herz* des Originals. Одинцова wiederum fügt anstelle des Herzes ein *душа* ein, das es bei Lavant gar nicht gibt, abgesehen davon übersetzt sie den

zweiten Teil des Satzes recht wörtlich, auch wenn sie anstelle des deutschen Wortes *holte* das Verb *воспряла* verwendet. Die Formulierung *mit etwas Mühe* geht in beiden Übersetzungen verloren, Думлер gibt den Inhalt in ihrer Version gar nicht wieder, sondern interpretiert in den folgenden Versen stärker um, ihr Satz *стоит приглядеться к кусочку* hat im Originalgedicht gar keine Entsprechung, wengleich man auch das Wort *кусочка* vielleicht als Übersetzung für das deutsche *Ding* verstehen könnte. Одинцова bringt in Vers 3 dann doch auch noch das *Herz* hinein, womit sie eigentlich eine zweite Bedeutungsebene eröffnet, da sie *душа* und *сердце* getrennt anspricht, wohingegen in der deutschen Version und in der anderen russischen ganz klar nur vom *Herz* die Rede ist. Das Adjektiv *verkohlt* wird nur in der Übersetzung von Одинцова direkt übersetzt (*обугленное*), Думлер verwendet auch hier eine längere Umschreibung: *не согревшему дотла*. Одинцова umschreibt das deutsche *mit etwas Mühe* mit der russischen Wendung *вряд ли*, was sich aber eher auf das Erkennen selbst bezieht, und nicht so wirklich die Mühe dabei ausdrücken würde. Die Bedeutung, dass sich das angesprochene Du erst die Mühe machen müsste, um das Herz überhaupt erkennen zu können, geht damit auch in dieser Übersetzung gänzlich verloren, hier drückt sich eher ein Zweifel aus, ob es überhaupt noch zu erkennen wäre.

Lavants Satz *ich erlaube dir, es anzufassen oder wegzuschieben* wird von Думлер mit einer gänzlich anderen Konstruktion wiedergegeben. Sie verwendet hier Imperative (*оставь, возьми*), wodurch zwar die Opposition zwischen den beiden Verben *anfassen* und *wegschieben* in der Übersetzung erhalten bleibt, allerdings rückt in dieser Version eher das angesprochene Du in den Vordergrund, wohingegen im deutschen Original eindeutig das Ich, das die Erlaubnis erteilt, im Mittelpunkt steht. Eine interessante Uminterpretation bzw. Konkretisierung nimmt Одинцова in diesem Vers vor. Einerseits fügt sie den Satz *если б ты пришла* ein, der im deutschen Gedicht absolut kein Pendant hat. Andererseits konkretisiert sie in diesem Gedicht plötzlich auch das angesprochene Du zu einem weiblichen Du (*вряд ли ты б узнала, если б ты пришла*), was dem ganzen Gedicht eine völlig andere Richtung gibt und bei Lavant definitiv nicht zu finden ist. Abgesehen von der Möglichkeit, dass es sich dabei einfach um eine zweite weibliche Person handelt, könnte man sich hier auch wieder auf die in der Einleitung angesprochene These stützen, dass das Du bei Lavant oftmals eigentlich als Ich-Teil verstanden werden kann, was die Verwendung der weiblichen Formen an dieser Stelle erklären würde. In diesem Fall wäre das angesprochene Du eigentlich als anderer Teil des weiblichen Ichs zu verstehen, an das sich das Ich in einer Art „Selbstgespräch“ oder „Selbstanrede“ wendet. Einerseits wegen des Inhalts, andererseits auch weil dieses Gedicht aus dem (Werner Berg gewidmeten) Gedichtband *Die Bettlerschale* stammt, drängt sich diese Interpre-

tationsweise aber im Hinblick auf das Originalgedicht m.E. nicht unbedingt auf, weshalb die Verwendung der weiblichen Formen in dieser Version eher unverständlich bleibt.

Das Ich in Vers 5 spielt bei Одинцова dieselbe Rolle, wie im deutschen Gedicht, sie übersetzt hier sehr direkt: *я разрешу его потрогать*. Auch die Opposition zwischen den Verben *потрогать* und *убрать* bleibt in dieser Übersetzung durchaus erhalten. Was hier allerdings auffällt, ist die abweichende Interpunktion. Одинцова trennt diese Opposition, die im Original eindeutig als zusammengehörig erkennbar ist, mit einem Punkt und beginnt den nächsten Satz mit einem *иль убрать*, was an dieser Stelle inhaltlich eigentlich als nicht sinnvoll oder nachvollziehbar erscheint.

Die Übersetzung des Verses 6 stellt für die Übersetzerinnen offensichtlich eine Herausforderung dar. Der Satz *nun ist mir noch das Wasser vorgeschrieben*, der im deutschen Original durch das einleitende *nun* klar als der nächste Schritt nach der Feuerprobe zu Beginn des Gedichtes dargestellt wird, wird von Думлер in einer weit weniger drängenden Formulierung übersetzt. *Мне пора знакомится с водой* klingt weniger unvermeidlich und nicht so sehr nach einem äußeren Umstand, der dem lyrischen Ich etwas vorschreibt, sondern vielmehr nach einer inneren Entscheidung. Der Bezug zum Beginn des Gedichtes ist zwar durch den Gegensatz von *Feuer* und *Wasser* auch in der russischen Version vorhanden, dadurch dass Думлер den Vers aber mit *а мне пора* beginnt, wird es hier nicht so klar als „logischer und notwendiger nächster Schritt“ für das lyrische Ich dargestellt, wie das bei Lavant erscheint. Gleichzeitig klingt auch das Verb *знакомиться* an dieser Stelle weniger bedrohlich, als die Formulierung bei Lavant. Der im Original rein erläuternde Nachsatz *verschärft durch deiner Feindsal schweren Stein*, wird bei Думлер wieder mit einem Imperativ wiedergegeben (*мне на шею повесь*), wodurch sie auch hier wieder das Du in den Fokus rückt. Zumindest scheint Думлер den Teil des Gedichtes jedoch verstanden zu haben. Bei Одинцова hingegen hat sich hier offensichtlich eine Fehlinterpretation eingeschlichen. Indem sie schreibt *мне нужно воды предписать* interpretiert sie den Satz gänzlich um und macht das lyrische Ich zum logischen und handelnden Subjekt, welches das Wasser (jemandem?) vorschreiben muss. Auch der darauf folgende, bei Lavant recht klar verständliche Satz wirkt in dieser russischen Version bedeutend unklarer und hermetischer: *чтоб тяжесть камня испытать враждою*. Durch die Wiederaufnahme des Wortes *испытать* (von Vers 1 *испытание*) stellt sie hier eine Verbindung her, die sich im Originaltext nicht findet.

Der deutsche Satz *ich kann nicht schwimmen* in Vers 8 wird in der Übersetzung von Одинцова genauso übernommen, Думлер hingegen verzichtet gänzlich darauf und versucht ihn auch nicht zu umschreiben. In den folgenden Sätzen arbeitet nun auch das Original mit

Imperativen (*wirf, ruf*), Думлер übernimmt sie auch an dieser Stelle (*толкни, жди*), wobei in dieser russischen Version der zweite Teil des Satzes um einiges passiver klingt, als in der deutschen. Wo bei Lavant eine klare Aufforderung zu einer aktiven Handlung steht (*ruf getrost das Gottesurteil an*), schreibt Думлер eigentlich eine entgegengesetzte Aufforderung, ausgedrückt v.a. durch das *жди*, verstärkt auch noch durch das Adverb *спокойно*, welches zwar in der direkten Übersetzung durchaus mit *getrost* wiedergegeben werden kann, jedoch durch die Aufforderung zur Passivität in der russischen Version hier etwas anders klingt, als das *getrost* im Gedicht von Lavant. Das Kompositum *Gottesurteil* umschreibt sie mit einem Nebensatz: *как рассудит Бог*.

Ganz anders verfährt Одинцова mit diesen Versen. Während Думлер in diesem Gedicht mehr Imperative verwendet, als Lavant im Originalgedicht, verzichtet Одинцова sogar an der Stelle auf die Imperative, an der sie im deutschen Gedicht sehr wohl vorkommen. Mit der Verwendung des Infinitivs *взывать* fällt die direkte Aufforderung an das Du an dieser Stelle weg. Anstelle des deutschen Wortes *Gottesurteil* schreibt Одинцова *всем Богам*, was definitiv eine Uminterpretation in der Übersetzung darstellt. (Im Vergleich zum vorherigen Gedicht fällt auf, dass Одинцова hier das *Göttliche* bzw. die *Götter* durchaus mit großem Anfangsbuchstaben versieht.)

Auf den Satz *du bist im Recht* in Vers 10, der durch den Bindestrich und die Konjunktion *aber* eine oppositionelle Beziehung mit dem zweiten Teil des Satzes innerhalb dieses Verses herstellt, verzichtet Думлер in ihrer Übersetzung ganz. Auch die direkte Anrede an das Du fällt in dieser russischen Version weg. Sie macht an dieser Stelle den *Kahn* zum Subjekt des Satzes und fügt außerdem zwei Adjektive zur Beschreibung des Kahns an, die im Original kein Pendant haben: *надежен и глубок*. Одинцова ist hier wieder genauer und schreibt ganz ähnlich dem deutschen Original *и ты права – но я ведь в лодке, там*. Dabei übernimmt sie sowohl den Bindestrich, als auch die Konjunktion aus dem Original, wodurch sich in dieser russischen Version ein ähnlicher Gegensatz ergibt, wie in der deutschen. Was Одинцова allerdings beifügt ist das einleitende *и* und das örtlich hinweisende Wörtchen *там*. Weiters fällt an dieser Stelle wieder auf, dass Одинцова hier auch das angesprochene Du zu einem weiblichen Du macht: *и ты права*.

Die Genetivkonstruktion *im Kahn des wilden Willens* in den Versen 10 und 11 wird von Думлер zwar ebenfalls mit einer Genetivkonstruktion übernommen (*челн моей воли*), sie nimmt hier allerdings das Wort *челн* ein zweites Mal auf und betont es damit stärker, als das bei Lavant der Fall ist (wenngleich auch Lavant später in Vers 12 wieder auf den Kahn Bezug nimmt, tut sie es dann allerdings mit einem anderen Wort (*Einbaum*), wodurch zwar das Sig-

nifikat *Boot* selbst wiederholt wird, nicht jedoch das Wort *Kahn*). Das Attribut *wild* fällt in dieser Version weg. Dass die Wellen den Kahn tragen (*волны понесут*), ist eine Interpretation der Übersetzerin. Одинцова bleibt auch hier inhaltlich näher am Original, behält das Attribut *wild* bei (*зде воле дикой*), fügt allerdings, sich auf den vorherigen Vers beziehend (*там*), wieder eine Ortsangabe an (*зде*). Auch in der Interpunktion hält sich Одинцова stärker ans Original, interessant erscheint am Ende des Verses 11 die Entscheidung, Lavants (zugegebenermaßen etwas fremde) Interpunktion in der Reihenfolge einfach umzudrehen (Bindestrich – Semikolon wird bei ihr zu Semikolon – Bindestrich).

Die letzten Verse dieses Gedichtes unterscheiden sich in beiden Übersetzungen stärker voneinander und auch vom Original. Während bei Lavant hier nun vom *Einbaum* die Rede ist, der im lyrischen Ich *aufgetaucht ist* und *sicherlich den Regenbogen findet* (Verse 12 und 13), übersetzt Думлер sehr frei. Das Wort *спасена* in dieser Übersetzung, welches sich klar auf das (weibliche) lyrische Ich bezieht, hat im Original absolut keine Entsprechung, sondern ist eine Interpretation der Übersetzerin. Auch der abermalige Bezug zum Gericht Gottes ist eine „Erfindung“ dieser Übersetzung (*не страшен Божий суд*). Der Vers 13 wird hier als zeitlich danach dargestellt (*а после*), die Gewissheit, die sich bei Lavant durch das Wort *sicherlich* ausdrückt, wird in dieser Übersetzung zu einer Annahme (*верю*) und das Verb *findet*, welches klar das Subjekt des Satzes in den Vordergrund stellt, wird bei Думлер mit dem Verb *возвещается* wiedergegeben, was eher den Regenbogen als Subjekt ins Zentrum der Handlung rückt. Gleichzeitig wird dieser Regenbogen hier auch als Zeichen mit dem Wasser in Verbindung gebracht, wodurch in dieser Übersetzung das Wasser für das lyrische Ich eigentlich als schon überstanden dargestellt wird (*в знак окончания пытки водяной*). Im Original hingegen wird das Ende der „Wasserprobe“ erst für die Zukunft angenommen, indem der Satz mit der Zeitangabe *bald* eingeleitet wird (Vers 14).

Auch Одинцова interpretiert an dieser Stelle des Gedichtes einige Elemente um. Einerseits konkretisiert sie in Vers 12, indem sie schreibt *всегда со мною дружен*, andererseits findet sich wieder eine Uminterpretation (vielleicht auch einfach ein Übersetzungsfehler) in Vers 13, wo Одинцова nicht wie das Original das Subjekt den Regenbogen finden lässt, sondern umgekehrt den Regenbogen zum Subjekt macht: *и радуга всегда его найдет*. Gleichzeitig ändert sie das deutsche *sicherlich* zu einem *всегда*. Auch in dieser Übersetzung wird ein Zusammenhang zwischen dem Regenbogen und dem „Ende des Wassers“ hergestellt, allerdings konkretisiert Одинцова hier sehr stark, indem sie schreibt: *и через реки переплыть поможет*. Dadurch macht sie aus dem einfachen Wasser im deutschen Gedicht, wel-

ches unterschiedlichste Interpretationsmöglichkeiten offen lässt, ein ganz konkretes Bild von der Situation mit dem Wasser.

Das Bild der letzten beiden Verse wird von Думлер verändert. Während in der deutschen Version der letzte Vers als Erklärung für den vorletzten verstanden werden kann, (dass nämlich die Taube nicht mitgeflogen ist, weil alles Sanfte zurückbleibt, was durch die Konjunktion *denn* ganz klar herauskommt), werden die beiden Sätze bei Думлер nicht nur in der Reihenfolge umgedreht, sondern auch mit der Konjunktion *и* miteinander zu quasi gleichwertigen Sätzen verbunden, von denen nicht der eine den anderen bedingt. Das einleitende *почему-то* wird von Думлер hinzugefügt und stellt ebenfalls einen Bruch zum Original her, da dort der Grund dafür, dass die Taube nicht mitgeflogen ist, ja angegeben wird, durch dieses Wort in der Übersetzung aber quasi betont wird, dass der Grund nicht bekannt ist. Außerdem konkretisiert diese Übersetzung noch, indem sie ein *за мной* einfügt, das im Original nicht zu finden ist.

Auch die andere russische Übersetzung unterscheidet sich in den letzten beiden Versen stark vom Original. Одинцова konkretisiert hier in eine etwas andere Richtung als Думлер, indem sie schreibt *к тебе не попадет*, wobei es sich eigentlich um einen Gegensatz zum Inhalt des Originals handelt, gleichzeitig aber den letzten Vers inhaltlich durchaus aus dem Original entnimmt. Dadurch und weil auch sie hier keinen kausalen Zusammenhang zwischen den beiden Versen herstellt, entsteht an dieser Stelle ein Widerspruch. So wird die Taube bei Lavant klar als ein Element des Sanften dargestellt, während Одинцова mit ihrer Übersetzung genau das Gegenteil erreicht. Zudem übersetzt sie das deutsche *bleibt zurück* mit *ужиться* und hebt die Worte *с тобой* kursiv heraus, wofür m.E. keine Erklärung naheliegt.

Im Falle dieses Gedichtes schafft es keine der beiden Übersetzungen, den Inhalt oder die Stimmung des Originals ins Russische zu übertragen, wenngleich angemerkt werden muss, dass das Gedicht von Думлер auch in diesem Fall als für sich poetisch „schöner“ gewertet werden kann und eventuell für sich allein als Gedicht dastehen kann, wohingegen bei Одинцова wiederum das Deutsche strukturell sehr stark durchscheint.

3.2.4 Es riecht nach Schnee

Wie eingangs erwähnt handelt es sich eher um einen Zufall bzw. einen Fehler, dass dieses Gedicht hier in der Kategorie mit zwei Übersetzungen zu finden ist. Das Problem wurde in Kapitel 3.1.1 schon erläutert, es sei hier nur noch einmal darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der Übersetzung von Думлер um eine handelt, die in *Золотое сечение* fälschlicherweise als Übersetzung des Gedichtes *Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde* abgedruckt wur-

de. Sowohl formal als auch inhaltlich wird allerdings schnell klar, dass es sich dabei eigentlich nur um einen Fehler (oder eine sehr frei gestaltete Nachdichtung) handeln kann. Da besagte Übersetzung aber durchaus große Ähnlichkeit mit Lavants Gedicht *Es riecht nach Schnee* aufweist, erlaubt sich die Verfasserin dieser Arbeit die Übersetzung einfach als solche zu verstehen und zu analysieren.

Christine Lavant

(Aus: *Die Bettlerschale*)

1 Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt
2 so schön und rot vor meiner Fensterscheibe;
3 wenn ich das Fieber jetzt aus mir vertreibe,
4 wird es ein Wiesel, das der Nachbar fängt,
5 und niemand wärmt dann meine kalten Finger.
6 Durchs Dorf gehen heute wohl die Sternensinger
7 und kommen sicher auch zu meinen Schwestern.
8 Ein wenig bin ich trauriger als gestern,
9 doch lange nicht genug, um fromm zu sein.
10 Den Apfel nähme ich wohl gern herein
11 und möchte heimlich an der Schale riechen,
12 bloß um zu wissen, wie der Himmel schmeckt.
13 Das Wiesel duckt sich wild und aufgeschreckt
14 und wird vielleicht nun doch zum Nachbar kriechen,
15 weil sich mein Herz so eng zusammenzieht.
16 Ich weiß nicht, ob der Himmel niederkniet,
17 wenn man zu schwach ist, um hinaufzukommen?
18 Den Apfel hat schon jemand weggenommen ...
19 Doch eigentlich ist meine Stube gut
20 und wohl viel wärmer als ein Baum voll Schnee.
21 Mir tut auch nur der halbe Schädel weh
22 und außerdem geht jetzt in meinem Blut
23 der Schlaf mit einer Blume auf und nieder
24 und singt für mich allein die Sternenlieder.

(Одинцова, 2001. 110)

Die unregelmäßige Abfolge aus männlichen und weiblichen Endungen versucht Думлер auch in dieser Übersetzung zu übernehmen, Abweichungen ergeben sich in den Versen 7, 8, 20 und 21. Die Abfolge der Endungen in der Übersetzung von Одинцова unterscheidet sich auch in diesem Fall stärker vom Original, obwohl ein Gutteil der Endungen mit denen des Originals übereinstimmt, ist offensichtlich, dass es sich nicht um dieselbe Abfolge handelt, es scheint, als ob es sich eher um einen Zufall handeln würde.

Das Versmaß des Originals sind durchgehend 5-hebige Jamben. Obwohl keine der Übersetzungen dieses Versmaß genau übernimmt, so scheint es doch in beiden Übersetzungen zumindest einen Anklang an ein solches Versmaß zu geben.

Lavant vereint in diesem Gedicht wieder zwei verschiedene Reimformen. In den Versen 1 bis 4, 11 bis 14 und 19 bis 22 findet sich jeweils ein umschlingender Reim, alle anderen Verse reimen einander paarweise. Auch dieses formale Merkmal versuchen beide Übersetzungen zu übernehmen. Думлер gelingt es wiederum etwas besser, die Reime so zu positionieren wie Lavant im Original. Auch bei ihr findet sich in den Versen 1 bis 4 ein umschlingender Reim (wenngleich auch der innere Reim in den Versen 2 und 3 ein unreiner ist), in den Versen 11 bis 14 ebenfalls ein umschlingender Reim (in diesem Fall ist der äußere, also der umschlingende Reim in den Versen 11 und 14 unrein) und auch in den Versen 19 bis 22 ein (diesmal durchwegs reiner) umschlingender Reim. In den anderen Versen stehen Paarreime, in den Versen 5 und 6 ein aufgelockerter, in den Versen 15 und 16 ein abgehackter, ansonsten reine. Bei Одинцова findet sich ein umschlingender Reim in den Versen 1 und 4, die Verse 2 und 3 hingegen reimen sich nicht. Ebenso findet sich auch hier in den Versen 19 bis 22 ein umschlingender Reim. In den Versen 5 und 6, 7 und 8 stehen unreine Paarreime, in den Versen 10 und 11, 12 und 13, 17 und 18, 23 und 24 finden sich reine Paarreime und in den Versen 15 und 16 ein aufgelockerter Paarreim. Zusätzlich tauchen in dieser Übersetzung zwei Waisen, also Verse, die mit keinem anderen Vers reimen, auf, nämlich die Verse 9 und 14.

Auch im Falle dieses letzten analysierten Gedichtes ist festzustellen, dass Одинцова in ihrer Übersetzung inhaltlich näher am Original ist, als Думлер. Der erste deutsche Satz *es riecht nach Schnee* wird von Думлер zeitlich leicht konkretisiert, indem sie schreibt *запахло снегом*, was m.E. den Beginn bezeichnet und also in etwa als *es begann nach Schnee zu riechen* rückzuübersetzen wäre. Одинцова hingegen konkretisiert in einer anderen Hinsicht leicht und schreibt *так пахнет снегом*, fügt also ein verstärkendes *так* hinzu, das es im Original nicht gibt. Das Kompositum *Sonnenapfel*, welches als sehr starkes Bild für dieses Gedicht zu werten ist, umschreibt Думлер mit einem Vergleich (*солнце на яблоко созревшее похоже*), wobei sie das *schön und rot* des Originals zu *созревшее* uminterpretiert. Auch

Одинцова ändert die Farbgebung hier ab. Wenngleich sie auch das *schön* durchaus übernimmt, macht sie aus dem *roten* Apfel einen *goldenen* und gibt das Kompositum durch eine Instrumentalkonstruktion wieder: *солнце висит красивым яблоком златым*. Durch die Aufgabe der Farbe im einen bzw. die Änderung der Farbe im anderen Fall geht in beiden Übersetzungen eine wichtige motivische Klammer dieses Gedichtes verloren. Zwar spielen Farben ansonsten keine Rolle mehr, das Farbadjektiv *rot* aus dem Vers 2 bildet jedoch eine Klammer mit dem Motiv des *Blutes*, welches gegen Ende des Gedichtes in Vers 22 auftaucht. Im Gedicht von Думлер spielt das keine so große Rolle, da sie auch auf das Motiv des *Blutes* einfach verzichtet. Bei Одинцова gibt es das Bild des *Blutes* ebenfalls in Vers 22, der Bezug zum Beginn des Gedichtes geht aber in ihrer Version eben verloren. Das Kompositum *Fenster-scheibe* geben beide Übersetzungen mit einem einfachen Wort wieder, Думлер mit *за окном*, Одинцова mit *за рамой*.

In den folgenden Versen ist die Übersetzung von Одинцова sehr nahe am deutschen Original, wenngleich sie in Vers 3 auch das einfache deutsche Wort *Fieber* konkretisiert bzw. uminterpretiert zu *жара след туманный*, die Verse 4 und 5 allerdings sind beinahe wörtliche Übersetzungen der deutschen. Etwas anders verhält es sich in der Übersetzung von Думлер. Indem sie schreibt *мне жарко, но тепла я не тревожусь*, drückt sie eigentlich das Gegenteil davon aus, was im Original an dieser Stelle steht. In der deutschen Version und auch bei Одинцова ist der Vers 3 positiv formuliert, der Vers 4 eine zeitliche Folge davon und der Vers 5 eine kausale Folge davon. Bei Думлер fällt der Zusammenhang zwischen Vers 3 und Vers 4 weg, es scheint nicht nachvollziehbar, wieso die Wärme als kleines Tier zum Nachbarn laufen soll (*сбежит в соседу маленьким зверьком*), wenn das lyrische Ich sie ja gar nicht stört. Der Vers 5 fungiert auch hier als Folge auf Vers 4, allerdings fällt das Wort, das die Kausalität klar ausdrückt, in dieser Version ebenfalls weg (bei Lavant wäre das *und ... dann*, bei Одинцова *тогда*).

In Vers 6 dieses Gedichtes findet sich ein ganz deutliches Beispiel für das Phänomen, welches in der Einleitung zu dieser Arbeit erläutert wurde, dass nämlich Christine Lavant viele Elemente aus ihrer unmittelbaren Lebenswelt (und auch sprachlich aus ihrem Dialekt) in ihre Lyrik übernimmt, wodurch sie für Menschen, denen diese Umgebung und Lebenswelt fremd ist, was auf ÜbersetzerInnen durchaus häufig zutrifft, oftmals schwer verständlich oder nachvollziehbar ist. In Lavants Gedicht ist die Rede von den *Sternensingern*, die durchs Dorf gehen. Dem österreichischen Leser oder der österreichischen Leserin wird dieser Vers mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit keine Probleme bereiten, da die *Sternsinger* (bzw. die „Drei-

königsaktion des Hilfswerk der Katholischen Jungschar“²⁷) ein beinahe allseits bekanntes Phänomen darstellen. Damit einhergehend ruft dieses Bild natürlich Assoziationen hervor, wie zum Beispiel eine zeitlich relativ klare Einordnung des Gedichtes zwischen Weihnachten und Anfang Januar. In beiden russischen Übersetzungen wird recht klar, dass die Übersetzerinnen mit dem Bild der Sternensinger nicht wirklich viel anfangen können. So übersetzt Думлер den Vers mit *о звездах песен ждут мои подруги*, wobei sie nicht nur die *Sternensinger* in ihrer ursprünglichen Form aufgibt, sondern auch noch aus dem *Schwestern* des Originals *подруги* macht. In Vers 7 schreibt sie dann *от тех, кто к ним придет сегодня в дом*. Hier scheint also durchaus klar zu sein, dass es sich um jemanden handelt, der zu Besuch kommt und Lieder mitbringt, allerdings werden hier die Lieder eben als Lieder *о звездах* bezeichnet. Одинцова übernimmt zwar den inhaltlichen Aufbau des Verses recht genau, sie übersetzt *durchs Dorf* mit *в селе*, *wohl* mit *наверно* und *heute* mit *нынче*. Nur am Bild der *Sternensinger* scheitert auch sie und übersetzt *песни зреют что звезды*. Die *Schwestern* des Originals übernimmt Одинцова aber sehr wohl in ihre Übersetzung: *будут петь и сестрам нашим*.

Die Verse 8 und 9 übersetzt Думлер inhaltlich recht frei, so hat der Satz *хоть страх мне незнаком* überhaupt kein Pendant im Original, den Vers 8 übersetzt sie erst im Vers 9 und mit einem Verb, welches in dieser Form im Deutschen nicht existiert: *грущу сегодня больше, чем вчера*. Das *ein wenig* aus dem Original geht in dieser Übersetzung verloren und genauso auch das Adjektiv *fromm* und alles was damit an Assoziationen einhergeht (also mit Sicherheit eine Verbindung zur Religion). Одинцова hingegen übersetzt etwas genauer, wenngleich das *ein wenig* auch bei ihr in der Übersetzung wegfällt und sie das *fromm* einfach zu einem *кроткой* macht, wodurch der religiöse Aspekt in dieser Übersetzung ebenfalls verloren geht. In Vers 9 dieser Übersetzung schreibt sie *забыла* und macht damit das lyrische Ich wieder weiblich. Думлер verzichtet in diesem Gedicht darauf, das lyrische Ich geschlechtlich zu konkretisieren.

In Vers 10 interpretiert Думлер leicht um, indem sie schreibt *яблоко сорвать пора* und auch das *я знаю* hat im Original keine Entsprechung. Im folgenden Vers behält sie das *heimlich* zwar bei, hier hat es aber nicht wie im deutschen Gedicht die Funktion eines Adverbs, sondern wird als Attribut zur Haut des Apfels angefügt. Одинцова bleibt in den Versen 10 und 11 recht nah am Original. In Vers 11 verwenden beide Übersetzungen ein Substantiv für das Bild, das im Original mit dem Verb *riechen* gezeichnet wird: Думлер schreibt an dieser Stelle *запах*, Одинцова hingegen verwendet das Wort *дух* (welches eigentlich nur um-

²⁷ Vgl. <http://www.dka.at/index.php?id=sternsingen>

gangssprachlich mit *Geruch* übersetzt werden kann, in der Literatursprache üblicherweise hingegen eher die Bedeutung *Geist* trägt). Den Vers 12 übernehmen beide inhaltlich recht genau, Одинцова übersetzt das *bloß* mit *но только*, Думлер konkretisiert hier leicht, indem sie es mit *наконец* übersetzt. Die Phrase *wie der Himmel schmeckt* wird in beiden Übersetzungen mit einer Genetivkonstruktion wiedergegeben. Одинцова behält das Bild des „Geschmacks“ bei (*неба вкус*), Думлер ändert das Bild und macht daraus einen „Geruch“ (*запах неба*).

In Vers 13 des Originalgedichtes lässt sich eine Art Oxymoron ausmachen, indem das Wiesel sich einerseits *duckt*, andererseits aber mit den Attributen *wild und aufgeschreckt* versehen wird. Думлер übersetzt das sehr frei, weshalb der Widerspruch innerhalb dieses Verses auch verloren geht, bei Одинцова gibt es zwar auch eine Binarität durch die beiden Verben *прыгать и стонать*, inhaltlich handelt es sich dabei aber nicht um einen Widerspruch. Die Folgenhaftigkeit und Kausalität der Verse 13 bis 15 wird in den Übersetzungen nicht so ausgedrückt, wie bei Lavant. Im deutschen Gedicht sind Vers 13 und 14 als nebeneinander zu verstehen und werden mit der Konjunktion *und* miteinander verbunden. Eine Kausalität wird hier mit dem Vers 15 hergestellt, der mit dem Wort *weil* beginnt und als Ursache für die beiden vorherigen verstanden werden kann. Думлер stellt eine andere Kausalität her. Mit dem Satz *ей со мной не сладко* und dem einleitenden *видно* in Vers 14 wird genau das als Ursache für Vers 13 impliziert. Vers 15 wird bei ihr mit einem *и* eingeleitet und so entsteht nicht derselbe kausale Zusammenhang. Das *вдруг* in ihrem Gedicht hat keine Entsprechung im Original. Bei Одинцова wird wiederum ein anderer kausaler Zusammenhang hergestellt, indem sie den Vers 14 mit einem *чтоб* beginnt und den Vers 15 als einfachen Aussagesatz mit einem *ведь*. Das Verb *kriechen* in Vers 14 behält Одинцова bei (*уползти*), Думлер macht daraus ein *бежать*. Dafür ist Думлер in Vers 15 näher am Original, wohingegen Одинцова hier zu *ведь сердцу тесно моему в постели* uminterpretiert.

Der Fragesatz in den Versen 16 und 17 wird in der deutschen Version mit einem *ich weiß nicht* eingeleitet, der in beiden Übersetzungen wegfällt. Stattdessen wird der Zweifel bei Думлер anhand eines *едва ли* ausgedrückt, bei Одинцова durch das Wort *может*. Obwohl in allen drei Fällen eine Frage ausgedrückt wird und der Vers 17 mit einem Fragezeichen endet, ist die Struktur der Sätze doch sehr unterschiedlich. Während das Verb *niederkniet* bei Думлер recht wörtlich mit *наклониться* übersetzt wird, umschreibt Одинцова hier mit der Phrase *падать на колени*. Das unpersönliche *тан* des Originals wird von Одинцова ähnlich unpersönlich ausgedrückt. Indem sie hier mit dem unpersönlichen Wort *нету* arbeitet, bleibt die Relevanz des Subjekts ähnlich unwichtig, wie in der deutschen Version. Думлер konkre-

tisiert hier insofern, als sie zwar nicht ein klareres Subjekt festlegt, aber dieses Subjekt anhand von Pronomen hervorhebt: *к тому, кто*.

Das konkrete *jemand* von Vers 18 des Originalgedichtes wird bei Думлер mit einer unkonkreten Pluralform ausgedrückt (*убрали*), zusätzlich fügt sie eine Richtung in dem Vers ein, die sich im Original nicht findet (*куда-то*). Bei Одинцова bleibt das *jemand* konkret, es wird sogar noch weiter konkretisiert, indem es als männlich festgelegt wird, was einerseits an der Form *другой*, andererseits anhand der männlichen Verbform *смог* klar wird.

Der Vers 19 wird in beiden Übersetzungen leicht uminterpretiert. Die deutsche Relativierung *doch eigentlich* fällt dabei in beiden Fällen weg. Думлер fügt ein verstärkendes *так* ein und konkretisiert zeitlich durch das *зимой*. Одинцова schreibt statt dem *eigentlich притом*, was durchaus eine leicht andere Bedeutung trägt und konkretisiert, indem sie in Anlehnung an den Komparativ im darauf folgenden Vers auch hier eine Komparativform von *gut* verwendet (*добрей*). Auch im folgenden Vers weichen beide Übersetzungen inhaltlich vom Original ab, die Übersetzerinnen nehmen sich hier vor allem in Bezug auf die Präpositionen und damit die Örtlichkeit eine gewisse Freiheit. Während Lavant einfach schreibt, dass es in der Stube wohl viel wärmer ist, *als ein Baum voll Schnee*, ist es bei Думлер *bei dem Baum im Schnee* kälter (*у дерева в снегу ж холоднее*). Одинцова nimmt noch einmal eine andere Änderung vor, bei ihr lautet der Vergleich, dass es drinnen besser und wärmer ist, *als einem Baum im Schnee bzw. unter Schnee* (*чем дереву под снегом*).

Auch in den letzten Versen des Gedichtes kommt es in beiden Übersetzungen zu erheblichen Abweichungen vom Original. So verzichtet Думлер auf die Erwähnung des *halben Schädels* in Vers 21, übernimmt aber den Kopfschmerz aus dem Original (*боль в голове становится слабее*). Одинцова hingegen interpretiert den Schmerz um, übernimmt dafür aber die *Hälfte des Schädels* (*и полон череп вполовину бредом*). In den Versen 22 und 23 weicht Думлер inhaltlich noch stärker von Lavant ab und bringt einen *farbigen Schlaf* (oder *Traum?*) und zwei Verben ins Geschehen, die eine „Erfindung“ von ihr sind (*приходит сон цветной, баюкает меня, меня качает*). Одинцова hingegen bleibt hier bedeutend näher am Original und konkretisiert nur die *Blume* mithilfe eines Adjektivs (*с цветком покорным*). Das *auf und nieder* gibt sie mithilfe der Verben *восходит* und *уходит* wieder, wobei es sich im zweiten Fall um ein Verb handelt, das eine Konkretisierung darstellt, da es im Original nicht so zu finden ist. Im letzten Vers übernimmt Думлер das Faktum, dass der Schlaf als Subjekt angenommen wird und die *Sternenlieder* singt, wobei sie das Kompositum mit *песни звездные* wiedergibt. Одинцова hingegen macht hier aus den *Sternenliedern* einen Singular und das *песнь звезд* zum Subjekt, wobei außerdem auffällt, dass sie die veraltete bzw. stilis-

tisch höhere Form *песнь* der allgemein gebräuchlicheren *песня* vorzieht. Anstelle des Verbes *singt* schreibt sie *приходум* und bleibt damit im selben Wortfeld wie auch in den beiden Versen davor (*восходум, уходум, приходум*). Damit entsteht eine Verklammerung, die es im Original nicht gibt.

Zusammenfassend ist zu diesen Übersetzungen zu sagen, dass es beide nicht wirklich schaffen, die Stimmung und Bilder des Originalgedichtes ins Russische zu übertragen. In beiden Gedichten gibt es starke inhaltliche Abweichungen, wenngleich auch *Одинцова* sich wieder einmal etwas näher am Original bewegt. Übersetzungsprobleme, wie das hier angesprochene Wort *Sternensinger*, beeinflussen mitunter natürlich die Bildlichkeit und Klarheit eines ganzen Gedichtes, weshalb die Relevanz solcher Fehler keineswegs gering geschätzt werden darf.

4 Conclusio

Grundsätzlich ist zu den Analysen dieser Arbeit anzumerken, dass sie natürlich keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern dass es sich dabei lediglich um eine von der Verfasserin subjektiv getroffene Auswahl an Auffälligkeiten und Bemerkungen handeln kann und auch nur auf einzelne Aspekte ein besonderes Augenmerk gelegt wurde. Ein Aspekt, der die Arbeit mit literarischen Primärtexten, und ganz besonders mit Lyrik, so interessant macht, ist eine scheinbare Uner schöpflichkeit an Bemerkungen, Erkenntnissen und Assoziationen. So stellt sich bei wieder- und wiederholtem Lesen und Bearbeiten der Texte nicht etwa ein Gefühl des „Bescheidwissens“ ein, sondern vielmehr ein „noch tiefer in den Text eintauchen Wollen“. Je öfter man einen Text liest, so scheint es manchmal, desto weniger weiß man über den Text Bescheid und desto vielschichtiger und reicher erscheint er.

Am Schluss dieser Arbeit soll nun einerseits zusammenfassend auf einige der in den Analysen behandelten Aspekte nochmals Bezug genommen werden, andererseits sollen auch noch ein paar grundsätzliche Bemerkungen zu den Übersetzungen Raum finden.

An formalen Aspekten der Analyse fällt vor allem die Relevanz des Versmaßes auf. In Lavants deutschen Gedichten spielt das Versmaß in den meisten Fällen eine große Rolle, sie entscheidet sich oft für eines und wendet dieses konsequent auf ein ganzes Gedicht an. So gibt es in den 15 behandelten Gedichten von Lavant nur drei ohne durchgehendes Versmaß (3.1.8 *Manchmal gelingt*, 3.1.10 *Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen*, 3.1.11 *Zerstöre die Trübsinnsstaude*). Die russischen Übersetzungen hingegen übernehmen zwar oftmals rhythmische Elemente des vorgegebenen Versmaßes, keine einzige übernimmt aber genau dasselbe Versmaß, wie im Original und wendet dieses auf das gesamte Gedicht an. Interessant ist diese Beobachtung insofern, als Jiří Levý ja in seinem Werk sowohl der deutschen, als auch der russischen Sprache eine Tendenz zur Isochronie der Takte konstatiert (vgl. Kapitel 1.3), sich aber in vielen der russischen Übersetzungen in dieser Arbeit eben kein einheitliches Versmaß findet und damit auch keine regelmäßige Verteilung von Hebungen und Senkungen. In vielen Gedichten Christine Lavants findet sich sowohl ein einheitliches Versmaß, als auch eine hohe Kongruenz der Silbenzahl innerhalb eines Gedichtes. Diese Silbenzahlen werden von den ÜbersetzerInnen in vielen Fällen zu übernehmen versucht, womit sich für einen Teil der Übersetzungen eine andere Gewichtung der Silbenzahlen ergibt. Damit ist für die russischen Beispiele dieser Arbeit nicht grundsätzlich die Silbenzahl als sekundäres, weniger bedeutsames rhythmisches Prinzip zu verstehen.

Die lexikalische Frage nach der Übersetzung des Wortes *Mond* wurde in den einzelnen Analysen eingehend erläutert. Es sei verzeichnet, dass sich in den hier verwendeten Übersetzungen keine wirkliche Regelmäßigkeit in der Wahl des russischen Wortes erkennen lässt. Пашба übersetzt den Mond zweimal mit *луна*, Думлер einmal mit *месяц* und einmal mit *луна* (bzw. mit dem Adjektiv *лунный*) und Одинцова zweimal mit *месяц* und dreimal mit *луна* (einmal davon mit dem Adjektiv *лунный*). Man könnte also einzig bei Пашба von einer fixen Entscheidung hin zum Wort *луна* ausgehen, wobei es sich dabei um reine Spekulation handelt. Bei den beiden Übersetzerinnen lässt sich keine generelle Entscheidung in dieser Frage feststellen. Vielmehr ist in ihren Übersetzungen davon auszugehen, dass sie je nach Gedicht, Klang, Versmaß und Wortumfeld sich entweder für das eine oder für das andere entscheiden.

Dass die Besonderheit der Lyrik Christine Lavants unter anderem in ihrer Sprache liegt, wurde in der Einleitung bereits beschrieben. Die Komposita, mit denen viele ihrer Gedichte gespickt sind und ohne die ihre Lyrik einfach nicht funktionieren würde, müssen in den Übersetzungen beinahe zwangsläufig aufgegeben werden, wenngleich auch die ÜbersetzerInnen mitunter durchaus versuchen, die Bilder, die diese Komposita hervorrufen, irgendwie in ihre Gedichte zu übernehmen oder einzuarbeiten. Damit geht definitiv ein Spezifikum von Lavants Gedichten verloren. Diese Komposita sind ohne Zweifel eines der wichtigsten Elemente ihrer unverwechselbaren Eigenheit, weshalb sich schon in diesem Zusammenhang die Frage aufdrängt, ob man ihre Texte überhaupt in eine andere Sprache übersetzen kann.

Im selben Zusammenhang stehen auch die direkten lebensweltlichen Elemente, die in ihrer Lyrik eine so große Rolle spielen, dass, wie in den Analysen an ganz konkreten Beispielen herausgearbeitet wurde, auch dieses Element der Übersetzbarkeit ihrer Texte sicher nicht zuträglich ist. Auch Hans Kitzmüller und Fabrizio Iurlano nehmen ja Bezug auf diese Probleme und Iurlano geht sogar soweit zu sagen, dass die Gedicht schon für nicht kärntnerische Leser nicht vollständig zugänglich und verständlich sind, also umso schwieriger sieht er die Situation für „Außenstehende“. Interessant daran ist der Widerspruch, der dadurch entsteht, dass sich trotzdem immer wieder ÜbersetzerInnen (wie ja auch Kitzmüller) an diesen Texten versuchen. Vielleicht liegt genau in dieser vermeintlichen Unübersetzbarkeit von gewissen Elementen dieser Gedichte und damit in weiterer Folge der Gedichte insgesamt eine Herausforderung, der sich die Übersetzenden gerne stellen möchten. Vielleicht ist es auch

einfach schwer zu akzeptieren, dass es unmöglich sein soll, Texte von einer solchen Stärke für ein anderssprachiges Publikum zu adaptieren.

Ein weiteres, in dieser Arbeit immer wieder hervorgehobenes Problemfeld bildet die geschlechtliche Zuordnung der lyrischen Personen der Gedichte. Wo die deutsche Sprache Christine Lavant hier die Möglichkeit eröffnet, in den allermeisten Fällen weder das lyrische Ich, noch das angesprochene Du geschlechtlich festzulegen, entpuppt sich das in den slawischen Sprachen in vielen Fällen als schwierig. Durch eine Festlegung des lyrischen Ichs auf ein weibliches, wird in den Übersetzungen eine nochmals stärkere Rückbindung an die Person Christine Lavants erreicht. Das ergibt sich in sieben der hier analysierten 19 Übersetzungen. Wenngleich diese Verbindung durchaus auch in den Originalgedichten gesehen werden kann und wird (vgl. zum Beispiel die Ansicht Mitgutschs, wie sie in Kapitel 1.4 erläutert wird), kann eine solche ausschließliche Konkretisierung doch mitunter auch problematisch sein, da sie einen gewissen Grad an Interpretationsspielraum für den Leser oder die Leserin des Gedichtes wegnimmt. Allerdings lässt sich eine solche Konkretisierung zumindest mithilfe dieses Argumentes rechtfertigen. Als noch problematischer stellt sich die Konkretisierung m.E. dar, wenn die ÜbersetzerInnen sich ein solches Maß an Freiheit herausnehmen, dass das lyrische Ich zu einem männlichen Ich gemacht wird. Dieser Fall tritt in den analysierten Gedichten zwar nur einmal ein (3.1.10 *Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen*), nichtsdestotrotz ist eine solche Konkretisierung bei Lavant nicht angelegt und deshalb nicht nachvollziehbar. Genauso verhält es sich auch mit dem angesprochenen Du. Dieses wird in zwei der analysierten Übersetzungen als männlich und in zwei als weiblich dargestellt. Was in den deutschen Originalgedichten verschiedene Interpretationsmöglichkeiten offenlässt (sei es nun das Du als weibliches und damit als Teil des Ich anzunehmen, eine geschlechtlich wie auch immer geartete, göttliche Figur oder das ganz konkrete männliche Du Werner Bergs), bekommt durch eine Konkretisierung eine eindeutigere Richtung und verringert damit den Interpretationsspielraum erheblich. Dieser Interpretationsspielraum ist aber als wesentliches Merkmal von Lyrik im Allgemeinen und Christine Lavants Lyrik im Speziellen zu werten, weshalb damit m.E. ein weiteres Spezifikum Lavants in einigen Übersetzungen verloren geht.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem christlichen Hintergrund der Lyrik Lavants. Wie im einleitenden Teil erwähnt gibt es in der Forschung durchaus Stimmen, die davon ausgehen, dass ihre Lyrik ohne den Hintergrund des Christentums und damit einhergehenden Bildern, sprachlichen Wendungen und Glaubensvorstellungen nicht verstehbar ist. Andererseits in eine Reduktion auf dieses religiöse Element hin, wie es eben in den Übersetzungen durch sprachliche Konkretisierungen (zum Beispiel die Großschreibung von Pronomen, die ver-

meintlich eine göttliche Figur bezeichnen) immer wieder passiert, als ebenso problematisch zu verstehen. Der ganze Bedeutungskomplex um den Maler Werner Berg (und es gibt ja wie eingangs schon erwähnt durchaus Stimmen in der Forschung, die dieser Figur in Lavants Werk einen unermesslich hohen Stellenwert beimessen) wird m.E. in den Übersetzungen größtenteils gänzlich ausgelassen (weil z.B. durch o.e. Konkretisierungen quasi undenkbar gemacht) oder zumindest nicht bewusst mitgedacht oder eingearbeitet. Die Frage, ob das aus Unwissenheit, Ignoranz oder bewusst gewollter (religiöser) Richtungsweisung der Übersetzungen geschieht, ist aus rein analytischer Sicht wohl nicht beantwortbar.

Wenngleich auch die Grundzüge der christlichen Vorstellungswelt, wie sie Christine Lavant vermutlich bekannt waren, durchaus auch im russisch-orthodoxen Glauben versteh- bzw. nachvollziehbar sein dürften, so ist doch davon auszugehen, dass das Gottesbild einer Christine Lavant sich erheblich vom Gottesbild des durchschnittlichen russischen Lesers oder der durchschnittlichen russischen Leserin solcher Gedichtübersetzungen unterscheidet. Dass es die Übersetzungen dabei schaffen, ohne zusätzliche Erläuterungen ein solches Gottesbild, welches eben ein unverzichtbares und spezifisches Element dieser Lyrik darstellt, zu vermitteln, ist zweifelhaft. Damit müssen die Übersetzungen beinahe zwangsläufig ein weiteres, für Lavants Lyrik richtungsweisendes Element einbüßen.

Im Verlauf der Analysen fällt immer wieder auf, dass sich die einzelnen ÜbersetzerInnen offenbar immer entweder auf Genauigkeit im Hinblick auf die Form oder im Hinblick auf den Inhalt konzentrieren. Eine Übersetzung, die sowohl formal, als auch sprachlich und inhaltlich möglichst nahe am Original ist, scheint beinahe unmachbar zu sein. Die Entscheidung, welcher Weg für eine Gedichtübersetzung als der richtige angenommen werden muss oder kann, ist eine sehr schwer zu treffende. Es sei noch einmal auf die schon eingangs zitierte Meinung Mirko Križmans verwiesen, dass man in den Gedichten Lavants die Verse nicht beliebig verlängern oder kürzen darf und auch in Hinblick auf Wortzahl und Satzstruktur nicht zu sehr verändern darf, da sonst ein anderer Rhythmus entsteht. Ob ein derartiges Festhalten an äußeren Faktoren allerdings wirklich starke inhaltliche Abweichungen rechtfertigen kann, ist fraglich. Nur weil die Übersetzung eines Gedichtes in formaler Hinsicht sehr nahe am Original ist, vielleicht gleich viele Silben pro Vers verwendet, dasselbe Reimschema und womöglich auch noch ein ähnliches oder vergleichbares Versmaß, heißt das m.E. noch lange nicht, dass es sich dabei auch um eine angemessene oder adäquate Übersetzung handelt. Vielmehr ist doch auch der Inhalt maßgeblich für eine solche „gute“ Übersetzung. Die Beurteilung einer adäquaten Übersetzung muss damit immer im Verhältnis und darf niemals als absolut und unanfechtbar

verstanden werden. Ebenso wird das Ergebnis „gute“ oder „adäquate Übersetzung“ in dieser Arbeit auch immer mit all den Abstrichen, die innerhalb der Analyse und auch in der vorliegenden Conclusio angeführt werden, gedacht und sind also als verhältnismäßig innerhalb der analysierten Übersetzungen als die adäquateren zu werten.

Ein anderer Begriff, der im Verlauf der Arbeit immer wieder aufgeworfen bzw. vorgeschlagen wird, ist der Terminus der „Nachdichtung“. Damit wird im Rahmen dieser Arbeit nicht (wie es mitunter in der Forschung auch vorkommt) einfach ein anderes Wort für Übersetzung eingeführt, sondern es handelt sich dabei in den Augen der Verfasserin um ein Gedicht, welches als eigenständiger, „poetisch schöner“ Text zu sehen ist, und damit u.U. als ein Teil in die russische Literatur aufgenommen werden könnte, aber mitunter entweder formal oder inhaltlich zu weit vom Originalgedicht entfernt ist, als dass es sich wirklich um eine „adäquate Übersetzung“ handeln würde. Im Falle einer wirklichen Übersetzung sollte m.E. völlig unmissverständlich klar sein, welches Originalgedicht ihr zugrunde liegt. (Im Falle dieser Arbeit war zum Beispiel bei den Übersetzungen von Алексей Рашба eine Zuordnung zu den Originalgedichten zwar möglich, jedoch nicht ohne einiges an Recherchearbeit und nicht auf den ersten Blick.) Wenn ein Gedicht sich zwar klar an einer Vorlage orientiert, sei es nun formal oder inhaltlich und sich auch stimmungsmäßig in einem ähnlichen Feld bewegt, jedoch nicht sofort eine solche Klarheit im Hinblick auf das Original entsteht, wird in dieser Arbeit der Begriff Nachdichtung dafür vorgeschlagen. Insgesamt sind m.E. von den in dieser Arbeit behandelten Gedichte tendenziell die Übersetzungen von Рашба und die von Думлер immer eher als Nachdichtungen in diesem Sinn aufzufassen. Im Gegensatz dazu stehen die Übersetzungen, die sich vielleicht näher am Original bewegen, dafür aber als eigenständige russische Gedichte von nicht besonders hoher Literarizität oder poetischer Schönheit zeugen. Dazu fällt auf, dass die Übersetzungen von Одицова in vielen Fällen eher dieser zweiten Gruppe zuzuordnen sind. Man spürt eine Tendenz in Richtung einer Art Interlinearübersetzung, die sich von ihrer Form und Struktur her näher am Original halten, dafür aber mitunter inhaltlich, jedenfalls aber sprachlich (im Hinblick auf den Ausdruck in der russischen Sprache) einbüßen müssen. Das lässt sich vielleicht auch damit erklären, dass der Gedichtband *Миска ницего*, aus dem ja ein Großteil der Übersetzungen stammt, als „Книга для чтения“, also als eine Art Lesebuch herausgegeben wurde, in dem sich auch jeweils die deutschen und die russischen Versionen der Gedichte, quasi zum „Parallelesen“, finden. Die Gedichte der anderen beiden ÜbersetzerInnen hingegen sind klar als literarische Texte für die jeweiligen Anthologien zu verstehen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach den Gedichten, die auch Одицова „nur“ für ihre Anthologie übersetzt hat und die nicht aus der *Bettler-*

schale stammen. Meines Erachtens findet sich hier zumindest ein Gedicht, welches ebenfalls eher als Nachdichtung bezeichnet werden sollte, als als wirkliche Übersetzung (3.1.6 *Das ist die Wiese Zittergras*), in den anderen Fällen kann durchaus von Übersetzungen gesprochen werden. Die poetische Qualität und absolute Adäquatheit lässt zwar mitunter auch in diesen Fällen etwas zu wünschen übrig, das deutsche Original scheint in diesen Fällen aber nicht ganz so stark durch, wie bei den Übersetzungen aus der *Bettlerschale*.

Was an den Übersetzungen von Одинцова zusätzlich auffällt, ist eine nicht nachvollziehbare Uneinheitlichkeit in ihren Texten, die sich vor allem im Schriftbild zeigt und sowohl innerhalb einzelner Gedichte zum Tragen kommt, als auch im Vergleich zwischen den verschiedenen Texten. Zwei konkrete Beispiele dafür sind einerseits die Verwendung der Punkte auf dem russischen Buchstaben *ë*, auf die sie mitunter verzichtet, die sie in anderen Fällen aber wieder setzt. Es lässt sich aber eben keine Regelmäßigkeit in den Entscheidungen für oder gegen die Punkte ausmachen, zumal es nicht einmal innerhalb des eigenen Gedichtbandes eine Einheitlichkeit in dieser Frage gibt. Andererseits beginnt sie Verse manchmal mit Groß- und manchmal mit Kleinbuchstaben, oftmals unabhängig von Satzzeichen oder der sonstigen Umgebung. Dabei fällt besonders stark auf, dass es manche Gedichte gibt, in denen sie einheitlich alle Verse mit Großbuchstaben beginnt und manche Gedichte, die in sich inkongruent in der Verwendung von großem und kleinem Anfangsbuchstaben sind. Der Suche nach einer Regelmäßigkeit in diesen Entscheidungen könnte man mitunter durchaus eine gewisse Zeit widmen, es stellt sich allerdings die Frage, wie gewinnbringend solch eine Untersuchung wirklich wäre, da sich, wie zu Beginn des Absatzes erwähnt, m.E. hier keine Regelmäßigkeiten finden.

Die Frage nach einer adäquaten Übersetzung (wie sie im Zuge der Analysen manchmal bezeichnet werden) führt letztlich eigentlich wieder an den Anfang der Arbeit zurück. Ob formale und inhaltliche Treue als Qualitätsmerkmal verstanden werden soll, muss oder kann, darüber haben sich nicht nur die großen Denker und Denkerinnen schon sehr lange die Köpfe zerbrochen und das, ohne im Endeffekt zu einem endgültigen und unanfechtbaren Ergebnis gekommen zu sein. Es stellt sich also auch für diese Arbeit wieder einmal mehr die grundsätzliche Frage, ob Sprache und Literatur überhaupt übersetzt werden kann, oder ob nicht vielmehr durch die Verwendung einer anderen Sprache, durch das Einhüllen der Inhalte in andere sprachliche Mittel, automatisch etwas ganz Anderes und ganz Neues entsteht.

Die Frage, ob man anhand der vorliegenden Übersetzungen als russischer Leser oder russische Leserin das Gefühl bekommen kann, Christine Lavant zu lesen (wie man als

deutschsprachiger Leser oder deutschsprachige Leserin ja durchaus davon ausgeht, Достоевский, Толстой oder auch Ахматова zu lesen, auch wenn es sich dabei lediglich um deutsche Übersetzungen handelt), muss letztlich anhand der Analysen in dieser Arbeit und all der herausgearbeiteten Argumente wohl verneint werden. Diese Erkenntnis darf und sollte m.E. allerdings kein Grund sein, den Versuch, Lyrik und auch die Lyrik Christine Lavants, zu übersetzen, aufzugeben. Es sollte vielmehr eine Aufforderung an den Leser und die Leserin sein, den Umgang mit Übersetzungen zu überdenken und gewisse Abstriche in der Rezeption zu machen. Und letztlich auch eine Aufforderung an jeden und jede von uns, soviele Sprachen, wie nur irgendwie möglich, zu erlernen. Denn: Jede neue Sprache ist wie ein offenes Fenster, das einen neuen Ausblick auf die Welt eröffnet und die Lebensauffassung weitet.²⁸

²⁸ Frank Harris (vgl. <http://www.zitate.de/kategorie/Sprache/>)

5 Bibliographie

Primärliteratur

Die Heilige Schrift: Einheitsübersetzung. Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH. Stuttgart.
¹¹2006.

Grimm, 1950: Grimm, Brüder: *Kinder- und Hausmärchen.* Verlag Carl Ueberreuter.
Wien. 1950.

Lavant, 1949: Lavant, Christine: *Die unvollendete Liebe.* Brentanoverlag. Stuttgart. 1949.

Lavant, 1956: Lavant, Christine: *Die Rosenkugel.* Brentanoverlag. Stuttgart. 1956.

Lavant, 1959: Lavant, Christine: *Spindel im Mond.* Otto Müller Verlag. Salzburg. 1959.

Lavant, 1962: Lavant, Christine: *Der Pfauenschrei.* Otto Müller Verlag. Salzburg. 1962.

Lavant, 1963: Lavant, Christine: *Die Bettlerschale.* Otto Müller Verlag. Salzburg. 1963.

Gedichtauswahlbände

Bernhard, 1988: Bernhard, Thomas [Hrsg.]: *Christine Lavant Gedichte.* Suhrkamp Verlag.
Frankfurt am Main. 1988.

Lübbe-Grothues, 1972: Lübbe-Grothues, Grete [Hrsg.]: *Christine Lavant: Gedichte.*
Deutscher Taschenbuch Verlag. München. 1972.

Одинцова, 2004: Одинцова, Светлана: *Кристина Лавант. Миска ницего. Стихотворения. Christine Lavant. Die Bettlerschale. Gedichte.* Липецк. 2004.

Anthologien

Dor, 1962: Dor, Milo [Hrsg.]: *Die Verbannten. Eine Anthologie.* Stiasny Verlag. Graz.
1962.

Вебер, 1988: Вебер, Вальдемар und Давид Давлианидзе [Hrsg.]: *Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. Der goldene Schnitt. Lyrik aus Österreich in russischen Nachdichtungen 19.-20. Jahrhundert.* Радуга. Москва. 1988.

Витковский, 2005: Витковский, Евгений [Hrsg.]: *Век перевода. Антология русского поэтического перевода XXI века.* Водолей. Москва. 2005.

Одинцова, 2001: Одинцова, Светлана: *Австрийская лирика: моё видение. Österreichische Lyrik – aus meiner Sicht.* ЛЭГИ. Липецк. 2001.

Sekundärliteratur

Zu Christine Lavant

Adler, 1995: Adler, Jeremy: Vision und Bilderschrift. Zur Lyrik der Christine Lavant. In: Rußegger, Arno [Hrsg.]: *Die Bilderschrift Christine Lavants.* Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1995. S. 15-34

Czernin, 1999: Czernin, Franz Josef: Zum Verhältnis von Religion und Poesie in der Dichtung Christine Lavants. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin.* Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1999. S. 45-71

Hensel, 1999: Hensel, Kerstin: Er Schöpfung. Gedanken zu Christine Lavant. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin.* Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1999. S. 73-82

Iurlano, 1995: Iurlano, Fabrizio: Sprachliche und kulturelle Codes in der Lyrik Christine Lavants. In: Rußegger, Arno [Hrsg.]: *Die Bilderschrift Christine Lavants.* Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1995. S. 45-65

Jordan, 1995: Jordan, Lothar: Zur literaturgeschichtlichen Situierung Christine Lavants zwischen geistlicher Dichtung und moderner Lyrik. In: Rußegger, Arno [Hrsg.]: *Die Bilderschrift Christine Lavants.* Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1995. S. 66-86

Kacianka, 1992: Kacianka, Reinhard: *Christine Lavant, der Tonhof und St. Veit. Einige einleitende Anmerkungen.* In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft des Kärntner Bildungswerkes. [gel.von Günter Kanzian] Flg.4. 1992. S. 1

Kitzmüller, 1995: Kitzmüller, Hans: Christine Lavant in Italien. Anmerkungen des Übersetzers. In: Rußegger, Arno [Hrsg.]: *Die Bilderschrift Christine Lavants.* Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1995. S. 223-227

Kotrikadze, 2006: Kotrikadze, Tamar: „Verwünschung ist gut“ – Inversion traditioneller Folkloremotive. Zu den negativen Märchengestalten in Christine Lavants Lyrik und Prosa. In: Herzmansky, Katharina und Arno Rußegger [Hrsg.]: *Lavant Lektüren.* Praesens Verlag. Wien. 2006. S. 119-145

Križman, 1995: Križman, Mirko: Übersetzungsprobleme. Die Gedichte Christine Lavants im Slowenischen. In: Rußegger, Arno [Hrsg.]: *Die Bilderschrift Christine Lavants.* Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1995. S. 201-222

Lübbe-Grothues, 1968: Lübbe-Grothues, Grete: *Zur Gedichtssprache der Christine Lavant*. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. 87. S. 613-631

Lübbe-Grothues, 1992: Lübbe-Grothues, Grete: *Diesseitige und jenseitige Liebe. Bemerkungen zum ‚Christlichen‘ bei Christine Lavant*. In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft des Kärntner Bildungswerkes. [gel.von Günter Kanzian] Flg.4. 1992. S. 9-11

Mitgutsch, 1993: Mitgutsch, Waltraud Anna: *Christine Lavants hermetische Bildsprache als Instrument subversiven Denkens*. In: Reichart, Elisabeth [Hrsg.]: *Österreichische Dichterinnen*. Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1993. S. 84-110

Одинцова, 2011: Одинцова, Светлана: persönliche Kommunikation. 2011.

Overath, 2002: Overath, Angelika: *Wechselbalg der Poesie. Die unerhörte Dichterin Christine Lavant*. Verlag Ulrich Keicher. Warmbronn. 2002.

Rußegger, 1999: Rußegger, Arno: Vorwort. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin*. Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1999. S. 9-14

Schulze Belli, 1980: Schulze Belli, Paola: *Index zu Christine Lavants Dichtungen (Die Bettlerschale – Spindel im Mond – Der Pfauenschrei)*. Giuffrè. Milano. 1980.

Stainer, 1999: Stainer, Maria-Luise: „Das sichtbar und sagbar Reale stimmt nie mit der inneren Wirklichkeit überein.“ Zur Metaphorik Christine Lavants im Lichte ihrer Selbstdeutung. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin*. Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1999. S. 165-177

Teuffenbach, 1989: Teuffenbach, Ingeborg: *Gerufen nach dem Fluß*. Amman Verlag. Zürich. 1989.

Zur Übersetzung

Fleischanderl, 2010: Fleischanderl, Karin: *Die Sirenen der Wortwörtlichkeit. Oder: Wie man schlechte Übersetzungen erkennt*. In: Knafl, Arnulf [Hrsg.]: *Über[ge]setzt. Spuren zur österreichischen Literatur im fremdsprachigen Kontext*. Praesens Verlag. Wien, 2010. S. 11-32

Kayser, 1954: Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*. Francke Verlag. Bern 1954.

Levý, 1969: Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 1969.

Wörterbücher und Nachschlagewerke

Brockhaus, 1998: *Brockhaus. Die Enzyklopädie.* Bd. 21. F.A. Brockhaus. Leipzig; Mannheim. ²⁰1998.

Duden, 1999: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache.* Bd. 7. Dudenverlag. Mannheim. ³1999.

Duden, 2007: *Duden. Das große Buch der Zitate und Redewendungen.* Dudenverlag. Mannheim. ²2007.

Ефремова, 2006: Ефремова, Татьяна: *Современный толковый словарь русского языка.* Том 2. Издательство Астрель. Москва. 2006.

Лейн, 2002^A: Лейн, Карл: *Большой немецко-русский словарь.* (Großwörterbuch Deutsch-Russisch.) Издательство Русский язык. Москва. ⁹2002.

Лейн, 2002^B: Лейн, Карл: *Большой русско-немецкий словарь.* (Großwörterbuch Russisch-Deutsch.) Издательство Русский язык. Москва. ¹⁶2002.

Цвиллинг, 2000: Цвиллинг, Михаил Яковлевич: *Русско-немецкий словарь.* Издательство Русский язык. Москва. ⁴2000.

Internetquellen (nach Datum des letzten Zugriffs)

<http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/639430/Wem-gehoert-diese-Frau> (letzter Zugriff: 16.12.2011)

<http://www.vekperevoda.com> (letzter Zugriff: 19.3.2012)

<http://www.trworkshop.net> город переводчиков (letzter Zugriff: 19.3.2012)

<http://kino-teatr.ru/kino/movie/sov/6729/annot/> (letzter Zugriff: 8.5.2012)

<http://www.musilmuseum.at> (letzter Zugriff: 16.5.2012)

<http://www.literaturhaus.at> (letzter Zugriff: 22.6.2012)

<http://www.heilkraeuter.de/lexikon/scharbockskraut.htm> (letzter Zugriff: 23.6.2012)

<http://www.ruscorpora.ru/> (letzter Zugriff: 30.6.2012)

<http://unbound.biola.edu/> (letzter Zugriff: 30.6.2012)

<http://dict.rambler.ru> (letzter Zugriff: 30.6.2012)

<http://slovari.yandex.ru> (letzter Zugriff: 1.7.2012)

<http://www.dka.at/index.php?id=sternsingen> (letzter Zugriff: 4.7.2012)

<http://www.zitate.de/kategorie/Sprache> (letzter Zugriff: 12.7.2012)

Erwähnte weiterführende Literatur

- Benjamin, Walter:** *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. IV/1, Frankfurt am Main. 1972. S. 9-21
- Derrida, Jacques:** *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In: Hirsch, Alfred [Hrsg.]: *Übersetzung und Dekonstruktion*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1997. S. 119-165
- Man, Paul de:** *The resistance to theory*. In: Culler, Jonathan D. [Hrsg.] *Deconstruction*. Routledge. London [u.a.]. 2003. S.130-147
- Stolze, Radegundis:** *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Narr. Tübingen. 2008.
- Weilguny, Birgit:** *Die Problematik der Lyrikübersetzung*. Dipl.-Arb. Universität Wien, 2006.

6 Резюме дипломной работы на русском языке

6.1 Введение

Тема моей дипломной работы посвящена переводам стихотворений австрийского писателя Кристине Лавант на русский язык. Я заинтересовалась этой темой благодаря профессору Штефану Симонеку, который вдохновил меня. Впервые я узнала о книге *Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX и XX века в русских переводах*, изданной в 1988 году в Москве. В этой книге находятся стихотворения самых популярных австрийских поэтов в различных русских переводах, в частности таких знаменитых авторов как, например, Анна Ахматова и Борис Пастернак, а также других авторов, менее известных. В этой книге я нашла пять стихотворений Кристине Лавант в переводе на русский язык.

Цель моей дипломной работы – проанализировать переводы стихотворений с точки зрения техники перевода и переводческого мастерства. Этот анализ основан на структуралистской работе *Литературный перевод* Иржи Левого.

6.2 Кристине (Кристина¹) Лавант и ее поэзия

Кристине Лавант с сегодняшней позиции, безусловно, можно считать одной из важных и ярких личностей в кругу австрийских писателей XX века. Светлана Одинцова, одна из переводчиков Лавант на русский язык и известный русский германист (которая играет большую роль в рамках этой работы, так как она не только перевела целый том лирики Лавант, но и писала о символике в ее творчестве), отмечает во введении переведенного тома, что имя Кристине Лавант сегодня не уступает по известности именам Ингеборг Бахман и Томаса Бернхарда в Австрии и Германии. С австрийской точки зрения следует считать это мнение ошибочным, поскольку в Австрии и, наверное, за границей Лавант до сих пор не столь знаменита как, например, Ингеборг Бахман или Томас Бернхард. Тем не менее следует подчеркнуть, что она (и особенно ее поэзия) стала более известной в последние десятилетия.

Кристиной Лавант в 40 – 60-е годы опубликованы четыре важных сборника стихотворений:

- *Die unvollendete Liebe* («Несовершенная любовь», 1949)

¹ В русских произведениях часто находится имя Кристина Лавант, хотя на самом деле в немецком языке ее зовут Кристине Лавант.

- *Die Bettlerschale* (*Миска нищего*, 1956)
- *Spindel im Mond* («Веретено в луне», 1959)
- *Der Pfauenschrei* («Крик павлина», 1962)

Здесь возникает важный вопрос о том, как можно определить ее литературное направление. Хотя некоторые литературоведы пришли к выводу, что ее поэзия, безусловно, связана с такими направлениями, как поэзия природы («Naturlyrik») или литература «областничества» («Heimatdichtung»), надо отметить, что классификацию работы Лавант трудно провести, поскольку ее поэзия включает очень много разных направлений.

В частности в первом сборнике стихов (*Die unvollendete Liebe*, 1949), большое влияние на Лавант оказал поэт Райнер Мария Рильке, стихи которого она обожала. В течение ее литературного творчества это влияние уменьшалось и позже она нашла свой собственный язык. Даже она сама в дальнейшем дистанцировалась от этого раннего творчества, указывая на то, что эти стихи слишком похожи на поэзию Рильке.

Важный аспект, связанный с поэзией Лавант, касается существования христианской религии в ее стихотворениях. Как ответ на этот вопрос есть много разных мнений, которые сильно отличаются друг от друга. В российском литературоведении Лавант часто считают очень религиозной и даже наивной, как например, в антологии *Золотое сечение*, где авторы характеризуют ее мироощущение наивным католицизмом и тоской по справедливой человеческой жизни.

Религиозные элементы в ее творчестве очевидны, поскольку речь в стихах идет о Господе, о Боге, об ангелах и так далее. Но некоторые из австрийских литературоведов пришли к мнению, что Лавант чаще всего имеет в виду не Бога, а особенного человека – Вернера Берга. Он был художником и также жил в Каринтии, хотя на самом деле был немцем. Лавант сама отметила, что целый сборник *Миска нищего* посвящен именно ему. Несмотря на то, что Лавант была замужем и Берг был женат, их взаимоотношения имели большое значение для них обоих.

6.3 Анализ переводов и мастерство переводчиков

Как упомянуто выше, Светлана Одинцова перевела целый сборник стихотворений Лавант, а также издала антологию австрийской поэзии, в которой находятся стихи Лавант. Кроме того, я обнаружила двух переводчиков, которые перевели Лавант на русский язык. При этом никто не перевел больше стихов, чем Одинцова.

- 5 стихов в: Вальдемар Вебер и Давид Давлианидзе [Сост.] Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. Радуга. Москва. 1988.
- 3 стихов в: Евгений Витковский [Сост.]: Век перевода. Антология русского поэтического перевода XXI века. Водолей. Москва. 2005.
- 7 стихов в: Светлана Одинцова: Австрийская лирика: моё видение. ЛЭГИ. Липецк. 2001.
- 155 стихов в: Светлана Одинцова: Кристина Лавант. Миска нищего. Стихотворения. Липецк. 2004.

В этой дипломной работе мною проанализированы 15 стихов, в том числе 11 с одним переводом, 4 с двумя переводами. Это следующие переводы:

1. <i>Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde</i>	<i>У земли янтарная природа</i>	Одинцова
2. <i>Die Goldammer</i>	<i>Овсянка</i>	Думлер
3. <i>Diese deine Herbergstelle</i>	<i>Под звездою сиротливой</i>	Рашба
4. <i>Du Schutzpatron</i>	<i>Высокий покровитель</i>	Рашба
5. <i>Untertänig ziehen die Sterne</i>	<i>Звезды сдвинулись фатально</i>	Рашба
6. <i>Das ist die Wiese Zittergras</i>	<i>Где лужок Трясунка</i>	Одинцова
7. <i>Im Geruch der frühen Früchte</i>	<i>Ароматом фруктов ранних</i>	Одинцова
8. <i>Manchmal gelingt</i>	<i>Иногда удается</i>	Одинцова
9. <i>Schwermütig geht mein Herz zur Ruh</i>	<i>Теперь на сердце грусть, по- кой</i>	Одинцова
10. <i>Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen</i>	<i>Засыпано полмира из стекла</i>	Одинцова
11. <i>Zerstöre die Trübsinnsstaude</i>	<i>Сломай печали куст, пусти</i>	Одинцова

<u>Лавант</u>	<u>Думлер</u>	<u>Одинцова</u>
12. <i>Abends zähl ich Lamm um Lamm</i>	<i>Я у дерева ягнят</i>	<i>Вечером ягнят считаю</i>
13. <i>Das Sonnenrad ging über mich hinweg</i>	<i>Промчалось мимо солнца колесо</i>	<i>Круг солнца надо мной давно исчез</i>
14. <i>Die Feuerprobe hab ich hinter mir</i>	<i>Огонь уж пройден мною, я спасла</i>	<i>Я испытание огнем прошла</i>
15. <i>Es riecht nach Schnee</i>	<i>Запахло снегом, солнце за окном</i>	<i>Так пахнет снегом, солнце висает</i>

6.3.1 Светлана Одинцова

Светлана Одинцова живет и работает в Липецке. В рамках составления этой работы она ответила мне на несколько вопросов по электронной почте (и я очень благодарна за ее помощь). Она, например, сообщила о том, что решила перевести целый сборник *Миска нищего* в связи с тем, что в то время не было книг стихотворений Лавант, переведенных на русский язык.

6.3.2 Алексей Рашба

Алексей Рашба родился в Ленинграде в 1963 году, но с 1997 года он живет в Нюрнберге и с 2003 работает переводчиком. Эту информацию о нем можно найти на сайте www.vekrelevoda.com. В проекте *Век перевода* собраны переводы с различных языков на русский более 1000 переводчиков. Среди них и обнаружены три стихотворения Кристине Лавант, переведенных Алексеем Рашбы.

6.3.3 О. Думлер

О Думлере, к сожалению, не нашлось никакой информации. В данной работе высказывается предположение, что это женщина из-за введения к антологии *Золотое сечение*.

6.4 Примеры и результаты анализа

В самом начале, надо отметить, что я сама выбрала аспекты, обсуждаемые в этой работе, и этот выбор не претендует на полноту. Стихотворения были проанализированы мною с точки зрения формальных признаков, лексики, грамматики и содержания. В этой главе некоторые результаты анализа будут представлены, с помощью выбранных цитат из стихотворений.

Во-первых, будет приведен лексический пример, который касается перевода слова *Mond*² на русский язык в разных стихотворениях. При этом мы принимаем во внимание то, что в русском языке существуют два варианта этого слова: *луна* и *месяц*. Вследствие этого перед переводчиками всегда стоит проблема выбора наиболее подходящего слова. Анализ, проведенный в рамках этой работы, показал, что в переводах довольно трудно найти адекватное слово, поскольку сложно обнаружить регулярность в поиске слов. Рашба, например, два раза употребил слово *луна*, Думлер использовала один раз *месяц* и один раз *луна* (на самом деле, прилагательное *лунный*) и Одинцова два

² Причина анализа употребления этого слова состоит в том, что оно является очень важным в поэзии Лавант. В ее трех главных сборниках стихов слово *Mond* встречается 220 раз.

раза слово *месяц*, два раза слово *луна* и один раз прилагательное *лунный*. Следующий пример из стихотворения *Das Sonnenrad ging über mich hinweg – Круг солнца надо мной давно исчез* следует обсудить в силу того, что Одинцова здесь употребляет и *луна* и *месяц* как перевод немецкого слова *Mond*.

9	Vielleicht macht mich ein früher Vogel wach	9	Но, может, птаха ранняя разбудит,
10	und die Banane <u>Mond</u> hängt überzart	10	пока <u>луна</u> банан свой нежный свесит,
11	und immer schwindender im Apfelgrünen?	11	сквозь зелень яблонь медленно убудет,
12	Dann fällt mir Zahl und Sinn aus dem	12	мой разум гаснет тихо словно <u>месяц</u> .

[Verstand.

(Кристине Лавант – *Die Bettlerschale*)

(Светлана Одинцова – *Миска нищего*)

Думаю, что это решение выбора слова в переводе можно, наверное, объяснить размером стиха. Так, в строках 10 и 12 Одинцова употребляет только ямбы. В первом случае она вынуждена выбрать слово *луна* вследствие того, что размер стиха требует слово с ударением на втором слоге. В другой строке, наоборот, ударение должно быть на первом слоге, чтобы не нарушить размер стиха.

В другом переводе этого стихотворения Думлер употребляет вариант *месяц*, тоже, наверное, в связи с размером стиха.

9	Но птаха ранняя мой нарушает сон,
10	висит в окошке <u>месяц</u> , как банан,
11	и тихо меркнет в яблоневоу гуще ...
12	И смысла нет в числе, и нет числа,

(О. Думлер - *Золотое сечение*)

Размер стиха представляет собой важный признак в рамках формального анализа. В стихотворениях Лавант, размер, чаще всего, играет важную роль (только в трех здесь проанализированных стихотворениях нет однообразного размера). Зато в русских переводах этот размер стиха никогда не переводится однообразно. В своей работе Левый отмечает, что в русской и немецкой поэзиях чаще всего размер стиха важнее, например, количества слогов. Это наблюдение не соответствует большинству проанализированных стихотворений в связи с тем, что в русских переводах количество слогов часто однообразно распределения арсисов и тесисов.

Один из самых важных элементов в поэзии Кристины Лавант – это ее собственный язык, в частности, употребление многих сложных слов. В немецком языке легко образуются (даже новые) сложные слова посредством словосложения.

В русском языке словосложение является не таким продуктивным, как в немецком языке. Поэтому немецкие сложные слова часто переводятся с помощью простых слов или словосочетаний (прилагательные, существительные в разных падежах). Таким образом, значение меняется не существенно, однако эти изменения имеют большое влияние на поэтический язык. К сожалению, именно этот признак языка в поэзии Лавант в большинстве случаев не передается в переводах. Следующая строфа служит примером того, что она включает три таких сложных слова.

- 1 Das Sonnenrad ging über mich hinweg,
- 2 ich liege tief im Tulpenkelch der Nacht
- 3 und zähl der Sterne gelbe Staubgefäße,
- 4 von denen eines klar sich niederneigt.

(Кристина Лавант – *Die Bettlerschale*)

- | | |
|--|--|
| 1 Промчалось мимо <u>солнца колесо</u> . | 1 <u>Круг солнца</u> надо мной давно исчез, |
| 2 Лежу в ночи, как в <u>чашечке цветка</u> , | 2 я в <u>чаше</u> ночи как в <u>цветке</u> лежу, |
| 3 и звезд считаю желтые <u>тычинки</u> . | 3 считаю желтые <u>тычинки</u> звезд, |
| 4 Одна из них склоняется ко мне, | 4 одна склоняется ко мне, гляжу. |

(О. Думлер – *Золотое сечение*)

(Светлана Одинцова – *Миска нищего*)

Первое сложное слово передается с помощью словосочетания, в котором зависимое слово стоит в форме родительного падежа в обоих переводах. Второе сложное слово только у Думлер передается таким словосочетанием, Одинцова же переводит его с помощью сравнения. В переводе третьего сложного слова оба переводчика употребляют одно и то же простое слово.

Кроме того, Лавант придумывает новые сложные слова еще не существующие в немецком литературном языке, но этого способа словообразования в русском языке нет, поэтому данного рода «новые» слова переведены часто достаточно свободно. В этой

строфе из стихотворения *Das ist die Wiese Zittergras* – Где лужок Трясунка можно обнаружить несколько таких примеров:

5 Die Rosenkugel Lügnichtso
6 fällt auf das Lilienschwert,
7 das Herzstillkräutlein Nirgendwo
8 wird überall begehrt.

(Кристине Лавант – *Spindel im Mond*)

5 На мечах из лилий
6 Шарик Так-не-лги,
7 И сердечку милая
8 Травка Помоги.

(Светлана Одинцова –
Австрийская лирика)

Другая трудность перевода стихотворений Лавант состоит в том, что она употребляет и элементы своей окружающей среды, значит диалектные элементы, обычаи из своей страны, и.т.д. В следующем примере речь идет о типической австрийской традиции, неизвестной в России. Эта религиозная традиция – благотворительность, основывающаяся на истории трех царей из Евангелия от Матфея. В библии это волхвы с востока, которые увидели звезду и последовали за ней. Поэтому их зовут *Sternsinger* («звездные певцы»). В начале января они ходят из дома в дом, поют песни и собирают деньги для благотворительности.

6 Durchs Dorf gehen heute wohl die Sternensinger
7 und kommen sicher auch zu meinen Schwestern.

(Кристине Лавант – *Die Bettlerschale*)

6 О звездах песен ждут мои подруги
7 от тех, кто к ним придет сегодня в дом,

(О. Думлер – *Золотое сечение*)

6 В селе, наверно, нынче песни зреют
7 Что звезды; будут петь и сестрам нашим.

(Светлана Одинцова –
Австрийская лирика)

В этих переводах можно предположить, что переводчики не знают эту традицию и поэтому не понимают, о чем идет речь. Указанный пример свидетельствует о том, что некоторые элементы языка Лавант, которые не общеизвестные, но важные для языка австрийского писателя, теряются непосредственно в переводах.

Как указано выше, религиозные элементы играют большую роль в поэзии Кристине Лавант. В следующем примере немецкое местоимение *einer* могло бы определить или божественное или другое живое существо.

- 17 O alte Antwort – immer noch gleich scheu – :
18 Ich war im Vorhof – einer sah mich an –
19 die Zahl war groß, in der ich mich erkannte
20 als schwarzes Staubgefäß im roten Kelch.

(Кристине Лавант – *Die Bettlerschale*)

- | | |
|--|---|
| 17 Ответ известен, но робею вновь: | 17 Как старый мир ответ готов всегда: |
| 18 - Была у врат, предстала перед <u>Ним</u> | 18 В преддверьи дня – <u>он</u> увидел меня – |
| 19 в числе огромном, и казалось мне, | 19 Среди миров узнала я себя |
| 20 я – лишь тычинка в чашечке цветка. | 20 Тычинкой черной в красной чаше дня. |

(О. Думлер – *Золотое сечение*)

(Светлана Одинцова – *Миска нищего*)

В данных стихотворениях на русском языке переводчики конкретизируют это существо. В первом случае можно заметить, что Думлер употребляет местоимение *Ним* с прописной буквой. Эта орфография показывает очевидное отношение этого слова к Богу. Поэтому можно прийти к выводу, что в этом русском варианте наблюдается конкретизация по сравнению с немецким оригиналом. В другом переводе, Одинцова употребляет местоимение *он* с маленькой начальной буквой. Вследствие того, что в других переводах она пишет выражения, касающиеся Бога, прописными буквами (например *о Господи* в стихотворении *Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen – Засыпано полмира из стекла*). Из этого можно сделать вывод, что в данном стихотворении речь идет не о Боге.

Как упомянуто выше, некоторые литературоведы считают, что не каждое употребление божественных элементов относится в реальности к Богу. Даже Кристине Лавант сама утверждала, что в этих случаях в действительности речь часто идет о Вернере Берге.

Кроме того, из данного примера следует факт, что лирический герой в обоих переводах выражен женским родом (*была у врат / узнала я себя*). В стихотворениях Кристине Лавант очень редко можно найти конкретное указание на род лирического героя, по той причине того, что в немецком языке глаголы (и в определенных случаях и

прилагательные) не охарактеризуются по категории рода. Так как во многих переводах лирический герой становится женской (в семи из девятнадцати проанализированных стихотворений этой работы), его отношение к писателю Кристине Лавант усиливается. Если переводчик определяет род лирического героя, количество вариантов возможных интерпретаций уменьшается.

В одном из проанализированных стихотворений лирический герой становится, однако, мужским, что противостоит личности Лавант. Здесь, конкретизация имеет большое влияние на содержание этого стихотворения:

- | | | | |
|----|--|----|--------------------------------------|
| 16 | Warum setzt du nicht meinen Erz-Engel ein? | 16 | Куда девался ангел мой? |
| 17 | <u>Ich</u> wurde um <u>seinetwillen</u> verschüttet, | 17 | Здесь <u>без него я был</u> засыпан, |
| 18 | als ich den ältesten Stollen betrat, | 18 | Когда я в дряхлой штольне был, |
| 19 | um die Wurzel des Lebens zu holen. | 19 | Чтоб корень жизни раздобыть. |

(Кристине Лавант – *Spindel im Mond*)

(Светлана Одинцова –
Австрийская лирика)

При условии, что в стихотворении на немецком языке наречие *seinetwillen* («ради него») относится к художнику Вернеру Бергу, этот вариант интерпретации в переводе полностью теряется, потому что мужской лирический герой, в действительности, не представляет собой Кристине Лавант.

В результате проведенного анализа, бросается в глаза, что переводчики обращают внимание или на сохранение формы или на сохранение содержания оригинала стихотворения. При этом другой аспект, зачастую, пренебрегается. Рашба, например, старается сохранить форму, а переводит содержание более свободно. Одинцова в большинстве случаев сохраняет, наоборот, содержание стихотворения, но зато сильнее меняет его форму.

6.5 Послесловие

Возникает вопрос, можно ли считать проанализированные переводы удачными и соответствующими немецким оригиналам. Вследствие результатов анализа, следует признать, что зачастую невозможно узнать русские переводы как стихотворения австрийского писателя Лавант. В связи с обсужденной разницей, считаю анализируемые переводы подражательными стихами.

В заключении надо добавить, что прежде всего переводы Рашбы и Думлер являются лирически красивыми. Эти стихотворения могли бы иметь свою собственную ценность в русской литературе. Вместе с тем, во многих переводах Одинцовой структура немецкого языка наиболее ярко выделается. Некоторые из ее стихотворений производят впечатление подстрочного перевода. Можно объяснить этот факт тем, что сборник стихов *Миска ницего* был опубликован Одинцовой как «книга для чтения». В этом сборнике напечатаны и немецкие оригиналы, и русские переводы, чтобы читатель одновременно смог воспринять оба варианта. Всегда, когда речь идёт о переводе литературы, встает вопрос, можно ли, в целом адекватно, перевести литературу на другой язык. Ответ на этот вопрос в рамках данной работы, конечно, не описан и требует специального исследования.

7 Anhang

7.1 Abstract – Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den in russischer Sprache vorhandenen Übersetzungen von Gedichten der österreichischen Schriftstellerin Christine Lavant. Christine Lavants hermetisches und sprachlich sehr spezifisches lyrisches Werk stellt ÜbersetzerInnen immer wieder vor eine große Herausforderung, weshalb es eine spannende Aufgabe darstellt, sich mit konkreten, einzelnen Übersetzungen ihrer Gedichte auseinanderzusetzen.

Das Hauptaugenmerk in dieser Arbeit liegt dabei nicht so sehr auf den übersetzungstheoretischen Hintergründen, sondern eben vielmehr auf der genauen Analyse verschiedener Gedichtübersetzungen. Als theoretische Grundlage vor allem für die formale Analyse dient in erster Linie Jiří Levýs Standardwerk *Die literarische Übersetzung*. Nach einem allgemeineren Einleitungsteil zur Lyrik Christine Lavants, zu dem vorliegenden Textkorpus und den drei ÜbersetzerInnen, werden zuerst elf Gedichte und ihre jeweils eine Übersetzung auf formale, sprachliche und inhaltliche Aspekte hin analysiert.

Der letzte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den vier Gedichten, die innerhalb des vorhandenen Textkorpus in zwei verschiedenen Übersetzungen vorliegen. Hier liegt der Fokus neben den präzisen Analysen der Übersetzungen vor allem auf Vergleichen der jeweils zwei unterschiedlichen Übersetzungsvarianten.

Die Conclusio vereint eine Zusammenfassung der Ergebnisse mit einer grundsätzlichen Einschätzung der Verfasserin zur Frage, ob und wie man Christine Lavant ins Russische übersetzen kann.

7.2 Abstract – English

The given thesis focuses on Austrian writer Christine Lavant's poetry translated into Russian. Christine Lavant's hermetic lyric work bears certain linguistic peculiarities which confront translators with a lot of difficulties. It is therefore an exciting challenge to work on the existing translations of Lavant's poetry in detail. Thereby, the main focus is placed less on the theory of translation itself but rather on a detailed analysis of the different translations of Lavant's poems. The formal analysis is based mostly on Jiří Levý's standard work on translation theory *Die Literarische Übersetzung (Literary Translation)*.

Following a brief introduction to the poetry of Christine Lavant, the given text corpus and the three relevant translators, an analysis of 11 poems is given with regards to form, language and content of the texts. The last part of the present thesis focuses on 4 of the relevant poems which have been translated differently twice. Apart from the precise analysis of the texts, the main goal here is to also compare the different translation variants.

The conclusion brings together all the results of the foregoing textual analyses of various translation variants and gives room for a fundamental estimation of the author of whether and how Christine Lavant's poetry can be translated into Russian at all.

7.3 Curriculum Vitae

9. Juli 1987 geboren in Klagenfurt, Kärnten

Bildungsweg

1993 – 1997	Volksschule Bad Kleinkirchheim, Kärnten
1997 – 2005	BG Porcia Spittal / Drau mit sprachlichem Schwerpunkt
Juni 2005	Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
seit 2005	Diplomstudium Slawistik Russisch, Universität Wien und Diplomstudium Germanistik, Universität Wien
Februar – Juni 2011	Auslandsstudium an der Staatlichen Kuban Universität in Krasnodar, Russland
September 2007, 2008, 2009, 2010	Weiterbildungsseminare als Tutorin für Erstsemestrige im Rahmen des Tutoriumsprojektes der Universität Wien
2007, 2008, 2009	Leitung eines Erstsemestrigentutoriums am Institut für Slawistik, Universität Wien
Mai 2009	Teilnahme an der philologischen Tagung <i>Linguistic and literary research from a descriptive and historical perspective</i> der Universität Spiru Haret Bukarest, Rumänien
April 2010	Mitarbeit am 3. Kongress des Mitteleuropäischen Germanistenverbandes, Institut für Germanistik, Universität Wien

Sprachen

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (in Wort und Schrift)
Russisch (in Wort und Schrift)
Französisch (Grundkenntnisse)
Slowenisch (Grundkenntnisse)