

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav germánských studií, Oddělení germanistiky

**Michaela Otterová:**

**Die Übersetzungen von Rilkes „Sonette an Orpheus“  
ins Tschechische**

Překlady Rilkových „Sonetů Orfeovi“ do češtiny

The Czech Translations of Rilke's „Sonette an Orpheus“

(diplomová práce)

vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Stromšík, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Za průběžné vedení diplomové práce děkuji prof. Jiřímu Stromšíkovi.

Za odborné konzultace jsem zavázána prof. Martinu Hliskému, PhDr. Lucii Koutkové, Mgr. Radce Šmahelové a Susanne Zetsch.

Za technickou pomoc patří můj dík paní Jelínkové a všem ochotným knihovníkům, dále pak Janu Honovi, Janu Smolkovi, Jitce Malaníkové a mnoha dalším.

Za všestrannou podporu ze srdce děkuji svému manželovi a Táničce.

# INHALTSVERZEICHNIS

Widmungssonett.....	10
Einleitung.....	11
Rilkes Werk im tschechischen Kulturraum.....	12
Anmerkung zur Arbeitsmethode.....	15

## 0. Einmaligkeit des Originals

0.1. Gedankliches Konzept: Seine Quelle und Umsetzung.....	16
0.1.1. Programm.....	16
0.1.1.1. Orphische Verwandlung und Lebenskunst-Lehre.....	17
0.1.1.2. Bezogensein aufs Ganze.....	17
0.1.1.3. Orphische Existenz und Für-sich-Sein.....	18
0.1.1.4. Evocatio statt Mimesis.....	18
0.1.2. Wahrnehmung.....	19
0.1.2.1. Zeit versus Raum.....	19
0.1.2.2. Bewegung und Abstraktion.....	20
0.1.3. Stil.....	20
0.1.3.1. Lexikalische Stilzüge.....	20
0.1.3.2. Syntaktische Stilzüge.....	22
0.2. Beherrschung der vorgegebenen Form.....	24
0.2.1. Strophenform.....	24
0.2.2. Reim.....	25
0.2.3. Rhythmus.....	26
0.2.4. Enjambement.....	27
0.2.5. Klang.....	28

## 1. Bablers schöne Ungenauigkeit

1.1. Rekonstruktion Bablers übersetzerischen Methode.....	29
1.2. Textkorpus.....	30
1.3. Analyse.....	30
1.3.1. Hauptmerkmale.....	30
1.3.1.1. Syntaktische Umgestaltung.....	31

1.3.1.2. Fließende Sprache.....	32
1.3.1.3. Unauffällige Lexik.....	32
1.3.1.4. Inkonsequente Interpretation.....	33
1.3.2. Zu den einzelnen Gedichten.....	33
1.3.2.1. Das Sonett „ <i>Wandelt sich rasch auch die Welt...</i> “ (I,19).....	33
1.3.2.2. Das Sonett „ <i>Dir aber, Herr, o was weih ich dir...</i> “ (I,20).....	34
1.3.2.3. Das Sonett „ <i>Blumenmuskel, der der Anemone...</i> “ (II,5).....	35
1.3.2.4. Die bearbeiteten Versionen.....	36
1.4. Fazit.....	36

## 2. Eisners Dilemma

2.1. Eisners Propagationsverdienst um Rilke.....	37
2.2. Zeitgenössische Kritiken.....	38
2.3. Übersetzerische Methode.....	39
2.4. Analyse.....	41
2.4.1. Hauptmerkmale.....	41
2.4.1.1. Hervorgehobenes Vokabular.....	41
2.4.1.2. (Fiktive) Wortverwandtschaften.....	42
2.4.1.3. Kompliziertere Syntax.....	42
2.4.1.4. Erweiterung und Konkretisierung der Bilder.....	43
2.4.2. Zu den einzelnen Gedichten.....	43
2.4.2.1. Das Sonett „ <i>Wir gehen um mit Blume...</i> “ (I,14).....	43
2.4.2.2. Das Sonett „ <i>Zu unterst der Alte...</i> “ (I,17).....	44
2.4.2.3. Das Sonett „ <i>Wir sind die Treibenden...</i> “ (I,22).....	45
2.4.2.4. Das Sonett „ <i>Stiller Freund der vielen Fernen...</i> “ (II,29).....	45
2.5. Fazit.....	46

## 3. Renčs grundlegende Tat

3.1. Renčs Leben mit den Sonetten an Orpheus.....	47
3.2. Zeitgenössische Kritiken.....	47
3.3. Übersetzerische Methode.....	49
3.4. Analyse.....	50
3.4.1. Lexik.....	50
3.4.1.1. Hervorgehobene Einheiten.....	50
3.4.1.2. Nachahmung der deutschen Sprache.....	51

3.4.2. Sprachlicher Stil.....	51
3.4.2.1. Pathetisierung des Ausdrucks.....	51
3.4.2.2. Konventionalisierung des Ausdrucks.....	52
3.4.3. Musikalität.....	53
3.4.3.1. Wiedergabe der Klangfarbe.....	53
3.4.3.2. Umfärben der Klangfarbe.....	54
3.4.4. Rhythmus.....	55
3.4.4.1. Rhythmische Treue.....	55
3.4.4.2. Preis für die rhythmische Treue.....	56
3.4.4.3. Wortstellung.....	58
3.4.4.4. Enjambement.....	60
3.4.5. Bedeutungen.....	60
3.4.5.1. Rilkes Schlüsselwörter.....	60
3.4.5.2. Ersetzungen.....	61
3.4.5.3. Missverständnisse.....	61
3.4.6. Bilder.....	62
3.4.6.1. Unbewusste Konventionalisierung der Bilder.....	62
3.4.6.2. Zu-Ende-Denken der Bilder.....	63
3.4.7. Interpretation.....	64
3.4.7.1. Entkräftung Rilkes Originalität.....	64
3.4.7.2. Christianisation.....	65
3.4.8. Die Urversion.....	66
3.4.9. Die zweite Buchversion.....	68
3.5. Fazit.....	72

#### 4. Holans Selbstbeschränkung

4.1. Holans Übersetzungen aus Rilke.....	73
4.2. Bekenntnis, anstelle der Methode.....	73
4.3. Zeitgenössische Kritiken.....	74
4.4. Holans gesamte Übersetzungstätigkeit.....	76
4.5. Analyse.....	77
4.5.1. Musikalität.....	77
4.5.1.1. Wohllaut.....	77
4.5.1.2. Alliteration.....	77
4.5.1.3. Sentenzen und Pointen.....	78
4.5.2. Lexik.....	79

4.5.3. Syntax.....	80
4.5.4. Rhythmus.....	81
4.5.4.1. Rhythmische Treue.....	81
4.5.4.2. Preis für die rhythmische Treue.....	83
4.5.5. Reim.....	85
4.5.6. Bedeutungen.....	87
4.5.6.1. Rilkes Schlüsselwörter.....	87
4.5.6.2. Verschleierung der Bedeutungen.....	88
4.5.6.3. Missverständnisse.....	88
4.5.7. Interpretation.....	89
4.6. Fazit.....	90

## 5. Pokornýs Auslese

5.1. Textkorpus.....	91
5.2. Übersetzerische Methode.....	91
5.3. Analyse.....	93
5.3.1. Musikalität.....	93
5.3.2. Rhythmus.....	94
5.3.2.1. Metrische Genauigkeit.....	94
5.3.2.2. Natürlichkeit des Rhythmus.....	95
5.3.3. Lexik.....	96
5.3.4. Syntax.....	97
5.3.4.1. Umformulierung.....	97
5.3.4.2. Umgestaltung des Satzes.....	98
5.3.4.3. Risiken der Umgestaltung.....	99
5.3.5. Bedeutungen.....	100
5.3.5.1. Pokornýs Begriffe.....	100
5.3.5.2. Rilkes Schlüsselwörter.....	101
5.3.6. Bilder.....	101
5.3.6.1. Konventionalisierung der Bilder.....	101
5.3.6.2. Zusätze.....	102
5.3.6.3. Zu-Ende-Denken der Bilder.....	102
5.3.6.4. Gegensätzliche Perspektive.....	104
5.3.7. Interpretation.....	105
5.3.7.1. Isolierte Ersetzungen.....	105
5.3.7.2. Tief greifende Ersetzungen.....	105

5.3.8. Die bearbeitete Version.....	107
5.3.8.1. Sprache.....	107
5.3.8.2. Bedeutungen.....	108
5.3.8.3. Reinterpretation.....	111
5.4. Fazit.....	111
6. Vitéks Suche nach dem Ursprung	
6.1. Vitéks Ausgangsposition.....	113
6.2. Übersetzerische Methode.....	114
6.3. Analyse.....	115
6.3.1. Lexik.....	115
6.3.1.1. Neubildung.....	116
6.3.1.2. Archaisierung.....	117
6.3.2. Grammatik.....	118
6.3.3. Syntax.....	119
6.3.4. Sprachlicher Stil.....	119
6.3.5. Musikalität.....	121
6.3.5.1. Wohllaut.....	121
6.3.5.2. Paronomasie und Alliteration.....	122
6.3.5.3. Pointen.....	122
6.3.6. Reim.....	123
6.3.6.1. Vitéks Einschätzung der Rilkeschen Reime.....	123
6.3.6.2. Die Reime der Übersetzung.....	124
6.3.7. Rhythmus.....	126
6.3.7.1. Vitéks Einschätzung des Rilkeschen Rhythmus.....	126
6.3.7.2. Der Rhythmus der Übersetzung.....	127
6.3.8. Bedeutungen.....	129
6.3.8.1. Semantik.....	130
6.3.8.2. Grammatik.....	131
6.3.8.3. Rilkes Schlüsselwörter.....	134
6.3.9. Bilder.....	135
6.3.9.1. Stilistische Erweiterungen.....	135
6.3.9.2. Perspektivenwechsel.....	136
6.3.9.3. Konkretisierung.....	136
6.3.9.4. Ersetzungen.....	138
6.3.10. Interpretation.....	139



6.3.10.1. Interpretative Ersetzungen.....	139
6.3.10.2. Interpretative Erweiterung der Bilder.....	140
6.4. Schlussbemerkung und Fazit.....	142
Zusammenfassender Vergleich.....	143
Závěrečné shrnutí.....	145
A comparative summary.....	147
Literaturverzeichnis.....	149
Anhang 1.....	155
Anhang 2.....	162

**R. M. Rilke: Sonett I,14**

*Známe už list a květ i plody vinných rév.  
Neříkají jen, co šeptá roku mírnost.  
V nich ze tmy stoupá pestrá očividnost  
a možná také záblesk žárlivé*

*závisti mrtvých, těch, co zemi tvoří.  
Kdo připomene jejich zásluhu?  
Vždyť dávno ujali se úkolu,  
že uvolněným morkem půdu moří.*

*Jen vědět, jestli dobrovolně...  
Žene-li se plod práce otročí  
k nám, ke svým pánům zařát nepovolně,*

*anebo oni pány jsou, my svoločí,  
již přejí, aby také okusila,  
jak chutná v jednom polibek a nemá síla?*

Dieser übersetzerische Versuch ist den sechs würdigen Übersetzern der *Sonette an Orpheus* gewidmet.

M. O.

# EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit entsprang aus dem lang gehegten Wunsch der Autorin, sich mit der Kunst des Übersetzens analytisch zu befassen. Dabei boten sich zwei Möglichkeiten: ein deutsches Original mit seiner einzigen existierenden tschechischen Entsprechung zu vergleichen, oder mehrfache Übertragungen einer und derselben Vorlage nebeneinander zu stellen. Der zweite Weg stellte sich als interessanter heraus.

Als nächstes war der Ausgangstext zu bestimmen. Es musste sich um ein klassisches, im tschechischen Kulturraum wohlbekanntes Werk handeln, denn nur solche haben hier das Privileg der Retranslation. Aus praktischen Gründen wurde die Auswahl auf den Bereich der Lyrik beschränkt.

So kristallisierte sich allmählich auch der Gegenstand der Analyse heraus: Ein spätes Kleinod Rainer Maria Rilkes, der Gedichtzyklus *Die Sonette an Orpheus*, deren Schönheit und Originalität unbestritten sind. Zu dieser Entscheidung trug weiter die Tatsache bei, dass der Dichter im tschechischen Raum geboren wurde und die tschechische Kultur z. T. kannte. So dürfen die Rilke-Übersetzungen ins Tschechische als eine Rückkehr des kosmopoliten Bürgers in seine ursprüngliche Heimat verstanden werden.

# RILKES WERK IM TSCHECHISCHEN KULTURRAUM

Die Wege der Rezeptionsgeschichte sind unberechenbar. Ein zu Lebzeiten erfolgreicher Autor gerät später in absolute Vergessenheit, während dessen ein unbekannter erst posthum gefeiert wird. Ein ausländischer Autor ist vom Vergessen noch mehr bedroht als ein einheimischer, denn jener hängt nicht nur von der Literaturindustrie oder vom unbeständigen Publikum ab, sondern auch von der Gunst des Übersetzers. Und da Übersetzungen schneller veralten als Originale, muss er sogar periodisch Glück mit Übersetzern haben, um sein Werk lebendig zu erhalten.

Die Rezeption Rilkes gehört sicherlich zu den spannendsten überhaupt: Rilke-Modewellen wechseln regelmäßig mit Zeiten der spöttischen Abkehr. Im kleineren Rahmen der tschechischen Literaturgeschichte sind die Umschläge vielleicht noch ausgeprägter. Der erste Grund dafür liegt in der historischen Erfahrung des Landes während des letzten Jahrhunderts. Vorwiegend nach dem politischen Schlüssel unterscheidet J. Stromšík in seinem Artikel „Češi a Rilke“ (Stromšík 1996, S. 123-144) vier Etappen der Rilke-Rezeption in Tschechien: Die erste deckt sich mit seinem schöpferischen Leben (1892-1926), die zweite Phase (1926-1948) endet mit der Unterbrechung der freien künstlerischen Entwicklung in der Tschechoslowakischen sozialistischen Republik, die dritte wird durch die Zeit der vom Staat und Partei kontrollierten Kultur abgegrenzt (1948-1989) und die vierte erstreckt sich vom November 1989 bis zur Gegenwart.

Die politischen Ereignisse waren sicherlich für das Kulturleben des Landes entscheidend, im Spezialfall Rilke wurde jedoch die tschechische Rezeption von weiteren Faktoren beeinflusst: Erstens war es die doppeldeutige Herkunft des Dichters: er kam aus Prag, doch gehörte er zur deutschsprachigen Minderheit und verfasste sein außerordentliches Werk in einer „Fremdsprache“. Darüber hinaus verließ er 1896 die Heimatstadt, was ihn als „Landsmann“ weiter disqualifizierte. Zweitens wurden die Leser von seinem unruhigen, wandelnden Geist gerade in seinen dichterischen Anfängen ständig getäuscht – er begann mit einem naturalistischen Stück, um sich allmählich als Dekadent, Neuromantiker, Mystiker und Symbolist zu profilieren. Drittens wurde die breite tschechische Öffentlichkeit nur damit konfrontiert, was ihr die Rilke-Übersetzer vorausgewählt haben (s. Anhang 1: Tschechische Übersetzungen und Anthologien von Rilkes Werk).

Rilke war ein ungeduldiger Autor. Sehr schnell verstand er sich als Künstler und strebte nach Veröffentlichungen. Dank seiner Kontakte zu tschechischen Kulturträgern erschienen bereits in den 90er Jahren in *Rozhledy* und in *Moderní revue* vereinzelt Gedichte sowohl in der deutschen, als auch in der tschechischen Fassung. Das erste Werk von einiger Bedeutung, ein naturalistischer Eintakter *...jetzt und in der Stunde unseres Absterbens* wurde 1896 auf deutsch, 1898 auf tschechisch herausgegeben. Um die Jahrhundertwende konnte man tschechische Leseproben aus Rilke in den Zeitschriften *Lumír*, *Květy* usw. finden – hauptsächlich aus seinen Gedichtsammlungen *Larenopfer* und *Mir zur Feier* stammend, weniger aus dem *Buch der Bilder* und aus den *Neuen Gedichten*. Auf dem tschechischen Buchmarkt setzte sich Rilke zuerst als Prosa-Schriftsteller durch: In der Auswahl von Jakub Deml aus dem Jahre 1907 wurden sogar Gedichte prosaisch übertragen. Es folgten Erzählungen *Dvě pražské povídky*, *Ti poslední* und *Povídky o Pánu Bohu*. Erst das Poem *O lásce a smrti korneta Křištofa Rilke*<sup>1</sup> wurde in gebundener Sprache nachgedichtet. In der damaligen Rezeption überwog die Tendenz, in Rilke einen Freund der Tschechen<sup>2</sup> zu sehen und einen Neuromantiker, eventuell einen religiösen Schwärmer. Vor dem Ersten Weltkrieg wurden die Kritiken sparsam, die tschechische Literatur orientierte sich an der französischen, bzw. russischen Avantgarde. Wie tschechische Motive aus Rilkes Werk verschwanden, so überwog auch die Gleichgültigkeit der Tschechen gegenüber dem Dichter und sein Andenken wurde nur noch in katholischen Kreisen, insb. im Florian-Kreis bewahrt. So überrascht uns nicht, dass die Entstehung der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* im Jahre 1923 in der tschechischen Presse unbemerkt blieb.

Ein neues Interesse, laut Králík „ein Kult“ (Králík, 1939a, S. 234), wuchs erst nach Rilkes Tod (1926). In den Zeitschriften erschienen neue Gedichtübersetzungen, meistens aus der Feder von J. Tkadlec oder von O. F. Babler, der außerdem einen ganzen Gedichtband, *Modlitby dívek k Marii*, herausgab. Einen Wendepunkt bedeutete 1930 die Übertragung der *Duineser Elegien* von Eisner. Mit Zahradníčeks Übersetzung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1933) wurde die Zuwendung der Tschechen zu Rilke bestätigt. Tkadlec arbeitete vierzehn Jahre lang an der *Stundenbuch*-Übersetzung und publizierte die einzelnen Teile 1927, 1937 und 1941. Die Rilke-Welle kulminierte 1937, im Jahre seines 10. Todesjubiläums, mit drei bedeutenden Veröffentlichungen: Es handelte sich um die Auswahl *Slavení* von Holan, um die vollständige Übertragung der *Sonette an Orpheus* von Renč und

---

<sup>1</sup> Die erste der sieben tschechischen Übersetzungen.

<sup>2</sup> So Z. Broman, später R. Messner.

um zwei französische Gedichtsammlungen *Les Roses* und *Les Fenêtres*, ebenfalls in der Übertragung von Holan. In den Rezensionen wurden damals die Parallelen zu Březina entdeckt.

Mit dem Zweiten Weltkrieg machten sich die „patriotischen“ Motive der Larenopfer wieder geltend, wie es der dreimal reeditierte Band *Můj domov* bezeugt. Trotzdem wurde Rilke nach dem Februar-Umsturz für unerwünscht befunden und nur noch sein *Kornet* setzte sich zweimal (1949, 1958) gegen die kommunistische Zensur durch. In den milderen 60er Jahren erschienen zwei Auswahlbände - *Kniha obrazů* von L. Čivrný und *Lodice času* von Pokorný -, ein neuer *Malte* von J. Suchý und ein weiterer *Kornet*, diesmal von R. Lukavský. Auf das Jahr 1975 fiel der hundertste Geburtstag des Dichters, infolgedessen konnten zwei neue Auswahlbände *Obrazy a elegie* und *Dech rodné země* erscheinen. Nicht zu vergessen sind Bibliophilien, die auch unter der kommunistischen Herrschaft publiziert wurden, ohne jedoch eine zahlreiche Leserschaft zu erreichen.

Kurz nach der Wende erschien der von Karlach vorbereitete Auswahlband *...a na ochozech smrt jsi viděl stát*. Dieses umfangreiche Volumen enthielt zahlreiche früher geschaffene Nachdichtungen des Rilkeschen Werkes. In den neuen Verhältnissen wurden aber nicht nur ältere Übersetzungen reeditiert (*Requiem*, *Malte*, *Auguste Rodin*), bzw. zum ersten Mal vorgestellt (der *Kornet* von J. Flusser, *Ewald Tragy* von Karlach, *Na horách srdce* von L. Fikar, *Příběhy o milém Pánubohu* von Machonin, *Elegien* von Gruša), sondern es entstanden auch neue (*Sonety Orfeovi* von Vitek, *Kouzlo náklonnosti* von Fialová). Das Interesse dehnte sich weiter auf Rilkes reiche Korrespondenz (*Korespondence*, *Dopisy o Cézannovi* – beide von A. Bláhová übersetzt) und verschiedene Biographien (P. Demetz, D. A. Prater) oder Erinnerungsbücher (L. Andreas-Salomé, M. Thurn-Taxis) aus. Rilke hat sich im literarischen Leben zweifellos wieder etabliert, doch sein Einfluss aufs breitere Publikum bleibt bisher fraglich.

## ANMERKUNG ZUR ARBEITSMETHODE

Die erste Untersuchung ergab sechs Autoren, die sich mit den *Sonetten an Orpheus* (SaO) auseinandergesetzt hatten. Allerdings hatten nur zwei das ganze Werk übersetzt (Renč, Vitek); in anderen Fällen war es nur ein Teil des Zyklus (Pokorný), eine Auswahl (Holan) oder gar Einzelstücke (Babler, Eisner). Die Lage wird noch dadurch erschwert, dass kein einziges Sonett von allen behandelt wurde – die meistübersetzte Nummer I,14 weist fünf verschiedene Übersetzer auf (s. Anhang 2). Auf der anderen Seite hinterließen einige von den Genannten mehrere Varianten eines Textes.

Aus diesen Gründen musste der parallele Vergleich aller Versionen aufgegeben werden. Es bestand jedoch die Möglichkeit eines bilateralen Vergleichs der einzelnen Übersetzungen mit dem Original. So konnte auch den vereinzelt Stücken genug Raum gegeben werden. Der bilaterale Vergleich ermöglichte weiter eine bessere Einsicht in die Beziehung Übersetzung-Original, bzw. Übersetzer-Original, denn manche Vermittler kommentierten ihre Leistung im Vor- oder Nachwort, andere beschrieben ihre Methode in allgemeinen Äußerungen. Da, wo sie schwiegen, kamen die zeitgenössischen Kritiker mehr zu Wort. Das Ziel war dabei nicht, die tschechischen Fassungen herabzusetzen, sondern ihre Stärken zu betonen und den Vorteil jeder Übersetzungsmethode zu finden.

Dank dieser Vorgehensweise kam sogar der parallele Vergleich indirekt zur Geltung: Die gesamte Arbeit schafft einen imaginären Bogen zwischen der ersten vollständigen Übersetzung von Václav Renč und der zweiten von Tomáš Vitek. Außerdem wird in jedem Kapitel stellenweise auf die anderen Lösungen hingewiesen. Die Verwendung der üblichen Kategorien (Lexik, Rhythmus, Musikalität, usw.) ermöglicht schließlich ein alternatives Lesen quer durch die Arbeit.

# 0. EINMALIGKEIT DES ORIGINALS

Die Voraussetzung für jede Übersetzungskritik ist eine vertiefte Kenntnis der Vorlage. Dies bedeutet keine einseitige Untersuchung der Originalsprache, sondern eine Einsicht ins gedankliche Konzept des Werkes. So werden zuerst die Schlüsselwörter der SaO und ihrer Rezeption vorgestellt, bevor die eigenartige Sonettform des Zyklus besprochen wird.

## 0.1. GEDANKLICHES KONZEPT: SEINE QUELLE UND UMSETZUNG

Einer der ersten bedeutenden Interpreten Rilkes, Hans-Egon Holthusen, charakterisiert den gereiften Dichter folgendermaßen: *„Rilke ist nicht das, was man einen beseelenden Dichter nennt: sein schlechthin virtuosos Fühlvermögen bleibt nicht naiv-emotional, es wird intellektualisiert und, man möchte sagen, zur obersten ontologischen Kategorie erhoben. Rilke begreift ein System der gefühlten Welt. Das jugendlich Usurpierte wird zur Reifezeit in den Stand des Kanons und der Lehre erhoben. Herrschaft des Gefühls kristallisiert sich zur Idee des Gefühls.“* (Holthusen 1937, S. 11) Wo über Intellektualisierung gesprochen wird, da kann ein „Programm“ rekonstruiert werden. Ein solches Programm ist die Frucht des dichterischen Fühlvermögens - einer spezifischen Wahrnehmung der Welt - und es zeichnet sich durch charakteristische Stilzüge aus.

### 0.1.1. PROGRAMM

Was also den gedanklichen Kern der SaO darstellt, darüber scheiden sich die interpretatorischen Geister. Wir können an dieser Stelle nur einige der maßgeblichen Theorien anführen, wobei wir der Gefahr der Vereinfachung sicherlich nicht entgehen.



### 0.1.1.1. Orphische Verwandlung und Lebenskunst-Lehre

Mit den obigen Worten fasst M. Engel das Programm der SaO zusammen. „Orphische Verwandlung“ ist eine Verbindung zweier Schlüsselwörter des Gedichtbandes<sup>3</sup>. Der mythische Orpheus erlebte zwar keine „reale“ Metamorphose (er wurde in kein Ding verwandelt), aber Engel konzipiert den Begriff nicht so eng: *„Offensichtlich kann diese als eine besondere Form von ‚Verinnerlichung‘ begriffen werden... Verinnerlichung zielt bei R. jedoch eben nicht auf eine heile, weltabgeschlossene Sphäre des Geborgen- und Beisichseins – dazu ist sein Ich-Konzept viel zu offen und dezentriert.“* (Engel 2004, S. 409) Der Interpret behauptet, Rilke sei von der damals vorherrschenden lebensphilosophischen Hermeneutik mit ihrem Erleben-Konzept beeinflusst und habe ihn noch zugespitzt, indem er das Ich nur als Ort<sup>4</sup> der Gefühle betrachtete. So soll Orpheus den Weg zeigen, den Wera durch ihre Lebenskunst aufnimmt, weil in ihr das Leben inklusive Leid bejaht und gerühmt wird. Die „Rühmung“ ist übrigens ein wichtiger Bestandteil von Rilkes programmatischem Vokabular<sup>5</sup>.

### 0.1.1.2. Bezogensein aufs Ganze

In der kommentierten Ausgabe wird der Terminus „Bezug“ als eines der Chiffre-Wörter<sup>6</sup> der SaO geprägt: *„Zunächst ist auf das Wort ‚Bezug‘ zu achten. Es signalisiert eine Grundstruktur des Daseins: das Bezogensein auf das Ganze der Welt, und das heißt auf Leben und Tod.“* (Rilke 2003, S. 724) Das bewusste Bezogensein ändert die Selbstwahrnehmung des Menschen und hat moralische Konsequenzen: *„Gewusster oder gefühlter Bezug bedeutet das Gegenteil von jeder Art Besitzverhältnis; vor ihm wird die Unterscheidung von Haben und Nichthaben hinfällig, denn Bezug meint ebenso die Relation zu den anwesenden wie den abwesenden Dingen..“* (ibid., S. 724-275). In solchen Momenten setzt Rilke den prophetischen Ton an.

---

<sup>3</sup> „Orpheus“ kommt in I,1; I,5 (2x) und II,28 vor, „Verwandlung“ in II,12 und II,29 und die quasi-synonymische „Wandlung“ in I,1 und II,12.

<sup>4</sup> Hervorgehoben von M. O.

<sup>5</sup> Die Wurzel „-rühm-“ steht in I,7 (4x); I,8; II,9; II,19 und II,21.

<sup>6</sup> „Bezug“ wird in den SaO viermal verwendet, in I,6; I,12; II,7 und II,13.

### 0.1.1.3. Orphische Existenz und Für-sich-Sein

E. Leisi bietet eine völlig andere Interpretation desselben Begriffs - der Bezug heißt bei ihm vielmehr ein Selbstbezug: „*Ursprünglich (oder: idealerweise) ist alles Seiende (Ding, Pflanze, Tier, Mensch) nur für sich selbst da: alle Seinsäußerungen, die vom Urheber ausgehen, wenden um und kehren wieder zum Urheber zurück. Diesen Zustand nennt Rilke Sein oder Dasein; wir nennen ihn erklärend Für-sich-Sein oder, wenn die Betonung auf der räumlichen Form des Seins liegt, den orphischen Kreislauf. Der Gott dieser Art von Dasein ist Orpheus; wo immer der Kreislauf verwirlicht ist, da ist er gegenwärtig, da singt er, oder, wie es auch heißt, da singt es.*“ (Leisi 1987, S. 30)

Im Gegensatz zu Engel geht es Leisi nicht um die maximale Offenheit des Subjektes, sondern um die Rückkehr zu sich selbst, zur Aufhebung von Verzweckung. Als Symbolgestalten werden z. B. Narziss, Spiegel oder vom Brunnen fallendes Wasser genannt: „*Was ist nun das Gemeinsame an den von uns betrachteten, in den Sonetten so prominenten Symbolen: Spiegel, Brunnen, Baum und Frucht? Sie alle sind Orte, wo das ausgehende Sein (des Narziß, des Mädchens, der Erde) seinen entferntesten Punkt erreicht hat, um nun wieder zu seinem Ursprung zurückzukehren.*“ (ibid., S. 22)

### 0.1.1.4. Evocatio statt Mimesis

A. Gerok-Reiter läßt sich auf die metaphysischen Debatten nicht ein und untersucht die Zugehörigkeit Rilkes zur zeitgenössischen symbolistischen Strömung (Mallarmé, Valéry, Klee) im Hinblick auf die neue Darstellungsweise: „*Die Alternative zum mimetischen Ab-Bilden besteht nicht im Nicht-Bilden, sondern im bildenden Hervor-Bringen.*“ (Gerok-Reiter 1996, S. 227). Die Autorin setzt die Abstraktion in der Malerei in Parallele mit der symbolistischen Art des Schreibens. Die mehr oder weniger realistische Übertragung des Gegenstandes aufs Papier (auf die Leinwand) erweist sich als nicht mehr möglich: „*Der Relativierung des optischen Eindrucks korrespondiert notwendig ein neues Verständnis des Gegenstands. Das Wesen der Dinge erkennt Rilke nicht mehr in einer bestimmten Zuständlichkeit, die – ausgehend von der Anschauung – durch den 'Umschlag' erreicht wird. Vielmehr tritt der Aspekt der Bewegung zunehmend in den Vordergrund*“ (ibid., S. 239)

## 0.1.2. WAHRNEHMUNG

### 0.1.2.1. Zeit versus Raum

Die Konzeption von Gerok-Reiter verlagert das Interesse auf die dichterische Wahrnehmung. Als entscheidend für die Interpretation stellt sich das Raum-Zeit-Verhältnis heraus. Auf dem einem Pol steht Holthusen mit der These, bei Rilke sei die Kategorie der Zeit aufgehoben: *„Während die Bewegung der Zeit als Entwicklung und Geschichte erscheinen würde, so ist der belebte Raum durchwirkt von Bezug, von der Intentionalität der Bezüge. All-Einheit funktioniert bezüglich.“* (Holthusen 1937, S.32) Oder, an anderer Stelle: *„Zeit, wie gesagt, wird durch Gegenwart überwunden. Zeit und Gegenwart sind Gegensätze.“* (ibid., S. 97) Im Raum existiere alles zugleich: das Vergangene und das Momentane, die Wurzeln und die Frucht. Es sei sogar an der Sprache ersichtlich: der nominale Stil überwiegt, die Verwendung von Zeitwörtern ist auf Partizipien und Infinitive, d. h. Zustandswörter, reduziert. *„Das Nomen vertritt eine ganze Umgebung, ist magische Sammlung, Verdichtung, Wesen einer Welt. Irdische Fülle wird beschworen als Blume, Weinblatt, Frucht (I,14) oder auch als: Voller Apfel, Birne und Banane, Stachelbeere... (I,13); häusliches Gut als: Fingerring, Spange und Krug (I,6); gleißender Luxus als: Seide, Nelken und Pelz (II,19); Tiergeschrei wird in asyndetischer Häufung gegeben als Brüllen, Schrei, Geröhr (I,1).“* (ibid, S. 151)

Die Gegenseite wird von B. Allemann vertreten, der in seiner Studie *Zeit und Figur* sogar zwei Zeitbegriffe einführt: die „vergängliche Uhrzeit“ und die „erfüllte Zeit des eigentlichen Tages“ (Allemann 1961, S. 30 u. 117). Er erkennt aber nicht einmal die statischen Elemente des Zyklus, denn er spricht über ein *„höhere[s] Gleichgewicht zwischen leibhaftem Dauern und flüchtigem Hauch, auf das noch die Schlußverse der Sonette an Orpheus gerichtet sind: zu der stillen Erde sag: Ich rinne. Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.“* (ibid., S. 57)

Die kommentierte Ausgabe legt wiederum das Argument der Verwandlung, auf die Waagschale: *„‘Verwandlung’, das existentielle und poetologische Kernmotiv des Rilkeschen Werks und speziell der Sonette an Orpheus, vermittelt also auf paradoxe Weise zwischen Zeit und Sein, d. h. nicht so, daß Vergängliches ins Außer- oder gar Überzeitliche gerettet würde, sondern daß in der Zeitlichkeit selbst in Erscheinung tritt, was der Mensch ‘ist’ oder ‘sein’ soll, und daß sich scheinbar zeitloses Sein um die temporale Dimension ergänzt und erweitert.“* (Rilke 2003, S. 726-727)

### 0. 1.2.2. Bewegung und Abstraktion

Allemann illustriert die Wichtigkeit der Zeit am Beispiel einer anderen Rilkeschen Chiffre, der Figur<sup>7</sup>: „*Figur scheint zunächst etwas rein Statisches zu bezeichnen. Unsere Aufgabe wird es sein zu zeigen, daß die Figur nur aus temporalen Bezügen verstanden werden kann.*“ (Allemann 1961, S. 10) Daraus können wir schließen, dass es ihm primär um die Bewegung als Gegenteil der Unbeweglichkeit geht, und nicht um die Zeit als solche.

Weiter erinnert er daran, das die Figur - ursprünglich ein plastisches Bildwerk - in Rilkes Schaffen immer abstrakter konzipiert wird: Ihre letzte Erscheinung, das Sternbild, bedeutet für Rilke eine momentane Konstellation, etwas Flüchtiges, und dabei Dauerhaftes. Ein Beispiel bietet das Sonett I,11 „Sieh den Himmel“ durch sein potentiell, aber um so aussagekräftigeres Stern-bild. Die Potentialität kann übrigens als eine extreme Form der Abstraktion verstanden werden: „*Betrachtet man die Figur nach ihrer dialektischen Struktur, so zeigt sie sich zunächst in einem Verhältnis von M ö g l i c h k e i t und W i r k l i c h k e i t... Figuren sind denkbar als abstraktive Urbilder eines noch unrealisierten Daseins.*“ (Holthusen 1937, S. 142) In einem anderen Zusammenhang spricht Engel von der sog. „Poetik der Figur“, die sich als „*abstrahierendes Wahrnehmen 'more geometrico'...*“ (Engel 2004, S. 412) charakterisieren läßt. Die Figur beim späten Rilke ist also mit keinem Ding identifizierbar, sondern lebt ihr Eigenleben.

### 0.1.3. STIL

Die Stilzüge der SaO erschöpfend aufzulisten, wäre ein vergebliches Unternehmen. Wir beschränken uns nur auf die prägnantesten, aus dem Bereich der Lexik und der Syntax.

#### 0.1.3.1. Lexikalische Stilzüge

- Einfaches Vokabular:

---

<sup>7</sup> Das Wort „Figur“ kommt viermal vor, in den Sonetten I,11; I,12; II,12 und II,28.

Dieser Punkt hört sich provokativ an, aber er muss im Kontext von Rilkes vorhergehendem Werk verstanden werden: *„Das Wort vermittelt den Gehalt und ist in den Sonetten, verglichen mit vielen schillernden, prunkenden Wörtern und Wortzusammenhängen der frühen Periode, einfach. Es versucht das Auszusagende so präzise wie möglich zu treffen (...) im allgemeinen ist der Wortschatz klein, bestimmte Wörter werden oft wiederholt, alltäglichen Wörtern wird neue Bedeutung gegeben.“* (Kellenter 1982, S. 96-97) Auch mit einfachen Mitteln kann allerdings ein raffiniertes Bedeutungsspiel aufgespielt werden: *„Rilkes magischer Sprachwille vollzieht schöpferische Wortbildung vorwiegend als äußerste und suggestivste Ausschöpfung der Wortsubstanzen. Deshalb ist seine Sprache im Grunde einfach und vermeidet Künstelei (die Gefahr des Expressionismus). Nur selten wagt er förmliche sprachliche Neubildungen und auch dann nur aus einer genauen und instinktsicheren Kenntnis sprachlicher Möglichkeiten und Schicklichkeiten heraus.“* (Holthusen 1937, S. 90)

- Wortgenetische Technik<sup>8</sup>:

*„Das auffallendste Charakteristikum der Sprache in den Sonetten an Orpheus ist jedoch das generative Prinzip, das aus etymologischen Wortstämmen, grammatischen Differenzierungen oder lautlicher Verwandtschaft Wortbildungen hervortreibt. Semantische und klangliche Tiefenschichten werden aktiviert, so daß eine Eigenbewegung der Sprache entsteht, innerhalb derer sie sich selbst zu organisieren scheint.“* (Gerok-Reiter 1996, S. 121)

Für Gerok-Reiter beginnt die Wortgenese bereits mit der wörtlichen Wiederholung, denn bereits die zweite Verwendung desselben Wortes schafft eine neue Bedeutung. Sie erklärt es am Sonett II,15 „O Brunnen-Mund“ (weitere Beispiele: I,21; II,4). Nächste Stufen bilden die Änderung der Wortart beim Behalten des Wortstamms (*figura etymologica* in I,2; I,22; II,13; II,12, II,25) oder umgekehrt die Annäherung der Wörter durch Anlaut, bzw. Präfix (Alliteration I,5; I,7; II,18, II,22 usw.) und durch Auslaut (Gleichklang der Suffixe I,1; I,13; I,15; II,27). Auch das von Rilke häufig verwendete Hendiadyoin würde in diese Liste passen (*Kraft und Küssen* I,14; *Wink und Wandlung* I,1; *Blume und Buch* I,22).

- „Irisieren“ zwischen Abstrakt und Konkret<sup>9</sup>:

---

<sup>8</sup> Begriff von Gerok-Reiter.

<sup>9</sup> Begriff von Hoffmann (P. Hoffmann: *Symbolismus*, München: Fink, 1987, S. 204), zitiert nach Engel (Engel 2004, S. 408).

Mit diesem Ausdruck wird die Tatsache noch einmal hervorgehoben, dass ein und dasselbe Wort, wenn auch unmittelbar wiederholt, eine ganz andere Referenz haben kann (*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!* I,1,1-2).

- Abnahme von Okkasionalismen:

Auch dieses Merkmal stimmt nur verhältnismäßig. Wir können die Besonderheiten der Wortbildung in den SaO in fünf Gruppen aufteilen: 1) Verbale Neubildungen durch Präfigierung (*aufsingen, entschwirren, erschmecken, hervortreiben, umrußen, erkühlen, umrollen, vorbeistürzen, erhorchen, vorbeischreien*). Es scheint, als ob Rilke den vorhandenen Worteinheiten noch einen zusätzlichen zeitlichen (auf-, er-), bzw. räumlichen (ent-, hervor-, um-, vorbei-) Aspekt zugeben möchte<sup>10</sup>. 2) Substantivierung der Partizipien I (*Beschwörende, Treibenden, Bleibende, Verweilende, Eilende, Zerstörenden, Schwindelnde, Schauender, Aufsingende, Kommende*) und der Partizipien II (*Geschaute, Genachte, Entzognes, Entwandte, Bestellter, Erbauten, Bekehrte*). 3) Substantivierung der Verben durch Suffix –er zur Hervorhebung der Aktanten (*Vermöger, Ertöner, Wager*). 4) Bildung von abstrakten deadjektivischen, bzw. departizipialen Substantiven durch –sein (*Süßsein, Durchtobtsein, Jungsein, Gepflücktsein, Heilsein*). 5) Zusammensetzen von zwei lexikalischen Einheiten, meistens Substantiven (*Herzweg, Rosseblut, Raumgewinn, Ruhewink, Brunnen-Mund, Marmor-Ohr, mädchenhändig*).

In den Punkten 2-4 handelt es sich um Substantiv-Bildungen, was Holthusens These vom „nominalen Stil“ unterstützt.

### 0.1.3.2. Syntaktische Stilzüge

- Aufrufendes Nennen<sup>11</sup>:

Die SaO beschreiben nicht, sondern sprechen ihre „Gegenstände“ unmittelbar an - wie es viele Anfangsverse bezeugen (*O ihr Zärtlichen...* I,4; *Errichtet keinen Denkstein...* I,5; *Sieh den Himmel...* I,11; *Hörst du das neue, Herr...* I,18; *Du, aber, Göttlicher...* I,26 usw.)

---

<sup>10</sup> Holthusen spricht über eine durch intentionale Vorsilbe betonte bezugsetzende Transitivity des Verbums.

<sup>11</sup> Begriff von Fülleborn - U. Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, 1973: Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, S. 172 - zitiert nach Engel (Engel 2004, S. 408).

- Gnomische Sentenzen, Apelle, Imperative:

Alle drei Stilzüge zeugen vom „hohen Stil“ und von der prophetischen Stilisierung. Sie sind jedoch frei vom hohlen Pathos, originell und schön (*zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. II,29,13-14; Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung II,12,12; Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter / dir II,13,1-2; Ist dir Trinken bitter, werde Wein. II,29,8; usw.*)

- Ursprüngliche Transitivität:

„Substanzmetaphorik ist ein wesentlich transitiver Prozeß, und da das Transitive (nicht im Gegenständlichen, sondern im Wörtlichen) zu den einfachsten und ursprünglichsten Sprachintentionen überhaupt gehört, so ergibt sich eine Art wiedergewonnener Primitivität des Ausdrucks. Auf Grund von kategorialer Indifferenz kann man die Welt 'schlafen' (I,2), die Orange 'tanzen' (I,15), den Zufall 'schreien' (II,28), die Tanzfigur durch seine Person 'ergänzen' (II,28).“ (Holthusen 1937, S. 124-125) Holthusens Argumente schöpfen oft in der Sprachgeschichte, aber auch Rilke selbst war von der Etymologie und verwandten Disziplinen angetan.

- Gedankliche Zweiteiligkeit:

Diese Tendenz ist bereits an der Stilfigur des Hendiadyoins ersichtlich. In der syntaktischen Struktur äußert sie sich als zweiteilige Ordnung, d. h. als Parallele (*nicht in die Schnelligkeit, / nicht in den Flugversuch I,22,9-10; zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. II,28,13-14*), als Antithese (*nicht aus Angst in sich so leise waren, / sondern aus Hören... I,1,8-9; Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven, / geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?/ Sind sie die Herrn.. I,14,10-12*) oder als Chiasmus (*fast ein Mädchen... ein Mädchen fast I,2,1 u.14; was weih ich...ich weih's I,20,1 u. 14*). Diese Zweiteilung wird z. T. durch mehrfache Wiederholung und Parallelisierung an anderen Stellen überdeckt (I,10; II,21). Trotzdem hat Kellenter nicht Unrecht, wenn sie über „die Zweiteilung der inneren und äußeren Form“ in den SaO spricht (Kellenter 1982, S. 130).

## **0.2. BEHERRSCHUNG DER VORGEGEBENEN FORM**

Auf den ersten Blick bedeuten die SaO nach vielerlei formalen Wagnissen eine Rückkehr zur Tradition. Sie ordnen sich gehorsam in die Sonett-Geschichte, spezifisch in die Subklasse der Epitath-Sonette ein<sup>12</sup>. Und trotzdem läßt kein Interpret die „traditionelle“ Form der SaO außer Acht. Holthusen unterstreicht die Tatsache, dass Rilke gerade in einer „formschwachen Zeit“ zu dieser strengen Strophenform greift. Gerok-Reiter hebt die einheitliche formale Gestaltung der SaO hervor und sieht darin die Einzigartigkeit dieser Gedichtsammlung im Kontext der anderen Werke des Autors. Sigrid Kellenter behauptet in ihrer thematischen Arbeit *Das Sonett bei Rilke*, diese Form sei für Rilkes Zwecke besonders gut geeignet: *„Das Sonett ist die vorbildliche Form, den 'Doppelbereich' zu zeigen, der beide Pole des Daseins in sich enthält und zu einer Einheit verschmilzt, der die Widersprüche überwindet: Leben und Tod, Freude und Schmerz, Rühmen und Klagen...“* (Kellenter 1982, S. 132)

### **0.2.1. STROPHENFORM**

Wenn wir uns ans vorherige Schaffen Rilkes erinnern, müssen wir uns die Frage stellen, ob dieser formale Konservatismus keine Täuschung ist. Rein optisch sind die Stücke einwandfrei: die Folge von zwei Quartetten und zwei Terzetten wird in allen Fällen eingehalten. Die eigentliche Streitfrage ist, ob auch das „Wesen der Form“ präsent bleibt. Kellenter sagt dazu ja, weil nach ihrer Meinung das logische Schema These-Antithese-Synthese in einzelnen Stücken durchschimmert: *„Obgleich Rilkes Schaffen von Anfang an auf die Umwandlung des Sonetts in Eigenes gerichtet war, gab Rilke zu keiner Zeit, bei aller freien Gestaltung und Kombination der Hauptbestandteile des Sonetts, den Zusammenhang mit dem traditionellen Sonett auf, sondern ging von ihm aus, entwickelte es. Die in den Quartetten und Terzetten aufgezeigte Zweiteilung der inneren und äußeren Form bei gleichzeitiger Geschlossenheit, die zu einer Einheit verschmelzenden antithetischen Elemente sind zwar selten so mathematisch gleichmäßig und starr schematisch benutzt, wie dieses bei manchen traditionellen, regelmäßig gebauten Sonetten der Fall ist, sie sind aber vorhanden und durchdringen die Form.“* (Kellenter 1982, S. 130)

---

<sup>12</sup> Die SaO werden der erblichenen Wera tatsächlich „als Grab-Mal“ gewidmet.



Gerok-Reiter zeigt in ihrer Analyse weniger Großzügigkeit und mehr Feingefühl: „Die konzentrierte antithetische Geschlossenheit weicht dem Prinzip gelösteren Fortlaufs<sup>13</sup>. Rilke lehnt offensichtlich das im Sonett hochdifferenzierte Angebot des Reims – Klarheit der Strophenverbindung und –abgrenzung, Umschlag zwischen Oktave und Terzett, Kreisstruktur der Oktave, Geschlossenheit des Gedichtkörpers durch 'Symmetrie und Antithese'... – ab zugunsten einer Reimordnung, die den sukzessiven Ablauf, die lineare Fortbewegung in den Vordergrund rückt.“ (Gerok-Reiter 1996, S. 76). Sie ist überzeugt - und beruft sich dabei auf Karl Viëtor - , dass die lockere Behandlung der Reime in der Oktave (Vierreimigkeit, statt Zweireimigkeit) den antithetischen Übergang zum Sextett aufhebt und dadurch die Dialektik des Ganzen untergräbt. Auch die Pointe, wo es eine solche gibt, empfindet sie als eine Generalisierung, nicht als einen qualitativen Umschlag.

### 0.2.2. REIM

Laut A. W. Schlegel<sup>14</sup> ist der Reim neben Versanzahl, strophischer Gliederung, Metrum<sup>15</sup> und Schlusspointe das fünfte Merkmal der Sonett-Form. Die Norm besteht u. a. darin, dass in den Quartetten nur zwei Reime in alternierender, bzw. umarmender Ordnung vorkommen. Schlegel erkennt zwar auch den Typus mit neuen Reimen im zweiten Quartett an, bezeichnet ihn aber als „sonnet licencieux“ und „nicht-klassisch“.

Rilke geht in seiner poetischen Lizenz noch weiter: Er gebraucht nicht nur vier Reime in der Oktave, sondern komponiert sie sogar asymmetrisch (z. B. ABBA CDCD). In den Terzetten schöpft er dann die Kombinatorik völlig aus (EFE GFG; EEF GGF; EFF EGG; EFE FGG; EFG EFG; EFF GEG; EFF GGE; EFG GFE; EFF EFE). Dazu kommt noch der Klang der Reime, in den SaO so unauffällig (unbedeutende Wörter in der Reimposition), dass der Endreim manchmal durch den Stabreim (II,20; II,27 usw., s. Absatz „wortgenetische Technik“) oder durch den Mittelreim (*trinkt...winkt* II,16) überdeckt ist. Diese Entwicklung wird von einigen begrüßt:

„Die Stellung des Reimes im rhythmischen Gefüge erscheint, verglichen mit den Jugendwerken, in den Sonetten als normalisiert. Das Reimwort gibt sich wahrhaft wörtlich, es

---

<sup>13</sup> Hervorgehoben von M. O.

<sup>14</sup> Schlegel, A. W. (1965): *Geschichte der romantischen Literatur, Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. E. Lohner, Bd. IV, Stuttgart: W. Kohlhammer 1965, S. 185-194, zitiert nach Gerok-Reiter (op. cit., S. 68 ff).

<sup>15</sup> Das Italienische, das Französische und das Englische haben für diese Strophenform ein verbindliches Metrum: Endecasillabo, Alexandriner, bzw. Blankvers. Im Falle des Deutschen ist dieses Kriterium fraglich.

*hat Verzicht getan auf jene suggestiven, hinterwörtlichen Wirkungen, es ist nicht mehr transparent, sondern leibhaftig, es ist entmusikalisiert. Das Präzise und Artistische der jugendlichen Kunst ist geschwunden, und der Reim fügt sich in Maß und Ordnung als Träger spezifisch sprachlicher, d. h. sinnhaft-sinnlicher Bezüge und Entsprechungen.“* (Holthusen 1937, S. 62) Ebenso wie die Alten, betrachtet auch Holthusen den Reim als etwas Verdächtiges, Frivoles, etwa nach der Gleichung: je mehr Wortmusik, desto weniger Logos: „*Der späte Reim ist unmusikalisch. Grundsätzlich wäre außerdem zu sagen, daß Sprachklang niemals wahrhaft musikalisch, daß 'Wortmusik' ein Unbegriff ist. Durch seine unverbrüchliche Teilhabe am Logos unterscheidet sich auch der reine sprachliche Wohlklang kategorisch von jeglicher Musik. Das 'unverschließbare' Ohr, das im Hören von Musik allen Maßlosigkeiten zugänglich ist, mit dem logoshaltigen dichterischen Worte empfängt es 'Maß'.*“ (ibid., S. 65)

Die Musikalität der SaO wird jedenfalls mit anderen Mitteln geschaffen, wie wir es im Absatz über den Klang zeigen.

### **0.2.3. RHYTHMUS**

Auch wenn das Metrum des Sonetts im Deutschen nicht so festgelegt ist wie in anderen Sprachen, kann Rilkes rhythmische Arbeit als willkürlich empfunden werden. Der Dichter ist konsequent gerade in seiner Unregelmäßigkeit - ansonsten weigert sich alles der Verallgemeinerung: die Alternierung der Silben wird nur teilweise eingehalten, die Anzahl von Hebungen schwankt von der „vorbildlichen“ 5-hebigkeit (I,1) bis zur absoluten metrischen Freiheit (II,1). Bei einigen Nummern läßt sich überhaupt nicht abschätzen, aus welchen Takten sie bestehen. Die Interpreten sind sich nur insofern einig, dass von den fünfundfünfzig Sonetten acht 5-taktige Jamben sind (das „normale“ Metrum) und acht 5-taktige Trochäen. Die übrigen bezeichnet Kellenter als daktylotrochäisch. Holthusen unterscheidet weiter zwischen 4-taktigen Daktylen (11x), daktylischen Kurzversen (6x), pentametrischen Daktylen (4x), vorwiegend 5-taktigen Daktylen (13x) und unregelmäßigen daktylischen Versen (5x). Gleichzeitig behauptet er, in mehreren Gedichten „*kann... nur von einem vorwiegenden Metrum die Rede sein*“ (Holthusen 1937, S. 56).

Eine Besonderheit des Zyklus ist, dass manche Zeilen an antike Verse erinnern, insb. an Pentameter und an Pentemimereis (II,11; II,13), vereinzelt an Hexameter (II,17). Engel hat

dafür eine plausible Erklärung: es handelt sich zweifellos um „eine ‚Ansteckung‘ durch die zeitgleich vollendeten Elegien.“ (Engel 2004, S. 422)

Kellenter bleibt nach wie vor „tolerant“ zu Rilkes Eigentümlichkeiten: „Nach diesen Untersuchungen ist es möglich zu sagen, daß Rilke in seinem Werk die für das Sonett ungewöhnlichen, mit elegischen Elementen durchwirkten Rhythmen wohl zum ersten Male gebrauchte, daß sie der Intention des Sonetts aber, Antithesen sichtbar und hörbar zu machen und sie in einer Synthese zu vereinigen, nicht entgegenstehen, sie sogar unterstützen und in diesem Sinn nicht ‚sonettwidrig‘ sind.“ (Kellenter 1982, S. 92)

Trotzdem stimmen wir mit Holthusens Behauptung überein, der Rhythmus sei eindeutig „der entscheidende sonettwidrige Faktor in Rilkes später Kunst.“ (Holthusen 1937, S. 53) und ebenfalls schließen wir uns seiner Schlussfolgerung an: „Die rhythmische Wende der letzten Vorkriegsjahre, die von der Begegnung mit Hölderlin so nachdrücklich befördert wurde, bewirkt ein folgenreiches Zurücktreten des Reimes zu Gunsten eines ausdrucksvolleren und plastischeren Rhythmus.“ (ibid., S. 53-54). Nur würden wir mit Kellenter hinzufügen: und ebenfalls zu Gunsten des ausgeprägten Klangs.

#### **0.2.4. ENJAMBEMENT**

Das Rilkesche Enjambement bedeutet nicht nur einen Zeilensprung, eine Spaltung des Satzes (und des Gedankens) in zwei oder mehrere Zeilen. A. Wagner eröffnet ihre Studie *Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik* mit der Feststellung, bei Rilke werden die Zeilenenden mit Enjambement häufig durch bedeutungsschwache Elemente besetzt: „Der Brauch, solch unbedeutende Worte in den Reim zu stellen, die dann grammatisch und gedanklich enge Verknüpfung einer Verszeile mit der nächsten verursachen, scheint eine besondere Eigentümlichkeit der Rilkeschen Vers- und Reimtechnik zu sein.“ (Wagner 1930, S. 8) Wagner will anhand der Gedichte mehrerer Autoren von Hölderlin bis Werfel erforschen, ob dieses Mittel tatsächlich Rilkes „Signum“ ist. Sie kommt zum Schluss, dass Rilke weder der einzige, noch der erste war, diesen Vorgang zu gebrauchen, dass ihm der Anspruch jedoch zusteht - wegen der Häufigkeit seiner Verwendung und v. a. wegen der besonderen künstlerischen Wirkung: „Durch das Hinüberziehen kommt etwas Gleitendes, weich Fließendes oder auch ruhig Hinströmendes in die rhythmische Bewegung. Die Wirkung ist eine ausgesprochen musikalische.“ (ibid., S. 211)

Die Inspiration eines Stilmittels ist meistens schwer zu rekonstruieren, interessant ist aber die Bemerkung O. Walzels, die Verwendung des Enjambements ist dem Einfluss Rodins zuzuschreiben, bei dem ebenfalls „die Grenzen strenger Form zerrinnen“<sup>16</sup>.

## 0.2.5. KLANG

Den Klang, bzw. die Lautung hält Kellenter für ein verbindendes Element des eigenartigen Rilkeschen Sonetts: *„Ein weiteres Sprachelement, das besonders der rhythmischen Auflockerung entgegenwirkt und den Verlust formaler Geschlossenheit aufwiegt, ist die Lautung. Nicht nur die Reime sind sinndurchwirkt und schaffen Bezüge, sondern jedes Sonett ist durchdrungen von Vokal- und Konsonantenzusammenklängen, die höchst diszipliniert aufeinander abgestimmt sind.“* (Kellenter 1982, S. 92) Wie bei anderen Kunstmitteln ist es auch diesmal unmöglich, den einzelnen Klängen feste Bedeutungen zuzuordnen - ihre magische Wirkung kommt erst in jedem konkreten Fall zum Vorschein. Wir können höchstens die vorherrschenden Klänge aufzählen: in erster Reihe ist es der Diphthong -ei-, weiter die Vokale -i-, -o-, -u-, -ü- und teilweise auch die Konsonanten -w-, -f-, -b-, -l-, -z-.

Holthusen sieht in Rilkes Lautmagie die Verwandtschaft mit dem Symbolismus: *„So werden auch Wörter von kategorischer Verschiedenheit lautlich miteinander verbunden und zu gegenseitiger Erhellung genötigt. Die Hand des Bettlers z. B. ist hell, elend (II,19); die Verbindung ist kühn und raffiniert. Helligkeit und Elend werden einander physiognomisch angenähert und befähigt, eines das andere zu bekräftigen.“* (Holthusen, 1937, S. 73)

In der kommentierten Ausgabe wird die Ausnützung der Klangwirkung im Sonett sogar als Rilkes Innovation gefeiert: *„Rilke hat das rationale und reflexive Sonett bewußt 'singen' gelehrt...“* (Rilke 2003, S. 719). Dies ist aber ein Irrtum, denn das Sonett hat das Singen bereits im Namen.

---

<sup>16</sup> O. Walzel: *Deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, Berlin: Askanischer Verlag, 1920<sup>2</sup>, S. 299; zitiert nach Wagner (Wagner 1930, S. 8).

# 1. BABLERS SCHÖNE UNGENAUIGKEIT

## 1.1. REKONSTRUKTION BABLERS ÜBERSETZERISCHEN METHODE

Am Beispiel O. F. Bablers kann die Unausgewogenheit unseres Korpus veranschaulicht werden: Der fleißige Übersetzer wird durch nicht mehr als drei Nummern vertreten, die über seine Persönlichkeit nur wenig aussagen. Die *Modlitby dívek k Marii*, eine wichtige Leistung für die anfängliche Propagation Rilkes im tschechischen Kulturmilieu, können in die Analyse leider nicht einbezogen werden. Da wir aber keinen direkten Kommentar zu den drei übersetzten Sonetten zu Verfügung haben, müssen wir uns doch an den Kritiken anderer Übersetzungen Bablers aus Rilke orientieren. Die erwähnten *Modlitby* z. B. werden von Oldřich Králík folgendermaßen eingeschätzt: „*Bablerův překlad se vyznačuje velkou vynalézavostí a péčí o uchování všech uměleckých složek originálu, vnitřně ovšem předlohu poněkud zjednodušuje či zkracuje. Slabší bod jeho překladů je sloveso..., také přehazování veršů nebývá vždy šťastné.*“ (Králík 1939a, S. 237) Laut Králík zählen zu Bablers Vorteilen seine Kreativität und hohe Kultur, die sich in der schönen Form niederschlägt; als Schwäche empfindet er dagegen die Tendenz zur „Popularisierung“ der Vorlage.

Babler selbst versuchte kaum, seine Leistungen theoretisch zu hinterlegen. Nur ein bekannter Text unterrichtet uns über seine Vorgehensweise: „*Nevím, jak dlouho trvalo, než jsem při hledání pevné základny pro svůj překlad postřehl spojitost slov Kazatelových s refrénem Poeovým, ale pochopil jsem ihned, že jsem zde na pravé stopě. Potvrzeno bylo mi to ihned tím, že je také v slově marnost obsaženo ono 'r' jakožto nejtvárnější souhláska - 'the most producible consonant' - ač v něm zase 'o' jakožto nejzvučnější samohláska - 'the most sonorous vowel' - stálo pouze na vedlejší, nepřízvučné slabice... Vtom vynořilo se mi v mysli jiné dílo, v němž marnost, nenávratnost a klam nalezl podobný refrénovitý výraz jako v Poeově básni: Hans Sachsův monolog z Mistrů pěvců norimberských. Onen wagnerovský Wahn – Blud – měl pro mne podivný souzvuk s Marností Kazatelovou. Trojúhelník Nevermore-Marnost-Blud, kterm se nyní pohybovaly mé úvahy, slučoval už sám dva z těchto pojmů v jediný myšlenkový útvar - 'marný blud' - který, jak se mi zdálo, významně odpovídal onomu Poeovu Nevermore. Ztrácel jsem sice ono básníkem požadované 'o', měl jsem však na první stopě slabiku 'ar', která onomatopoeticky dosti přesně vystihuje krákorání havrana, na*

*druhé samohlásku 'u', která dobře odpovídá pochmurnosti básně... a které k plnému účinku schází už jenom délka.*“ (Babler 1996, S. 268)

Diese Selbstanalyse betrifft zwar ein spezifisch entstandenes Werk, aber manche ihrer Züge können als Charakteristika für Babler schlechthin gelten - wie der intuitive Vorgang, die Belesenheit, der Mut zu unerwarteten Lösungen und der Klang als Argument.

Ein weiteres Zitat macht Bablers Einstellung zu Rilke deutlich. In der Übersetzungspraxis ist tatsächlich oft entscheidend, was der Übersetzer an „seinem“ Autor schätzt: *„Rainer Maria Rilke je lyrik dle přání srdce mého. Má vše, co činí opravdového básníka a umělce: jemnost a sensitivitu, vytríbený smysl pro rytmus a melodiku řeči, neobyčejně vyvinutý cit pro formu. A nositel těchto vlastností sám je osobnost hluboce založená a bohatá. Kouzelná mystika vane z jeho oduševnělých veršů a zasněných melodií, jeho vztah k přírodě je důvěrný.*“ (Babler 1926, S. 330)

## **1.2. TEXTKORPUS**

Die drei Texte erschienen nicht einmal gleichzeitig: Im Jahre 1926 wurden in der Zeitschrift *Archa* die Nummern I,19 und II,5 zweisprachig abgedruckt. Dieselbe Nummer I,19 wurde ein Jahr später auch in der Zeitschrift *Lumír* veröffentlicht. Ebenfalls 1927 wurde im Rahmen der thematischen Auswahl *Knížka o koni* das Sonett I,20 publiziert. Die bearbeitete Nummer II,5 wurde dann nach sechzig Jahren in die Antologie *Lyrické konfrontace* (1986) eingereiht.

Die Mikroauswahl aus den SaO befasst sich mit einer Blume, mit einem Tier und mit der Welt. Der Blumenmuskel und der Schimmel sind relativ verständliche, aus einer Geste herauswachsende Stücke. Die dritte Nummer ist abstrakter konzipiert, aber auch diese setzt mit einem natürlichen Phänomen (Wolkengestalten) an. Insofern wird Rilkes „vertraute Beziehung zur Natur“ vermittelt.

## **1.3. ANALYSE**

### **1.3.1. HAUPTMERKMALE**

### 1.3.1.1 Syntaktische Umgestaltung

Zu den markantesten Merkmalen zählt die Umgestaltung der syntaktischen Beziehungen, die nicht von der Reimnot, sondern von der kreativen Initiative des Übersetzers hervorgerufen ist. Babler hat den Ehrgeiz, die Texte durch seine persönliche Lesart zu kennzeichnen. Darüber hinaus strebt er nach einer selbstständigen tschechischen Version und entfernt sich dabei notwendigerweise von der Vorlage. Die Umgestaltung betrifft:

- die Parataxe:

*Aber wann, in welchem aller Leben  
sind wir endlich offen und Empfänger?*

*Ale kdy a v kterém ze všech žití  
jsme tak otevření vnitatelé?<sup>17</sup>*

(II,5,13-14)

- die Art der hypotaktischen Beziehungen:

*Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,  
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? -*

*Však tobě, Pane, co vzdám ti jen,  
že slyšet naučils tvory i mě? – (I,20,1-2)*

- die Satzart:

*und was im Tod uns entfernt,  
ist nicht entschleiert.*

*co v smrti nás vzdaluje,  
kdo šláře to zbaví?*

(I,19,11-12)

- die Wortart:

Die spezifisch deutschen Sprachmittel wie substantivierte Partizipien, bzw. Adjektive werden konsequent beseitigt:

*alles Vollendete fällt  
heim zum Uralten.*

*co splněno, padá zpět  
zas v útvary starý.*

(I,19,3-4)

---

<sup>17</sup> Alle unterstrichenen Stellen in den zitierten Gedichten sind Hervorhebungen von M. O.

Alle genannten Techniken finden wir bei J. Pokorný wieder, einschließlich der Missdeutungen, die aus einer freien Nachdichtung häufig erfolgen.

### 1.3.1.2. Fließende Sprache

Babler gehört zu den drei Sonette-Übersetzern, die dem Klang eine besondere Aufmerksamkeit widmen. Dabei erweist er mehr dichterische Begabung als Pokorný, aber erreicht nicht die Bravour von Renč. Seine Bemühung spiegelt sich v. a. in der natürlichen, fließenden Sprache wider, weniger in der konkreten Lautung.

- Das Klangbild des Originals ahmt er nicht so präzise nach wie Renč:

<i>Wandelt sich rasch auch die <u>Welt</u> wie <u>Wolkengestalten</u></i>	<i>Ač rychle se mění svět jak oblačné tvary,</i>	<i>(I,19,1-2)</i>
---	--	-------------------

Nur stellenweise hallt es in den tschechischen Zeilen wider:

<i>he<u>iligt</u> und fe<u>iert</u></i>	<i>sv<u>ě</u>tí a <u>sl</u>aví</i>	<i>(I,19,14)</i>
---	------------------------------------	------------------

- Der einmalige Binnenreim wird dafür ins Tschechische übertragen:

<i>Herüber vom Dorf kam der Schimmel <u>allein</u>, an der vorderen Fessel den Pflock, um die Nacht auf den Wiesen <u>allein zu sein</u>;</i>	<i>Z vesnice přiběhl bělouš <u>sám</u>, na přední noze ještě kůl, by přes noc na lukách <u>sám byl tam</u>;</i>	<i>(I,20,5-7)</i>
---	---	-------------------

### 1.3.1.3. Unauffällige Lexik

In den drei mal vierzehn Zeilen befinden sich zwei dichterische Wörter (*šlář* I,19,12; *by* statt „aby“ I,20,7), ein gehobenes Wort (*vzdám* I,20,1 u.14) und zwei Neologismen



(*bezkrainý* II,5,6; *zšira* II,5,9)<sup>18</sup>. Babler hat also keineswegs die Absicht, den Wortschatz der Vorlage zu deformieren. Er übergeht auch die Besonderheiten der Rilkeschen Sprache:

<i>Vor-Gesang</i>	<i>zpěvy tvé</i>	(I,19,7)
<i>die weitzurückgeschnellten Blätterränder</i>	<i>zšira rozevřené ruby květu</i>	(II,5,9-10)

#### 1.3.1.4. Inkonsequente Interpretation

Die Kreativität und Lust zur Interpretation werden zweifellos ausgespielt, sie führen jedoch zu problematischen Resultaten (s. Absatz „Zu einzelnen Gedichten“). Aus den drei Übersetzungen können zwar keine großen Schlüsse gezogen werden, aber es gilt, dass keine der drei durch eine geniale, kompakte Idee getragen wird, wie etwa die Nachdichtung von Poes Raben.

### 1.3.2. ZU DEN EINZELNEN GEDICHTEN

#### 1.3.2.1. Das Sonett „*Wandelt sich rasch auch die Welt...*“ (I,19)

Diese Übersetzung ist die gelungenste der drei: die ununterbrochene, fließende Sprache hinterläßt sogar den Eindruck, als ob es sich um das Original handelte. Der Rhythmus der Vorlage wird vereinfacht, die Anzahl der Hebungen variiert nicht, sondern bleibt bei zwei (s. 2. Strophe), aber der daktylische Charakter wird beibehalten. Der erste, günstige Eindruck verdeckt aber mehrere interpretatorische Probleme:

<i>Wandelt sich rasch <u>auch</u> die Welt</i>	<i><u>Ač</u> rychle se mění svět</i>	
<i>wie Wolkengestalten,</i>	<i>jak oblačné páry,</i>	
<i>alles Vollendete fällt</i>	<i>co splněno, padá zpět</i>	
<i>heim zum Uralten.</i>	<i>zas v útvar starý.</i>	(I,19.1-4)

---

<sup>18</sup> Für die Analyse Bablers Lexik wurde der gleichzeitig entstehende *Příruční slovník jazyka českého* (1935-1957) gebraucht.

Bereits das eröffnende „Ač“ verändert wesentlich die Bedeutung: Im Originaltext signalisiert es nämlich keinen Widerspruch, sondern einen Vergleich mit dem Gleichen (die Welt wandelt sich so rasch wie die Wolkengestalten). Auf dieser Grundlage wird dann eine Parallele zwischen der sich wandelnden Welt und dem heim fallenden Vollendeten entwickelt. Außerdem setzt das tschechische „co splněno“ das gesamte Bild herab. Auch die Äußerung „neznáma láska je“ ist viel vager als „nicht ist die Liebe gelernt“, die den Glauben ans Erlernen der Liebe in sich trägt.

### 1.3.2.2. Das Sonett „Dir aber, Herr, o was weih ich dir...“ (I,20)

Das nächste Stück scheint formal nicht mehr so selbstverständlich, v. a. die Reime sind selbst für den späten Rilke zu „schwach“: (jen-den; sám-tam; pak-jak). Die bildhafte Formulierung „*der das Ohr den Geschöpfen gelehrt*“ wird im Tschechischen durch die flache Periphrase „*že slyšet naučils tvory i mě?*“ ersetzt. Dafür wird das Erinnern mit all dem Zögern sehr gut vergegenwärtigt, vor allem in der letzten Strophe:

*Der fühlte die Weiten, und ob!*

*Der sang und der hörte -, dein Sagenkreis*

*war in ihm geschlossen...*

*Ten cítil dálky – a jak!*

*Ten zpíval a slyšel – v něm uzavřen*

*byl bájí tvých kruh...*

*(I,20,12-14)*

Die Interpretation beinhaltet wieder Inkonsistenzen: Das zentrale Bild des mit einem Pflock am Fuß galoppierenden Pferdes wird zwar, im Gegensatz zu den Versionen anderer Übersetzer, entsprechend dargeboten, doch in der dritten Strophe wird es wieder vergessen: Rilkes Worte „*bei dem grob gehemmtten Galopp*“ besagen nämlich nicht, dass sich das Pferd selbst zügelte, wie es Babler deutet - „*když z hruba běh svůj krotil pak*“- , sondern dass das Tier durch den genannten Pflock gehindert wurde. Problematisch ist weiter die Majuskel in „Pane“. Manche Interpreten sehen im „Herr“ die Ansprache des Orpheus, der bei Rilke tatsächlich zu Gott erhoben wird. Eine solche Majuskel im Tschechischen impliziert aber den christlichen Gott. Babler ist allerdings nicht der einzige, der sich für diese Lösung entscheidet.

### 1.3.2.3. Das Sonett „Blumenmuskel, der der Anemone...“ (II,5)

Der letzte Text hat wieder einen relativ fließenden Charakter: die Reime sind diesmal sowohl natürlich, als auch inhaltsvoll (*na louce-planouce; květu-světů*). Beim ersten Lesen bewundern wir die Leistung, beim zweiten entdecken wir auch diesmal einige interpretatorische Probleme:

<i>manchmal so von Fülle übermannter,</i>	<i>někdy hojností tak přemožený,</i>	
<i><u>dass der Ruhewink des Untergangs</u></i>	<i><u>že i západ znakem míru ti</u></i>	
<i>kaum vermag die weitzurückgeschnellten</i>	<i>zšira rozevřené ruby květu</i>	
<i>Blätterränder dir zurückzugeben:</i>	<i>sotva může opět uzavřítí:</i>	<i>(II,5,8-11)</i>

Die Partikel „i“ anstatt „ani“ begründet eine Ungewissheit: Wer anders sollte die Blume nicht schließen können? Der Ausdruck „znakem míru“ anstelle des „Ruhewinks“ ist kompliziert und verwirrend. Dazu reihen sich andere unglückliche Formulierungen:

<i>Wiesenmorgen nach und nach erschließt</i>	<i><u>zvolna jitro zjevíš na louce</u></i>	<i>(II,5,2)</i>
--	--	-----------------

Es entsteht ein ungewolltes Oxymoron.

<i>in den stillen Blütenstern <u>gespannter</u></i>	<i>v tichou hvězdu květu <u>zapřažený</u></i>	
<i>Muskel...</i>	<i>svale...</i>	<i>(II,5,5-6)</i>

Die Pferde-Assoziation hat hier keine Begründung.

<i>sind wir endlich offen und <u>Empfänger</u>?</i>	<i>jsme tak otevření <u>vnímatelé</u>?</i>	<i>(II,5,14)</i>
---	--	------------------

„Vnímatelé“ wäre eine gute Lösung, wenn das Subjekt nicht mit der Anemone verglichen würde, deren Muskel „des unendlichen Empfangs“ fähig sei. In diesem Kontext steht „der Empfang“ und seine Ableitungen eindeutig für „přijímání“.

#### 1.3.2.4. Die bearbeiteten Versionen

Die Bearbeitungen betreffen hauptsächlich die Einzelbedeutungen und gehen meistens an den problematischen Interpretationen vorbei:

*dass der Ruhewink des Untergangs: že i západ znakem míru ti → že i západ vánkem míru ti*  
(II,5,8)

Ein Wink kann zwar einen leichten Luftzug erheben, aber hier geht es primär um die Geste des Abschieds.

*Wir Gewaltsamen, wir wahren länger: Násilni, my vytrváme déle. → Násilni, my zdráháme se déle.*  
(II,5,12)

Für diese Änderung finden wir keine Erklärung.

*weitzurückgeschnellten Blätterränder: zšira rozevřené ruby květu → zšíři rozevřené ruby květu*  
(II,5,9-10)

Das Wort “zšíři“ ist dem Wörterbuch *Slovník spisovného jazyka českého* unbekannt.

#### 1.4. FAZIT

Bablers „Proben“ aus den SaO wirken durch ihre Natürlichkeit und durch ihre dichterische Energie. Der Übersetzer setzte sich offensichtlich in den Text ein und wagte es zu interpretieren. Leider berücksichtigte er dabei nicht alle Zusammenhänge und blieb zu oft an der Oberfläche des Bildes. Das winzige Korpus ermöglicht jedoch keine kategorischen Urteile über die Persönlichkeit.

## 2. EISNERS DILEMMA

### 2.1. EISNERS PROPAGATIONSVERDIENST UM RILKE

Das Einzigartige an Pavel Eisner, verglichen mit seinen fünf Kollegen, ist seine Situation, die gewissermaßen an den Autor der SaO erinnert: Er war, wie Rilke selbst, ein deutscher Muttersprachler aus Prag. Seine Vorliebe für Sprachen, insb. seine Annäherung ans Tschechische machten ihn zum idealen Vermittler zwischen den Nachbarkulturen, und zwar in beiden Richtungen: Ins Deutsche übersetzte er Durych, Halas oder Čep, ins Tschechische dann Kafka, Werfel, T. Mann oder eben Rilke – hauptsächlich seine *Duineser Elegien*.

Eisners Vermittlungsaktivität dehnte sich aber noch weiter aus – er war ein regelmäßiger Kommentator der kulturellen Ereignisse in der Prager Presse. So beklagte er sich z. B. am 8. August 1930: „*Von dem wesentlichen, dem mittleren und späten Rilke, gibt es in tschechischer Fassung bisher nichts; außer man suchte sich ein paar Gedichte aus den Zeitungen zusammen, die längst schon den Weg allen Klosettpapiers gegangen sind. Daß die 'Duineser Elegien', der polnischen Ausgabe nachhinkend, tschechisch erscheinen werden, ist dem Einspringen eines kleinen Privatverlegers zuzuschreiben.*“ (Eisner 1930, S. 6)

Erst im Oktober, bzw. im November 1937 konnte er in derselben Zeitung zwei Rezensionen zu den frisch erschienenen Übersetzungen aus Rilke publizieren. Mit den beiden Artikeln beschäftigen wir uns in den entsprechenden Kapiteln. Gemeinsam mit O. F. Babler war Eisner einer der ersten Propagatoren der *Sonette an Orpheus* im tschechischen Sprachraum. Bereits 1929 veröffentlichte er drei Nummern (I,14; I,17 und I,22) auf den Titelblättern von *Lidové noviny*. Diese drei Sonette, überarbeitet und durch das letzte (II,29) ergänzt, wurden später in seine Auswahl *Bozi a lidé* (1936) eingegliedert.

Ähnlich wie im Bablers Fall mussten wir von den anderen Leistungen des Autors absehen, auch wenn sie demselben Dichter galten, denn es wäre methodenwidrig und asymmetrisch. So betrachten wir die beiden Kapitel vielmehr als eine Art Vorspiel.

## 2.2. ZEITGENÖSSISCHE KRITIKEN

Die zeitgenössischen Kritiker empfanden natürlich den Band als ein Ganzes. Arne Novák begrüßte seine Entstehung ohne Vorbehalt: „*Pavel Eisner vzal na sebe již před lety úkol stejně nesnadný a odpovědný jako vznešený, aby získal české čtenáře pro subtilní a ještě spíše sublimní lyriku pozdního Rilkeho a tím usnadnil mrtvému básníkovi pohrobní návrat k půdě, z níž vzešel a jejímuž duchovnímu ovzduší se mimoděk odcizil nikoliv srdcem, nýbrž růstem svého ducha kosmického... Také malá antologie Bozi a lidé, kterou se Pojerova statečná Atlantis staví již po druhé do služeb genia Rilkeova za Eisnerova zprostředkování, jest především počinem básnický propagačním.*“ (Novák 1936, S. 5) In einem anderen Artikel hob er Eisners Zweisprachigkeit hervor und machte daraus dessen Trumpf, ohne jedoch auf den Text einzugehen: „*Dík básnickým tlumočnickům, Bablerovi, Tkadlecovi, Zahradníčkovi, Holanovi a Renčovi, ale především P. Eisnerovi, jenž má jistotu, kde jeho soutěžníci jenom tápají, se to podařilo a na konci prvního decennia po svém skonu jest R. M. Rilke u nás nejenom znám, ale i následován.*“ (Novák 1938, S.9)

Einer gründlichen Kritik unterzog Eisners Arbeit erst der unbarmherzige Oldřich Králík. Zwar lobte er anfangs seine Übertragung der *Duineser Elegien*, doch bereits ab den *Neuen Gedichten* zeigte er Abscheu gegen das, was er Eisners Methode nannte: „*P. Eisner dovádí ad absurdum slohové tendence, které jsme pozorovali u E. A. Saudka, aktualizuje tak důkladně, že se prostý text originálu zahanbeně vytrácí pod přívalem překladatelovy duchaplnosti...*“ (Králík 1939a, S. 422) An anderer Stelle äußerte er sich konkret zur Auswahl und zu den einzelnen Gedichten: „... *Jako celek vyznačuje se Eisnerův překlad známými nectnostmi, malebnou vnějškovostí ('prostor rozklenut', 'komíhej se zvonem', 'světský den', 'proudne vodě'), bubnováním na buben subjektu ('bdi', 'vrátký'), překořeněným svařováním obrazů (třetí strofa). Jedním slovem, Eisner proti vědoucí střídmosti Rilkova výrazu marně a hluše vybičovává slova, nejhrubším způsobem pokřivuje stříbrné, jemně ryté zrcadlo originálu.*“ (ibid., S. 496).

In einer späteren Studie mündete leider diese Argumentation in den primitivsten Antijudaismus: ... *Snad nejmarkantnější případ je překladatelská činnost P. Eisnera, který s ostatními židovskými tlumočníky Ot. Fischerem a Er. Saudkem se nesporně hodně zasloužil o poznání Rilka v Čechách. Zvláštním pomníkem jeho metody je výbor, který si hned jméno vypůjčil od českého básníka, Bozi a lidé. Analysou jednotlivých jeho překladů, zvláště z Neue Gedichte, pokusil jsem se ukázat, jak vůbec je Eisner v podstatě jazykově netvořivý, jak dělá kejkle již s hotovými schematy českých básníků;... Ruku v ruce s touto netvořivostí jde zruďné*

*psychologisování, jiným slovem subjektivisování předlohy. Je už asi v povaze židovské, lépe řečeno židovského ducha, že všechno uvádí ve vztah k subjektu a ještě se opájí barvotiskovým, silně porušeným estetismem. Je to zcela pochopitelné, neroste-li vidění krásy z přímé a bezprostřední zkušenosti duchovní, klesají nutně obrazy světa v divadelní dekorace, efekty barevné a světelné se uměle stupňují a v tého modloslužbě hotovému, oslavovanému umění libovolně řadí jakási režisérská subjektivita.* (Králík 1939b, S. 108) Im darauf folgenden Text entwickelte Králík eine monströse Theorie über die geistige Ausstattung der Übersetzer (s. Kapitel über V. Renč).

### **2.3. ÜBERSETZERISCHE METHODE**

Da sich Eisner zur Übersetzungskunst nicht nur als Rezensent äußerte, sondern auch thematische Artikel schrieb, können wir seine Methode unmittelbar nachvollziehen. Das Entscheidende - und das Irritierende für Králík - war seine Leidenschaft für die Sprache als solche. Bis heute gilt Eisners Name als Synonym für sprachliche Fülle. *„Pavel Eisner ovládal češtinu jako virtuoz ovládá svůj nástroj, jako vědec svoji metodu, jako umělec svoje řemeslo a fantazii. Jazykem nejen komunikoval, ale také ho prožíval, někdy až s extrémní a vášnivou touhou předstihnout spontánní vývoj jazyka vlastní invencí a nápaditostí, křísil zapomenutá slova, vytvářel novotvary a do gramatických zvyklostí vstupoval s odvahou básníka a avantgardního vynálezce.“* (Kliment 1996, S. 5)

Die Tendenz zur Aktualisierung, zur Neubildung oder, im Extremfall, zur Vergewaltigung der Sprache war seine ständige Verführung - eine Poesie ohne Sprachschöpfung konnte er sich überhaupt nicht vorstellen: *„Básník, každý pravý básník, je nádherným znásilňovatelem slova – je jím už proto, že je jeho přehodnotitelem. Nemůže jím nebýt – je to člověk, kterému je kabát jazyka těsný. Jazyk, jeho normu, kánon, vžitý usus, znásilňuje i každý klasik.“* (Eisner 1992, S. 533)

So bewunderte er an Jungmann gerade den Mut, mit dem dieser beim Übersetzen neue lexikalische Einheiten schuf: *„Jen naše nemyslivost, přesněji: naše pochrápávající představivost a promítavost způsobuje, že si neuvědomujeme, co vlastně udělal Jungmann, magnus parens, jímž Incipit historia, jímž se začínají dějiny novověké mluvy básnické u nás. Jeho čin je tím památnější, že to je čin nikoli básníka původního, nýbrž čin tlumočnickův. I jakožto theoretik byl Jungmann radikální hlasatel básnické mluvy svéprávné a svébytné, osamostatnělé od jakékoli koiné, od každého jazyka obecného, tedy též od koiné spisovné...“*

(ibid., S. 514). Das Argument, dass sich die tschechische Sprache seit Jungmann auch in der Dichtung etablierte, wollte er nicht gelten lassen: „...to, čemu se říká jazyk výrazivý, není hotovo a připraveno nikdy; a skutečný tvůrce se vždy znova ocítá tak trochu vis-à-vis de rien... situace Jungmannova se opakuje zas a zas, a bude se – obrazně – opakovat, dokud bude nějaká skutečná tvorba českým básnickým slovem.“ (ibid. S. 516)

In einem von Králík kritisierten Text entwarf Eisner sogar die These, ein Übersetzer von Gedichten müsse, im Gegensatz zum Prosa-Vermittler, die Ausgangssprache nicht beherrschen. Er könne auch mithilfe eines Taschenwörterbuchs(!) gute Arbeit leisten, unter der Bedingung, dass er mit Inspiration und Einfühlung begabt sei: „*Neboť básnický jazyk je sice velmi zhusta jazyk povýšený a stupňovaný, mimořádný až esoterický, ale přes tuto vlastnost vždy jazyk poměrně jednoduchý. Má vždy omezený slovník a hlavně má velmi chudou syntax, chudou v poměru k jakékoli prose. Lze si proto dobře představit, a je pro to hojně dokladů, že překladatel disponující darem inspiračním a vciťovacím<sup>19</sup>, ale jen mizivou znalostí autorovy mateřštiny a pracně listující v kapesním slovníku s velkým zdarem přeloží náročné básnické dílo.*“ (Eisner 1933-1934, S. 45)

Aus der heutigen Sicht hatte Eisner die Rolle des Poesie-Übersetzers falsch eingeschätzt. In Wirklichkeit ist der Übersetzer kein „Genie“, sondern bleibt immer durch die Vorlage beschränkt. Zu Eisners Verteidigung müssen wir sagen, dass die zeitgenössischen Literaturwissenschaftler selbst einen so blumigen Stil pflegten, als ob sie auch künstlerische Ambitionen hätten (vgl. die Studie von Janů „Dva překlady z Rilka“).

In einem späteren Zeitungsartikel geht Eisner von der Skepsis in Bezug auf die Übersetzbarkeit aus, um sie schließlich durch die Möglichkeit einer weithin freien Übersetzung zu überwinden (Wir müssen betonen, dass seine Skepsis aus einem außerordentlichen Beherrschen der Fremdsprachen und der literarischen Kontexte hervorging, also nicht aus dem vergeblichen Blättern im Taschenwörterbuch.): „*Ze souhry těchto skutečností vyplývá zoufalá skutečnost součtová, že po nejhlubší pravdě je nepřeložitelné ne-li všechno, tedy téměř všechno – svým jazykovým duchem, svou psýchou, svým jazykovým strukturálním charakterem třebas i zákon o stovebním ruchu nebo o oddlužení zemědělců. Tedy vrcholný poznatek zoufalého pesimismu tlumočnického. Jenže tam, kde nastává tíseň, nabízí se organické slovo rýmové a to zní píseň! Ježto nemůžeš mluvit, jak autorovi zobák narost, zpívej za něho! Tvoř! Vmýšlej se do autora, jak by to asi řekl, kdyby byl tvým*

---

<sup>19</sup> Hervorgehoben von M. O.



*současníkem a měl tvou mateřštinu a ne svou. Překlad budiž jazykovou tvorbou podle zákonitostí naší mateřštiny!*“ (Eisner 1996, S. 208-209)

Damit begibt er sich endgültig auf den Weg der Kompensation: *„Překlad je podle tohoto pojetí tvůrčí postup jazykový, jenž náhradou za nemožný odlitek klade možnou obměnu, parafrázi, samostatný protějšek. Rozumí se, že i pak poztrácíme cestou plničké náruče hodnot slohových a estetických. Jde o to, abychom tyto ztráty nahradili co možná plnou a rozvitou jazykovou tvorbou ze svých vlastních skleníků! Řečeno zcela střízlivě: třeba překládat co nejvolněji. Myslím, že většina nás překladatelů je dosud v zajetí přílišné sahy o tzv. věrnost. Já to své vlastní praxi vytýkám také.“* (ibid., S. 209)

Eisners Gedankenschritt ist wohl begründet, aber gefährlich. Eine zu weit gehende Kompensation wird durch unfassbare Größen wie „Begabung“ und „Einfühlung“ gerechtfertigt. Und welcher Übersetzer fühlte sich nicht begabt und einfühlsam?

## **2.4. ANALYSE**

### **2.4.1. HAUPTMERKMALE**

Auch wenn sich die vier vorliegenden Stücke ähneln würden, könnten wir daraus keine großen Schlüsse ziehen. Da sie aber völlig unterschiedlich sind - im Metrum, in ihren Gedanken, in der Stimmung -, müssen wir uns bei der Analyse vor falschen Verallgemeinerungen besonders hüten. Deshalb messen wir auch den folgenden Punkten nur eine beschränkte Gültigkeit bei.

#### **2.4.1.1. Hervorgehobenes Vokabular**

Diese „Schwäche“ ergibt sich logisch aus Eisners Verliebtheit in die Sprachen und wird seinen Übersetzungen häufig vorgeworfen: *„třeba Pavel Eisner, at' už z důvodů rytmických, barevnostních nebo jiných, vnášel do textu novotvary a jiné násilnosti, zneprůhledňuje strukturu jinak relativně přístupnou; dodával jí tak hermetičnosti, jaká v nich není.“* (Karlach 1990, S. 345) In den zu erforschenden Texten finden wir allerdings weniger Belege dafür als bei einem Holan.

seltener: *svolně* (I,14,9)  
dichterisch: *rabských* (I,14,10)  
veraltet/gehoben: *vpeřený* (I,17,7)  
gehoben: *kročej* (I,22,1); *proudné* (II,29,14)  
veraltet: *vlást* (I,22,2); *vrátký* (II,29,13)<sup>20</sup>

### 2.4.1.2. (Fiktive) Wortverwandtschaften

Das wortgenetische Prinzip wird sowohl durch die Figura etymologica, als auch durch falsche Etymologien betont, was auf die Verspieltheit des Übersetzers zurückzuführen ist:

<i>Sie <u>sprechen</u> nicht die <u>Sprache</u> nur des Jahres.</i>	<i>K nám <u>promlouvají</u> nejen <u>mluvou</u> roku</i> (I,14,2)
<i>mit ihrem freien <u>Marke</u> zu <u>durchmärken</u>.</i>	<i>Svou rozvolněnou <u>míchu</u> mocně <u>mísí</u>.</i> (I,14,8)
<i>Nun fragt sich nur: tun sie es gern?...</i>	<i>Však pochybno jen: <u>dar-li</u> svolně <u>dán</u>?</i> (I,14,9)
<i>Was wissen wir von ihrem Teil an dem?</i>	<i>Což známe, <u>dílo</u> zříce, jejich <u>díl</u>?</i> (I,14,6)

### 2.4.1.3. Kompliziertere Syntax

Im Vergleich zur Leichtigkeit des Originals scheint die Sprache der Übersetzung auserlesen, aber stellenweise auch schwerfällig. Vor allem die Anzahl der Partizipien und der Ellipsen nimmt zu:

<i>Was wissen wir von ihrem Teil an dem?</i>	<i>Což známe, <u>dílo</u> zříce, jejich <u>díl</u>?</i> (I,14,6)
<i>Nun fragt sich nur: tun sie es gern?...</i>	<i><u>Však pochybno jen: dar-li</u> svolně <u>dán</u>?...</i> (I,14,9)
<i>Sei in dieser Nacht aus Übermaß Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,</i>	<i>V mraku, z přemíry jenž upředen, kouzlem bdi, <u>kde smyslů křižovatky</u>,</i> (II,29,9-10)

<sup>20</sup> Alle Charakteristika stammen aus dem *Příruční slovník jazyka českého* (1935-1957).

#### 2.4.1.4. Erweiterung und Konkretisierung der Bilder

Auch diese Merkmale tragen dazu bei, dass der Text seine ursprüngliche Schlichtheit verliert und rednerisch wird:

<i>...die die Erde stärken</i>	<i>... co <u>síly země křísí</u></i>	<i>(I,14,5)</i>
<i>...ein Werk von schweren Sklaven,</i>	<i>...dilo rabských <u>stenů</u></i>	<i>(I,14,10)</i>
<i>Sei in dieser Nacht aus Übermaß</i>	<i>V mraku, z přemíry jenž <u>upředen</u></i>	<i>(II,29,9)</i>
<i>ihrer seltsamen Begegnung Sinn.</i>	<i>jejich <u>stoku prahnoucí bud' zem'.</u></i>	<i>(II,29,11)</i>
<i>der finstern Glockenstühle</i>	<i>zvoníc, <u>jichž se úsvit zalek',</u></i>	
<i>laß dich läuten...</i>	<i><u>komíhej se zvonem...</u></i>	<i>(II,29,3-4)</i>

Alle genannten Beispiele verraten einerseits eine gewisse Pathetisierung, der kaum jemand von den sechs Übersetzern entgeht, andererseits eine interpretatorische Großzügigkeit, die für Eisner typisch ist. Es scheint, als ob er die Vorlage tatsächlich zu nüchtern oder zu abstrakt fände und versuchte, sie anzureichern.

#### 2.4.2. ZU DEN EINZELNEN GEDICHTEN

##### 2.4.2.1. Das Sonett „Wir gehen um mit Blume...“ (I,14)

Rilkes Sonett I,14 ist eine klar aufgebaute Reflexion zum Thema „In welchem Verhältnis stehen die Toten zu uns?“. Eisner will hier, ungeachtet seiner eigenen Methode, alle Elemente der Aussage beibehalten, und vergisst dabei eben die Klarheit. Manche Formulierungen sind verschroben (*Jsou naše květ a plod a vinný list* I,14,1; *a má snad lesk* I,14,4; *Již dávno mají zvykem* I,14,7), die gedankliche Zweiteilung (sind die Toten unsere Sklaven, oder Herren?) wird durch das zusätzliche „či“ zerstückelt:

<i>Nun fragt sich nur: tun sie es gern?...</i>	<i>Však pochybno jen: dar-li svolně dán?...</i>
<i>Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,</i>	<i>Či tlačí plod se, dílo rabských stenů,</i>
<i>geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?</i>	<i>sem za'tat k nám, kde my jsme, jejich pán?</i>
<i>Sind sie die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,</i>	<i>Jsou oni pánem, spíce u kořeni,</i>

<i>und gönnen uns aus ihren Überflüssen</i>	<i>a přejí z toho, co jim vzácné není,</i>	
<i>dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?</i>	<i>oplodí z němých sil a políbení?</i>	
		<i>(I,14,9-14)</i>

Die wahre crux translatorum dieses Textes stellt das Wort „Zwischending“ dar. Es ist zwar kein Okkasionalismus, hat aber kein vollwertiges tschechisches Äquivalent. Eisner wählt überraschenderweise den botanischen Begriff „*oplodí*“, womit er das ganze interpretatorische Potential vernichtet. Es ist möglich, dass er diesmal seine Kreativität absichtlich zügelt. Das Resultat wirkt uneinheitlich - es spiegelt alle Dilemmata des Übersetzers wider. Paradoxerweise wurde dieses Sonett als einziges gründlich überarbeitet - die zeitschriftliche Version stand noch dichter an der Quelle.

#### 2.4.2.2. Das Sonett „Zu unterst der Alte...“ (I,17)

Ein Gegenbeispiel bildet die Nummer I,17. Ohne das Wissen, es gehe um eine Wappenzeichenbeschreibung, bliebe das Original unzugänglich. Gerade an solchen interpretatorischen Kreuzwegen kann Eisners Invention zur Geltung kommen:

<i>Zu unterst der Alte, verworren,</i>	<i>Vespod On, První, <u>krev</u></i>	
<i>all der Erbauten</i>	<i><u>vírná a pěny,</u></i>	
<i>Wurzel, verborgener Born,</i>	<i>kořání, <u>odnož cév,</u></i>	
<i>den sie nie schauten.</i>	<i>zdroj utajený.</i>	<i>(I,17,1-4)</i>

In der zitierten Strophe wird Vieles weggenommen, und noch mehr zugegeben. Die ursprüngliche Verworrenheit ebenso wie der Eindruck des Flüssigen sind beibehalten worden. Nur machen die ermangelnden Finita, wie auch die Beseitigung des Enjambements den Ton schicksalhafter.

<i>Drängender Zweig an Zweig,</i>	<i>Větvení, splet' a skrýš,</i>	
<i>nirgends ein freier...</i>	<i>nikde <u>duch</u> v šíru...</i>	
<i>Einer! O steig... o steig...</i>	<i>Jeden! o výš... o výš...</i>	<i>(I,17,9-11)</i>

Mit dem Einsatz des „Geistes“ emanzipiert sich Eisner auch gedanklich von der Vorlage<sup>21</sup>. Ebenfalls der Rhythmus erfährt wenigstens fünf wesentliche Änderungen. Die Übersetzung ist keineswegs gleichbedeutend, aber der neue Text hat eine außerordentliche Überzeugungskraft.

#### 2.4.2.3. Das Sonett *Wir sind die Treibenden...* (I,22)

Das Sonett I,22 ist durch eine weitgehende Konkretisierung gekennzeichnet:

<i>Wir sind die <u>Treibenden</u>.</i>	<i>Rychlé jsme <u>kročeje</u>.</i>	(I,22,1)
<i>wird schon <u>vorüber sein</u>;</i>	<i>spěchá už <u>v podsvětí</u>,</i>	(I,22,6)
<i>Nicht in die <u>Schnelligkeit</u></i>	<i>...ne <u>v blesk a zvrát</u></i>	(I,22,9)
<i><u>Alles</u> ist ausgeruht:</i>	<i><u>Svět</u> celý odpočat:</i>	(I,22,12)

Es mag, ähnlich wie bei Babler, mit dem Charakter der tschechischen Sprache zusammenhängen, die nicht so abstrakt angelegt ist wie das Deutsche. Aber es kann auch durch Eisners Hingabe an die Sprache als solche erklärt werden. Auf jeden Fall ist der Übersetzer einfühlsam genug, um in der Pointe das Konkrete vom Abstrakten deutlich zu unterscheiden:

<i>Dunkel und Helligkeit,</i>	<i>temno a světelnost,</i>	
<i>Blume und Buch.</i>	<i>kniha i květ.</i>	(I,22,13-14)

Auf der Skala Treue-Willkür nimmt das Gedicht in der Mitte Platz: Die Idee wird treu vermittelt, aber mit willkürlichen Mitteln.

#### 2.4.2.4. Das Sonett „*Stiller Freund der vielen Fernen...*“ (II,29)

Das Sonett II,29 ist eines der meistinterpretierten und schwierigsten Gedichte der Sammlung. Mit seinen rhetorischen Mitteln kann sich Eisner gut auseinandersetzen: Die übersetzte Sentenz klingt genauso kraftvoll wie das Original (Zahořklo-li pití, vínem bud’.), die Pointe befindet sich tatsächlich am Ende (K proudné vodě promlouvej: Já jsem.).

Interpretatorisch läßt er sich Freiheiten zu:

<sup>21</sup> In der zeitschriftlichen Version trägt dieses Sonett sogar einen Titel: „*Zrození básníka*“.

<i>Geh in der Verwandlung aus und ein</i>	<i>Z proměn v proměnu <u>se stří a rmut'</u></i> (II,29,6)
<i>Sei in dieser Nacht aus Übermaß</i>	<i>V <u>mraku</u>, z přemíry jenž upředen,</i> (II,29,9)
<i>ihrer seltsamen Begegnung Sinn.</i>	<i>jejich <u>stoku</u> prahnoucí bud' <u>zem'</u>.</i> (II,29,11)
<i>Und wenn dich das Irdische vergaß,</i>	<i>A když zapomněl tě <u>světský den</u>, (II,29,12)</i>

Bis dahin geht es um denselben Fall wie im I,17: um eine freie, aber inspirative Übersetzung. Doch diesmal macht Eisner, wie es Králík richtig bemerkt, einen folgenreichen Missgriff:

<i>...Das, was an dir zehrt,</i>	<i>...Zmarem tknut,</i>
<i><u>wird ein Starkes</u> über dieser Nahrung.</i>	<i><u>silný povstaneš</u>, tou živem stravou.</i> (II,29,4-5)

Das lyrische Subjekt (du) wird in der tschechischen Fassung nicht verzehrt, sondern verstärkt. Ein solcher Einfall in die Rilkesche Gedankenwelt kann nicht einmal durch kreativen Vorgang gerechtfertigt werden.

## **2.5. FAZIT**

Es ist nach wie vor schwierig zu bestimmen, was die vier Übersetzungen gemeinsam haben: sie unterscheiden sich sogar in der Methode! Aus der oben zitierten Stelle des Artikels „O věcech nepřeložitelných“ geht hervor, wie Eisner noch mit 47 Jahren innerlich um die Methode kämpfte. Tatsächlich ist seine Leistung besser, wo er freier, d. h. sich selber treu übersetzt. Er müsste dabei aber ständig darauf achten, dass er, vom sprachlichen Detail verführt, nicht das Ganze vergisst.

### 3. RENČS GRUNDLEGENDE TAT

#### 3.1. RENČS LEBEN MIT DEN SONETTEN AN ORPHEUS

Václav Renč publizierte vereinzelt Nachdichtungen aus den *Sonetten* seit 1932 (s. Anhang). Im „Rilke-Jahr“ 1937 beendete der 26jährige Absolvent der Philologie und der Philosophie seine erste vollständige Übersetzung des Zyklus. Bei dieser Gelegenheit überarbeitete er sie wesentlich und nannte das Ganze „eine Übung“. Vor der neuen Auflage im Jahre 1944 revidierte er auch noch die Buchversion. Diesen unendlichen Kampf mit einem und demselben Text erklärte er mit folgenden Worten: „*‘Sonety Orfeovi’ jsou po ‘Elegiích z Duina’ vrcholným Rilkovým dílem, tím, které se nevytváří v ten či onen čas života, ale které je pohnutím, téměř anonymně vybojováno životem celým, vybojováno v srdci ze skrytého sváru a vzájemného násobení mezi bohatou, pozornou zkušeností a přímým viděním, do něhož obě složky přinášejí stále více.*“ (Renč 1937, ohne Seitenangabe)

Renč war nicht nur der erste konsequente Übersetzer der SaO, sondern auch ein Spezialist dafür: so gründlich beschäftigte er sich mit keiner anderen Gedichtsammlung Rilkes<sup>22</sup>. Die Erstmöglichkeit, die Sorgfältigkeit, mit der vorgegangen wurde, und nicht zuletzt die guten Kritiken erhoben seine Leistung zur „klassischen“ Übersetzung des Werkes.

Es stellt sich die Frage, welche von den drei Versionen in höchstem Maße authentisch ist – ob die zeitschriftliche, die zuerst-, bzw. die zuletzt veröffentlichte... In unserer Analyse gehen wir von der 1. Buchversion (1BV) aus, denn erstens geht es um die erste „offizielle“ Fassung, zweitens finden wir manches davon in der 2. Buchversion (2BV) wieder. Die zeitschriftliche Urversion (UV), wie auch die 2BV behandeln wir am Ende des Kapitels.

#### 3.2. ZEITGENÖSSISCHE KRITIKEN

Renčs Arbeit wurde von Anfang an allgemein gelobt. M. Dvořák bezeichnete sie im *Akord* als „eine der schönsten Übersetzungen unserer Lyrik“ (Dvořák 1938, S. 20). In der *Prager Presse* entwickelte P. Eisner die Theorie, die eventuellen Bedeutungsunterschiede

---

<sup>22</sup> Er übersetzte weiter nur Einzelstücke aus dem *Stundenbuch* und aus dem *Marienleben*.

werden durch Begabung, Wahlverwandtschaft und Bekenntnis des Übersetzers legitimiert: „*Dies alles vereinigt der Dichter Renč. Die unumgängliche, ja wünschenswerte 'Deformation' des Originals ist bei ihm nicht allein durch das so ganz andere Sprachmedium, nicht nur durch das Ringen um das Sprödeste, Gehauchteste, Fernste begründet, sie ist auch durch eine Persönlichkeit gegeben; und vor allem sind die fünfundfünfzig Gletscher auch bei Renč ein geschlossenes Gebirgssystem, eine geistbeseelte Wortwelt, also eine 'Lösung'.*“ (Eisner 1937a, S. 8) Arne Novák sah Renčs Leistung zwar kritischer, aber auch er neigte schließlich zu einer positiven Bewertung: „...*jeho, byť občas sporný tlumočnický výklad Rilkeových orfik není nikde ani banální ani pedantický.*“ (Novák 1938, S. 9) Der einzige, milde Einwand der Kritiker wurde also gegen Renčs Interpretation des Originals vorgebracht.

Die meisten Rezensenten ließen sich die Gelegenheit nicht entgehen, Renčs *Sonette an Orpheus* mit den in Holans *Slavení* veröffentlichten Sonetten zu vergleichen. Aus diesem Vergleich ging der Erstgenannte siegreich hervor: „*Z obou překladatelů je skutečným překladatelem-básníkem pouze Václav Renč.*“ (Hrbek 1938, S. 201) oder: „*Holan se sice drží přesněji smyslu i doslovu originálu než Václav Renč. Přesto však v Renčově překladu 'Sonetů Orfeovi' je z Rilkovy pravé podoby víc než v Holanově rozměrném výboru.*“ (Bonn 1937, S. 259) Renč wurde u. a. zugute gehalten, dass er sein dichterisches Talent angewendet hatte, ohne es zu exponieren: „...*Český překladatel 'Sonetů Orfeovi' Václav Renč se snažil být práv originálu opravdu jako jeden z mála těch, kdo nebyl cizincem v tom básnickém světě, kde vládne jedině bůh zpěvu a Orfeus se svou lyrou...*“ (unbekannter Autor 1937, S. 4)

Nur Jaroslav Janů war in seinen Äußerungen vorsichtiger und lehnte den einfachen Vergleichskampf ab: „*Srovnáváme-li na základě originálů Renčovy a Holanovy překlady, je velmi jasně zřejmá jejich naprostá vzájemná nesouměřitelnost, která je dána jednak různými tvůrčími typy obou básníků, jednak různými funkcemi, které tato práce pro ně měla.*“ (Janů 1937, S. 481) Aber nicht einmal Janů konnte seine Präferenz verheimlichen: „*Ve skutečnosti však je Renčův převod cenným vítězstvím formálního talentu, který má dnes u nás stěží sobě rovna. Český básník dovedl nejen přesně uchovat veršovou stavbu a zachytit rytmickou lehkost a oprostěnost verše, která Rilka neopouští ani při nejdotažitějším a nejpochemurnějším námětu, nýbrž stačil namnoze i na rilkovskou hudbu verše, na uchování nebo rovnomocné nahrazení hudební linie vokálů a konsonantů.*“ (ibid., S. 481) Er warf ihm nur das Missverstehen von zwei Pointen vor (II,17; II,27), wobei er es ohne Weiteres mit Renčs Katholizismus „entschuldigte“, der von der Rilkeschen Metaphysik weit entfernt gewesen sei.

Oldřich Králík widmete seinerseits den Übersetzungen aus Rilke sogar zwei Studien. Die erste umfasste fast fünfzig Seiten und zeichnete mit einer positivistischen Akribie Rilkes



Weg in der tschechischen Übertragung. Auch bei ihm wurde Renčs Arbeit hochgeschätzt: „*Překlad Renčův jediný má samostatnou hodnotu, neznásilňuje český jazyk a plyne opravdu volně. Posunuje ovšem... poněkud obsah Rilkova originálu, ale snad jenom tak může vzniknout z překladu živoucí básnický organismus.*“ (Králík 1939a, S. 493) und: „*Renčův překlad při stejné přesnosti má proti Holanovu vynikající kvality jazykové...*“ (ibid., S. 496) oder: „*Renč umí se vzácným citem vybírat slova, ladit je podle smyslu i zvuku...*“ (ibid, S. 496)

Die kürzere, zur Zeit des „Protektorats“ erschienene Studie fasste die erste zusammen, doch mit dem klaren Ziel, den offiziellen Antijudaismus „wissenschaftlich“ zu begründen. Králík entwickelte die Idee, die übersetzerische Tätigkeit hänge mit dem geistigen, bzw. religiösen Profil des Übersetzers eng zusammen. Im Gegensatz zu Janů schloss er, nur die Katholiken (Renč, Zahradníček, Deml<sup>23</sup>) seien für die Rilkeschen Übersetzungen kompetent, auch wenn sie vielleicht den Stil zu ihrem Bilde verändern: „*Nesporně Renč otupuje jemně vybroušené pointy a hrany Rilkova vidění a vyjadřování, a to nejen v hraničních případech, zjištěných u Janů, nýbrž důsledně i v nepatrnostech, takže v jeho překladech místo 'der grimmigen Einsicht' vládne usmířenější, pokojnější ovzduší...*“ (Králík 1939b, S. 111) Bei der Absurdität der ganzen „Theorie“ bleiben einzelne textbelegte Bemerkungen wie diese mehr als treffend.

### **3.3. ÜBERSETZERISCHE METHODE**

Als Dichter war sich Renč der Unübersetzbarkeit der SaO völlig bewusst: „*Takové nesnáze se ještě zvýší u básníka, jako je Rilke, pro něhož není poesie pouze výrazem nebo jistou podobou skutečnosti, ale přímo skutečností samotnou. Gesang ist Dasein. Tady je každá čárka básně takřka už věcí, jedním útvarem jsoucna a jakékoliv měnění, které je nutným zjevem při překladu, je zasahováním do podstaty.*“ (Renč 1937, ohne Seitenangabe) Er war imstande, konkrete technische Probleme aufzuzählen: die Virtuosität des klanglichen Aufbaus, die im Deutschen geläufige Substantivierung des Verbs, die ungewöhnliche Stellung der unbedeutenden Wörtern in die Reimposition... So sah er sich gezwungen, einige Eigenschaften des Originals zu fördern, andere aufzuopfern: „*Bylo při něm přihlíženo pokud možno k těmto složkám: k uchování slovního významu, poněvadž je to jednotný cyklus, v němž*

---

<sup>23</sup> ...und Králík selbst, könnten wir hinzufügen.

*se právě významově váží básně navzájem; k uchování veršové stavby, jejího rytmu a členění za pomoci zvláštních, tak jedinečně rilkovských přesahů; a hlavně k hudbě, k uchování nebo rovnomocnému nahrazení hudebné linie vokálů i konsonantů...*“ (ibid., ohne Seitenangabe)  
Mit dieser Äußerung gab er seine Prioritäten Musik - Rhythmus - Wortsinn in der umgekehrten Reihenordnung an.

Die Unterdrückung des Interpretatorischen zugunsten des Musikalischen kann eben durch Renčs unvereinbare geistige Einstellung erklärt werden: er fühlte sich dem Dichter überhaupt nicht so nahe, wie es Králík und andere voraussetzten. Manches verrät die Widmung, bzw. ihre Begründung am Ende des Textes: *„Janu Zahradníčkovi je překlad připsán mimo jiné z toho dobrého důvodu, že on jediný z českých básníků Rilka hluboce poznal jako ducha příbuzného, dovedl se na něm statečně změřit, ale nepodlehł 'rilkovskému jedu'; a jeho pyšnou pokoru nahradil pokornou pýchou básníka křesťanského“*. (ibid., ohne Seitenangabe)

### **3.4. ANALYSE**

#### **3.4.1. LEXIK**

##### **3.4.1.1. Hervorgehobene Einheiten**

Wenn wir heutzutage die Übersetzung von Václav Renč zur Hand nehmen, stoßen wir häufig auf ungewöhnliche Wörter oder Konstruktionen. Da im Original keine Tendenz zur Archaisierung nachweisbar ist, so scheint es, als ob der Übersetzer die Sprache absichtlich mit solcher Patina versähe. Im zeitgenössischen Wörterbuch *Příruční slovník jazyka českého* werden jedoch nur wenige dieser Einheiten als stilistisch hervorgehoben bezeichnet:

- veraltet/veraltend: *vrátce* (I,3,2); *takořka* (II,22,8); *nevíme nazvat* (II,6,12); *Zdaž...* (I,11,1)
- veraltet/dichterisch: *nás jim musí být žel* (II,14,4)
- dichterisch: *v tuše* (I,9,3); *pověčném* (I,22,4); *šlár* (II,6,5); *v šíru* (II,26,9); *líchu* (II,26,10)
- gehoben/selten: *smokve* (II,21,6); *rci* (I,20,1)
- seltener: *vzdušiny* (II,1,3)
- mundartlich: *spolem* (II,8,5)
- Historismen: *žertva* (II,16,5 a II,18,2)

- Okkasionalismen: *chut* (I,15,4); *bezkončiny* (II,1,9); *darovná* (II,15,1)

Der Eindruck wird also nur durch die rasche Entwicklung des Tschechischen im letzten Jahrhundert verursacht. Renč selbst empfand den Text keineswegs als archaisierend - in der sieben Jahre jüngeren 2. Buchversion änderte er an der Lexik nicht viel.

### 3.4.1.2. Nachahmung der deutschen Sprache

Im Gegensatz zu Babler bemühte sich Renč, einige Spezifika der originalen Sprache, d. h. des Deutschen, zu vermitteln. Häufig verwendete er

- substantivierte Verben:

*ssání, probuzení, vyvažování* (II,1,4); *vykroužení* (II,1,14); *pohledění* (II,4,4); *česání* (II,7,12); *vtělení všeho míjení* (II,18,1-2); *usmání* (II,2,4); *pohledění* (II,4,4); *rozkvétání* (II,7,14); *v zaznění* (II,13,8)...

- adjektivisierte Partizipien I:

*rušící, patřící, prahnoucí, znikajícího, vnímajícího, chvátající, trvající* (alles II,27)

Seine dichterische Begabung ermöglichte ihm, diese fürs Tschechische untypischen Elemente in die Übersetzung gewaltlos einzugliedern.

## 3.4.2. SPRACHLICHER STIL

### 3.4.2.1. Pathetisierung des Ausdrucks

Die Liste der hervorgehobenen Einheiten verrät tatsächlich eine gewisse Stilisierung, die sich mehr in der Feierlichkeit des Ausdrucks äußert, als in der zeitlichen Zuordnung. Das auf diese Art geschaffene Pathos entspricht nicht genau dem Rilkeschen, doch ist es ihm nicht ganz fremd. Wo Rilke den Prophetenton ansetzt, zeigt Renč eine durchaus lyrische Haltung.

Wo das Original mit neutralem Vokabular arbeitet, wird die Übersetzung dichterisch und expressiv:

<i>O Orpheus <u>singt!</u> O hoher <u>Baum</u> im Ohr!</i>	<i><u>Pěl</u> Orfeus. <u>Pni</u> v sluchu ztepilý! (I,1,2)</i>
<i>sei es aus <u>Zimmern</u></i>	<i>at' je to z <u>komnat</u> (I,6,13)</i>
<i>nehmt ihn als <u>Kleinigkeit</u></i>	<i>mějte jen za <u>drobet</u> (I,22,3)</i>
<i><u>Kleidung</u> um <u>Kleidung</u></i>	<i>za <u>šlářem šlář</u> (II,6,5)</i>
<i><u>wartend</u> des Wassers</i>	<i>po vodě <u>prahne</u> (II,7,5)</i>
<i>ein Wind für die großen, gesicherten <u>Schiffe</u></i>	<i>vitr pro velké bezpečné <u>koráby</u> (II,9,11)</i>
<i><u>schliefe</u> tief mit den Dingen</i>	<i>at' s věcmi <u>se snoubí</u> (II,14,9)</i>
<i>Und mit kleinen Schritten gehn <u>die Uhren</u></i>	<i><u>Orloje</u> jdou drobně vpřed a biji (I,12,3)</i>

Dieser Vorgang bringt die Gefahr eines hohlen Pathos mit sich. Und tatsächlich kommen in der Übersetzung manchmal Dichterfloskeln vor. Králík bezeichnete diese Tendenz von Renč als „Entschärfung der Ausdrucksweise“:

<i>die schon wußten, was <u>schweigen</u> heißt</i>	<i>neboť už znáte <u>mlčení tíž</u>. (I,10,11)</i>
<i>Namenlos schon trennt sie <u>Tisch</u> und <u>Weide</u></i>	<i>Dělit' je již stáj a <u>přepych síní</u>. (I,11,11)</i>
<i>alle die scharfen <u>Steine</u></i>	<i><u>děšť kamenů ostrých</u> (I,26,3-4)</i>
<i>nimmt er nicht anders <u>in seine Welt</u></i>	<i>nevypustí on jinak <u>před svou líc</u> (II,16,6)</i>
<i>das <u>Süße</u> reifender Gefahr</i>	<i>zrajícího nebezpečí <u>sladký kvas</u> (II,23,14)</i>
<i>das Marmorohr, in das du immer <u>sprichst</u></i>	<i>kamenné ucho, v něm svůj <u>šepot snuješ</u> (II,15,11)</i>
<i>den man <u>hinuntergehängt</u> in den höhligen Karst</i>	<i>které tam v děravý Kras věšeli <u>pod země krov</u> (II,11,4)</i>
<i>während dein Klang noch <u>in Löwen</u> und <u>Felsen</u> verweilte]</i>	<i>zatím co zpěv tvůj zněl dále zahalen v <u>plášti</u></i>
<i>und <u>in den Bäumen</u> und <u>Vögeln</u>...</i>	<i><u>stromoví, ptactva, lvích jam</u>... (I,26,10-11)</i>

### 3.4.2.2. Konventionalisierung des Ausdrucks

Außerdem wird eine gewisse Konventionalisierung des Rilkeschen Ausdrucks vollbracht, die nicht im Gegensatz, sondern im Einklang zur Pathetisierung steht. Beide verwischen nämlich auf ihre Art und Weise die Originalität der Vorlage. Bei der

Konventionalisierung werden einerseits die Okkasionalismen vernichtet, andererseits die bedeutungsreichen Lexeme durch neutrale ersetzt.

<i>Ist er ein <u>Hiesiger</u>?</i>	<i>Je z <u>této země</u>?</i>	(I,6,1)
<i>tanz den Geschmack der <u>erfahrenen</u> Frucht!</i>	<i>tu <u>požitého</u> ovoce chut!</i>	(I,15,4)
<i>währt noch dein <u>Vor-Gesang</u>,</i>	<i>tvůj <u>předvěký zpěv</u> bdí jen</i>	(I,19,7)
<i>Und wie <u>zergings</u><sup>24</sup> unter allen den gehenden Leuten</i>	<i>A jak to <u>zaniklo</u> v tom proudu lidí kolem</i>	(II,8,7)
<i>...ins <u>thorig</u></i>	<i>...a <u>jako brána</u></i>	
<i>offene Herz träte er anders, der Gott</i>	<i>otevřené srdce vkročil by jinak bůh</i>	(II,9,7-8)
<i><u>weiterbezwingender</u> Mensch...</i>	<i>člověče <u>násilný</u>...</i>	(II,11,2)
<i>nahm er nicht ganz in Besitz <u>das erschwungene Jahr</u>?</i>	<i>neobsáhl on <u>vyrcholený rok</u>?</i>	(II,18,4)

### 3.4.3. MUSIKALITÄT

#### 3.4.3.1. Wiedergabe der Klangfarbe

Für den Übersetzer Renč stand die Musik „avant toute chose“. Die Harmonie der Vorlage faszinierte ihn so sehr, dass er an einigen Stellen sogar zur lautlichen Übersetzung griff:

<i>Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der <u>Flucht</u>.</i>	<i>Poshov..., to chutná,... Ach už jsem zas <u>chud</u></i>	(I,15,1)
<i>O <u>komm</u> und <u>geh</u>...</i>	<i>O <u>povívej</u>...</i>	(II,28,1)
<i>Geh in der <u>Verwandlung</u> aus und <u>ein</u>.</i>	<i>Proměnamí <u>procházej</u> a <u>vaň</u>.</i>	(II,29,6)

Im Allgemeinen versuchte er, die Klangfarbe möglichst treu zu vermitteln, ohne die Bedeutungen aufzugeben:

<i><u>mit ihrem</u> freien <u>Marke</u> zu <u>durchm</u>ärken</i>	<i>svou rozlitou už <u>míchu</u> <u>mocně</u> <u>mísi</u></i>	(I,14,8)
---	---	----------

<sup>24</sup> Im Deutschen wird dieses Verb nur im Zusammenhang mit Eis und Schnee verwendet.

*Nicht sind die Leiden erkannt,  
nicht ist die Liebe gelernt,  
und was im Tod uns entfernt,* *Nepoznán stále je žal  
neznáma láska je dál,  
a co v smrti nás šálí (I,19,9-11)*

*Keine war da, dass sie Haupt dir und Leier zerstör.  
Wie sie auch rangen und rasten...* *Čisté tvé čelo a lyru, ty žádná z nich  
nerozbortila v rozlícenosti boje (I,26,5- 6)*

*Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauern...* *Zabíjet jedna je tvář bludného našeho smutku  
(II,11,12)<sup>25</sup>*

### 3.4.3.2. Umfärben der Klangfarbe

An den Stellen, wo kein tschechisches Äquivalent vorhanden war, behalf er sich mit einem Ersatz:

*O Erfahrung, Fühlung, Freude - , riesig!* *Prožít, prolnout, prolkat-, slávo ve mně!  
(I,13,14)*

*aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.* *ze změti, ze zkázy vzezněla hra tvá jak hrad.  
(I,26,4)*

*die Vermeidung und die Verleugnung* *hanbí a haní (II,6,7-8)*

*die heimliche leise Gewahrung* *tajné a tiché tušení (II,9,12)*

*ruhig geordnete Regel* *už poklidné pravidlo platno (II,11,1)*

*...der Krug,* *...džbán,*

*reifend gestreift, und die gereifere Vase?* *žíhaný zráním a váza, zralejší jeho?  
(II,18,10-11)*

*an die Wandung der eigenen Wendung* *na ostění obratu vlastního (II,18,14)*

Seine Sorge um den Wohllaut übertraf sogar das vom Original erforderte Maß:

*...O wirst du dies Motiv* *...Zda ještě motiv ten*

*erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?-* *zachytiš dřív, než dozní zpěv tvůj znící?  
(I,2,12-13)*

*diese dem Irdischen treuen,* *zemitě věrné své zemi, (II,14,1)*

<sup>25</sup> Dieses Beispiel wird bereits in der erwähnten Rezension von Janů angeführt.

<i>ordnet und schafft und zerstört</i>	<i>robí a <u>ru</u>ší a <u>rv</u>e</i>	(II,10,8)
<i>des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.</i>	<i><u>p</u>řítel<sup>e</sup> <u>tv</u>ář i cestu <u>p</u>řívábit.</i>	(II,18,14)

Diese klanglichen Feinheiten trugen ohne Zweifel dazu bei, dass sich Renčs Übersetzung den Lesern besonders ins Gedächtnis einprägte.

### 3.4.4. RHYTHMUS

#### 3.4.4.1. Rhythmische Treue

Der Rhythmus der Rilkeschen Verse wird mit derselben Sorgfältigkeit nachgeahmt wie ihr Klang. Bei den unterschiedlichen Prosodien des Tschechischen und des Deutschen ist die Korrespondenz der beiden Texte geradezu bewundernswert. Natürlich nimmt im Tschechischen die Stärke des Akzents ab, das Ganze wird fließender und „singender“. Aber manchmal wird der metrische Kanon des Originals so treu übernommen, dass wir unter den tschechischen Versen das Original wiederhören. Vor allem gelingt es in Gedichten mit regelmäßigem metrischen Schema oder bei Sätzen, die eben durch Rhythmus getragen werden.

<i>Geht ihr zu Bette, so lasst auf dem Tische Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehts -.</i>	<i>Před spaním uklid'te se stolu mísy s pokrmý; mrtvé to vábí sem -.</i>	(I,6,5-6)
<i>Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.</i>	<i>Zpěv, to je bytí. Samozřejmě bohu.</i>	(I,3,7)
<i>Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns</i>	<i>Zabíjet jedna je tvář bludného našeho smutku</i>	(II,9,12)
<i>zu der stillen Erde sag: Ich rinne. Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.</i>	<i><u>Teku</u> – pověz tiché zemi krátce. <u>Jsem</u> – tak řekni vody plynutí</i>	(II,29,13-14)

Allerdings gehorcht Renč dem Original nicht blind – einige Unregelmäßigkeiten der Vorlage unterdrückt er, um den Text noch singender zu machen (I,10,3; I,14,9). Er läßt sich ebenfalls die Freiheit, ab und zu eine Silbe auszulassen oder hinzuzufügen, ohne dabei das Vorbild zu verleugnen.

Er weiß auch mit dem Metrum zu „zaubern“, indem er am Versende ein dreisilbiges Wort anwendet – unter Umständen als zwei Trochäen (der letzte katalektisch) oder ein Daktylus interpretierbar:

*Vůně tvá po celá staletí (II,6,9)  
přítele tvář i cestu přivábit. (II,28,14)*

Bemerkenswert ist weiter Renčs Technik der Jambenbildung am Versanfang: Entweder fängt er mit einem dreisilbigen Wort an und rechnet damit, dass bei der Rezitation der schwebende Akzent zur Geltung kommt:

*Nestavte pomník. Růži nechte jen (I,5,1)  
Obcujem s květem, listem, ovocem. (I,14,1)*

oder er nutzt das Enjambement aus und rückt die Reflexivpronomina „se“ und „si“ in die nächste Zeile:

*Zpěv, jak mu učíš, není žádati  
si něčeho, co posléz míti mohu. (I,3,5-6)*

*a lehce žasnouc, když strom rozmýšlel  
se dlouze, s tebou podle sluchu jít. (II,28,8-9)*

Den Extremfall, wo sich Renč vom originalen Rhythmus völlig emanzipiert, bilden die langzeiligen Sonette des II. Zyklus, die sowieso kein regelmäßiges Schema aufweisen (II,10; II,12; II,13; II,17; II,18; II,19; II,20; II,21; II,27).

#### **3.4.4.2. Preis für die rhythmische Treue**

Die außerordentliche rhythmische Treue hat natürlich ihren Preis:

- Es werden Wörter deformiert:



zapomnět (I,3,12); odsuli (I,24,8); velikostí (II,17,6); opěváme (II,23,12); znikajícího (II,27,9); nepěstí (I,16,11); květný (II,5,1); opěvaly (II,14,12)

- Es werden Verse mit parasitischen Wörtern „ausgepolstert“:

Nebojte se jí, té tíže hoře (I,4,9); Neboť to už je tak v nás, tato pýcha na zemi. Ta nese jinou, jež ji žene, krotí zas. (I,11,2-4); Ty nemluví jen řeči ročních časů. Z tmy stoupá to, co teď už zjevné v jasu a je snad odlesk žárlivosti v něm těch zemřelých, co síly země křísí. (I,14,2-5); Ach, a kdo zná ty ztráty země? (II,2,12); jen tím, že je snad, jen tou možností. Ta tvorou tomu dala tolik sil, že roh, jen roh on vyhnal z čela ven. (II,4,10-12); A jak to zaniklo v tom proudu lidí kolem (II,8,7) tam ten slepec (II,19,3); Osud nás měří snad tou jsoucnou muznou pídí, až se nám cizí zdá (II,20,5-6); pociťuj, že se tu miní ten celý, ten slavný koberec. (II,21,14); Dnes se ty přebytky, tytéž, řítí kol všeho (II,22,9); Kdo pomáhal řadě těch prvních pionýrů? (II,24,2); Kdy toto srdce, to bez konce bohům patřící (II,27,3); A naše dětství, to hluboké, prahnoucí (II,27,7)

- Es werden willkürliche Elemente zugegeben, v. a. in der Reimposition:

Mein Erinnern an einen Frühlingstag,  
seinen Abend, in Rußland -, ein Pferd...

Svou vzpomínku na jarní podvečer snad,  
tam na Rusi -, na koně, na sladký vzduch.  
(I,20,3-4)

drüben in ihre enthaltenen Wangen  
eindrang der klare gelöste Narziß.

vzadu tam do jaté tváře její  
pronikne narcis, bílý mrak. (II,3,12-14)

Was es durch Zeiten bekam, das schenkt das Schafott  
wieder zurück, wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig  
alten Geburtstag.

Co dostalo za časů, navrací zpátky co dluh  
popravčí místo, jak děti své hračky už zdávna  
zmrzelé. (II,9,5-7)

...Und im Hintergrund  
der Aquädukte Herkunft.

...Vzadu chórový  
tvých vodovodů příchod. (II,15,4-5)

Doch diese Zusätze sind bei Renč nicht so häufig wie bei Holan und vor allem finden sie immer Rechtfertigung in der Interpretation.

- Es werden rhetorische Mittel aufgeopfert, wie Wiederholung oder anberaumte Pointe:

*...und schliefe* *...at' s věcmi se snoubí*  
*tief mit den Dingen -: o wie käme er leicht,* *v niterném spánku -: ó jak k jinému dni*  
*anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen Tiefe.* *jinak a lehce by dospěl z té společné hloubi.*  
(II,14,11)

*...Sie ließen immer Raum* *...A přáli místa mu.*  
*Und in dem Raume, klar und ausgespart,* *V tom prostoru, jasný a zachovalý,*  
*erhob es leicht sein Haupt...* *zdvih lehce hlavu...* (II,4,6-8)

*zu der stillen Erde sag: Ich rinne.* *Teku – pověz tiché zemi krátce.*  
*Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.* *Jsem – tak řekni vody plynutí.* (II,29,13-14)

*Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen* *Máme své prastaré přátelství zapudit, bohy*  
*niemals werbenden Götter, weil sie der harte* *nikdy se nevtírající, proto pouze,*  
*Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen* *že nezná jich, který jsme kuli, kov tvrdý a*  
*strohý]*  
(I,24,1-3)

Durch die beiden zuletzt genannten Punkte erkaufte sich Renč nicht nur den entsprechenden Rhythmus, sondern auch die Musikalität seiner Verse.

### 3.4.4.3. Wortstellung

Die stilisierte Wortstellung des Originals wird in der Übersetzung noch verstärkt durch:

- Nachstellung des attributiven Adjektivs:

*po způsobu svém dávném* (I,14,7); *svale přijímání bezmezných* (II,5,6); *na bradě kmetské* (I,21,6); *ne už co zákruty sličné stezky své vedem* (I,24,11); *v plameni vroucném* (II,12,1); *na louce rozdupané* (II,17,4); *obrat taneční* (II,28,2); *jak dech tvůj prostor zmnožuje* (II,29,2); *mocí kouzelnou na křížovatce smyslů svých* (II,29,10-11)

- Voranstellung des attributiven Substantivs:

*v mrtvých brány samy ovoce chvály plný klín (I,7,13-14); neboť již znáte mlčení tíž (I,10,11); mstivosti jejich běs (I,26,9); vzdušných světa bezkončin (II,1,9); starého věku dětem (II,6,1); z mramoru masko (II,15,4); chórový tvých vodovodů příchod (II,15,4-5); čistých žertev posvěcení (II,16,5); v služebných světél záři (II,2,6); prázdného sálu vy marnotratnice (II,3,5); pod země krov (II,11,4); nebezpečí sladký kvas (II,23,14)*

- Kombination der beiden:

*nemnozí dětství zašlého druhové milí (II,8,1); ty na pramene tváři tekoucí z mramoru masko (II,15,3-4)*

- komplexere Umgestaltung:

*Nechlubte, soudcové, se... (I,9,1); Zkuste říci, jablkem co zvou. (I,13,9); Příteli můj, jsi ty samotný, neb... (I,16,1); že nezná jich, který jsme kuli, kov tvrdý a strohý (I,24,3-4); Přemnohé o smrti už poklidné pravidlo platno (II,11,1); Zabíjet jedna je tvář bludného našeho smutku (II,11,12); A Dafné proměněná, jak pocítí vavřín, bys ve vítr změnil se, chce (II,12,14)*

Manchmal entstehen dadurch Doppeldeutigkeiten:

*Nur, wer mit dennoch preisendem Laut  
sänge das Herz, das ins Ganze geborne.*

*Jenom kdo přese vše jazykem chvály  
srdce by zpíval, do celku zrozené.*

*(II,2,13-14)*

*in den stillen Blütenstern gespannter  
Muskel des unendlichen Empfangs,*

*v tichou hvězdku květu rozpoložen,  
svale přijímání bezmezných. (II,5,5-6)*

*Rein ist im heiteren Geist,  
was an uns selber geschieht.*

*Čisté je pro duchy jasné,  
cožkoli děje se nám. (II,11,13-14)*

Rilke selbst zögerte nicht, durch veränderte Wortstellung den Sinn zu verschleiern. Der Übersetzer nutzte diesen Aspekt zur Förderung des Rhythmus aus.

#### 3.4.4.4. Enjambement

Auch die Zeilensprünge werden bei Renč meistens eingehalten. Das beste Beispiel dafür bietet das Sonett I,23, das sowohl im Original, als auch in der Übersetzung aus einem einzigen Satz besteht. Allerdings sind die übersetzten Enjambements nicht so radikal: am Versende befindet sich nie ein unbedeutendes Wort und das Attribut wird von seinem Bezugswort nie getrennt.

*Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast  
du sie vollendet, dass sie nicht begehrte,  
erst wach zu sein?*

*Tak spala svět. Ó bože zpívající,  
jak jsi ji dokonal, že nepřála  
si nejprv bdít? (I,2,9-11)*

*Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden  
Reichen erwuchs seine weite Natur.*

*Je z této země? Ne z obou vlastí  
živí se jeho nesmírný dech. (I,6,1-2)*

*Nicht in den Grüften der Könige Moder  
strafte ihm die Rühmung lügen, oder  
dass von den Göttern ein Schatten fällt.*

*Netrpí v královských kryptách plisní  
pravdivost jeho oslavných písní,  
nepadá od bohů na něj stín. (I,7,9-11)*

*Immerfort um das eigne  
Sein rein eingetauschter Weltraum Gegengewicht,  
in dem ich mich rhythmisch ereigne.*

*Stále, vždy pravidelněji,  
výměna vesmírných vzdušin za bytí vlastní.  
Vyvažování, v kterém se rytmicky ději.  
(II,1,2-4)*

#### 3.4.5 BEDEUTUNGEN

##### 3.4.5.1. Rilkes Schlüsselwörter

Auf dem Gebiet des Inhaltlichen bewegt sich Renč freizügiger. Er betont zwar die Einheitlichkeit des Zyklus, hat aber wenig Gespür für die Rilkeschen „Begriffe“: So übersetzt

er „*Bezug*“ abwechselnd mit „*plán*“ (I,6,11), „*vztah*“ (I,12,6; II,13,6) oder „*styk*“ (II,7,13). „*Figur*“ heißt bei ihm einmal „*obraz*“ (I,11,14), ein andermal „*podobenství*“ (I,12,2), später „*tvar*“ (II,12,4) und schließlich „*obrat (taneční)*“ (II,28,2). Nur „*Dasein*“ wird konsequent als „*bytí*“ (I,3,7; II,10,11; II,22,2) übertragen, wobei „*Dasein*“ und „*Sein*“ in der philosophischen Terminologie wie im *Duden - DUW* ziemlich unterschiedliche Bedeutungen haben.

### 3.4.5.2. Ersetzungen

Die Tatsache, dass sich Renč nicht an den Buchstaben klammert, hat auch positive Folgen. Vor allem bei der Enumeration, wo die einzelnen Wörter nur beispielhaft stehen, kann er günstige Ersetzungen finden:

<i>und der Zauber von <u>Erdrauch</u> und Raute</i>	<i>a kouzla <u>rulíku</u>, routy a <u>blínu</u></i> (I,6,10)
<i>...in Seide, <u>Nelken</u> und Pelz</i>	<i>... v kožichy, <u>květy</u> a v hedvábí.</i> (II,19,6)
<i>Nur wer mit Toten <u>vom Mohn aß</u>, von dem ihren</i>	<i>Jenom kdo s mrtvými <u>pil makové šťávy</u></i> (I,9,5-6)

### 3.4.5.3. Missverständnisse

An einigen Stellen entstehen auch ungewollte Bedeutungsänderungen, wenn sich der Übersetzer von der Ähnlichkeit bestimmter Wörter täuschen läßt:

*sehnig* - „*toužebný*“ (I,11,6), statt „*šlachovitý*“  
*verzerrt* - „*hryže*“ (II,9,4), statt „*křiví*“, „*deformuje*“  
*Grade* - „*přímky*“ (I,24,11-12), statt „*stupně*“  
*des unscheinbaren Grau's* - „*nezjevné hrůzy*“ (II,12,6), statt „*nevýrazné šedi*“  
*Bienensaug* - „*ssání včel*“ (I,10,7), statt „*hluchavka*“

Es ist bezeichnend, dass die meisten von diesen Missdeutungen in den späteren Übersetzungen weiterlebten. Auch in dieser Hinsicht war Renčs Tat grundlegend...

Andere Missverständnisse folgen daraus, dass sich Renč einseitig auf die Musik konzentriert, und die „Kleinigkeiten“ nicht genug beachtet:

*Als die, die wir sind, als die Treibenden,  
gelten wir doch bei bleibenden  
Kräften als göttlicher Brauch.*                      *A my, jak už jsme, my chvátající,  
platíme pro ony trvající  
jen za božský obyčej.                      (II,27,13-14)*

So wird der „göttliche[r] Brauch“ in der tschechischen Version durchs „jen“ erniedrigt.

*Wie mag sie sich schließen bei Nacht, diese immer  
offene Hand].*                      *Jak asi v noci se zavírají, ty vždycky  
nastavené dlaně.]*  
*(II,19,9)*

In diesem Kontext handelt es sich tatsächlich um die Freude des Bettlers, bzw. seiner Hand, dass sie sich nachts ausruhen kann.

*...wir wurden dort entlassen,  
wo wir meinten, erst begrüßt zu sein.*                      *... vždycky odmítání  
kde jsme chtěli býtí vítáni.                      (II,23,7-8)*

Indem hier der zeitliche Aspekt gestrichen wird, verschwindet auch die Einschränkung. Aus der Behauptung „wir wurden zu früh entlassen“ wird ein kategorisches „wir wurden immer entlassen“.

### 3.4.6. BILDER

#### 3.4.6.1. Unbewusste Konventionalisierung der Bilder

Wenn wir die Missverständnisse genauer beobachten, stellen wir fest, dass sich der Übersetzer oft von falschen Erwartungen verwirren ließ:

*sehnige Natur des Seins*                      *toužebná bytí povaha                      (I,11,6)*

<i>führen wir nicht mehr die Pfade als schöne Mäander, sondern als <u>Grade</u>...</i>	<i>ne už co zákruty sličné stezky své vedem, nýbrž co <u>přímky</u>...</i>	(I,24,11-12)
<i>dieser Stolz <u>aus</u> Erde</i>	<i>tato pýcha <u>na</u> zemi</i>	(I,11,3)
<i><u>Tanzt die Orange</u>.</i>	<i>Oranže <u>tančí</u>.</i>	(I,15,5)
<i>...Alles dieses <u>spricht</u> Tod und Leben <u>in den Mund</u>...</i>	<i>...To vše <u>hovoří</u> <u>v ústech</u> smrtí, životem...</i>	(I,13,2-3)
<i>der <u>das Ohr den Geschöpfen gelehrt</u></i>	<i>jenž <u>vycvičils</u> tvorů svých <u>sluch</u></i>	(I,20,2)

### 3.4.6.2. Zu-Ende-Denken der Bilder

In Renčs klarer, durchsonnter Welt ist wenig Platz für Ungesagtes. Der Übersetzer respektiert aber den Dichter so sehr, dass er die originalen Bilder nur mäßig und meistens an den Versenden ergänzt.

*...der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung*    *...ten vír, strom z pohybu tvého* (II,18,3)

Aus der Vorlage geht hervor, dass es um die Bewegung der Tänzerin geht. So ist das Possessiv „tvého“ einerseits begründet, andererseits überflüssig.

<i>Frühling ist wiedergekommen. Die Erde ist wie ein Kind, das Gedichte weiß;</i>	<i>Jaro se vrátilo. Země <u>se pění</u> <u>smíchem</u> jak dítě, jež básničky zná.</i>	(I,21,1-2)
---	--	------------

Das Lachen ist ein durchaus pertinentes tertium comparationis.

<i>O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse unseres Daseins...</i>	<i>Ó navzdor osudu: nádherné nadbytky <u>sil</u> našeho bytí...</i>	(II,22,1-2)
--	---	-------------

Ebenfalls die Erweiterung „nadbytky sil“ hat eine Begründung im Original.

*Heute stürzen die Überschüsse, dieselben, Dnes se ty přebytky, tytéž, řítí kol všeho*  
*nur noch als Eile vorbei, aus dem waagrechten gelben už jen co spěch, z rovného, žlutavého*  
*Tag in die blendend mit Licht übertriebene Nacht. dne v noc přesevřtenou a bez oblak.*  
(II,22,9-11)

Diesmal handelt es sich um eine rhythmische Füllung ohne größere Bedeutung.

*weil wir, ach, der Ast sind und das Eisen neb jsme větev i kov, jenž ji láme (II,23,13)*

Die Anspielung an die bekannte Redewendung finden wir ebenfalls in der Interpretation von Leisi.

### 3.4.7. INTERPRETATION

#### 3.4.7.1. Entkräftung Rilkes Originalität

Renčs unternahm auch eine bewusste Verschiebung der inhaltlichen Akzente, wie es seine Bemerkungen vom „*Rilkeschen Gift*“ und von der „*überheblichen Demut*“ Rilkes bezeugen (Renč 1937, ohne Seitenangabe). Er eignete sich die Sonette gerade durch die Beseitigung des Überheblichen an. Im Absatz über den Stil machten wir bereits auf die Konventionalisierung und die Pathetisierung der Sprache aufmerksam. Eine gewisse Konventionalisierung betraf ebenso die Bilder:

*Da stieg ein Baum Tu vzešel peň (I,1,1)*

*O hoher Baum im Ohr! Pni v sluchu ztepilý! (I,1,2)*

*Tiere aus Stille drangen aus dem klaren Zvěř vycházela ze světlého klestí*  
*gelösten Wald von Lager und Genist; a opouštěla teplo pelechů (I,1,4-5)*

*weniger nicht, als die heimliche leise Gewahrung, Ne méně než tajné a tiché tušení,*  
*die uns im Innern schweigend gewinnt jež se v nás mlčky rozeznívá (II,9,12-13)*



### 3.4.7.2. Christianisation

Laut J. Janů gibt prägt sich Renčs Glaube in die Übersetzung ein, aber nicht in der Übereinstimmung mit dem Original, wie es Králík meinte, sondern vielmehr im Gegensatz dazu: „Z těchto subtilností vysvítá, myslím, zdrženlivé a kritické stanovisko křesťanského básníka k metafysické nerozhodnosti a nejistotě Rilkeově.“ (Janů 1937, S. 482)

Es ist hauptsächlich an der Wahl der Lexik ersichtlich:

... O reine <u>Übersteigung!</u>	... Ó ryzí <u>vzestoupení!</u>	(I,1,1)
Die Antennen fühlen <u>die Antennen</u>	Antény <u>své sestry</u> cítí zdáli	(I,12,7)
Aus Dunkel steigt ein buntes <u>Offenbares</u>	Z tmy stoupá to, co teď už <u>zjevné v jasu</u>	(I,14,3)
...der Toten an sich, die die Erde <u>stärken.</u>	těch zemřelých, co <u>síly země křísí.</u>	(I,14,5)
was man <u>am Hiesigen</u> lernt.	co z <u>vezdejších věcí</u> tu čtem.	(II,20,2)
im <u>immer</u> Bleibenden.	ve tkvění <u>pověčném.</u>	(I,22,4)
<u>wieder erhobene</u> zwischen die strömenden Pole	<u>vzkříšené</u> v pramenné přšce svěžího deště	(II,7,5)

Doch der gedankliche Abgrund zwischen den beiden tritt erst im Sonett II,5 in Erscheinung:

Wir, Gewaltsamen, wir <u>währen länger.</u>	My jsme tvrdí, <u>odporujem</u> déle:
Aber wann, in welchem aller Leben,	Ale kdy se budem, v kterém žití
sind wir endlich <u>offen und Empfänger?</u>	moci <u>dát a přijímati cele?</u> (II,5,12-14)

Das Rilkesche „währen“ ruft eher positive Konnotationen hervor, während das „odporujem“ an ein schlecht erzogenes Kind, bzw. an einen sündigen Menschen erinnert. Vor allem ist aber im Original keine Rede vom Geben: das Paar „offen und Empfänger“ ist ein Hendyadion zweier Synonyme, die ein Lebensgefühl vermitteln.

### 3.4.8. DIE URVERSION

Die Unterschiede zwischen der UV und der 1BV sind relativ zahlreich: unter den achtzehn zeitschriftlich veröffentlichten Nummern wurde nur das Sonett I,25 unverändert abgedruckt, eine einzige Änderung erfuhren die Sonette I,5 und I,19. Im Vergleich mit der Leichtigkeit der 1BV erscheint die UV überraschend schwerfällig – als wäre der Übersetzer von der gleichzeitigen Vermittlung der Form und des Inhalts überfordert. Dabei entfernen sich seine ursprünglichen Lösungen paradoxerweise mehr von der Vorlage als die späteren<sup>26</sup>:

- Der Wortschatz ist noch mehr stilisiert:

*O Brunnen-Mund, du gebender: Ó darovná vy ústa cisterny → Ó ústa kašny darovná (II,15,1)*

*wachend über unserm Niederschlage: ostríhající sediment náš zdáli → bdíc nad naší usedlinou zdáli (I,8,3)*

*der die Tore trägt und die Altäre: z něhož chrám se zdvihá na ofěru. → jež se k nebi vzpíná svatyněmi (I,8,5)*

*dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?: tu polobylost z pocelů a síly? → ten náznak z polibků a němé síly? (I,14,14)*

*da Orpheus sang: an Orfeus jí pěl → když Orfeus jí pěl (II,28,6)*

- Die Formulierungen sind noch pathetischer, die Bilder noch expressiver:

*vom Hang des Apennins: přes Apeninu strže → se svahu apeninu [sic!] (II,15,6)*

*Lest es einem Kind vom Angesicht: Dítě se tím celé rozhoří → Dítěti se tvář tím rozhoří (I,13,4)*

*Wo sonst Worte waren, fließen Funde: Kde dřív slova, zázraky teď náhlé → Kde dřív slova, objevy teď náhlé (I,13,7)*

---

<sup>26</sup> Die Beispiele sind chronologisch angeordnet: Nach dem Originaltext wird zuerst die Urversion, dann die 1. Buchversion zitiert.

und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht der Toten: a snad odlesk chví se v něm z mrtvých, těch žárlivců → a je snad odlesk žárlivosti v něm těch zemřelých (I,14,4-5)

und hofftest, einmal zu der heilen Feier des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.: sníc, že ti bude lze kdys k velké slávě zrak přítele i chůzi obrátit. → a doufala jsi jednou k slavnosti té přítele tvář i cestu přivábit. (II,28,13-14)

- Es werden mehr zusätzliche Elemente in den Text eingeführt:

der noch weit in die Türen der Toten Schalen mit rühmlichen Früchten hält.: a mrtvým podává ze zahrady ovoce slávy plný klín. → a podává v mrtvých brány samy ovoce chvály plný klín. (I,7,13-14)

klar zu werden, wach und transparent: bdící v tepu krve průsvitném → rozjasněnou, bdělou, průsvitnou (I,13,12)

Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares: Tma kořenů se rozsvěcuje v jasu barevném → Z tmy stoupá to, co teď už zjevné v jasu (I,14,3-4)

den Lehm mit ihrem freien Marke zu durchmärken: do jílu svůj morek střebají, ti živí shnilí → do jílu svou rozlitou už míchu mocně mísí. (I,14,7-8)

Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven, geballt zu uns empor, zu ihren Herrn? – To plod ten práci otroků v tmách zraní pro nás, jich pány, sedá na větve? → Tlačí se, dílo otroků v tmách zraní, plod zavnutý k jejich pánům, k nám? (I,14,10-11)

Kundiger böge die Zweige der Weiden, wer die Wurzeln der Weiden erfuhr: Znalej' by rozhrnul haluze v letu pták, znaje kořeny haluzí těch. → Znaleji mohl by haluzí vlásti, kdo poznal kořeny haluzí těch. (I,6,3-4)

Das größte Verdienst der 1BV besteht gerade im Beseitigen dieser Zusätze. Die beiden Buchversionen Renčs zeichnen sich eben dadurch aus, dass sie sehr wenig „übersetzerische Schlacke“ beinhalten.

- In der UV befinden sich mehr Missdeutungen als in der 1 BV:

*das Marmorohr, in das du immer sprichst – kamenné ucho, v němž svůj šepot snuješ. → kamenné ucho, v něž svůj šepot snuješ. (II,15,11)*

*Sehet, wir dürfen jenen erhorchen, der uns am Ende erhört. – Musíme, malí, naslouchat tomu, kdo nakonec vyslyší nás. → My smíme jen, malí, naslouchat tomu, kdo nakonec vyslyší nás. (II,24,7-8)*

*und leicht befremdet – a trochu cizí → a lehce žasnouc (II,28,8)*

- Interpretativ bringt die 1BV kaum etwas Neues, bis auf eine Stelle:

*Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter, - Slaviti, to! K slávě povolán kdys, → Chváliti, to! jest! K chvále povolán kdys (I,7,1)*

Es ist allgemein bekannt, wie sehr V. Holan dieses Motiv betonte. Übrigens nannte er die ganze Auswahl *Slavení*. Allerdings entspricht dem deutschen „Rühmen“ eher das „Chváliti“ von Renč. „Slavení“ fände sein deutsches Äquivalent vielmehr im „Preisen“ oder im „Feiern“.

Die 1BV hat die ursprünglichen Versuche zweifellos verbessert, wobei die Änderungen hauptsächlich den Stil, weniger die Bedeutungen betrafen. Der Text wurde nicht reinterpretiert, sondern eher korrigiert.

### 3.4.9. DIE ZWEITE BUCHVERSION

In Renčs Fall gilt, dass jede spätere Fassung die vorhergehende übertrifft. Dies bezeugt auch die blumenreiche Äußerung von Janů im Nachwort zur 2. Ausgabe der *Sonette*: „Přítomná druhá revise jeho překladů ztužila mnohý myšlenkový i tvárný útek a zvládla značně vláčněji a citlivěji pro Rilkovy osobité substance leckteré obtížné místo.“ (Janů 1944, S. 81)

- Tendenz zum regelmäßigen Rhythmus:

Dass der Rhythmus noch regelmäßiger wird, ist an den Sonetten I,24; II,1; II,8 und II,19 spürbar.

*Máme své prastaré přátelství zapudit, bohy  
nikdy se nevtírající, proto pouze,*

(I,24,1-2 : 1. Buchversion)

*Zapudit máme své prastaré přátelství, bohy  
nikdy se nevtírající, a proto pouze,*

(2. Buchversion)

*Vozy kol hřmotily cize, mijely náhle  
domy kol stály tak mocně, však nepravdivě, -  
a žádný nás neznal. Co bylo vskutku v tom všem?*

(II,8,9-11 : 1. Buchversion)

*Vozy kol hřmotily cize a mijely náhle,  
domy nás svíraly vůkol jak kamenný strach, -  
a žádný nás neznal. Co opravdu bylo v tom  
všem?*

(2. Buchversion)

*Jak asi v noci se zavírají, ty vždyck nastavené dlaně.*

*Zítřka je osud přivede opět, a den jako den  
drží je tak: jasné, bídné, bez konce roztržitelné.*

(II,19,9-11 : 1. Buchversion)

*Jak asi v noci se zavrou ty stále vztažené  
dlaně.]*

*Zítřka je osud přivede opět, a den jako den,  
bílé a bědné, chatrné drží je na onom rohu.*

(2. Buchversion)

- Modernisierung der Sprache:

*peň → strom* (I,1,1)<sup>27</sup>

*vrátce → vratce* (I,3,2)

*jste štípili → jste zasazovaly*<sup>28</sup> (I,4,13)

*kterýž → který* (II,5,1)

*smokve jejich → jejich fíky* (II,21,6)

*tak, když miluješ, i nech ti hlas ten ústa pootevře → když tvá láska v jarních dnech propukne v píseň*  
(I,3,10-11)

*lis vín, jež se lidem věčnými zdají → lis vín, jež se lidem věčná zdají* (I,7,4)

*by byl za noci daleko široko sám → chtěl v noci být daleko široko sám* (I,20,7)

<sup>27</sup> Aber nicht überall – vgl. I,1,2.

<sup>28</sup> Bei gleichzeitiger Änderung des Subjekts (děti).

Auch die Verwendung von Partizipien nimmt ab und die Wortstellung wird natürlicher.

- Verbesserung der Missdeutungen:

Auch diesmal werden dank der Bearbeitung einige sprachliche Missgriffe beseitigt:

*aus Hören: v poslechu → z poslechu* (I,1,8)

*Tanz die Orange.: Oranže tančí. → Oranži tančte.* (I,15,5)<sup>29</sup>

*Aber wann, in welchem aller Leben, sind wir endlich offen und Empfänger?: Ale kdy se budem, v kterém žití moci dát a přijímati cele? → ale kdy, kdy my a v kterém žití budem umět přijímati cele?*

(II,5,13-14)

*im Schutz des unscheinbaren Grau's: pod ochranou nezjevné hrůzy → pod maskou šedi*

(II,12,6)

*gelten wir doch bei bleibenden Kräften als göttlicher Brauch: platíme pro ony trvající síly jen za božský obyčej. → platíme pro ony trvající síly za božský obyčej.*

(II,27,13-14)

- Annäherung zu den originalen Bildern:

*Aber die Lüfte... aber die Räume: Ale ty dálky... ale ty výše → Ale ty výšky... ty větrné sály*

(I,4,14)

*Die Antennen fühlen die Antennen: antény své sestry cítí zdáli → anteny řeč anten cítí jistě*

(I,12,7)

*O du verlorener Gott!: Zmařený bože! → Ó ztracený bože!*

(I,26,12)

*der Aquädukte Herkunft: tvých vodovodů příchod → tvých akveduktů příchod*

(II,15,5)

- Emanzipation vom Original:

Diese Tendenz bedeutet scheinbar eine Rückkehr zur Urversion. Der Unterschied ist, dass in der UV die Eigenwilligkeiten dem Missverstehen oder der Ungeschicktheit

---

<sup>29</sup> Doch diese Formulierung ist doppeldeutig.

entsprungen, in der 2BV sind sie dagegen ein Frucht der Überzeugung. Als ob Renč nicht mehr Rücksicht auf Rilke genommen hätte, sondern auf die tschechische Leserschaft. Die Übersetzung gewann damit an Unmittelbarkeit.

*Verlangen: chtění → chvění* (I,1,12)

*Dir helfen wird schwer sein.: Těžko ti pomoci. → Nečekej pomoc.* (I,16,11)

*wie flüchtig verdächtigt: jakoby podezřelá → prchavě ochořelá* (I,25,10)

*Atmen, du unsichtbares Gedicht!: Dechu, neviditelná básni! → Dechu, ty básni ryzího váni!*  
(II,1,1)

*Und Erinnerung geht zu ihm über, die wir von rufbaren Stunden erbatem.: A vzpomínka, námi vyprošena od chvíl, jež voláme zpět, se k ní sesouvá tiše. → V ní vzpomínka jenom přichází tiše, na drahých chvílích vyprošena.* (II,6,13-14)

*Häuser umstanden uns stark, aber unwahr: domy kol stály tak mocně, však nepravdivě → domy nás svíraly vůkol jak kamenný strach* (II,8,10)

*Alles Erworbne bedroht die Maschine, solange sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein: Co dobyto, hrozbou je stroji, pokud on sice namísto v naslouchání, v duchu si troufá být. → Co dobyto, hrozbou je stroji, pokud chce býti nikoli poslušná věc, ale duch živoucí sám.* (II,10,1-2)

*die mit dem gleichen Entschluss ordnet und schafft und zerstört.: jenž stejně rozhodně pořádá, robí a ruší a rve. → vždyť stejně statečně pořádá, tvoří a rve.* (II,10,8)

*Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische Sprache wäre, ohne sie spricht?: Než není tam na konci místo, kde tím, co bylo by řečí rybí, bez nich se mluví, a snad i líp? – Než není tam na konci místo, kde tím, co rybí je řečí, bez nich se mluví, a snad i líp?* (II,20,13-14)

*O die eherne Glocke, die ihre Keule täglich wider den stumpfen Alltag hebt.: Ó kovový zvon, jenž zdvihá srdce i plášť vždy proti všednímu dni a odpírá mu. → Ó kovový zvon, jenž srdce své hlouběj a hloub kuje a den co den vrhá v tvář všednímu ránu.* (II,22,4-5)

*zu der stillen Erde sag: Ich rinne.: Teku – pověz tiché zemi krátce. → Plynu, říkej tiché zemi sladce.*  
(II,29,13)

Die zweite Bearbeitung ist spärlicher, aber gründlicher als die erste, denn sie beschäftigt sich mehr mit den Bedeutungen. Dabei kommt es manchmal zur umgekehrten Bewegung, d. h. zu einer gewissen Emanzipierung vom Original. Die emanzipierte 2BV ist schöner und weniger wortgetreu, womit sie genau den anfangs formulierten Prioritäten des Übersetzers folgt.

### **3.5. FAZIT**

Die gesamte Übersetzung ist sicherlich vom Naturell ihres Verfassers bestimmt: sie tendiert zu Klarheit und wirkt wohltuend - die beunruhigenden Motive werden beseitigt oder wenigstens entschärft. Dem Übersetzer gelingt es, während des ganzen Zyklus sein Ziel wie auch seine Mittel durchzuhalten, deshalb können wir auch über eine einheitliche Interpretation sprechen. Die Selbstverständlichkeit und der Wohlklang machen sogar den Eindruck, als handle es sich um keine Übersetzung. Der vorliegende Text ist tatsächlich autonom und hat seinen Platz in der tschechischen Kulturgeschichte, unabhängig von der Vorlage. Wenn wir jedoch die gedanklichen und formalen Feinheiten Rilkes suchen, müssen wir selbstverständlich zum Original greifen.



## 4. HOLANS SELBSTBESCHRÄNKUNG

### 4.1. HOLANS ÜBERSETZUNGEN AUS RILKE

In den späten 30er Jahren hatte sich Rilkes Position im tschechischen Kulturraum wesentlich gestärkt: aus dem verkannten Landsmann wurde der meistübersetzte Dichter der neueren deutschsprachigen Literatur. Sowohl P. Eisner, als auch H. Bonn machten in der zeitgenössischen Presse die Bemerkung, tschechische Übersetzer umgäben Rilke mit mehr Aufmerksamkeit als einen George oder einen Hofmannsthal.

Holan war damals von Rilke geradezu fasziniert: außer dem Auswahlband *Slavení* (1937) übersetzte er dessen französische Gedichtsammlungen *Les Roses* und *Les Fenêtres* (1937) und nicht zuletzt die Auswahlkorrespondenz (1940). Die größte Aufmerksamkeit erregte natürlich das Buch *Slavení*. Nach Eisners vorwiegend aus den *Neuen Gedichten* zusammengestelltem Bändchen *Boží a lidé*, war es der erste Versuch, das Rilkesche Universum umfassend darzubieten. Aber auch Holan ließ sich von seinem individuellen Geschmack leiten und schöpfte nur aus einigen Quellen: Meist vertreten sind auch diesmal die *Neuen Gedichte* (inkl. des *Anderen Teils* – 49 Stücke), daran schließen sich die nicht-eingeordneten Texte aus den Jahren 1906-1926 (39 Stücke), die *Sonette an Orpheus* (19), das *Buch der Bilder* (5) und das *Requiem* (2) an. Das Frühwerk, ebenso wie die bereits übersetzten Gedichtbände werden durch kein einziges Beispiel repräsentiert.

### 4.2. BEKENNTNIS, ANSTELLE DER METHODE

Und warum gesellte sich Holan zu den zahlreichen Rilke-Übersetzern? In erster Linie deshalb, weil er sich seit seiner Jugendzeit diesem Dichter verwandt fühlte – so schätzten ihn typologisch A. Novák oder P. Eisner ein, und so erklärt es heutzutage J. Opelík (vgl. Opelík 2004). Dabei sah Holan sehr genau ein, dass sein Ausdruck nicht gleichartig ist: „*Velkým setkáním pro mne byl Rilke. Ovšem moje cesta vedla jinam, Rilke byl mélik, moje cesta je tvrdá, kamenitá.*“ (Holan 2006, S. 494) Übrigens faszinierten ihn an Rilke nicht das Musikalische und die scheinbare Leichtigkeit, sondern seine absolute, in sich geschlossene Gedankenwelt und der vollkommene Einklang des Lebens mit dem Werk: „*Neznám básníka,*

*absolutnějšího, jehož svrchovaný duch by vyčaroval a v život dotvořil tajemnou podstatu věcí, lidí a zvířat, vztahy akordů tajemství mezi člověkem a Bohem, ať ve světě noumenálním nebo fenomenálním, s tak zářivou plností, s tak zázračným shrnutím praelementů jsoucna a bytí v neustále stoupající blaživou a darem jasnozření povznášející a jednotící působnost. Neznám básníka, jehož život by se kryl tak dokonale; a co víc: tak čistě s jeho dílem, s nezměřitelným imprimatur lásky na okrajích a v centru silné poezie. Neznám, pravím, básníka, který by byl se vším tak zajedno, že by byl už Bezejmenný, básníka, jehož vnitřní diktát by byl vykupován noblesnější heroičností v životě i umírání – než jak tomu bylo právě u Rilka.“ (ibid., S. 439)*

### **4.3. ZEITGENÖSSISCHE KRITIKEN**

Obwohl sich Holan selbst zum Thema Übersetzen nie ausführlich äußerte, gehören seine Nachdichtungen der SaO zu den meistkommentierten. Die zeitgenössischen Kritiker zeigten sich eher skeptisch: vor allem fehlte ihnen die ursprüngliche Musikalität. Bonn und Chalupický quittierten es mit bloßer Unzufriedenheit: *„Je tedy Rilke – a tuto základní pravdu o něm překlad Vladimíra Holana snad ne dosti důrazně vyzvedá – přese všechnu svou abstraktnost, složitost a výrazovou rafinovanost lyrik v podstatě nesmírně prostý a zpěvný.“* (Bonn 1937, S. 258) bzw.: *„V pracném zčeštění básníka z nejnepřeložitelnějších zmizela zcela kantiléna originálu, půvab podivuhodné prostoty a čistoty...“* (Chalupický 1938, S. 78). Dagegen fühlte sich Eisner als Leser von dieser Tatsache sehr betroffen: *„Vladimír Holans Deutung Rilkes ist bedeutend, nicht selten dichterisch groß, aber zumeist ohne Rilkes Musik, d. h. auch ohne ihre Entsprechung in dem Notensystem des Tschechischen. Und ein Rilke ohne durchsichtige Klarheit und 'Leichtigkeit', ohne den Gesang von Stein und Stern, ohne den franziskanischen und seraphinischen Nachtkampf und Nichtkampf, ohne Rilkes mozartischen Glanz von innen also ist ein entseelter Rilke.“* (Eisner 1937b, S. 12)

Einen anderen heiklen Punkt stellte das bizarre Vokabular der tschechischen Version dar. Einige meinten, Holan zwang sich, im Widerspruch mit seiner eigenen Natur, zu einer möglichst genauen Nachahmung des Originals: *„...Holan si přitom neuvědomil, že se ničemu nenaučí a nic nezachytí doslovnými ekvivalenty Rilkova abstraktního slovního usu, jimiž se jeho překlady jen hemží; neboť je jisté, že mistrovství překladu je v období a ne v nápodobě.“* (Janů 1937, S. 483) Janů dachte dabei ohne Zweifel an die häufigen Substantivierungen und an die störenden Germanismen. Außerdem zog er eine interessante Parallele zwischen Holans Streben nach Musik und seiner stilisierten Sprache: *„Cítě nehudebnost a nerytmičnost svého*

vlastního verše (kterou mu tímto naprosto nevytýkáme – je to jeho svébytnost) a zdaleka neovládaje vyspělé umění českého moderního rýmu, nutil se Holan ve svých překladech násilím do rilkovské zvukomalby a vykroužených rýmových souzvuků. Výsledek je ten, že jeho překlad je často návratem o dobrých padesát roků nazpět ve vývoji českého básnického jazyka.“ (ibid., S. 483) So kam der Kritiker zum wenig schmeichelhaften Schluss: „...takovýmto překladem nastavuje se Rilkeovi křivé zrcadlo a činí se z něho jakýsi obludný a nesrozumitelný verbalista, jehož zneuctěná geniálnost je takto leda pro smích estétům a snobům. Několik skutečně dobrých překladů... tomuto dojmu bohužel docela nezabrání.“ (ibid., S. 484)

Andere Rezensenten schrieben das spezifische Vokabular der eigenartigen dichterischen Methode Vladimír Holans zu: *“I bez tohoto srovnání jsou nedostatky Holanovy metody až příliš patrné, přes všechnu ‘dozvučnost’ je naprosto ignorován zvukový sklad, přes žhavění point vládne podivná necitlivost a necitelnost ke znění celku, mizí soudržnost a vyšší souvislost... jde o jeho základní duchovní gesto: gesto pýchy, která odmítá všechny opory, strhává mosty pod sebou, vzpírá se rozhovořit láskou. Do mezer mezi slovy rdousivě vpadá posupné mlčení, podoba jeho překladů je jen odleskem vlastní metody básnické... (Králík 1939b, S. 112)*

Diese Ratlosigkeit der Kritiker spiegelt sich in der Debatte über Holans übersetzerische Treue wider. Während einige den Dichter als einen zu treuen Übersetzer bezeichnen, halten ihn andere für einen eigenwilligen Ineptus. So lesen wir auf der einen Seite: *„Holan se sice drží přesněji smyslu i doslovu originálu než Václav Renč...“ (Bonn 1937, S 259)* und: *„V přesném kontrastu k pokoře katolických překladatelů, kteří stírají něco z vypjatého vyjadřování Rilkova, Holan pyšně napírá na poslední výběžky původního slova, zachovává krajně pointovanou věrnost původním pointám...“<sup>30</sup> (Králík 1939b, S. 112).* Auf der anderen Seite aber: *„Příliš svobodně překládaná lyrika Rilkova, cyklus vnitřních zpovědí tohoto básníka sonetu, zpovědníka duše a hrdiny citu.“ (jšr 1939, S. 261-2)* oder sogar: *„Jak by autor, který tak málo úcty prokazuje k jazyku vlastnímu, který tak tvrdě dovede znásilňovati básnickou řeč, mohl míti náležitou úctu k jazyku cizímu, k cizí básnické řeči. K tomu, aby byl někdo překladatelem, dobrým překladatelem-básníkem, nestačí jen, aby byl básníkem sám, je tu potřeba ještě jakési jiné ctnosti – snad nejspíše bych ji nazval schopností vcitování, schopností přizpůsobení, schopností prožívati druhý život. A té Holan nemá. Je přileš urputný, příliš náročivý a snad i příliš domýšlivý. Jeho expressivnost, vůle vyjádřiti sebe za každou*

---

<sup>30</sup> Hervorgehoben von M. O.

*cenu, která láme v jeho lyrice i vžitě vazby a formy, brání mu, aby předložil čtenáři Rilkeho. Předkládá jakousi slepeninu, v níž hrůzně se protínají kosti a údy Rilkeovy a kosti a údy jeho vlastní.“ (Hrbek 1938, S. 202-203)*

Fünfzig Jahre später konnte Hanuš Karlach ohne Emotionen hinzufügen: „*Tvůrci hlavním povoláním básníci, třeba Vladimír Holan, se zmocňovali Rilka spíše jen jako výchozího materiálu a přizpůsobovali ho své poetice.“ (Karlach 1990, S. 345)*

#### **4.4. HOLANS GESAMTE ÜBERSETZUNGSTÄTIGKEIT**

Unsere Methode beruht zwar auf der isolierten Betrachtung der konkreten Leistung eines jeden Übersetzers, im Falle Vladimír Holans erlauben wir uns doch eine Digression. Die angeführten Zitationen sind nämlich sehr kritisch und beziehen sich nicht auf Holans gesamte Übersetzungstätigkeit. Das bezeugt die Tatsache, dass sogar der strenge Oldřich Králík Holans sechshundertseitigen Übersetzungssammelband *Cestou* edierte und mit einem lobenden Kommentar versah: „*Je podivuhodné to nesmírné rozpětí Holanových překladů, vnější i vnitřní. Je v nich překlenut prostor objímající tisíciletí a celé kontinenty. Svítí tu oblohy dávno zhaslé nebo oblohy vzdálené tisíce mil. Ale co je ještě významnější, je tvůrčí expanse Holanova, jak napíná každý verš překladů jako tětívu. Věřu nikdy nechýbuje tím, že by originálům něco ubíral, že by je zkracoval o některý rozměr. Spíše se dopouští básnického násilí, že stupňuje závrat' a úchvat překládaných básníků... Největší ctností Holanovou je objektivnost, věrnost, tektoničnost - budování české básně-překlada ze základů a kořenů originálu. Je to často krutá věrnost, převelmi odlišná od věrnosti filologické. Věrnost nebojácná, věrnost i fantómům, věrnost jasnovidná, jedním slovem básnická.“<sup>31</sup> (Králík 1962, S. 537)*

Ebenfalls J. Janů äußerte sich dem Sammelband gegenüber freundlicher, wenn auch noch kritisch: „*K životnosti, kterou čpí Holanovo přebásňování, patří do součtu pozoruhodných výkonů rovným dílem i n e d o k o n a l o s t i... úctyhodné množství jich vyspělo do pozoruhodné vyspělosti a vyváženosti, jsou mistrovsky dohotovené, jiné byly opracovány až příliš a přetíženy expresivitou autorovy vlastní ražby, jiné konečně byly opuštěny ve stadiu zajímavých skic, talentovaných odštěpků, bystrých, byť nedotažených nápadů.“ (Janů 1962, S. 113-114)*

---

<sup>31</sup> Hervorgehoben von M. O.

## 4.5. ANALYSE

### 4.5.1. MUSIKALITÄT

#### 4.5.1.1. Wohllaut

Auch wenn sich Holan für einen Freund der Musik erklärt, spielt diese in seiner poetischen Welt eine untergeordnete Rolle. Er empfindet Wörter primär als Bedeutungen, nicht als Klänge. So übersetzt er z. B. „*Stachelbeere*“ (II,13,2) wortwörtlich, ohne darüber nachzudenken, wie unpoetisch das tschechische Äquivalent „*angrešt*“ wirkt. Dabei hätte er in der Enumeration diese Frucht durch eine andere ersetzen können, wie es die meisten seiner Kollegen machten. Ebenso unbewegt läßt Holan Kakophonien und Stottereien in größeren Wortgruppen zu:

*mluvu, která na černém stárnutí vaší brady stříbříc stín* (II,15,7-8)

*Jak k spotřebované, tak k tupé a němé umně* (II,13,12)

#### 4.5.1.2. Alliteration

Er tut noch einen weiteren Schritt, indem er die Rilkeschen Alliterationen konsequent und ohne Kompensation tilgt. Es scheint, als ob er die Klangfiguren für verdächtig und gewissermaßen frivol hielte, etwa wie Holthusen den Reim:

*Weg und Wendung. *Cesta, obrat.* (I,11,7)*

*O Erfahrung, Fühlung, Freude - *Znalost, cit, radosti - (I,13,14)**

*Es ist seit lange ihre Art, den Lehm  
mit ihrem freien Marke zu durchmärken. *Již zdávna znají každý hlíny atom  
svým vlastním volným morkem proznačit.*  
(I,14,7-8)*

*aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung  
und die Verleugnung jedes Gewands. *ale list jednotlivý je také vystřiháním,  
popíraje šat všech arabesk. (II,6,7-8)**

### 4.5.1.3 Sätzen und Pointen

Holan bezaubert nicht durch seine Musikalität, sondern durch einprägsame Wendungen. Er weiß die Verse zu erkennen, die sich als Sätzen bieten, und schenkt ihnen eine besondere Aufmerksamkeit. Meistens handelt es um Pointen des ganzen Stückes:

*Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.*      *Dech pro nic. Vání v Bohu. Větru tah.*  
(I,3,14)

*Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.*      *Mříž lry netísní mu dlaň. A on*  
*Und er gehorcht, indem er überschreitet.*      *je poslušen, že překračuje v skryté.*  
(I,5,13-14)

*Doch uns freue eine Weile nun*      *Ale těš nás nyní chvíle vjem,*  
*der Figur zu glauben. Das genügt.*      *věřit figuře. To stačí.*      (I,11,13-14)

*Ist dir Trinken bitter, werde Wein.*      *Hořkne-li ti pití, vínem buď.*      (II,29,8)

Außerdem hat er hat einen feinen Sinn für die Anberaumung der Pointe:

*Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen*      *Máme své prastaré přátelství, velké ty bohy,*  
*niemals verbenden Götter, weil sie der harte*      *neucházející se, že ocel námi*  
*Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen*      *přísně vychovaná jich nezná dle vlohy,*  
*oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?*      *zapudit snad, či na mapě hledat samotami?*  
(I,24,1-4)

*zu der stillen Erde sag: Ich rinne*      *tiché zemi: Plynu, - řekni sladce..*  
*Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.*      *Rychlé vodě pověz: Jsem.*      (II,29,13-14)

Das letztgenannte Beispiel macht besonders deutlich, dass Holan die Pointe dem Rhythmus bevorzugt.

#### 4.5.2. LEXIK

Wie die Rezensenten vorausgeschickt haben, finden wir bei Holan eine verhältnismäßig hohe Anzahl an hervorgehobenen Wörtern, und zwar in allen Klassen - von den veralteten bis zu den umgangssprachlichen<sup>32</sup>:

- veraltet: *vně* – in der Bedeutung „drinnen“ (I,13); *snažné* – in der Bedeutung „přičinlivé“ (II,23)
- gehoben: *zřené* (I,3); *vnitř* (I,10); *nesluje* (I,11); *velne* (II,3); *kdož* (II,5); *vráz* (II,6); *mní...být* (II,12); *vzmáchně se* (II,12); *kdos* (II,20); *kdys* (II,20); *krmí* – Instr. von „*krmě*“ (II,29)
- gehoben/veraltet: *k strážni* (I,24)
- gehoben/dichterisch: *kol* – als Präp. (I,14)
- dichterisch: *ni* (I,3); *k pění* (I,3)
- mundartig/gehoben: *zpoza* (I,5)
- selten: *obé* (I,10); *vlastníme si* – in der Bedeutung „přivlastňujeme si“ (I,16); *vlá* – in der Bedeutung „mává“ (II,6); *možně* (II,16); *přec* (II,20)
- umgangssprachlich: *všady* (I,16)

- Eine nicht zu übersehende Gruppe bilden die Fremdwörter, die öfter als im Original vorkommen:

*meandr* (I,24); *formulí* (I,16,8); *z pós* (II,3); *arabesk* (II,6); *summě* (II,13); *scén* (II,13); *z nuanci* (II,16,4)

- Stark vertreten sind ebenfalls Holans berühmte Okkasionalismen:

*odšelestili* (I,10); *maní* (I,14); *mezivěc* (I,14); *nevkročitelnost* (II,3); *dalekozpět* (II,5); *dovolatelném* (II,6); *protistaviš* (II,16); *přepěněn* (II,22)

Die meisten davon sind jedoch in Wirklichkeit wortwörtliche Übersetzungen, d. h. Germanismen ihrer Art:

---

<sup>32</sup> Auch diesmal haben wir mit *Příruční slovník jazyka českého* gearbeitet.

<i>Zwischending</i>	<i>mezivěc</i>
<i>Unbetretbarkeit</i>	<i>nevkročitelnost</i>
<i>rufbaren</i>	<i>dovolatelném</i>
<i>entgegenstellt</i>	<i>protistaviš<sup>33</sup></i>
<i>übergeschäumt</i>	<i>přepěň</i>
<i>wir gehen um</i>	<i>jdem kol</i>

- Die letzte zu erwähnende Besonderheit Holans ist seine Vorliebe für mehrsilbige Wörter, die sonst in der Lyrik kaum verwendet werden. Dabei handelt sich oft um Negationen:

*neucházející se*(I,24,2); *nevkročitelností* (II,3,8); *nesčíslný* (II,6,3); *jednotlivý* (II,6,7); *dovolatelném* (II,6,14); *črtající* (II,12,3); *obracející* (II,12,4); *spotřebované* (II,13,12); *přiklání* (II,13,7); *nepřehledná* (II,13,3); *nepřeberně* (II,15,2); *neobsáhle* (II,20,4); *neuzavřen* (II,20,9); usw.

Während bei Renč dichterische Wörter an der Spitze stehen, sind in Holans Wortschatz gehobene Ausdrücke und Fremdwörter dominant. An dieser Wahl zeigt sich sein intellektueller Anspruch, bzw. seine Überheblichkeit, wie es Králík formuliert. Holan setzt sich vom gemeinen Publikum bereits auf der lexikalischen Ebene ab, und zwar in einem solchen Maße, dass er Rilke selbst übertrifft.

### 4.5.3. SYNTAX

Die syntaktische Ebene ist im Vergleich mit der lexikalischen weniger auffallend. Es kommen zwar ungewöhnliche Konstruktionen vor:

<i>Buď bez námah náš <u>sen o jiná jména.</u></i>	(I,5,4-5)
<i><u>Troufej říci, co zveš jablkem.</u></i>	(I,13,9)
<i>Nám však jak plavcům <u>ubývá ze sil.</u></i>	(I,24,14)
<i><u>toužíváme, kde je opora.</u></i>	(II,23,11)
<i>V trámech zvonic <u>nech se přes temnoty zvonit.</u></i>	(II,29,3-4)
<i><u>Čím tvá znalost nejbolestněj strní?</u></i>	(II,29,7)

<sup>33</sup> Die Person wird in der Übersetzung geändert.



aber sie sind nicht übermäßig und decken sich z. T. mit dem Rilkeschen, bzw. mit dem deutschen Sprachsystem:

*...Alles dieses spricht*

*Tod und Leben in den Mund...*

*...Vše to mluví pradávňě*

*smrt a život do úst... (I,13,2-3)*

*Ists nicht schon zuviel, wenn er die Rosenschale  
um ein paar Tage manchmal übersteht?*

*... Není již mnoho, růži v léto  
když přečká mnohdy o dní několik?*

*(I,5,7-8)*

*..., und ihre uns lang schon zu langsamen Boten  
überholen wir immer...*

*a jejich nám dlouho již pomalé posly my zdola  
předstihnem vždy... (I,24,8-9)*

Die Beispiele aus dem syntaktischen, wie aus dem lexikalischen Bereich machen deutlich, dass Holan die Struktur der Originalsprache unmittelbar ins Tschechische übertragen will, ungeachtet der Tatsache, dass sie in der Übersetzung anders wirkt. Damit kommen wir zum wichtigsten Streitpunkt der Kritik, nämlich zu Holans übersetzerischen Treue. Die Frage nach der Treue bei Holan kann nur beantwortet werden, indem wir die Problematik auf verschiedenen Ebenen einzeln betrachten.

#### 4.5.4. RHYTHMUS

##### 4.5.4.1. Rhythmische Treue

Wer die übersetzten Verse aus einiger Entfernung hört, ohne einzelne Wörter erkennen zu können, wird an Holans Treue nicht zweifeln: In einigen Nummern wird der Rhythmus sogar unverändert übernommen (II,5; II,23), in anderen erfährt er nur kleine Modifikationen. Z. B. tauscht Holan die männlichen und die weiblichen Zeilen, ändert die Reihenordnung der Füße im Vers (- v v - v statt: - v - v v) usw. Er orientiert sich vernünftigerweise an der Hebungszahl und zögert nicht, eine unbetonte Silbe hinzuzufügen oder auszulassen. So schafft er manchmal den ersten Päon (- v v v) statt Daktylus, bzw. Daktylus statt Trochäus und umgekehrt. Selten erlaubt er sich, einen Fuß zu streichen (II,29,14). Ebenso wird das

Reimschema eingehalten, oder höchstens umgestaltet. Holans formale Präzision können wir uns an zwei Erscheinungen verschiedenen Ranges vergegenwärtigen:

- Die Zäsur steht fast hundertprozentig an der ursprünglichen Stelle:

*Weg und Wendung./ Doch ein Druck verständigt.*      *Cesta, obrat./ Přece tlak vyhrocen.*  
*Neue Weite./ Und die zwei sind eins.*                      *Nová dálka./ Zjev dvou v jeden srost.*  
*Aber sind sie's?/ Oder meinen beide*                      *Jsou to oni?/ Či snad sotva chtěli*  
(I,11,7-9)

*Doch von den Kräften, die uns bedrohten,*              *Leč ze sil, jež nás ohrožovaly,*  
*fühlst du viele.../ Du kennst die Toten,*              *cítíš mnohé.../ Jsi mrtvých znalý,*  
(I,16,7-8)

*Doch meines Herrn Hand will ich führen und sagen:*      *Leč mého Pána dlaň vést chci, řka všady:*  
*Hier./ Das ist Esau in seinem Fell.*                      *Zde./ To je Esau v kůži své. Host.*  
(I,16,13-14)

*Wolle die Wandlung./ O sei für die Flamme begeistert*      *Proměnu chtěj ty./ Ó buď pro plamen*  
*naděšený, v kterém*  
(II,12,1)

*Sei immer tot in Eurydike -./ singender steige,*              *Mrtev buď věčně v Eurydice -./ stoupej výš v*  
*pění*  
(II,13,5)

- Das Enjambement wird konsequent ins Tschechische umgepflanzt:

*Unsere Gastmähler haben wir weit -, unsere Bäder,*      *Daleko hostiny máme my své – třípytílost lázní,*  
*fortgerückt, und ihre uns lang schon zu langsamen Boten*      *a jejich nám dlouho již pomalé posly my zdola*  
*überholen wir immer. Einsamer nun auf einander*              *předstihnem vždy. Ted' osamělejší, na sebe více*  
*ganz angewiesen, ohne einander zu kennen,*              *odkázáni, aniž známe, co vzájemnost tvoří,*  
*führen wir nicht mehr die Pfade als schöne Mäander,*      *nevedem stezky jak meandr krásný do květnice,*  
*sondern als Grade. Nur noch in Dampfkesseln brennen*      *nýbrž jak přímku. V kotlích jen ještě hoří*  
*die einstigen Feuer und heben die Hämmer, die immer*      *někdejší ohně a kladiva ženou, jež zděsil*  
*größern. Wir aber nehmen an Kraft ab, wie Schwimmer.*      *rozmach. Nám však jak plavcům ubývá ze sil.*  
(I, 24, 7-14)

*du, vor des Wassers fließendem Gesicht,  
marmorne Maske. Und im Hintergrund  
der Aquädukte Herkunft. Weither an  
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins  
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann  
am schwarzen Altern deines Kinns  
vorüberfällt in das Gefäß davor.*

*vy, před tekoucí tváří vody, tvar  
mramorné masky. A tam v pozadí  
hle, příchod akvaduktů. Z dálky sem  
kol hrobů všech, z úpatí Apenin  
nesou vám mluvu, která na černém  
stárnutí vaší brady stříbříc stín  
přepadá v nádrž. Je to uvité, (II,15,3-9)*

Ähnlich wie Renč, ist sich auch Holan des Vorteils dieses Mittels für die tschechische Übersetzung bewusst. Manchmal bildet er sogar ein neues Enjambement, um die jambische Zeile natürlich anzusetzen.

#### 4.5.4.2. Der Preis für die rhythmische Treue

Der Rilkesche Rhythmus wird zwar von Holan erkannt und möglichst genau nachgeahmt, doch bei ihm begründet er keine Harmonie. Das Tschechische wird in die vorgegebene Form gepresst und das Ganze wirkt künstlich. Zu den Schwächen zählen u. a.:

- verdoppelte Wörter:

*Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender*

*A lustr jde, jde jako šestnácterák*

*(II,3,7)*

*O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,  
so scheint es ihr, daß du sie unterbrichst.*

*Ó ústa studně, vy, vy ústa – dar, (II,15,1)  
zdá se jí, že, že ji přerušuješ. (II,15,14)*

- verkrampfte Wortstellung:

*Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier  
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.*

*Má rozpor v mysli. Ne na křižovatce  
dvou v srdci cest je pro Apolla chrám.*

*(I,3,3-4)*

*Errichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose  
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.*

*Nestavte pomník. Nechte vykvést zpoza  
rok každý k jeho přízni růži jen.*

(I,5,1-2)

*Wir, Gewaltsamen, wir wahren länger.*

*Násilným nám, trvat déle je tu.* (II,5,12)

*plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft.*

*vráz ve vzduch vlá jak slávy na důkaz*

(II,6,11)

- Tonbeugungen (in den alternierenden Versen besonders störend):

*Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,  
diese sehnsüchtige Natur des Seins?  
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.*

*Není tomu tak, hnán a pak<sup>34</sup> zkrocen,  
toužebná ta jsoucna podstatnost?  
Cesta, obrat. Přece tlak vyhrocen<sup>35</sup>.*

(I,11,5-7)

*Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.*

*jdem kol. Nemluví<sup>36</sup> jenom roku řečí.*

(I,14,2)

*Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven*

*Zda plod, otroků<sup>37</sup> těžkých dílo, maní*

(I,14,10)

*Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen  
niemals werbenden Götter, weil sie der harte  
Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen*

*Máme své prastaré přátelství, velké ty bohy,  
neucházející se<sup>38</sup>, že ocel námi  
přísně vychovaná jich nezná dle vlohy,*

(I,24,1-3)

Diese Verse müssen skandiert werden, damit das metrische Schema überhaupt in Erscheinung tritt. Durch die Skansion werden allerdings Silben betont, die im Tschechischen keinen sprachlichen Akzent tragen. Im letzten Beispiel wird das Wahrnehmen des Rhythmus durch die Präsenz von mehrsilbigen Wörtern (*neucházející, vychovaná*) noch erschwert.

<sup>34</sup> Betonung auf der Konjunktion a.

<sup>35</sup> Betonung auf -hro-

<sup>36</sup> Betonung auf -mlu-

<sup>37</sup> Betonung auf -ro-

<sup>38</sup> Betonung auf -chá- und -cí-

Bei den jambischen Zeilenanfängen rechnete Holan, wie Renč, mit dem schwebenden Akzent. Doch dieses Mittel kann nicht übermäßig gebraucht werden wie es z. B. im Sonett I,14 der Fall ist:

<i>Berouce plod, list révy, květy k ní,</i>	(I,14,1)
<i>Zjevení pestré stoupá z temnot v péči</i>	(I,14,3)
<i>mrtvých, již silí zem, kde zříš ji žít.</i>	(I,14,5)
<i>Mezivěc z němých sil a políbení.</i>	(I,14,14)

Die genannten Beispiele verdeutlichen den außerordentlichen K(r)ampf des Übersetzers, deswegen sprechen wir auch von einer formalen Treue gegenüber der Form. In der Debatte, ob er Rilkes Texte seiner eigenen Poetik anpasste, müssen wir Holan jedoch verteidigen. Sein Verfahren zeugt nicht von Überheblichkeit, sondern von Demut gegenüber der Vorlage. Leider war der eigenwillige Künstler einer solchen Selbstbeschränkung nicht fähig.

#### 4.5.5. REIM

Auf der Bedeutungsebene erscheint eine Generalisierung durchaus unmöglich: Wir müssen Holans Zeilen in Anverse und Abverse (Reimpositionen) trennen, um nicht in Widersprüche zu geraten. In den Anversen sind sehr wenige Änderungen nachweisbar – etwa zehn in den 19x14 Zeilen. Es wird selten ein Zusatz angebracht und noch seltener etwas ausgelassen. Dagegen werden in der Reimposition die Bedeutungen geradezu erschüttert: während das eine Reimwort gut in den Text passt, hat das andere keine andere Berechtigung als den Reim zu bilden. Ein solches Ungleichgewicht der Reimpaare finden wir bei keinem anderen Übersetzer der SaO.

- „harmlose“ Zusätze in der Reimposition (Übersetzerschlacke):

<i>Dies ist nicht, Jüngling, dass du liebst, wenn auch</i>	<i>...To není,</i>
<i>die Stimme dann den Mund dir aufstößt, - lerne</i>	<i>jinochu, to, že miluješ, <u>ach, ne,</u></i>
<i>vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt.</i>	<i>byť hlas pak ústa ruzvívá ti, - k pěni</i>
	<i>zapomínat se uč. To uplyne.</i>

*In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.  
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.*

*Zpívati v pravdě, jiný dech je, ach.  
Dech pro nic. Vání v Bohu. Větru tah.*

(I,3,9-14)

*Zwischen den Sternen, wie weit; und doch, um  
wievieles noch weiter,]  
was man am Hiesigen lernt.  
Einer, zum Beispiel ein Kind... und ein Nächster,  
ein Zweiter –]  
o wie unfaßlich entfernt.,*

*Ve hvězdách, daleko jak; a přec, oč dále,  
čemu je ti]  
na zdejšíu učít se, hle.  
Někdo, snad dítě, a dál... kdosi druhý, kdosi  
třetí –,]  
vzdálený neobsáhle. (II,20,1-4)*

- irreführende Zusätze in der Reimposition:

*und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht  
der Toten an sich, die die Erde stärken.  
Was wissen wir von ihrem Teil an dem?  
Es ist seit lange ihre Art, den Lehm  
mit ihrem freien Marke zu durchmärken.*

*a má snad na sobě lesk žáření  
mrtvých, již sílí zem, kde zříš ji žít.  
Co víme však z účasti jejich na tom?  
Již zdávna znají každý hlíny atom  
svým vlastním volným morkem proznačit.  
(I,14,4-8)*

*mich nicht in dein Herz. Ich wüchse zu schnell.  
Doch meines Herrn Hand will ich führen und sagen:  
Hier. Das ist Esau in seinem Fell.*

*nesázej v srdce. Já rychle bych rost.  
Leč mého Pána dlaň vést chci, ,řka všady:  
Zde. To je Esau v kůži své. Host.  
(I,16,12-14)*

*O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse  
unseres Daseins, in Parken uebergeschäumt, -  
oder als steinerne Männer neben die Schlüsse  
hoher Portale, unter Balkone gebäumt!*

*Ó přes osud: z nadbytků našeho bytí,  
přepěněn v parky zved nejeden z nich svůj tón,  
nebo jak kamenní muži při vlnobití  
vyšších portálů, vzepnutí tam pod balkon!  
(II,22,1-4)*

*um einen Leib aus nichts als Glanz;  
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung  
und die Verleugnung jedes Gewands.*

*kol těla z ničeho než lesk;  
ale list jednotlivý je také vystřiháním,  
popíraje šat všech arabesk (II,6,6-8)*



#### 4.5.6.2. Verschleierung der Bedeutungen

An Holans Arbeit mit dem Reim konnten wir beobachten, wie er durch Zusatzwörter falsche Assoziationen hervorruft und den ursprünglichen Sinn verschleiert. Zu einer solchen Verschleierung tragen auch seine Fremdwörter und Okkasionalismen bei. Schließlich wird der an sich anspruchsvolle Originaltext mittels komplizierter Formulierungen noch mehr verdunkelt:

*die das fröhliche Wasser römischer Tage  
als ein wandelndes Lied durchfließt.*

*kteřé radostná voda římských dnů zjev  
bloudící písně dbá prošumět. (I,10,3-4)*

*klar zu werden, wach und transparent,*

*přešla v jas, kde bdělost, průsvit jeví,  
(I,13,12)*

*...Du kennst die Toten,  
und du erschrickst vor dem Zauberspruch.*

*...Jsi mrtvých znalý,  
před formulí zděšen zaklínat. (I,16,7-8)*

*daß es uns fremd erscheint;*

*že se v cizince nám promění (II,20,5-6)*

In vielen Fällen ist die ursprüngliche Bedeutung aufgrund der Vorlage rekonstruierbar. So begeht Holan keine Verkehrung Rilkes, er macht ihn nur unzugänglicher: Anstatt die Sprachbarriere abzuschaffen, baut er um den Text eine neue Mauer aus Unverständlichkeit.

#### 4.5.6.3. Missverständnisse

Natürlich gibt es auch Stellen, wo Holan die Bedeutungszusammenhänge einfach übersah. Manchmal scheint es, als hätte er den Text Zeile für Zeile übersetzt:

*...Und die zwei sind eins.  
Aber sind sie's? Oder meinen beide  
nicht den Weg, den sie zusammen tun?*

*...Zjev dvou v jeden srost.  
Jsou to oni? Či snad sotva chtěli  
cestu, již konají navzájem? (I,11,8-10)*

Der Satz „Aber sind sie's“ bezieht sich auf die Behauptung „die zwei sind eins“, d. h. auf die implizite Einigkeit. Keineswegs auf die Identität der Akteure.



<p><i>Unsere Gastmähler haben wir weit -, unsere Bäder fortgerückt, und ihre uns lang schon zu langsamen Boten</i></p>	<p><i>Daleko hostiny <u>máme</u> my své – třpytivost lázní, a jejich nám dlouho již pomalé posly my zdola (I,24,7-8)</i></p>
--	--

In diesem Fall wird das Hilfsverb „haben (...fortgerückt)“ für ein Vollverb gehalten.

<p><i>Ist nicht <u>so</u>, gejagt und dann gebändigt, diese <u>sehnige</u> Natur des Seins?</i></p>	<p><i>Není tomu tak, hnán a pak zkrocen, toužebná ta jsoucná podstatnost? (I,11,5-6)</i></p>
---	--

Hier konzentrieren sich in zwei Zeilen sogar zwei Missdeutungen – „Ist nicht so...diese sehnige Natur des Seins?“ bedeutet in Wirklichkeit: „Není snad taková... ta šlachovitá povaha bytí?“ Das Wort „sehnig“ ist ein „falscher Freund“ von vielen Übersetzern, inkl. Renčs.

#### 4.5.7. INTERPRETATION

Holan weigert sich gegen die Konvention in jeder Geste. Außer der rein sprachlichen Innovation auf der lexikalischen, wie auf der syntaktischen Ebene bietet er stellenweise überraschende Deutungen:

<p><i>Und er gehorcht, indem er <u>überschreitet</u>.</i></p>	<p><i>je poslušen, že <u>překračuje v skryté</u>. (I,5,14)</i></p>
---	--

Das zu-Ende-gedachtes Bild ist hier durch den Kontext begründet und dabei nicht banal.

<p><i>Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir, wie der Winter, der eben geht Denn <u>unter Wintern</u> ist einer so endlos Winter, daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.</i></p>	<p><i>Předcházej loučením všem, jak byla by za tebou bědná] podobna zimě, které právě jsi zasvěcen.. Neb <u>pod zimami</u> je jedna tak nepřehledná, že, přezimujíc, přečká srdce tvé za svých scén. (II,13,3)</i></p>
---	--

Diese Strophe zeigt gleichzeitig Holans Misshandlung der Bedeutungen im Abvers („*jsi zasvěcen*“ - „*ze svých scén*“) und sein Feingefühl für gewisse Details. Er übersetzt die Wendung „*unter Wintern*“ nicht durch das übliche „*mezi zimami*“, sondern, nach dem Kontext und entsprechend der Perspektive oberhalb-unterhalb, durch „*pod zimami*“.

*Aber das Rasen zergeht und läßt keine Spuren.*

*Běsi, ti zaniknou však a stopy své smetli.*

*(II,22,12)*

„Rasen“ entspricht tatsächlich dem tschechischen „*běsnit*“. Doch die substantivierte Form „*das Rasen*“ trägt in sich keinen Aspekt der Lebendigkeit. Im Zusammenhang mit den Flugzeugen wäre „*běsnění*“ ein passendes Äquivalent, während „*běsi*“ vielmehr ans innerliche Rasen eines Dostojewski erinnern.

#### **4.6. FAZIT**

Die Holansche Übersetzung hinterläßt einen ambivalenten Eindruck. Sie kennt nicht den Mittelweg, sondern hat nur Höhen und Tiefen. Holan übersetzt mit einer außerordentlichen Einprägsamkeit - aber nur das, was er für wichtig hält. In erster Linie sind das Sentenzen und Pointen, dann der Rhythmus und schließlich die Bedeutungen. Erfolgreich ist er eindeutig im Bereich der Pointen und Sentenzen. Das streng eingehaltene metrische Schema ist an sich kein Verdienst und die Bedeutungen werden durch Zusätze in der Reimposition wesentlich deformiert. Es ist bedauerndswert, dass Holan den Weg der Treue wählte, der für ihn nicht bestimmt war. Eine radikale Befreiung von der Vorlage wäre vielleicht in seinem Fall fruchtbarer gewesen. Manches verrät die ausgeprägte Sprache der Übersetzung...

## 5. POKORNÝS AUSLESE

### 5.1. TEXTKORPUS

Die Übersetzung der SaO von Jindřich Pokorný hat mehr als eine Besonderheit: zum Beispiel ist sie weder vollständig, noch lakunär. Der Übersetzer konzentrierte sich ausschließlich auf ihren ersten Teil und übertrug diesen sogar zweimal ins Tschechische. Das erste Mal erschienen die *Sonette* in Pokornýs Auswahlband *Lodice času* (1966), das zweite Mal wurden sie in die von H. Karlach herausgegebene Auswahl *...a na ochozech smrt jsi viděl stát* (1990) eingliedert, die eine Vielzahl von Rilkes Texten in der Übersetzung von neun verschiedenen Vermittlern vorstellte. Wir können nur spekulieren, warum Pokorný nach 24 Jahren den ersten Teil bearbeitete, anstatt den zweiten in Angriff zu nehmen. Wie es auch sei, hatte diese Tatsache weitere Folgen: seine *Sonette* wurden nie als ganzes Korpus publiziert und daher auch nie gesondert kommentiert. Das Schweigen um die Übersetzung läßt sich allerdings einfach dadurch erklären, dass es um keine Neuentdeckung ging, denn in den 60er Jahren war das tschechische Publikum mit Rilke längst vertraut.

### 5.2. ÜBERSETZERISCHE METHODE

Höchstwahrscheinlich entstand Pokornýs Version aus der Lust zur persönlichen Auseinandersetzung mit dem Original, bzw. aus dem Bedürfnis eines anderen Vorgehens. Manches erläutert seine Würdigung des Autors: „*Jako horolezcům, kteří se zatím odvážili toliko na vrchol Milešovky, připomíná Rilke přemnohým pisatelům veršů, co to znamená básnický naslouchat, nahlížet a mluvit, to jest zpívat; prostřednictvím svého tvůrčího odkazu nás upozorňuje na to, že básník zdaleka není jen tvor, který řadí slova do nestejně dlouhých řádků; velký básník především klade velké otázky. Neboť poezie má své velké otázky a není jistě náhodou, že se jeho tvorbou zabýval i ne jeden filozof.*“ (Pokorný 1991, S. 3)

Bereits die Formulierung „*básnický naslouchat, nahlížet a mluvit*“ macht deutlich, dass Pokorný zu den Nachfolgern Martin Heideggers zählt, die in Rilkes Dichtung v. a. eine zu interpretierende Quelle sahen. Der Absolvent der Philosophie bekennt sich zu seinem Vorbild auch explizit: „*Am wichtigsten für unser heutiges Hauptthema war die damals von*

den marxistischen Ideologen streng verbotene Kunst der Interpretation, hier besonders die Untersuchungen Romano Guardinis und vor allem die Martin Heideggers. Dort wurde auch vom Übersetzer das Gleichgewicht des Ganzen und des Einzelnen betont, also des Makro- und des Mikrokosmos jedes Kunstwerks, sowie sein Umfeld, die geistige Landschaft in der es steht.“ (Pokorný 1998, S. 77) Diese Überlegungen wurden zum Grundstein seiner übersetzerischen Methode.

Trotzdem hatte Pokorný einen noch wichtigeren, weil unmittelbaren Inspirator - seinen Professor Jan Patočka, in dessen Vorlesungen die Theorie mit der Übersetzungspraxis verbunden war: „Praktisch ergaben sich daraus zwei Grundzüge der Dichterkunst, vor allem der Poesie: jedes Gedicht, auch das genialste, besteht einerseits aus Schlüsselwörtern, andererseits aber auch aus Füllwörtern. Die Lyrik seit ihren Anfängen lebt als Sprachmusik und darum trägt sie immer mit und in sich das Melodische. Sie hat ihre Gesetze für Reim, Rhythmus, Kadenz, Figuren, Strophen usw. Jeder Bruch dieser Gesetze führt zur Degeneration des Poetischen. Die Kunst der Übersetzung hängt also auch von der genauen Entdeckung der Schlüsselwörter und auch der Füllwörter ab. Jan Patočka lehrte, den inneren Sinn der einzelnen Schöpfungen zu suchen.“ (ibid., S. 77)

Die tschechische Version dieses Zitats ist nicht so lakonisch und verdeutlicht besser die Logik der Äußerung: „Pro poezii z toho vyplývaly dva praktické poznatky: každá báseň, i ta nejlepší, sestává jednak ze slov klíčových, jednak výplňkových (v překladatelské hantýrce „vycpávek“). Neobejde se bez nich hlavně lyrika<sup>39</sup>, jež žije už od svých počátků jako hudba slov, melos s vlastními zákony pro rým, rytmus, kadenci, sloku, atd. (platné zčásti, zato víc, než si leckdo připouští, i pro verše volné); všechny nadto mají svou výpovědní hodnotu (Efim Etkind). Každý prohřešek proti těmto zákonům znamená degeneraci poetického. Umění překladu pak spočívá kromě jiného ve schopnosti správně určit slova klíčová (a per negationem i výplňková). Právě v tom se Patočka prokazoval jako nedostižný učitel, právě tímto způsobem dovedl hledat a odhalovat vnitřní smysl jednotlivých děl.“ (Pokorný 1995, S. 13)

Daraus ergeben sich zwei Schlüsse: 1) Pokorný empfindet Gedichte als Wortgestalten, die bereits im Original auf Schlüssel- und Füllelemente analysierbar sind. Seiner Meinung nach ermöglicht das richtige Erfassen der Schlüsselwörter auch die entsprechende Wiedergabe des Textes in einer Fremdsprache. Demnach handelt es sich um eine stark bedeutungsorientierte Übersetzungsmethode. 2) Er betont zwar musikalische Elemente als

---

<sup>39</sup> Hervorgehoben von M. O.

Charakteristika der Lyrik, doch macht er in einem Atemzug die lyrischen Gesetze für die Existenz der Füllwörter, d. h. des „Ballastes“, verantwortlich.

### 5.3. ANALYSE

#### 5.3.1. MUSIKALITÄT

Trotz seiner übersetzerischen Orientierung ist Pokorný nicht taub für die Musik der Rilkeschen Verse. So verwendet er z. B. die Alliteration bis zur Übertreibung. Er setzt sie nicht nur sorgfältig um,

<i>Erfahrung, <u>F</u>ühlung, <u>F</u>reude</i>	<i><u>dot</u>ek, <u>do</u>ušek, <u>do</u>zvuk</i>	<i>(I,13,14)</i>
<i>Blume und <u>B</u>uch.</i>	<i><u>kn</u>ihu i <u>kv</u>ět</i>	<i>(I,22,14)</i>
<i>Wie sie auch <u>r</u>angen und <u>r</u>asten...</i>	<i>v nastalém <u>bo</u>ji a <u>bo</u>uři a ryku</i>	<i>(I,26,6)</i>

sondern fügt auch neue Fälle ein, ohne dazu von der Kompensationspflicht gezwungen zu sein:

<i><u>k</u>řik, <u>ř</u>ije, <u>ř</u>ev</i>	<i>(I,1,9)</i>
<i><u>s</u>ouznějící <u>s</u>lasi <u>s</u>trun a <u>h</u>lasu</i>	<i>(I,2,3)</i>
<i><u>p</u>ochod hodin <u>m</u>iji, <u>p</u>omíjivý</i>	<i>(I,12,3)</i>
<i><u>p</u>olotvar <u>p</u>olibků</i>	<i>(I,14,14)</i>
<i><u>tl</u>ukot a <u>tl</u>umený hlas</i>	<i>(I,15,4)</i>
<i>ve <u>z</u>měti <u>z</u>měna</i>	<i>(I,17,2)</i>
<i><u>l</u>án <u>l</u>ákal ho samotou</i>	<i>(I,20,7)</i>
<i>kéž nevábí vás <u>b</u>ěh</i>	
<i>a neláká vás <u>l</u>et.</i>	<i>(I,22,10-11)</i>
<i>A <u>s</u>níla ve mně. A s ní právě tak</i>	
<i><u>s</u>nily i milé koruny a kmeny,</i>	<i>(I,2,5-6)</i>
<i>onu <u>s</u>ladkost, jež je zprvu <u>h</u>ustá</i>	
<i>a pak <u>ch</u>utí <u>z</u>volna <u>p</u>rolne <u>ú</u>sta</i>	<i>(I,13,10-11)</i>

dál hledá, jak milovat má.

Čím smrti je dálka a tma,

nám tají se stále.

(I,19,10-12)

- In einigen Fällen findet er sogar ein lautliches Äquivalent fürs Original:

*treibe und diene*

*být v službách díla*

(I,18,14)

*viele, o viele...Für die Beschwerde*

*mnohé a mnohé! Ted' za všechnu píli*

*langen Lernens bekommt sie den Preis.*

*čeká ji odměna líbezná.*

(I,21,3-4)

- Wo sich die Gelegenheit bietet, wird auch der Reim lautmalerisch übertragen:

*Geröhr – Gehör*

*řev – zpěv*

(I,1,9 u. 14)

## 5.3.2. RHYTHMUS

### 5.3.2.1. Metrische Genauigkeit

Bei den alternierenden Stücken beachtet Pokorný genau das originale metrische Schema inkl. des Enjambements (I,1,8-9; I,2,12-13; I,3,3-4; I,5,4-5; I,13,4-5; usw.), wenn auch nicht mit der Akribie eines Holan. Dabei hilft er sich in den jambischen Zeilen, ebenso wie Renč und Holan, mit dem schwebenden Akzent aus:

*Dívěnka téměř... uniká mi. Kam?*

(I,2,14)

*Píseň je pobyt: bytí Bohu snadné.*

(I,3,7)

*Nestavte svatostánky k jeho chvále.*

(I,5,1)

In den nicht-alternierenden Versen werden dagegen kleinere oder größere Freiheiten zugelassen, wie im Sonett I,6 der Wechsel der Kadenz:

*Nichts kann das göltige Bild ihm verschlimmern;  
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,  
rühme er Fingerring, Spange und Krug.*

*Nic před ním svou podobu nezatají,  
co hroby i světnice ukrývají<sup>40</sup>:  
džbán, šperk i prsten on oslaví. (I,6,12-14)*

Schließlich in den Sonetten mit unregelmäßigen Schemen (I,10; I,16; I,19; I,20) werden die Unterschiede deutlich. Das beste Beispiel bietet das Sonett I,20, welches in der Übersetzung zu einer Chevy-Chase-Strophe wird:

*Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag  
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? –  
Mein Erinnern an einen Frühlingstag,  
seinen Abend, in Rußland -, ein Pferd...*

*Co tobě dám, pane, ó, kterýž jsi ten,  
kdo naučil tvorstvo znát zvuk? -  
Jen vzpomínku na Rus a na jarní den  
a na koně uprostřed luk.*

*Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein,  
an der vorderen Fessel den Pflock,  
um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein;  
wie schlug seiner Mähne Gelock*

*On z vesnice vyběhl, bělouš, byl sám  
a na uzdě vlekl svůj kůl;  
lán lákal ho samotou, běžel vstříc tmám,  
proud hřívý se ve větru dmul*

*an den Hals im Takte des Übermuts,  
bei dem grob gehemmten Galopp.  
Wie sprangen die Quellen des Rossebluts!*

*a do šlje bujně a rytmicky bil,  
když násilím strhli ho zpět.  
Jak náhle mu vyvstaly prameny žil!*

*Der fühlte die Weiten, und ob!  
Der sang und der hörte -, dein Sagenkreis  
war in ihm geschlossen. Sein Bild: ich weih 's.*

*Ten cítil, jak širý je svět!  
A slyšel. A zpíval. A v sobě měl rád  
tvých bájí... Ten obraz já toužím ti dát.*

(I,20,1-14)

### 5.3.2.2. Natürlichkeit des Rhythmus

Pokornýs Sorgfältigkeit in Bezug auf den Klang setzt sich im Bereich des Rhythmischen fort. Die übersetzten Rhythmen hören sich angenehm und natürlich an:

<sup>40</sup> In den Zeilen 12 u. 13 wird die weibliche Kadenz des Originals durch die männliche ersetzt.

*Nicht in den Grüften der Könige Moder  
straft ihm die Rühmung lügen, oder*

*Sotva kdy v kryptách prach mrtvých králů  
usvědčí ze lži tu touhu pět chválu*

(I,7,9-10)

*Tanz die Orange. Wer kann sie vergessen,  
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt  
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.  
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.*

*Ztvárněte pomerenč. V paměti dlívá,  
jak, do své hlubiny vnořen a skryt,  
vzdoruje sladkosti. Ve vás je živá.  
Vlídně k nám vešla a dala se pít.*

(I,15,5-8)

Im gesamten Text fällt nur eine Stelle durch störende Tonbeugungen auf, und zwar in einem Sonett mit strengem, alternierendem Rhythmus:

*Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild 'Reiter'?  
Denn dies ist uns seltsam eingepägt:*

*Najdeš při pohledu<sup>41</sup> na souhvězdí<sup>42</sup>  
'Jezdce'? V naší paměti je vryt. (I,11,1-2)*

Im Allgemeinen gilt, dass Pokorný die Wirkung aufs Gehör der strengen formalen Treue bevorzugt. Damit reiht er sich überraschenderweise in Renčs Linie ein. Den Wohl laut des Meisters erreicht er jedoch nicht.

### 5.3.3. LEXIK

Die von Pokorný benutzte Sprache weist, im Vergleich mit dem zeitgenössischen *Slovník spisovného jazyka českého* (1971), verhältnismäßig viele hervorgehobene Einheiten auf:

- veraltet: *kterýž* (I,2,9; I,20,1); *přesahaje* (I,5,14); *šírost* (I,20,12 – nur in 2V)
- veraltet u. mundsprachlich: *zteřelý* (I,17,6)
- veraltend und gehoben: *skývy* (I,6,5); *rouše* (I,16,14)
- veraltend und dichterisch: *sněť* (I,17,9)
- seltener: *zpěvný* – in der Verbindung „*zpěvný řád*“ (I,26,3)
- selten u. gehoben: *schrání* (I,5,13)

<sup>41</sup> Hebung auf der zweiten Silbe: „-hle-“.

<sup>42</sup> Hebung auf der zweiten Silbe: „-hvěz-“.



- etwas gehoben: *není potřebí* (I,5,4); *žatva* (I,12,14); *strměly* (I,1,6); *záští* (I,26,13 – nur in 2V)
- gehoben: *dvojdový* (I,3,2); *pouti* (I,3,3); *jest* (I,12,14); *kane* (I,13,7); *rovy* (I,14,7); *mok* (I,15,14); *dlít* (I,22,9); *jal se* (I,26,8); *hoře* (I,19,9 – nur in 2V); *toliko* (I,22,3 – nur in 2V); *umdlených* (I,24,14 – nur in 2V)
- gehoben/dichterisch: *pěješ* (I,2,9); *lich* (I,14,1)
- gehoben u. mundsprachlich: *peň* (I,17,9)
- meist abwertend: *polotvar* (I,14,14)
- umgangssprachlich expressiv: *kantor* (I,21,5)
- Okkasionalismen: *prostraní se* (I,6,2); *pěstěné* – in der Bedeutung „pěstované“ (I,4,12 – nur in 2V)

Pokornýs Lexik zeichnet sich durch einen gehobenen, teilweise archaisierenden Stil aus. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Anwesenheit von einigen mundsprachlichen, bzw. umgangssprachlichen Elementen.

### 5.3.4. SYNTAX

#### 5.3.4.1. Umformulierung

Im Gegensatz zur ausgeprägten, z. T. übertriebenen Lexik wird die Syntax in Pokornýs Nachdichtung neutralisiert, sei es durch eine Periphrase oder durch eine prinzipielle Umformulierung:

<p><i>... Alles dieses <u>spricht</u></i> <i>Tod und Leben <u>in den Mund</u>...</i></p>	<p><i>Plnosti, jež v <u>ústech utváří</u></i> <i>slova smrt a život...</i> (I,13,2-3)</p>
<p><i><u>tanz den Geschmack</u> der erfahrenen Frucht!</i></p>	<p><i><u>ztvárněte tancem chuť</u>, zažitou v dřeni</i> (I,15,4 u. 3)<sup>43</sup></p>
<p><i><u>Tanz die Orange</u>...</i></p>	<p><i><u>Ztvárněte pomeranč</u>...</i> (I,15,5 u. 9)</p>
<p><i>Der <u>fühlte die Weiten, und ob!</u></i></p>	<p><i>Ten <u>cítil, jak širý je svět!</u></i> (I,20,12)</p>
<p><i>Mein <u>Erinnern an einen Frühlingstag</u>,</i> <i>seinen <u>Abend, in Russland - , ein Pferd</u>...</i></p>	<p><i>Jen <u>vzpomínku na Rus a na jarní den</u></i> <i>a <u>na koně uprostřed luk</u></i> (I,20,3-4)</p>

<sup>43</sup> Pokorný ändert oft die Reihenfolge der Verse (vgl. Absatz „Umgestaltung des Satzes“).

*um, im Schmecken leise aufgerichtet  
klar zu werden, wach und transparent,  
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig -:*

*a pak chutí zvolna prolne ústa,  
až v nich vzbudí dnešek, slunný třpyt,  
půdu, dvojznačnost i čiré bdění:*

(I,13,11-13)

Die letzten drei Beispiele hinterlassen den Eindruck, als ob der Übersetzer Rilkes „primitive“ Ausdrucksmittel (averbale Satz, Aposiopesis, Adjektivhäufung) durch etwas weniger Nachdrückliches ersetzen wollte.

#### 5.3.4.2. Umgestaltung des Satzes

Noch markanter ist die Umgestaltung der Satzglieder, die manchmal sogar die Satzgrenze überschreitet. Es werden Sätze zusammengefügt oder zerschnitten, es werden neue Interpunktionszeichen ohne Rücksicht auf die Vorlage verwendet. Die massiv geänderte Interpunktion kann als ein nächstes Charakteristikum dieser Version bezeichnet werden.

*Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild 'Reiter'?*

*Najdeš při pohledu na souhvězdí*

*'Jezdce'?...*

(I,11,1-2)

*Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere,  
gebt sie zurück an der Erde Gewicht;*

*Sneste i tíhu. Proč byste se báli,*

*když váhy země ji unesou. (I,4,9-10)*

*Erde, die frei hat, du glückliche, spiele  
nun mit den Kindern.*

*Jsi volná, země! Až k tobě se slétne*

*houf dětí, hrej si jen s nimi! (I,21,9-10)*

*viele, o viele...Für die Beschwerde  
langen Lernens bekommt sie den Preis.*

*mnohé a mnohé! Ted' za všechnu pili*

*čeká ji odměna libežná. (I,21,3-4)*

Die Eingriffe gehen auch über die Zeilengrenze hinaus - nicht selten ändern sie die Reihenordnung der Zeilen (I,7,7-8; I,8,1-2; I,15,2-4; I,16,3-4; I,16,6-7; I,23,2-3). An den pointierten Stellen erweisen sie sich als besonders folgenreich: entweder wird die Pointe zu früh verraten,

laßt ihn an eueren Wangen sich teilen,  
hinter euch zittert er, wieder vereint.

Vždyt' splyne, co na vašich lících se dělí  
hned za vámi v souladných záchvěvech.  
(I,4,3-4)

Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen  
niemals werbenden Götter, weil sie der harte  
Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen

Máme snad vyhnat svá božstva, své pradávné  
druhy,]  
ty nikdy vtíravé obry, jen pro slávu kovu,  
jenž o nich, námi jsa zušlechtěn, břitký a tuhý,  
(I,24,1-3)

oder, im Extremfall, führt es zum Vernichten der Pointe überhaupt:

Doch uns freue eine Weile nun  
der Figur zu glauben. Das genügt.

Nás však těší aspoň na chvíli  
věřit vidině té postavy. (I,11,13-14)

Nicht nur die Pointen, sondern die ganze rhetorische Absicht Rilkes fällt der Umgestaltung zu Opfer:

Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast...

Dívěnka téměř... uniká mi. Kam?(I,2,14)

Das ans Versende gerückte Fragewort „Kam?“ macht die Frage zum Hauptthema des Gedichts. Im Original „stirbt“ sie jedoch in der Mitte des Verses ab, und durch die letzten Worte („Ein Mädchen fast“) wird ein Kreis vollzogen, denn ähnliche Wörter („Und fast ein Mädchen wars“) haben das Sonett eröffnet.

### 5.3.4.3. Risiko der Umgestaltung

Die konsequente Umgestaltung der Syntax mündet nicht zuletzt in Missdeutungen, wie wir es an den Texten O. F. Bablers beobachten konnten. So kommt es beim Verdichten des Satzes zur Änderung des Objekts:

Dies ist nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch  
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, -lerne  
vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.

To není, hochu, láskou, ač tvůj hlas  
skrze ni ozvučí ret jinak němý.  
Zapomeň na ni. Odejít jí nech, (I,3,10-12)

Noch mehr Probleme bereiten die grammatischen Anaphern, insb. die Deiktika:

...Und wo eben

kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

A těm, co nemohli být uvítáni (I,1,10-11)

„Dies“ steht hier für den orphischen Gesang: es geht um dessen Empfang, nicht um die Aufnahme von jemandem.

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,  
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt  
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.

Ztvárněte pomeranč. V paměti dlívá,  
jak, do své hlubiny vnořen a skryt,  
vzdoruje sladkosti. Ve vás je živá.

(I,15,7)

Hier wird wiederum das Pronomen „sie“ dem Nomen „Süßsein“ zugeteilt, obwohl das deutsche Wort ein Neutrum ist.

erst wenn ein reines Wohin  
wachsener Apparate  
Knabenstolz überwiegt,

teprv až ryzím Kam  
mocnějších strojů zvládne  
chlapecky pyšný cíl,

(I,23,9-11)

Im letzten Beispiel wird das Subjekt der Handlung zu ihrem Mittel degradiert.

### 5.3.5. BEDEUTUNGEN

#### 5.3.5.1. Pokornýs Begriffe

Die Übersetzung wird weiter durch allgegenwärtige philosophische Begriffe und Kategorien gekennzeichnet. Charakteristisch ist die Verwendung von „pobyt“ anstelle des „Daseins“, zweifellos von Patočka inspiriert:

Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.

Piseň je pobyt: bytí Bohu snadné.

(I,3,7)

...Und wann wendet er  
an unser Sein die Erde und die Sterne?

Ohne unsern wahren Platz zu kennen  
Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt  
dein Sagenkreis war in ihm geschlossen

...A on? Vloží-li  
na naši jsoucnost někdy hvězdy? Zemi?  
(I,3,8-9)

Neznáme své pravé místo v bytí (I,12,5)  
Pravdu jablka zkus vyslovit (I,13,9)  
a měl v sobě řád tvých bájí (I,20,13)

### 5.3.5.2. Rilkes Schlüsselwörter

Die Rilkeschen Schlüsselwörter werden dagegen kaum beachtet und verlieren ihren Begriffsstatus:

Heil dem Geist, der uns verbinden mag,  
denn wir leben wahrhaft in Figuren

und der Zauber von Erdrauch und Raute  
sei ihm so wahr wie der klarste Bezug.

Auch die sternische Verbindung trägt.  
hält sie doch ein Sternbild unserer Stimme  
in den Himmel

Sláva duchu lidské jednoty!  
Neboť vpravdě v postavách jsme živi  
(I,12,1-2)

jemu jsou čarovný rulik a routa  
jasné jak nejprostší představy.  
(I,610-11)

Také zákon hvězd je klamavý. (I,11,12)  
z hlasů našich stvoří hvězdné řady  
(I,8,13-14)

### 5.3.6. BILDER

#### 5.3.6.1. Konventionalisierung der Bilder

Die originellen Bilder der Vorlage werden bereits durch die konventionalisierte Syntax entkräftet. Das illustrieren folgende Ausschnitte, in denen zwar alle Bestandteile des Originals (Musik-Kraft, bzw. Tiere-Stille-Wald) beibehalten werden, wo doch in ihre Beziehungen dramatisch eingegriffen wird:

O Musik der Kräfte!

Ó sílo tónů, (I,12,9)

*Tiere aus Stille drangen aus dem klaren  
gelösten Wald von Lager und Genist;*

*Zvěř vyšla z jasných lesů, které tiše  
strměly kolem jeskyní a nor. (I,1,5-6)*

In anderen Fällen werden spezifische Wörter und Wendungen durch entleerte „dichterische“ Floskeln ersetzt. Diese Vorgehensweise soll vielleicht, ebenso wie der Rhythmus und die Melodie, zum glatten Lesen beitragen und die Aufmerksamkeit auf Rilkes gedanklichen Plan lenken:

*in Lüften der Heimat!*

*ve slunci domova. (I,15,11)*

*Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren  
neben unserm eigentlichen Tag.*

*pochod hodin miji, pomíjivý,  
den, kde kotví naše životy. (I,12,3-4)*

### 5.3.6.2. Zusätze

Die massive Verwendung von Umformulierung und Umgestaltung bedeutet noch nicht, dass sich Pokorný zuviel „ausdenkt“, etwa wie Holan an den Reimstellen. Einen willkürlichen Zusatz finden wir nur in der vierten Zeile des Sonetts I,16:

*Wir machen mit Worten und Fingerzeigen  
uns allmählich die Welt zu eigen,  
vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.*

*My slovem i znamením pochopili  
ty nejméně bezpečné, pevné díly,  
jimž ve světě asi jsme nejblíže. (I,16,2-4)*

Die übrigen Zusätze sind nicht dominant und funktionieren als Erweiterungen der Bilder.

### 5.3.6.3. Zu-Ende-Denken der Bilder

Pokornýs Bereitschaft, Rilkes Bilder zu entwickeln hat zwei Wurzeln: den syntaktischen Konservatismus einerseits, und den Hang zur Interpretation andererseits. So werden auf der einen Seite klare Beziehungen zwischen den Textelementen hergestellt,

*sondern aus Hören*

*z touhy mu naslouchat (I,1,9)*

*sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.   jsme v přírodě hlasem a nasloucháme jí.*  
(I,26,14)

auf der anderen Seite kommen neue, erklärende Elemente hinzu, die aber nicht ohne Unterstützung in der Vorlage, also keine Zusätze, sind:

*...Wie aber, sag mir, soll  
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?*

*...Ale jak má on,  
dvojdový, zdolat s křehkou lyrou tíží  
té pouti za ním?                   (I,3,1-3)*

*...Sein Herz, o vergängliche Kelter  
eines den Menschen unendlichen Weins.*

*Srdce, lis dočasný, plní sudy  
člověku vínem svých věčných slov.*  
(I,7,3-4)

*Mag auch die Spiegung im Teich  
oft uns verschwimmen:  
Wisse das Bild.*

*Zčerná-li zrcadlo vod,  
hled' obraz kraje  
v mysl si vrýt.                   (I,9,9-11)*

*Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares  
und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht  
der Toten an sich, die die Erde stärken.  
Was wissen wir von ihrem Teil an dem?  
Es ist seit lange ihre Art, den Lehm  
mit ihrem freien Marke zu durchmärken.*

*Z tmy stoupá pestrá zjevnost. Snad se zdobí  
a svítí světly mrtvých žárlivých,  
co této zemi přinášejí sílu.  
Jaký je jejich podíl? Kdo to ví?  
Je v jejich povaze, že pod rovny  
po věky morkem sytí sáhy jílů.   (I,14,3-8)*

*in dem menschlichen Angesicht.*

*na tváři člověka – tvé i mé.   (I,10,14)*

*Wo sonst Worte waren, fließen Funde  
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit*

*Místo slova šťáva volně kane,  
náhlým objevem ret přetéká.   (I,13,7-8)*

*Einer! O steig... o steig...*

*Stoupej... Výš... Tam, ó hled'!   (I,17,11)*

Das Zu-Ende-Denken hat seinen festen Platz in Pokornýs Methode: Es ist eine Interpretation ihrer Art, die sich in eine von den möglichen Richtungen begibt und die anderen notwendigerweise ablehnt. Die entwickelten Bilder wirken aber paradoxerweise matter als die ursprünglichen.

### 5.3.6.4. Gegensätzliche Perspektive

Ein wichtiges Merkmal von Pokornýs Übersetzung ist der Perspektivenwechsel. Der Inhalt wird wie aus einem anderen Blickwinkel dargeboten, z. B. wird der Empfänger anstatt des Senders in den Vordergrund gestellt, negative Äußerungen werden durch „positive“ Feststellung des Gegensatzes vermittelt, es werden doppelte Antonyme als Kompensationsmittel verwendet:

<i>O Orpheus <u>singt!</u></i>	<i><u>Slyš</u> Orfea!</i>	(I,1,2)
<i>in den Atem, der euch <u>nicht meint</u>,</i>	<i>vplout někdy v ten <u>cizí a chladný dech!</u></i>	(I,4,2)
<i>Der Leier Gitter <u>zwängt ihm nicht</u> die Hände</i>	<i>A oblouk lyry v dlani <u>snadno schrání</u></i>	(I,5,11)
<i><u>Nie versagt ihm</u> die Stimme am Staube,</i>	<i>Svým hlasem <u>přemáhá</u> zemskou tíhu,</i>	(I,7,5)
<i>die man dem <u>Zweifel entreißt</u></i>	<i>kdož jste <u>jistotám vráceni</u></i>	(I,10,9)
<i>Nun fragt sich nur: tun sie es <u>gern?</u>...</i>	<i>Ted' ptejte se, jsou k tomu <u>nuceni?</u></i>	(I,14,9)
<i>und <u>gönnen uns</u> aus ihren Überflüssen</i>	<i>a z jejich přebytků jen <u>dostaneme</u></i>	(I,14,13)
<i>Wer kann sie <u>vergessen</u></i>	<i>V paměti <u>dlívá</u></i>	(I,15,5)
<i><u>unüberwindlichen</u> Schrei's.</i>	<i>s křikem, jenž <u>věčně zní dálkami.</u></i>	(I,25,4)
<i><u>Nicht</u> sind die Leiden <u>erkannt</u>,</i>	<i>Je člověku <u>tajemstvím</u> žal,</i>	
<i><u>nicht</u> ist die Liebe <u>gelernt</u></i>	<i><u>dál hledá, jak milovat má</u></i>	(I,19,9-10)

Diese Technik kann ebenfalls als eine Art Umgestaltung gelten und ist nicht ohne Folgen für die Bedeutung. Vor allem die Beseitigung von Rilkes Negationen ist für die Übersetzungskritik ein interessantes Phänomen. Doch die meisten Kontroversen werden durch Pokornýs interpretative Ersetzungen hervorgerufen.



### 5.3.7. INTERPRETATION

Pokorný ist wahrscheinlich der kühnste von allen sechs Übersetzern. Der ihm am meisten verwandte Philosoph Vitek konzentriert sich lauter auf die treue Vermittlung der „Litera“, er selbst wagt es dagegen, mit dem Originaltext großzügig umzugehen und einen wahren Mediator zu spielen. Seine Mittel heißen dabei Umformulierung, Umgestaltung, Entwicklung der Bilder und nicht zuletzt interpretative Ersetzung. Manchmal werden nur Einzelelemente ersetzt:

#### 5.3.7.1. Isolierte Ersetzungen

<i>O ihr <u>Zärtlichen</u>...</i>	<i>Ó vy <u>průzrační</u>...</i>	<i>(I,4,1)</i>
<i>Nichts kann das gültige Bild ihm <u>verschlimmern</u></i>	<i>Nic před ním svou podobu <u>nezatají</u>,</i>	<i>(I,6,12)</i>
<i>Wir <u>gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht</u></i>	<i><u>Plýtváme plody vinic, luk a lích</u></i>	<i>(I,14,1)</i>
<i>Nie versagt ihm die Stimme am <u>Staub</u></i>	<i>Svým hlasem přemáhá <u>zemskou tíhu</u></i>	<i>(I,7,5)</i>
<i>Die <u>Antennen</u> fühlen die Antennen</i>	<i>Chvění <u>tykadel</u>, jež druzí cítí</i>	<i>(I,12,7)</i>
<i>Mag auch die Spiegelung im Teich oft uns <u>verschwimmen</u>:</i>	<i><u>Zčerná-li zrcadlo vod</u> ...</i>	<i>(I,9,9-10)</i>

Solche Ersetzungen sind manchmal überraschend, oft ist ihre Motivation unklar, aber sie ändern an der Gesamtbedeutung nicht viel. In Pokornýs Augen handelt es sich sicherlich um „Füllwörter“.

#### 5.3.7.2. Tief greifende Ersetzungen

Wo der Übersetzer unbewusst tiefer ins Bild greift, passt die alternative Äußerung meistens nicht:

<i>Da <u>stieg ein Baum</u></i>	<i>Zde <u>roste strom</u></i>	<i>(I,1,1)</i>
---------------------------------	-------------------------------	----------------

Hier geht es nicht nur um die problematische Gleichstellung des Steigens mit dem Wachsen, sondern ums Abschaffen eines wichtigen Motivs des Orpheus-Mythos, nach dem sich die Bäume tatsächlich in Richtung des Sängers bewegten (vgl. Engel 2004, S. 407-8).

*Voller Apfel, Birne und Banane,  
Stachelbeere...*

*Srstko, hrušni, jabloni a lísko!*

*(I,13,1-2)*

Die Hasel trägt zwar auch Früchte, diese sind aber trocken und eignen sich nicht für den Kontext „*Wo sonst Worte waren, fließen Funde, aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.*“ (I,13,7-8).

*...Schafft die Verwandschaft  
mit der reinen, sich weigernden Schale,*

*...Za svoje druhy*

*zvolte si vzdornou a panenskou kůru*

*(I,15,12-13)*

Die Verwandtschaft der Mädchen mit der Orange bedeutet hier, dass sie sich durch ihr reines Wesen inspirieren lassen, während „*za svoje druhy*“ eine Freundschaft, eine Genossenschaft oder sogar eine Partnerschaft andeutet.

*Aber plötzlich, schräg und ungeübt  
hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme  
in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.*

*Náhle neobratně zvedne se,  
z hlasů našich stvoří hvězdné řady,  
aniž temný dech k nim povznese.*

*(I,8,12-14)*

Im Original wird nicht gesagt, dass sich der Hauch der Klage in den Himmel nicht erhebt, sondern, dass seine Anwesenheit den Himmel nicht trübt. Daraus folgt vielmehr, dass die unscheinbare Stimme der (unserer) Klage tatsächlich erhoben wird, und dass es die eigentliche Geste des Sonetts ist.

*Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein  
an der vorderen Fessel den Pflock*

..

*bei dem grob gehemmt Galopp.*

*On z vesnice vyběhl, bělouš, byl sám,  
a na uzdě vlekl svůj kůl;*

....

*když násilím strhli ho zpět.*

(I,20,5-6+10)

Hier führt die freie, interpretative Übersetzung neue Handlungsträger („[oni] strhli“) ein, die den Schimmel zurückhalten sollen. In Wirklichkeit wird das Galoppieren des Pferdes alleine vom Pflock am Fuß gehindert. Die Fessel, die durch „uzda“ ersetzt wird, spielt also im Bild eine größere Rolle als der Übersetzer dachte – ein Pflock am Zügel würde wohl den Galopp nicht „grob“ hemmen.

Schließlich im letzten Sonett des I. Zyklus finden wir eine unglückliche Ersetzung:

*Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.      A marně mířily do lry a úst      (I,26,5)*

Das „Haupt“ ist hier kein Füllwort, sondern – gemeinsam mit der Leier – ein bedeutendes Motiv des Mythos. Beide, vom Fluss getragen, sangen und spielten nach Orpheus' Tod weiter. Die Auslese von Schlüssel- und Füllwörtern zeigt sich auch diesmal als äußerst gefährlich.

### 5.3.8. DIE BEARBEITETE VERSION

#### 5.3.8.1. Sprache

In der zweiten Ausgabe erfuhr jedes Sonett eine Änderung. Die meisten davon betrafen auf verschiedenen Ebenen die Sprache:

- mehr zeitgemäßes Vokabular:

*Bože, kterýž přeješ nám → Bože pěvče, pověz nám      (I,2,9)*

*se střetnouti → se střetnout      (I,24,6)*

*Žatva darem země jest . → Žatva země, to je dar. (I,12,14)*

*Zde Ezau je v srstnatém rouše svém. → Tady je srstnatý Ezau, jen blíž! (I,16,14)*

Aber die Modernisierung des Wortschatzes ist nicht konsequent und manchmal erscheinen sogar neue Archaismen (s. Absatz „Lexik“).

- glätttere Formulierungen:

*V obou z nich mocně se prostraní. → Ne, z obou roste on, vzdálený. (I,6,2)*

*druhý musí nést a jít a jít. → druhý nese, hnán a nucen jít. (I,11,4)*

*ty nikdy vtíravé obry → ty nevtíravé obry (I,24,2)*

*se střetnouti dotykem s našimi koly → se střetnout, byť nakrátko, s našimi koly (I,24,6)*

*květ jménem mně neznámý → květ, po jméně neznámý (I,25,2)*

*Tebe však nyní nechť slova má připomenou, → Tebe ať nyní má slova připomenou, (I,25,1)*

- weniger konventionelles Pathos:

*daß die reife erstrahle in Lüften der Heimat!: Ať vzepne se vzhůru ve slunci domova. → Ať zamíří vzhůru, je září domova. (I,15,10-11)*

*ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet: a je tam, kde kvitou pro vás nedostupné kraje → a je tam, kde trvají vám nedostupné kraje (I,5,11-12)*

### 5.3.8.2. Bedeutungen

- neue Zusätze:

Die sprachliche Revision bringt die Zunahme von willkürlichen Elementen mit sich:

*das Gefühl, dass sie die jüngste wäre unter den Geschwistern im Gemüt.: pocit, že snad ze svých sourozenců nejméně je věkem dotčena. → druhým sourozencům ducha daný poskrovnu, cit mládí, svěží čas? (I,8,7-8)*

*Das ist Esau in seinem Fell.: Zde Ezau je v srstnatém rouše svém. → Tady je srstnatý Ezau, jen bliž!*  
(I,16,14)

*daß von den Göttern ein Schatten fällt.: Stín bohů nad ním už netmí se. → Bozi ho nestíní, nebdí v tmách.*  
(I,7,11)

- wortwörtliche Annäherung ans Original:

Diese Tendenz ist zwar im scharfen Gegensatz zu der letztgenannten, trotzdem koexistieren die beiden:

*fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese: omamné dálky, pažit omámený → cit skrytý v dálkách, pažit procítěný*  
(I,2,7)

*Sein Sinn ist Zwiespalt: Ale jak má on, dvojdomyý → Ale jak má on, rozporný*  
(I,3,3, u. 1-2)

*Aber die Lüfte... aber die Räume...: Ale ty výše... ty daleké světy... → Ale ty prostory... Ale ty výše...*  
(I,4,14)

*O Erfahrung, Föhlung, Freude: dotek, doušek, dozvuk → dotek, doušek, radost*  
(I,13,14)

*oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?: Či na mapách kvapně je nalézat znovu? → Či na mapách kvapně je hledat znovu?*  
(I,24,4)

*Auch die sternische Verbindung trügt: Také zákon hvězd je klamavý. → I ten hvězdný vztah je klamavý.*  
(I,11,12)

Manchmal ist die Änderung nicht grundsätzlich genug:

*Nie versagt ihm die Stimme am Staube: Svým hlasem přemáhá zemskou tíhu → Svým hlasem přemáhá prach a tíhu*  
(I,7,5)

Der Staub („prach“) wird ergänzt, aber die zusätzliche Schwere („tíha“) bleibt.

*Wir machen mit Worten und Fingerzeigen uns allmählich die Welt zu eigen, vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil: My slovem i znamení pochopili ty nejméně bezpečné, pevné díly, jimž ve světě asi jsme nejbliže. → Slovy a prsty jsme označili nejméně bezpečné, pevné díly světa: jim zřejmě jsme nejbliže.* (I,16,2-4)

Die einzelnen Wörter werden zwar korrigiert, aber der wichtigste Zusatz „*jimž ve světě asi jsme nejbliže*“ wird nur umformuliert.

*Sieh, nun heißt es zusammen ertragen Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze: Hled', nutno je unést změt' čásní a v shluku vždy objevit celek, byť o mnoha členech. → Hled', nutno je snášet změt' částí i shluků a hledat v nich celek, byť o mnoha členech.* (I,16,9-10)

Auch hier wird das eine Wort („*unést*“) verbessert, aber die Erklärung „*v shluku vždy objevit celek*“ bleibt kaum berührt.

*Ein zum Rühmen Bestellter, ging er hervor wie das Erz aus des Steins Schweigen: Jak z němé rudy, předurčen k slávě, se změnil v kov → Tak z němé rudy, jako on do slávy, povstal kov.* (I,6,1-2)

Die zweite Version steht der ursprünglichen Bedeutung näher, auch das Verb „*povstal*“ entspricht dem „*ging...hervor*“ besser als „*změnil se*“, der Vorteil ist aber verdunkelt durch den Perspektivenwechsel. In Wirklichkeit wird nämlich er (Orpheus) dem Erz verglichen, nicht umgekehrt.

*Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern, anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;: Začala tančit, vtom zdráhavě stanulo tělo jak symbol mládí, jenž v kovu byl vytaven. → Začala tančit, vtom zdráhavě zdržela tělo, svou mladost jakoby ulitou z bronzu* (I,25,5-6)

Das verwirrende „*symbol mládí*“ wird durch entsprechendes „*svou mladost*“ ersetzt, aber das Wichtige, die Wandlung in der Zeit („*als göß man...*“) wird in beiden Fällen verwischt.

### 5.3.8.3. Reinterpretation

- Weiterleben der alten Missdeutungen:

*bei dem grob gehemmtten Galopp.: když násilím strhli ho zpět. → jak hrubě ho strhli zpět!*  
(I,20,10)

*Haupt dir und Leier: do lyry a úst → lyru a čelo*  
(I,26,5)

In den beiden Fällen wird die Missdeutung nicht eingesehen und lebt in der 2. Version weiter.

- neue Missgriffe:

Es entstehen einige neue Missgriffe, die der übereilten Interpretation zuzurechnen sind:

*Aber plötzlich, schräg und ungeübt, hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme in den Himmel: Náhle neobratně zvedne se, z hlasů našich stvoří hvězdné řady, → Náhle klopýtne a zvedne se, z hlasů našich stvoří hvězdné řady,*  
(I,8,12-13)

Im Bereich der Interpretation bringt die Bearbeitung, anders als bei Renč, keine grundsätzliche Korrektur. Pokorný revidiert die Sprache oder höchstens einzelne Bedeutungen, aber vertieft sich nicht in die Bilder.

### 5.4. FAZIT

Die Methode von Pokorný ist an sich nicht unanfechtbar. Den Sinn eines Gedichts auf die Bedeutungsebene zu beschränken, trägt mit sich das Risiko dessen Entwertung. Dazu kommt auch die Gefahr der falschen Auslese. Der Übersetzer versucht wahrhaft, die Schlüsselwörter hervorzuheben und die Füllelemente zu unterdrücken, doch wo ihm der erste Schritt nicht gelingt, z. B. wo er die Elemente des Orpheus-Mythos aus Versehen tilgt, da scheitert notwendigerweise das ganze Unternehmen. Überdies bringt Pokorný in den Text

zusätzliche Motive hinein, die alleine seiner eigenen philosophischen Orientierung zuzurechnen sind.

Paradoxerweise wirkt Pokornýs Übersetzung mehr durch die Form als durch den Inhalt: Sie ist melodisch, ihre Sprache ist dichterisch, wenn auch nicht sehr originell. Von einer interpretativen Übersetzung ließe sich dagegen mehr Präzision in der Bedeutungsvermittlung erwarten, hauptsächlich im Vergegenwärtigen des Rilkeschen gedanklichen Plans.



## 6. VÍTEKS SUCHE NACH DEM URSPRUNG

### 6.1. VÍTEKS AUSGANGSPOSITION

Das neue Jahrtausend scheint dem Dichter ziemlich geneigt zu sein. Es genügt, nur das „Rilke-Projekt“ in Deutschland zu erwähnen, in dessen Rahmen zwischen 2001 und 2004 drei Aufnahmen mit vertonten Gedichten des Autors erschienen, oder die gleichnamige, an Rauch- und Lichteffekten überreiche Konzertreihe. In Rilkes Geburtsort blieben zwar solche Massenkulturereignisse aus; dafür entstand aber u. a. eine weitere Übersetzung der *Sonette an Orpheus*.

Für ihren Autor, den Vorsokratiker-Spezialisten Tomáš Vitek war es die erste übersetzerische Tat überhaupt, ein Umstand, der manche Fragen hervorrufen kann, wie z. B.: Welche Gründe bewegten ihn zu einer Aufgabe, die am Rande seiner bisherigen Tätigkeit stand? Und warum wählte er sich gerade ein Werk aus, mit dem sich schon so viele beschäftigt hatten?

Die erste Frage beantwortet Vitek teilweise in seiner Studie „Básník jako výraz vzestupu a pádu řeči“: „*Východiskem této úvahy je řeč. Řeč a básník jako její nástroj. Básník zde není chápán jako výlučný nástroj její nejvyšší úrovně, jež je básnická, nýbrž jako člověk, v němž řeč ukazuje jednu malou stranu své povahy zřetelněji než jinde. V této perspektivě básník představuje jen zesílený rys, který v nějakém stupni sdílí každý člověk.*“ (Vitek 2004, S. 29) An der Lyrik interessiert ihn nicht primär die Wortkunst, sondern die Authentizität des Wortes. Deswegen verachtet er auch jedweden Ästhetizismus: „*Slova zde nejsou k tomu, aby se jimi básník inspiroval, aby je přetvářel, aby předváděl sebe a své dovednosti. To lze snad jen básníku obecnému, básníku mladé řeči, ptáčku zpěváčkovi, poslu melodie. Básník slov, má-li být práv staré řeči, nemůže unikat do tvorby, která je sice pěkná, ale mělká, slabá a bezvýznamná. Musí to se slovy vydržet tak dlouho, než si ho přizpůsobí natolik, aby mohla prostoupit jeho jazyk co nejvíce tak, jak jsou.*“ (ibid., S. 40)

Der Ton dieser Zeilen erinnert an Regeln einer esoterischen Gesellschaft – der Dichter kann nicht... der Dichter muss... Die Dichtung ist in Viteks Augen eine grundsätzlich metaphysische Angelegenheit. Die Antwort auf die zweite Frage lautet also, dass der späte Rilke zu den wenigen gehört, die Viteks strenge Ansprüche befriedigen können. Übrigens wurden die *Sonette* zu dem Zeitpunkt nur einmal vollständig übersetzt. Mit einem beinahe

siebzigjährigen Abstand von Renč ist Vítek der zweite, der den gesamten Band ins Tschechische überträgt.

## 6.2. ÜBERSETZERISCHE METHODE

Laut einer alten übersetzerischen Weisheit veraltet die Übersetzung schneller als das Original. Vítek will allerdings nicht Renč aktualisieren, sondern Rilke auf seine Art übersetzen: „*Ve svém překladu Rilkových Sonetů na Orfea jsem se snažil o maximální možnou přesnost; ne ze samoučelného puntičkářství, nýbrž proto, že Rilke, básník nesmírně kultivovaný, sofistikovaný a přesný [...], své básně stavěl jako katedrálu, maje je pročitěny, promyšleny a propracovány do neujmenších detailů – záleží v nich proto na každém obrazu, odstínu, důrazu, souvislosti.*“ (Vítek 2003, S. 124) Konkret heißt es: „*Vybral-li jsem jako základní skladebné prvky překladu obrazy a jejich vzájemnou spjatost, nepřiměla mě k tomu primárně skutečnost, že tak postupoval i Rilke, nýbrž vysoký stupeň vnitřní souvislosti a návaznosti motivů, jejichž prostřednictvím básník různými cestami [...] klene určitý citový a intelektuální skelet každého sonetu a – v širší perspektivě – celé sbírky.*“ (ibid., S. 124)

Diese Entscheidung kann als eine geheime Polemik gegen Renč gelesen werden, denn Vítek opferte gerade die faszinierende Dichtersprache der Vorlage auf, die sein Vorgänger mit soviel Einfühlung nachgeahmt hatte: „*Na své ospravedlnění mohu říci jen tolik, že přílišná snaha o zprostředkování formální dokonalosti básní, na niž básník – pro kterého byla samozřejmostí – nekladl žádný zvláštní důraz, vyžaduje radikální zásahy do textu [...], čemuž jsem se chtěl [...] stůj co stůj vyhnout.*“ (ibid., S. 124)

Eben in einer solchen Umwertung der Werte sah der frisch gebackene Übersetzer die tatsächliche Neuheit, die Rechtfertigung seines Unternehmens. Das Wort „Rechtfertigung“ eignet sich gut, denn das ganze Nachwort trägt Züge einer Apologie gegen mögliche Anfechtungen. Mit Abstand können wir behaupten, dass diese Maßnahme umsonst war: die Anfechtungen kamen überhaupt nicht, die neue Übersetzung wurde sogar von keinem einzigen Kritiker kommentiert!

Ein weiterer Grund zur Retranslation könnte in diesem Falle die zweisprachige Edition sein, denn laut einer These von Martin Hilský sind die Originalfassung und die Übersetzung im Nebeneinander gleichberechtigt. In seinem Vorwort zur zweisprachigen Ausgabe der Shakespearschen *Sonette* spricht Hilský sogar von einem „dritten Text“, der sich während des

Lesens im Gemüt des Lesers konstituiert: „*Tento 'třetí text' pak vnáší do čtení sonetů další rozměr, který nespočívá jen ve vyhledávání významových posunů překladu, ale vrhá zpětné světlo i na sám originál. Umožňuje zkrátka postihnout ty aspekty básnického významu, které by v 'jednodimenzním' (ať již anglickém či českém) čtení zůstaly skryté.*“ (Hilský 2003, S. 65)  
 Vítek selbst thematisiert jedoch diesen Umstand nicht.

## **6.3. ANALYSE**

### **6.3.1. LEXIK**

Während unserer Arbeit konnten wir beobachten, wie sich die Sprache der einzelnen Übersetzungen vom Ton des Originals entfernt hatte. Vor allem Rilkes lexikalische Nüchternheit wäre wieder zu entdecken. Tomáš Vítek hat aber diesen Ehrgeiz offensichtlich nicht - in seiner Übersetzung häufen sich stilistisch hervorgehobene Ausdrücke an<sup>44</sup>:

- gehoben: *luh* (I,2,7); *běl* (I,21,6); *meškat* (I,22,12); *zři* (II,20,11); *zře* (II,11,9); *čiv* (II,29,10); *spříznit se* (I,15,13); *mramornou* (II,15,4); *kol* – Präp. (II,6,6; II,1,2); *přec* (II,1,12; II,11,6; II,20,1); *leč* (II,8,10; II,15,12); *kdos* (II,19,12); *kdys* (II,20,12); *strastný* (II,21,13); *vzdor* – Präp. (II,22,1); *neb* (II,28,5); *čaromoc* (II,29,10) + alle Ellipsen der Konjunktion „aby“: *ne bys sil* (I,16,11); *by v tvarech* (I,23,5); *bychom mu* (II,10,5)
- gehoben/selten: *vposled* (I,26,13; I,3,6; II,19,12); *šj* (II,4,3; II,9,2); *lazur* (II,21,1)
- gehoben/veraltet: *vzpomenout tebe* (I,25,2); *mniš* (II,23,5); *díte* (II,15,11); *dí* (II,15,1) + alle Infinitivendungen auf –ti: *neviděti* (I,19,12); *býti* (II,21,10)
- gehoben/mundartlich: *peň* (I,17,9); *niv* (II,14,14); *nivě* (II,17,4)
- gehoben/dichterisch: *pění* (I,6,14); *dálavy* (I,23,12)
- etwas gehoben: *tažte se* (I,14,9); *kterak* (II,29,1)
- veraltend: *přistouplo* (II,4,13); *prostřed* (I,26,10); *tot'* (II,15,10)
- dichterisch: *schvít se* (I,4,4); *vzpučet* (II,4,12)
- selten: *obé* (I,10,13); *rdivé* (I,15,11); *šerá se* (II,3,5); *jakés* (II,6,2); *chvátaví* (II,27,12)
- umgangssprachlich: *zved* (I,9,1); *jed* – in der Bedeutung „jedl“ (I,9,6); *rost* (I,16,12); *zdvih* (II,4,8); *moh* (II,4,10); *chyt* (II,11,6); *proběh* (II,13,11)
- Unkorrekte Formen: *zasáhnul* (I,2,8); *máchnul* (II,12,8)
- Historismen: *man* (I,14,11); *herold* (I,18,3); *mlat* (II,12,8)

<sup>44</sup> Auch diesmal haben wir uns am *Slovník spisovného jazyka českého* (1971) orientiert.

- Okkasionalismen: *rozmžít se* (I,9,10); *mezisvětí* (I,9,12); *proplývá* (I,10,4); *přezaměstnání* (I,22,1); *širo* (I,19,6); *volatelných* (II,6,14); *neváživý* (II,7,9); *dleti* (II,1,9); *ne-bytí* (II,13,9); *mezizemí* (II,26,5); *křičivce* (II,26,12)

### 6.3.1.1. Neubildung

Was die Okkasionalismen der Vorlage anbetrifft, so wählt Vítek den goldenen Mittelweg. Er übersetzt sie nicht wortwörtlich um jeden Preis wie Holan (so bleiben „mädchenhändig“, „säglich“ oder „sternisch“ ohne sprachschöpferische Äquivalente), sondern nur da, wo sich eine günstige Lösung bietet:

<i>von rufbaren Stunden</i>	<i>od volatelných hodin</i>	(II,6,14)
<i>zu durchmärken</i>	<i>vdřeňovat se</i>	(I,14,8)

Auf der anderen Seite bildet er, ebenso wie Holan, seine eigenen Okkasionalismen, um sich der deutschen Wortbildung anzunähern:

<i>durchfließt</i>	<i>proplývá</i>	(I,10,4)
<i>Nicht-Sein</i>	<i>ne-bytí</i>	(II,13,9)
<i>Zwischenräume</i>	<i>mezizemí</i>	(II,26,5)
<i>die Schreier</i>	<i>křičivci</i>	(II,26,12)

In manchen Fällen überschreitet er die dünne Grenze des Noch-Akzeptablen:

<i>...Nur dem Aufsingenden säglich.</i>	<i>To smí jen pěvec říci.</i>	
<i>Nur <u>dem Göttlichen</u> hörbar.</i>	<i>A jen <u>to božské</u> vyslechnout.</i>	(II,19,14)

<i>jener entwerfende Geist, welcher <u>das Irdische</u> ,</i>	<i>onen plánující duch, který <u>to zemské</u> ovládá,</i>	
<i>meistert,]</i>	<i>(II,12,3)</i>	

Dieser Vorgang, der eine Vergewaltigung der Muttersprache in sich birgt, hängt wahrscheinlich mit Víteks Suche nach der „alten Sprache“ zusammen.

### 6.3.1.2. Archaisierung

Dieselbe Bestrebung drückt sich im häufigen Gebrauch von gehobenen und veralteten Ausdrücke aus. Auf den ersten Blick ist dafür die „Raumnot der Sonettform“<sup>45</sup> verantwortlich. Durch die Verwendung älterer Formen werden in vielen Fällen Silben erspart:

„jenž“, statt „který“	(I,15,4)
„prostřed“, statt „uprostřed“	(I,26,10)
„kol“, statt „kolem“	(II,6,6)
„když mníš“, statt „když se domníváš“	(II,23,5)
„díte“, statt „řikáte“	(II,15,11)

Andere scheint der Reim erzwingen: Die gehobenen, bzw. veralteten Einheiten reimen sich meistens mit bedeutungsstarken Wörtern. Diese Tendenz erinnert uns wieder an Holan, für den gerade die Unausgewogenheit der Reimpaare kennzeichnend war. Vítek, seinerseits, behält die Bedeutungen und ändert „nur“ die Stilebene.

„slaví...pěním“ gereimt mit „zření“	(I,6,14)
„heroldové“ gereimt mit „nové“	(I,18,3)
„to neviděti“ gereimt mit „světí“	(I,19,12)
„bylo už dleti“ gereimt mit „děti“	(II,1,9)
„kdo zře“ gereimt mit „hoře“	(II,11,9)
„zři“ gereimt mit „hovoří“	(II,20,11)
„jenž dí“ gereimt mit „pozadí“	(II,15,1)
„uzavřítí“ gereimt mit „bytí“	(II,19,9)
„svých čiv“ gereimt mit „klíči“	(II,29,10)

Die Stilisierung läßt sich allerdings nicht einfach durch das Sonettkorsett erklären. Beim näheren Untersuchen stellen wir fest, dass die Strophenform die von Anfang an beabsichtigte Archaisierung nur begünstigt. Für folgende Wendungen gilt z. B. keiner der angeführten Gründe:

<i>kěž jste někdy chtěli</i>	(I,4,1)
<i>nést vám je nelze ted'. Ale co výšinám... ale co dálím</i>	(I,4,13-14)

---

<sup>45</sup> Begriff von Hilský.

*kam vám nelze s ním* (I,5,12)  
*může jen v sál* (I,8,2)

Wenn Vitek der archaisierenden, konservativen Linie konsequent folgen würde, könnten wir ihn als einen solchen Übersetzertypus einordnen. Er bleibt aber dieser Bezeichnung etwas schuldig: die umgangssprachlichen Formen wie „zdvih“, „moh“, „proběh“, und v. a. die unkorrekten „máchnul“, „zasáhnul“ sind mit der sonst gehobenen Sprache unvereinbar.

### 6.3.2. GRAMMATIK

Die mangelnde Erfahrung des Übersetzers ist ebenfalls im Bereich der tschechischen Grammatik spürbar, wo ihm einige Lapsus unterlaufen, die in keiner künstlerischen Absicht begründet sind:

*necháte-li ho o líce dělit* (I,4,3)

In dieser Wendung fehlt das Reflexivpronomen „se“.

*sobě si dost* (I,23,4)

Hier ist dagegen das possessive Verhältnis redundant.

*Z těch mocných přátel, kteří nám mrtvé berou,  
netkne se žádné z našich kol.* (I,24,5-6)

Diese Stelle wird in der Übersetzung überhaupt agrammatisch.

*Není ale na konci místo,  
kde to, co by bylo řečí ryb,  
člověk bez nich hovří?* (II,20,12-14)

Auch die Transitivierung des untransitiven Verbs „hovořit“ hat keine Begründung im Original. Es handelt sich um kein Kunstmittel, sondern um eine Kontamination von „říkat něco“. Dieser Fall ist nicht zu verwechseln mit den Übertragungen der originalen Rilkeschen Wendungen wie: *Spala svět* (I,2,9); *Tančete pomeranč* (I,15,5) oder *Zahrady zpívej* (II,21,1).

### 6.3.3. SYNTAX

Víteks Versuchung heißt Philologie: Er will die Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache nicht nur auf der lexikalischen Ebene, sondern auch in der Syntax behalten:

<i>kaum eine Hütte war, dies zu empfangen</i>	<i>Kde pro ně <u>k přijetí</u> byla sotva skrýš</i>	(I,1,11)
<i>ins thorig offene Herz</i>	<i>v <u>jak brána otevřené</u> srdce</i>	(II,9,7)
<i>niemals werbenden Götter</i>	<i><u>nikdy vtíravé</u> druhy<sup>46</sup></i>	(I,24,2)

Einige der Wendungen stören den Leser nicht besonders, über andere stolpert er.

### 6.3.4. SPRACHLICHER STIL

Der sprachliche Stil des Textes ist ebenfalls unausgewogen. So finden wir im Nebeneinander Verse von ganz unterschiedlicher Qualität:

- Beispiele eines autonomen dichterischen Ausdrucks:

*... Radostná země, chcem z touhy  
tě chytit. Nejradošnější uspěje.* (I,21,10-11)

*bude – blížek dálavám  
a na zad zvrácen ziskem -  
tím, co si sám vyletěl.* (I,23,12-14)

<sup>46</sup> Diese Wendung wird allerdings aus Pokornýs Übersetzung übernommen.

*květem rozpjat jsi do tiché hvězdy,  
svale přijímání bez hranic,* (II,5,5-6)

*jak sláva ve vzduchu náhle utkvívá.* (II,6,11)

*když jste se opět sešly ve vázách,  
v nichž tiše chladnete, roníce teplo dívek  
jak zpověď...* (II,7,10-12)

*...když se ho  
straní a v myslí ho má.* (II,20,7-8)

- schwülstige Äußerungen:

*- dále, víc v šíro –  
tvůj předzpěv trvá přeci,  
ó Bože s lyrou.* (I,19,6-8)

*hle, příchod akvaduktů. Zdaleka  
nesou vám z pat Apenin kolem řad  
hrobů váš hovor...* (II,15,6-8)

- trockene, prosahafte Stellen:

*Přijde a jde.* (I,5,6)

*Její učitel byl přísný.* (I,21,5)

*...a jejich  
posli, pro nás příliš pomalí, jdou chůzí, kterou  
vždycky předstihnem* (I,24,7-9)

*Nebyly s to rozbít ti hlavu, ani lyru ne* (I,26,5)



*Popraviště to, co se stalo v průběhu  
let, zas vrací nazpět...*

(II,9,5-6)

*Avšak ten žebrák,  
slepec, působí i na nepatrný měďák  
jak ztracené místo...*

(II,19,2-4)

Leider gelingt es Vítěk selten, einen und denselben Ton im Laufe des Gedichts durchzuhalten.

Die gesamte sprachliche Leistung hinterläßt einen ambivalenten Eindruck. Vítěk bemüht sich zweifellos um eine ausgeprägte Sprache, doch seine stilistische Unkonsequenz, wie auch seine Lapsus machen das Resultat verdächtig. Der Leser hat schließlich die Tendenz, sogar die absichtlich befremdlichen Äußerungen als Fehler zu empfinden. Dazu tragen noch die uneinheitliche Graphik, wie auch die Druckfehler bei:

*Snadná Bohu (I,3,7)                      x                      Vanutí v bohu (I,3,14)*

*nesou vám z pat Apenin kolem řad  
hrobů váš hovor, jež pak napořád*                      (II,15,7-8)

### 6.3.5. MUSIKALITÄT

#### 6.3.5.1. Wohllaut

Für den Rilkeschen Wohllaut ist Vítěk wenig empfindlich. So stören ihn nicht einmal unschöne Konsonantenhäufungen:

*cest srdce (I,3,4); vrb prozkoumal (I,6,4); přilbic spěch (I,17,5); bržděném (I,20,10); tvář ryby zři  
(II,20,11)*

### 6.3.5.2. Paronomasie und Aliteration

Er interessiert sich für die Laute insofern, als diese auf die Bedeutungen aufmerksam machen. Er übernimmt z. B. lautbezogene rhetorische Figuren, weil sie die Verwandtschaft zwischen den Wörtern, und darüber hinaus ihre Bedeutungen unterstreichen. Am deutlichsten können wir diese Auswirkung bei der Paronomasie beobachten:

<i>mit ihrem freien Marke zu durchmärken</i>	<i><u>vdřeňovat se svou volnou dření</u></i>	<i>(I,14,8)</i>
<i>zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl</i>	<i>jásavě <u>připočti sebe a počet smaž</u></i>	<i>(II,13,14)</i>

Víteks Lieblingsfigur ist allerdings die Alliteration:

<i><u>Brüllen, Schrei, Geröhr</u></i>	<i><u>řev říje hra i křik</u></i>	<i>(I,1,9-10)</i>
<i>Erfahrung, <u>Fühlung, Freude</u></i>	<i><u>znalost, zralost a radostnost</u></i>	<i>(I,13,14)</i>
<i><u>reißend</u> zuletzt die <u>Feindschaft</u> <u>verteilte</u></i>	<i>tě <u>dravý svár</u> v kusy rozerval</i>	<i>(I,26,13)</i>
<i>des <u>stillen Blickes</u> <u>Licht</u></i>	<i><u>zář jeho zřítelnic</u></i>	<i>(II,4,4)</i>
<i><u>überwinternd</u> dein Herz <u>überhaupt übersteht</u></i>	<i><u>přezimujíc, mohlo přetrvat</u></i>	<i>(II,13,4)</i>
<i>selig bewässerten</i>	<i><u>blaženě svlažených</u></i>	<i>(II,17,1)</i>

### 6.3.5.3. Pointen

Zu den Stärken dieser Übersetzung gehören weiter die Pointen, die gerade durch ihre rhetorische Kompromisslosigkeit überzeugen:

<i>werden die Stimmen</i>	<i>probleskne v hlasech</i>	
<i>ewig und mild.</i>	<i>věčnost a mír.</i>	<i>(I,9,13-14)</i>

*trat in das trostlos offene Tor.*

*vstoupila do bezútěšně zejících vrat.*

*(I,25,14)*

*war im Silber-Spiegel und in ihr.*

*bylo v ní a v zrcadlicím stříbře. (II,4,14)*

*zähle dich jubeln hinzu und vernichte die Zahl.*

*jásavě připočti sebe a počet smaž.*

*(II,13,14)*

*Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten  
Steinen]  
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes  
Haus.]*

*A hudba, vždy znova, z kamenů staví,  
jež se chvějí]  
nejvíc, svůj zbožštělý dům v nepotřebném  
prostoru.]  
(II,10,13-14)*

*Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.  
Und er gehorcht, indem er überschreitet.*

*Ruce mu mříž lry netísí.  
A je poslušen tím, že překračuje.*

*(I,5,13-14)*

### **6.3.6. REIM**

#### **6.3.6.1. Víteks Einschätzung der Rilkeschen Reime**

Trotz der bedeutungsorientierten Methode behält Vítek alle Merkmale der Sonettform. Im Nachwort strebt er auch zu beweisen, dass er die formale Beschaffenheit der einzelnen Nummern begriffen hat. Dabei erreicht er aber das genaue Gegenteil und exponiert eben seine Unwissenheit auf dem Feld der deutschen Versologie: „Rilke [...] *staví na místa ženských rýmů rýmy opticky mužské et vice versa (např. II.10.1), takže někdy vyvolává dojem dokonalé inverze (II.7), již ostatně také občas používá (II.19).*“ (Vítek 2003, S. 125) Die zuerst erwähnte Stelle lautet:

*Alles Erworbne bedroht die Maschine, solange  
sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen zu sein  
Daß nicht der herrlichen Hand schöneres Zögern mehr prange  
zu dem entschlossenern Bau schneidet sie steifer den Stein.*

*(II,10,1-4)*

Die verschiedene Silbenzahl des Reimpaars (*solange-prange*) hat in Wirklichkeit mit männlichen und weiblichen Endungen nichts zu tun - in dem konkreten Beispiel sind beide Kadenzen gleichfalls weiblich. Dieses im Tschechischen ungewöhnliche Phänomen wird vom morphologischen Akzent des Deutschen verursacht und kommt in allen deutschen Gedichten, ungeachtet des Autors, zur Geltung. Auch hier führt Vitéks Faszination von der deutschen Sprache als solchen zu falschen Entscheidungen: seine Nachahmungen *obou - vrbovou* (I,6), *přijde a jde - o týden* (I,5), *moruší – už tuším* (I,13) sind inadäquat und verletzen den gebundenen Charakter der Vorlage.

### 6.3.6.2. Die Reime der Übersetzung

Vitéks Reime, die vom Übersetzer selbst „*rýmy všeho druhu, leckdy i poměrně odvážnými a zabíhajícími až na hranici asonance*“ (ibid. S. 126) genannt werden, bedeuten einen weiteren Schritt zur Prosaisierung:

<i>nechte kvést – snažit se</i>	(I,5,2 u. 4)
<i>kov z mlčení – nemíjí s ním</i>	(I,7,2 u. 4)
<i>to jde – proudech</i>	(I,13,5 u. 8)
<i>poněvadž – nejstrašnější část</i>	(I,16,1-4)
<i>lámou přec – nahoře</i>	(I,17,12 u. 13)
<i>žádný sluch – pochvalu</i>	(I,18,5 u. 8)
<i>do – dost</i>	(I,23,1 u. 4)
<i>poštvané – ještě dnes</i>	(I,26,9 u.11)
<i>jejímž – nejúsporněji</i>	(II,1,5 u. 7)
<i>vstoupily – zachycenou líc</i>	(II,3,10 u. 13)
<i>tehdy a dnes – bezvládné</i>	(II,7,2 u. 4)
<i>průběhu – on, bůh</i>	(II,9,5 u. 8)
<i>na lovu dliš – svěsili</i>	(II,11,2 u. 4)
<i>hvězdy – bledých</i>	(II,11, 5 u. 7)
<i>v jeho svět – nehnuté</i>	(II,16,6 u. 8)
<i>schémata – a opět tak</i>	(II,17,12 u. 13)
<i>svůj kyj – po věky</i>	(II,22,6 u. 8)
<i>vzdoruje – stáhne zpět</i>	(II,23,2 u. 4)
<i>chvátaví – božský zvyk</i>	(II,27,12 u.13)

In den Sonetten mit regelmäßigem Rhythmus sind die Assonanzen nicht besonders auffallend:

*Květný svale, který anemoně  
zvolna otevíráš jitřní svět,  
až se polyfonní světlo plně  
znělých nebes v klín jí vylije* (II,5,1-4)

Beim unregelmäßigen Rhythmus werden die Folgen markanter:

*skýtát ještě víc, než jste tušily, neváživé,  
když jste se opět sešly ve vázách,  
v nichž tiše chladnete, roníce teplo dívek  
jak zpověď, jak hříchy znavené, jejichž stesk  
pramení z utržení, znovu jako vztah  
k těm, které spojují se s vámi rozkvětem.* (II,7,9-14)

Schließlich in den langen, durch Enjambements verunsicherten Zeilen gehen die Assonanzenketten in Prosa über:

*Dosud je však pro nás život kouzlem; vznik je dnes  
ještě na stovkách míst. Výtrysk čistých sil, jejichž  
hry se nedotkne, kdo na kolenou nežasne.  
U nevýslovna slova doposud jemně končí hru..  
A hudba, vždy znova, z kamenů staví, jež se chvějí  
nejvíc, svůj zbožštělý dům v nepotřebném prostoru.* (II,10,9-14)

## 6.3.7. RHYTHMUS

### 6.3.7.1. Víteks Einschätzung des Rilkeschen Rhythmus

Im bereits zitierten Nachwort verrät Vitek ebenfalls seine falschen Einschätzungen in Bezug auf den Rhythmus. Es ist um so bedauernswerter, weil die SaO von mehreren Theoretikern untersucht wurden, u. a. von Sigrid Kellenter. Während diese z. B. das Sonett II,26 als vierhebig daktylisch charakterisiert:

*Wie ergreift uns der Vogelschrei...  
Irgend ein einmal erschaffenes Schreien.  
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,  
schreien an wirklichen Schreien vorbei.* (II,26,1-4)

erscheint es Vitek gleichfalls jambisch wie das II,28:

*O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze  
für einen Augenblick die Tanzfigur  
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,  
darin wir die dumpf ordnende Natur* (II,28,1-4)

Als drei- und zweifüßige Jamben bezeichnet der Übersetzer auch die Nummer I,9, einen durchaus daktylischen Text:

*Nur wer die Leier schon hob  
auch unter Schatten,  
darf das unendliche Lob  
ahnend erstatten.* (I,9,1-4)

Das Sonett I,7, laut Kellenter wieder vierhebige Daktylen, beschreibt er sogar als eine Kombination von fünffüßigen Jamben und Trochäen, wahrscheinlich wegen der ersten Zeile:

*Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Besteller,  
ging er hervor wie das Erz aus des Steins  
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter  
eines den Menschen unendlichen Weins.* (I,7,1-4)

### 6.3.7.2. Der Rhythmus der Übersetzung

Der eigentliche Rhythmus der tschechischen Version bestätigt, dass diese Kategorie bei Vítek erst an dritter Stelle, nach den Bedeutungen und nach den Reimen, kommt. So wird die Hebungsanzahl der Vorlage mit Leichtigkeit geändert: „*Tu jsem občas pozměnil počet a uspořádání stop nebo podobu metrického schématu, i když jsem samozřejmě usiloval o to, aby metrický tvar básně zůstal uchován a aby se to, co bylo někde ubráno či přidáno, v celku básně někde a nějak opět objevilo...*“ (Vítek 2003, S. 126-127). Das Ergebnis spricht jedoch dafür, dass in Rilkes Sonetten der Rhythmus eine noch wichtigere Rolle spielt als der Klang (inkl. der Reime). Der rhythmische Mangel zeigt sich hauptsächlich in den Sonetten mit fester Hebungsanzahl, insb. in den alternierenden Rhythmen:

<i>O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!</i>	<i>Jak musí mizet, abyste chápali!</i>
<i>Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.</i>	<i>I když se sám chvěl, že zmizí do dáli.</i>
<i>Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,</i>	<i>Svým slovem zdejší bytí přesahuje</i>
<i>ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.</i>	<i>tak, že je již tam, kam vám nelze s ním.</i>
<i>Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.</i>	<i>Ruce mu mříže lry netísni.</i>
<i>Und er gehorcht, indem er überschreitet.</i>	<i>A je poslušen tím, že překračuje.</i>

(I,5,9-14)

<i>Voller Apfel, Birne und Banane,</i>	<i>Plnost jablek, banánů, moruší</i>
<i>Stachelbeere... Alles dieses spricht</i>	<i>a angreštů... Všechny v ústech znějí</i>
<i>Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...</i>	<i>smrti a životem... Ach, už tuším...</i>
<i>Lest es einem Kind vom Angesicht,</i>	<i>Přečti to dítěti v obličejí,</i> (I,13,1-4)

Aber auch bei den nicht-alternierenden wirkt sich eine gewisse Unzulänglichkeit aus:

*Geht ihr zu Bette, so laßt auf dem Tische  
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehst -  
Aber er, der Beschwörende mische  
unter der Milde des Augenlids*

*Když jdete spát, mléko a s chlebem mísy  
na stole ať nejsou; vábí zemřelé -  
Ale on, zaklínač, prý mísí  
jejich zjevení ve všechno uzřelé (I,6,5-8)*

*O diese Lust, immer neu, aus gelockertem Lehm!  
Niemand beinah hat den frühesten Wagern geholfen.*

*Ta vždy nová slast ze zkyprěného pole!  
Téměř nikdo nepomoh prvním, co neznali  
strach.]*

*Städte entstanden trotzdem an beseligten Golfen,*

*Přesto vznikala města v požehnaných  
zátokách,]*

*Wasser und Öl füllten die Krüge trotzdem.*

*přesto džbány plnily voda a olej.*

*(II,24,1-4)*

Eine andere Gemeinsamkeit mit Holan ist die Verwendung von vier- und mehrsilbigen Wörtern, die sonst von den strengen Formen verbannt sind:

*přezaměstnání (I,22,1); plánující (II,12,3); se zdůvěrňuje (II,19,2); zdomácněly (II,19,5); karafiátech (II,19,6); nedosažitelné (II,21,2); postrádání (II,21,9); rozhodnutí (II,21,10)*

Diese verlangsamten oder zerstörten den Rhythmus und tragen zur weiteren Prosaisierung des Textes bei:

*„Pochází z tohoto světa? Ne, z obou  
říší vzrostla jeho širá přirozenost.“*

*(I,6,1-2)*

*„dítě z párování, které nemá hranici.“*

*(II,9,14)*

*„Všechno dobyté stroj ohrožuje, když se opovází“*

*(II,10,1)*

*„onen plánující duch, který to zemské ovládá“*

*(II,12,3)*

*„Přesto vznikala města v požehnaných zátokách,“*

*(II,24,3)*

*„a září v kožiších, v hedvábí, v karafiátech.“*

*(II,19,6)*

Wenigstens „karafiát“ wäre durch eine Blume mit kürzerem Namen ersetzbar, da die Nelke im Sonett II,19 unter anderen Vermögensattributen nur beispielhaft steht.



Erfolgreicher ist Vítek bei den längeren Zeilen mit weniger strengem Metrum, wo seine „freien Rhythmen“ mit dem Original besser übereinstimmen:

*Rose, du thronende, denen im Altertume  
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.  
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,  
der unerschöpfliche Gegenstand.*

*Růže, ty trůnící, bylas těm ve starém světě  
kalichem, který má prostý lem.  
Pro nás však jsi plným a nesčíslným květem,  
nevyčerpatelným předmětem. (II,6,1-4)*

*Wo, in welchen immer selig bewässerten Gärten,  
an welchen]  
Bäumen, aus welchen zärtlich entblättern  
Blüten-Kelchen]  
reifen die fremdartigen Früchte der Tröstung? Diese  
köstlichen, deren du eine vielleicht in der zertretenen  
Wiese]*

*Kde, v kterých stále blaženě svlažených  
zahradách, na kterých]  
stromech, ze kterých květních kališků, něžně  
odpadlých,]  
zrají ty zvláštní plody útěchy? Divně  
nádherné plody, z nichž jeden možná na  
zdupané nivě]  
(II,17,1-4)*

Víteks größte formale Schwäche besteht nicht darin, dass er für den Rhythmus und die Melodie des Autors wenig Gespür hat, sondern dass er zwischen zwei Stühlen sitzt. Wenn er die inhaltliche Seite maximal unterstreichen will, sollte er die Gedichte lieber mit Prosa übersetzen, wie es in Frankreich die Regel ist und wie es seiner eigenen Natur entspricht. Er macht den ersten Schritt, indem er eine neue Sicht proklamiert, den zweiten wagt er doch nicht mehr...

### 6.3.8. BEDEUTUNGEN

Wenn wir die formale Beschaffenheit Víteks Übersetzung eher aus Symmetriegründen vorgestellt haben, so empfinden wir die Absätze über Bedeutungen, Bilder und ihre Interpretation als den eigentlichen Kern dieses Kapitels.

### 6.3.8.1. Semantik

Die erste Voraussetzung für eine bedeutungsorientierte Übersetzung ist das maximale Verstehen des Originaltextes. Vitek verbessert zwar manche Missdeutungen der Vorgänger, doch begeht, er selbst andere.

- Verbesserungen der tradierten Missverständnisse:

*Alles will schweben. Da gehn wir umher wie  
Beschwerer.]* *Vše se chce vznášet. Tu my jak těžítko celí*  
*legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt;* *se na vše vkládáme, svou tíží vzníceni;*  
*(II,14,5-6)*

Die Lösung von Renč „*Tu přijdem my otupělí, na vše se kladem, tíž vlastní vzněcuje nás;*“ hob den ursprünglichen Vergleich auf.

*Da stieg ein Baum...* *Zde stoupal strom...* *(I,1,1)*

Pokorný erniedrigte das mythische Steigen des Baumes durch das banale „*Zde roste strom*“.

- Weiterleben der falschen Übersetzungen:

*O wie mag sie sich schließen bei Nacht, diese immer  
offene Hand.]* *Ó jak se ta vždy otevřená dlaň chce na noc  
uzavřítí.]*  
*Morgen holt sie das Schicksal wieder, und täglich* *Zítřa pro ni osud jde zas a na ulici*  
*hält es sie hin..* *drží ji celý den...* *(II,19,9-11)*

Die Wendung „die Hand hinhalten“ heißt im Tschechischen „*natáhnout ruku*“. Dieselbe falsche Lösung bietet ebenfalls Renč.

*in Schutz des unscheinbaren Grau's?* *skryto v nevzhlednou šed'?* *(II,12,6)*

Wie Renč, so glaubt auch Vítek diesmal der Etymologie nicht. Trotzdem bedeutet „unscheinbar“ tatsächlich „nicht auffallend“.

*Krampf der Milde euch zarter verzerrt.*

*křeč mírnosti vás sžírá jemněji. (II, 9,4)*

Auch hier setzt Vítek den Fehler seines Vorgängers fort, indem er das Verb „verzerren“ („in entstellender Weise verziehen“, z. B. das Gesicht, den Mund) mit „verzehren“ („essen“, bzw. „bis zur völligen körperlichen u. seelischen Erschöpfung an jmdm. zehren“) verwechselt.

- inkorrekte Verbesserungen:

- innen voll Stille und Bienensaug -

- v nítru medovník a klidný pokoj

(I,10,7)

Der volkstümliche Pflanzename „Bienensaug“ entspricht dem tschechischen „hluchavka“. Es muss hinzugefügt werden, dass keiner der beteiligten Übersetzer die Entsprechung fand.

- neue Fehlgriffe:

*Spruch von Ergrauten*

*řeč rozezlených*

(I,17,6)

„Ergrauten“ ist ein substantiviertes Partizip II im Dat. Pl., abgeleitet von „ergrauen“, also „grau(haarig) werden“, im übertragenen Sinne „alt werden“. Dieses Verb hat keinen Zusammenhang mit „grauen“ in der Bedeutung „Grauen empfinden“.

### 6.3.8.2. Grammatik

Obwohl sich Vítek auf die Genauigkeit konzentriert, vergisst er, dass die Grammatik über die Bedeutungen mitentscheidet. So übersieht er manche grammatischen Verhältnisse und kehrt den Sinn der Verse um.

- Nicht vereinzelt geht es um eine folgenreiche Änderung einer verbalen Kategorie:

wie trübe, ermüdende Sünden,  
die das Gepflücktsein beging

jak hříchy znavené, jejichž stesk  
pramení z utržení (II,7, 12-13)

sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,  
rühme er Fingerring, Spange und Krug.

ať z hrobů pochází to či ze světnic,  
slaví džbán, sponu i prsten pěním.  
(I,6,13-14)

dass es uns einst, übersteigend, erschütterte, später.

by nás jednou, otřesené, přesáhlo silami.  
(II,24,11)

- In anderen Fällen wird die sprachliche Anapher falsch bestimmt, bzw. falsch zum Bezugswort eingeordnet:

Nur im Raum der Rühmung darf die Klage  
gehn, die Nymphe des geweinten Quells,  
wachend über unserm Niederschlage,  
dass er klar sei an demselben Fels,

Litost, nymfa slzných pramenů,  
může jen v sál, kde se slaví stále;  
tam bdí nad sedlinou našich dnů  
aby čistý byl na téže skále, (I,8,1-4)

„Er“ soll das letztgenannte Maskulinum repräsentieren, d. h. den „Niederschlag“, nicht den „Saal“. Der Niederschlag wäre übrigens in diesem Kontext eher als „dünne Schicht von Wasserdampf, die sich beim Beschlagen auf etw. bildet“ zu deuten.

Euch, die ihr nie mein Gefühl verließt,  
grüß ich, antikische Sarkophage,  
die das fröhliche Wasser römischer Tage  
als ein wandelndes Lied durchfließt.  
Oder jene so offenen, wie das Aug  
eines frohen erwachenden Hirten,  
- innen voll Stille und Bienensaug -  
denen entzückte Falter entschwirrten:

Vás, k nimž má mysl zůstala vždy citlivá,  
vás, antické sarkofágy, zdravím,  
jimiž radostná voda dní, jež jsem strávil  
v Římě, jak živý zpěv proplyvá;  
či vás, otevřené jako oko  
šťastně procitlého pastýře  
- v nitru medovník a klidný pokoj -,  
jež zmámený motýl rozchvěl ve své hře:  
(I,10,1-8)

„Denen“ weist eindeutig auf die Sarkophage zurück, Vitéks Text hinterläßt aber den Eindruck, dass es um das „Aug“ eines Hirten geht, das von einem Schmetterling zum Schwingen gebracht wird.

der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? -

který's ucho tvorů učil přece? - (I,20,2)

Das Ohr fungiert hier ausnahmsweise nicht als Empfänger der Belehrung, sondern deren Gegenstand: Es wird den Geschöpfen beigebracht.

Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?

Ach, země, kdo může znát ty ztráty?

(II,2,12)

Erde ist an dieser Stelle kein Adressat, sondern ein substantivisches Attribut zum Objekt.

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,

Prvně při tanci, když s tělem plným váhání

náhle]

anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;

stanula, jako bys její mládí odlil v kov;

trauernd und lauschend - Da von hohen Vermögern

teskníc, naslouchajíc. – Hle, z výšiny

všeobšáhle]

fiel ihr Musik in das veränderte Herz.

v změněné srdce padal její zpěv beze slov.

(I,25,5-8)

Das in der letzten Zeile verwendete „ihr“ ist kein Possessivpronomen, wie es in Vitéks Nachdichtung („její zpěv“) steht: die Verbindung „ihr Musik“ wäre nämlich im Deutschen agrammatisch. In Wirklichkeit handelt es sich um den Dativ des Personalpronomens „sie“: Die Musik fiel ins Herz der Tänzerin, d. h. in ihr Herz, bzw. ihr in Herz.

führen wir nicht mehr die Pfade als schöne Mäander,  
sondern als Grade

stezky nevedem už v krásných meandrech, ale  
y kolmici (I,24,11-12)

Dieser Lösung begegneten wir bereits in vorigen Kapiteln. „Grade“ ist aber der Plural von „Grad“, nicht die synkopierte Form von „Gerade“, die ohnehin mit „přímka“, und nicht mit „kolmice“ ins Tschechische zu übersetzen wäre.

### 6.3.8.3. Rilkes Schlüsselwörter

Nach der programmatischen Abkehr vom Schönen könnte eine „belehrte“ Übersetzung erfolgen. Vítek ließ sich allerdings von keiner bekannten Rilke-Interpretation beeinflussen. Davon zeugt die Tatsache, dass er die zentralen Rilkeschen Begriffe ohne Weiteres verwischte:

*der Figur zu glauben* *těšme se vírou v obraz (I,11,14)*

*Heil dem Geist, der uns verbinden mag;  
denn wir leben wahrhaft in Figuren.* *Zdráv buď duch, jenž skout nás dovede;  
neboť v obrazech žijeme praví (I,12,1-2)*

*Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung  
ging neuer Affang, Wink und Wandlung vor.* *Vše zmlklo. Vyvstal přesto v zamlčení  
sám nový úvod, pokynutí, zlom. (I,1,3-4)*

*und der Zauber von Erdrauch und Raute  
sei ihm so wahr wie der klarste Bezug.* *Kouzlo rulíku a routy pravé víc  
mu není než nejjasnější zření. (I,6,10-11)*

Vor allem die „*Figur*“ verliert in der tschechischen Version an metaphorischer Kraft.

Interessant ist Víteks Übersetzung des „*Daseins*“. Auch sie ist nicht einheitlich, zweimal lautet sie „*život*“, einmal „*přítomnost*“, aber die beiden Lösungen stehen dem Original näher als Renčs „*bytí*“ und sind zutreffender als Pokornýs philosophierender „*pobyt*“:

*Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.* *Píseň je přítomnost. Snadná Bohu.  
(I,3,7)*

<i>Aber noch ist uns das <u>Dasein</u> verzaubert; an hudert</i>	<i>Dosud je však pro nás <u>život</u> kouzlem; vznik je dnes]</i>
<i>Stellen ist es noch Ursprung.</i>	<i>ještě na stovkách míst. (II,10,9-10)</i>
<i>O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse unseres <u>Daseins</u>, in Parken übergeschäumt, -</i>	<i>Ó vzdor osudu: v skvostném nadbytku tóny našeho <u>života</u>, v parcích překypělé, zní – (II,22,1-2)</i>

### 6.3.9. BILDER

Die proklamierte Genauigkeit der Bilder sollte den größten Verdienst von Vitéks Übersetzung darstellen. Und tatsächlich werden willkürliche Zusätze von dieser Version verbannt. Das strenge Bestehen auf der Litera schließt jedoch Missdeutungen nicht völlig aus. In zahlreichen Fällen muss nämlich auch der treueste Übersetzer ins Bild hineingreifen und sein Einfühlungsvermögen erproben.

#### 6.3.9.1. Stilistische Erweiterungen

In den Reimpositionen kommt es zur stilistischen Erweiterung der Bilder:

<i>Bäume, die ich je bewundert, diese</i>	<i>stromy, jimž můj obdiv <u>hladí kmeny</u></i> (I,2,6)
<i>...Schafft die Verwandtschaft mit der reinen, sich weigernden Schale,</i>	<i>...S korou <u>v nitru svém</u> spřízněte se, čistou a zdráhavou,</i> (I,15,12-13)
<i>erst wenn ein reines Wohin wachsener Apparate Knabenstolz überwiegt,</i>	<i>teprve až čisté Kam přístrojů, jež rostou <u>tryskem</u>, chlapeckou pýchu <u>setře z čel</u>, (I,23,9-11)</i>
<i>ist der Gott die Stelle, welche heilt.</i>	<i>je bůh místem, které léčí <u>z ran</u>. (II,16,2)</i>

Diese Erweiterungen machen Vitéks Hang zum gewissen Schwulst deutlich.

### 6.3.9.2. Perspektivenwechsel

Manchmal erlaubt sich Vitek eine „leichte“ Veränderung der Perspektive, die sich dann als folgenreich erweist:

*Und die gab solche Stärke an das Tier,  
daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.*

*A ta mu poskytla tolik síly,  
že roh mu vzpučel z čela. Jeden roh.*

(II,4,11-12)

*Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,  
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,  
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.*

*Bud' – a zároveň podmínku ne-bytí zvaž,  
bezmezný základ vroucného záchvěvu v tobě,  
aby tak v tvém nitru jedinkrát naplno proběh.*

(II,13,9-11)

Die aktive Rolle des Tiers, bzw. des lyrischen Subjekts (du) wird aufgeopfert und damit auch der Tiefsinn der Verse.

*Schiebt ein Krug sich ein,  
so scheint es ihr, daß du sie unterbrichst.*

*Když do ní džbán vnořuješ  
zdá se jí, že ji tím přerušuješ. (II,15,13-14)*

Das ganze Brunnen-Sonett wächst aus einem einfachen Bild heraus: das Wasser fällt von der Öffnung (vom *Brunnen-Mund*) in die Schale (ins *Marmor-Ohr*). Der eingefügte Krug unterbricht tatsächlich den Wasserstrom – und metaphorisch auch den Dialog der Erde mit sich selbst. Die Vorstellung des unterbrochenen Redestroms geht jedoch in der Übersetzung verloren.

### 6.3.9.3. Konkretisierung

Die Konkretisierung ist eine notwendige Beschränkung aller mitspielenden Bedeutungen auf eine einzige. In einigen Fällen ist Vitek erfolgreich:

*Bogen der Pfeile und Ziel von Pfeilen,  
ewiger glänzt euer Lächeln verweint.*

*křivkou střely i cílem střely,  
věčněji váš slzný úsměv vrhá třpyt.*

(I,4,7-8)



Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns... Vraždit je jedním tvarem našeho bludného  
hořej  
(II,11,12)

Die beiden Lösungen sind zwar beschränkend, aber pertinent: „Bogen“ kann im Kontext  
gleichfalls „luk“ und „oblouk“ bedeuten, „töten“ wird meistens mit „zabíjet“ übersetzt, aber  
das expressive „vraždit“ ist gerade im Sonett II,11 nicht unberechtigt.

Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven, Tlačí se vzhůru k nám, jejich pánům,  
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn? zhouselý plod, dílo udřených manů?  
(I,14,10-11)

Auch hier werden alle potentiellen Bedeutungen des Wortes „geballt“ auf die tragende  
reduziert.

Manchmal zieht der Übersetzer jedoch nicht alle Bedeutungen in Betracht:

Haben wir niemals vermocht, wir Schatten und Nikdy jsme nedokázali, my stíny a schémata,  
Schemen.] (II,17,12)

Die Form „Schemen“ deckt sich zwar mit dem Plural von „Schema“, aber im Hendiadys mit  
„Schatten“ liegt eine andere Lösung näher: der/das Schemen, Pl. die Schemen“ = „etw., was  
nur in schwachen Umrissen nicht deutlich zu erkennen ist; gespenstige, spukhafte  
Erscheinung“.

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht. Počkejte... To chutná... Už zas uniká.  
...Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen -: ...Jen tón hudby, dusot, hukot v čele -:  
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen, Dívky vy vroucné, vy oněmělé,  
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht! tančete chuť plodu, jenž vás proniká.  
(I,15,1-4)

Hier übernimmt Vitek wieder eine Missdeutung von Renč. „Stampfen“ heißt zwar „heftig und laut den Fuß auf den Boden treten...die Pferde stampften“, aber zugleich auch: „durch Stampfen angeben, verdeutlichen...mit dem Fuß den Takt s.“. Ähnlich ist der Fall von „summen“ – es wird nicht nur über Bienen oder Mücken gesagt, sondern auch über einen Menschen, der eine Melodie mit geschlossenen Lippen singt.

#### 6.3.9.4. Ersetzungen

Die Ersetzungen sind nur dann gerechtfertigt, wenn sie das komplexe Bild tragen können. Leider zeigt Vitek auch in dieser Hinsicht seine Inkonsequenz:

*Drängender Zweig an Zweig,  
nirgends ein freier...  
Einer! O steig... o steig...  
Aber sie brechen noch.  
Dieser erst oben doch  
biegt sich zur Leier.*

*Peň tlačí se ke pni,  
nikde víc šíře...  
Ty! vzepni se... vzepni...  
Ještě se lámou přec.  
Teprv až ten nahoře  
ohne se k lyře. (I,17,9-14)*

Die ganzen Stämme können wohl aneinander drängen, aber sie biegen sich nie zur Leier.

*Reine Spannung. O Musik der Kräfte!  
Ist nicht durch die läßlichen Geschäfte  
jede Störung von dir abgelenkt?*

*Čisté napětí. Ó ty hudbo sil!  
Není z tebe ve všedním shonu chvíl  
sňato všechno, co ruší tvůj tvar?  
(I,12,9-11)*

Die Wendung „co ruší tvůj tvar“ wäre elegant, wenn das Subjekt, die Spannung, eine Gestalt hätte...

*Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein,  
an der vorderen Fessel den Pflock,  
um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein;  
wie schlug seiner Mähne Gelock*

*Ze vsi sem přišel sám, ten hřebec bílý,  
přední spěnky poutal malý trám,  
aby v noci v lukách moh být sám;  
Jak prameny jeho hřívny byly*

*an den Hals im Takte des Übermuts,  
bei dem grob gehemmtten Galopp.*

*do šije v tom rytmu plném jiskry  
při cvalu drsně bržděném. (I,20,5-6)*

„Pflock“ bedeutet „unten angespitzter Stock, Stab, Pfahl, o Ä., der eingeschlagen wird, um etw. daran zu befestigen... die Ziegen auf der Weide an Pflöcken festbinden“, also keinesfalls „malý trám“. Und wenn das Pferd beide (!) vorderen Fessel gebunden gehabt hätte, hätte es kaum galoppieren können – nicht einmal gehemmt.

Zu den gelungenen Ersetzungen gehört wiederum die folgende Stelle im Sonett II,7:

*...zwischen die strömenden Pole  
fühlender Finger*

*...v proudící osnově  
citlivých prstů (II,7,7-8)*

Víteks Beispiel zeigt, dass alleine die Beseitigung von Zusätzen die genaue Übersetzung nicht ausmacht.

### 6.3.10. INTERPRETATION

Inwiefern sich der Übersetzer den Autor aneignete, läßt sich einerseits aus den Ersetzungen, andererseits aus den Erweiterungen der Bilder erlesen.

#### 6.3.10.1. Interpretative Ersetzungen

*Sieh, die Maschine:  
wie sie sich wälzt und rächt  
und uns entstellt und schwächt.*

*Pohlédni jen: stroj!  
valí se, chce se mstít,  
sát nás a mrzačit. (I,18,9-11)*

Zwar wird die Maschine bei Rilke personifiziert, aber das Motiv des Saugens ist ihr fremd im wörtlichen, wie im übertragenen Sinne.

*Heil dem Geist, der uns verbinden mag;  
denn wir leben wahrhaft in Figuren.*

*Zdráv bud' duch, jenž skout nás dovede;  
neboť v obrazech žijeme praví. (I,12,1-2)*

An diesem Beispiel zeigen sich die Folgen des nicht belehrten Übersetzens. Rilkes „*sternische*“, nur gedachte Verbindung, die Konstellation, wird zur groben Schmiedearbeit...

*Hat sie aus uns auch Kraft,  
sie, ohne Leidenschaft,  
treibe und diene.*

*Když svou moc od nás vzal,  
pak má bez vášně dál  
sloužit a být zdroj.* (I,18,12-14)

„Treiben“ bedeutet u. a. Bewegung veranlassen. Das tschechische „zdroj“ evoziert aber eine Quelle der Inspiration, die Rilke keineswegs der Maschine zusprach.

### 6.3.10.2. Interpretative Erweiterung der Bilder

*Ein zum Rühmen bestellter*

*Zjednán k slavení živých* (I,7,1)

Aus den anderen Verwendungen des Wortes „Rühmen“, sowie aus den führenden Interpretationen geht hervor, dass es dem Leben, aber nicht den Lebendigen gilt.

*Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.  
Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.  
Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares*

*Bereme květ, vinný list, plody rostlin,  
přestože nemluví jen řečí let.  
Z temnoty stoupá pestrý zjevný svět*  
(I,14,1-3)

Das erklärende „*přestože*“ hat in Wirklichkeit einen verwirrenden Effekt. Beim Umgang mit den Naturerscheinungen betont Rilke gerade die Tatsache, dass sie ein tieferes Wissen vermitteln, weil(!) sie nicht nur die Sprache des Jahres sprechen.

*mehr noch als Falle und Netz, weiß ich dich, Streifen  
von Segel,]  
den man hinuntergehängt in den höhligen Karst.  
Leise ließ man dich ein, als wärst du ein Zeichen,  
Frieden zu feiern...*

*však víc než past a síť znám tebe, útržku  
plátna,]  
který tam dolů do krasu jeskyní svěřili.  
Tiše tě spouštěli, jak bys byl znamení hvězdy  
k oslavě míru...* (II,11,3-6)

Das Zeichen des Sterns ist ein altes, biblisches Motiv. Hier aber handelt es sich um einen Streifen von Segel, mit dem die Tauben ans Licht herausgelockt werden. Die Metapher des Sterns hat in diesem Kontext keinen Raum.

*Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter  
dir, wie der Winter, der eben geht.*

*Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,  
dass, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.*

*Před každou z odluk buď, jak by za tebou byla  
jak zima, jež právě začla vát.*

*Neb ze zim je jedna tak nekonečně bílá,  
by vůbec tvé srdce, přezimujíc, mohlo přetrvat.*

*(II,13,1-4)*

Fraglich ist die Übersetzung „*ze zim je jedna tak nekonečně bílá*“, weil das zentrale Motiv der Endlosigkeit durch die Weiße überdeckt wird, die in der Vorlage gar nicht vorkommt.

*O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse  
unseres Daseins, in Parken übergeschäumt, -  
oder als steinerne Männer neben die Schlüsse  
hoher Portale, unter Balkone gebäumt!*

*Ó vzdor osudu: v skvostném nadbytku tóny  
našeho života, v parcích překypělé, zní -  
nebo jak kamenní muži pod balkóny,  
u konců vysokých portálů vzepření!*

*(II,22,1-4)*

Wo in der Vorlage die Skulptur angedeutet wird, da erscheinen in der Übersetzung Wörter aus dem Bereich der Musik...

*Und wenn dich das Irdische vergaß  
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.  
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.*

*Když byls zapomenut v pozemském,  
tiché zemi řekni: plynu tím.  
Rychlé vodě pověz: jsem.* *(II,29,12-14)*

Im Original bilden die zwei letzten Zeilen der Gedichtsammlung einen gedanklichen Chiasmus: das lyrische Subjekt sondert sich einerseits von der stillen Erde ab als dynamisch, andererseits von dem raschen Wasser als beständig. So wird die Unmöglichkeit jeglicher Zusammengehörigkeit ausgedrückt. „*Plynu tím*“ weist aufs Irdische zurück und schwächt die ursprüngliche rhetorische Absicht des Autors.

Die Inkonsequenz im Schaffen von Bildern untergräbt die Möglichkeit jeglicher soliden Interpretation. Das Hauptproblem liegt nicht mehr darin, dass Vítek die Fachliteratur erkennt, sondern dass er keine in sich geschlossene Alternative bietet. Sein übersetzerischer Beitrag reduziert sich also auf die problematische Archaisierung der Sprache.

#### **6.4. SCHLUSSBEMERKUNG UND FAZIT**

Víteks bilinguale Ausgabe der SaO zeigt, inwieweit die These von Hilský Allgemeingültigkeit beanspruchen kann. Um den Kern seines Gedankens noch einmal zu fassen: „*V zrcadlové edici neleží proti sobě báseň a její převod do jiného jazyka, ale dvě básně, dokonce dvě do značné míry různé básně.*“ (Hilský 2003, S. 65) Demnach konstituiert sich der dritte Text nur da, wo bereits zwei autonome Gedichte nebeneinander stehen. Es wird damit gerechnet, dass der Übersetzer schöpferisch handelt, etwa im Sinne der Fischer-Schule, die im Übersetzen immer eine kreative Tat gesehen hat.

Vítek bleibt von dieser Konzeption weit entfernt. Als Rezept verschreibt er ein genaues, zusatzfreies Übersetzen. Ungeachtet dessen, dass er selbst Missdeutungen nicht entgeht, kann sein Plan nur dann gelingen, wenn die Verse in die Prosa überführt werden. Andernfalls ist der Übersetzer gezwungen, die Form und die Inhalte zu versöhnen. Deswegen ist er immer ein Interpret, ein guter, oder ein schlechter. Vítek wird zum Opfer seiner eigenen Methode - in seiner Übertragung erscheint Rilke als ein junger, undisziplinierter Dichter, der zwar Begabung hat, der aber seine Form noch schleifen muss.

## ZUSAMMENFASSENDE VERGLEICH

Bei so unterschiedlichen Persönlichkeiten und Methoden fällt es schwer, einige Züge zu finden, die den sechs Übersetzungen gemeinsam sind. Dennoch sind diese vorhanden:

In erster Linie halten alle Beteiligten die ursprüngliche Sonettform ein. Diese Feststellung erscheint weniger banal, wenn wir an die Übersetzungspraxis in Frankreich denken, wo die Prosaisierung der Lyrik ein übliches Verfahren ist. Ebenfalls können wir uns den Fall Jakub Demls vor Augen führen, der aus Zeitmangel seine kleine Gedichtauswahl aus dem *Buch der Bilder* in Prosa darbot. Das im tschechischen Kontext übliche Einhalten der literarischen Form zeugt nicht nur von einer hohen übersetzerischen Kultur des Landes, sondern auch vom kreativen Ehrgeiz der tschechischen Vermittler.

Auf der anderen Seite herrscht unter den sechs Übersetzern der *Sonette* eine allgemeine Gleichgültigkeit in Bezug auf die Rilke-Forschung. Es ist zwar nachgewiesen, dass Renč die Rilke-Monographie Holthusens kannte, doch für seine Arbeit hatte dies offensichtlich keine Folgen. Noch markanter ist der Mangel bei Pokorný, der sich zwar für die Interpretation ausspricht, doch selbst den Orpheus-Mythos nicht im Detail kennt. Vítek, seinerseits, weiß vom „*intellektuellen Skelett*“ der Gedichtsammlung, ohne darauf einzugehen.

Ein anderes Zeichen des gemeinsamen Nicht-Beachtens des Originals ist die Stilisierung der Sprache. In den Übersetzungen wird sie pathetisch, blumig, schwulstig, hermetisch oder sogar heiter, jedenfalls entfernt sie sich bei allen – vielleicht mit Ausnahme von Babler – vom originalen, verhältnismäßig neutralen Ton.

Traditionell werden die Übersetzungen in treue und freie aufgeteilt. Diese Aufteilung ist aber zu grob und einige von den sechs *Sonette*-Versionen finden darin keinen Platz. Aufgrund konkreter Kriterien können wir zwischen den klangorientierten (Babler, Renč, Pokorný) und wortorientierten (Eisner, Holan, Vítek) Übersetzungen unterscheiden. Oder zwischen interpretativen (Renč 2V, Pokorný) und nicht-interpretativen (Renč 1V, Vítek). Oder noch zwischen erklärenden (Renč, Pokorný) und verschleiernenden (Holan). In Bezug auf die dichterische Beschaffenheit bietet sich die Unterscheidung zwischen konventionalisierenden (Renč, Pokorný) und befremdenden (Eisner, Holan, Vítek) Nachdichtungen. Nach der Frequenz der Negationswörter stellen sich die Nachdichtungen als negativ (Holan), bzw. als positiv (Pokorný) heraus.

Diese mehrfache, teilweise bizarre Klassifizierung ergibt zwei gegensätzliche Paare: Renč und Pokorný einerseits, Holan und Vitek andererseits. In dieser Perspektive zeigt sich also Pokorný als Nachfolger von Renč, während Vitek die Holansche Inspiration nicht verleugnet.

Wenn wir die Beiträge der einzelnen Übersetzungen anführen wollen, dann besteht Bablers und Eisners Verdienst vor allem darin, dass sie schon in den 20er Jahren Rilkes *Sonette an Orpheus* für die tschechische Leserschaft entdeckten. Renč etablierte sie mit seiner Übertragung als ein klassisches Werk der Weltliteratur und bot sie in einer beinahe musikalischen Form dar. Holan nahm die Gegenposition ein und betonte seinerseits die Eigentümlichkeiten der Rilkeschen Sprache, wie auch ihre rhetorische Überzeugungskraft. Pokorný meinte mit seiner Nachdichtung eine zwischen den Zeilen ausgesäte Weisheit aufzusammeln, dabei schuf er vielmehr einen dichterischen, wenn auch gewissermaßen konventionellen Text. Vitek schließlich versuchte, trotz der älterer Versionen den „wirklichen“, ursprünglichen Rilke möglichst genau zu vergegenwärtigen.

Und wer war mit seiner Methode erfolgreich? Mit Sicherheit derjenige, der seinen Stil konsequent durchhielt. Zweifellos waren es Renč und Pokorný – und in einer gewissen Hinsicht auch Holan. Babler und Eisner konnten in ihren übersetzerischen Proben gar keine Konsequenz nachweisen und Vitek war dessen als Anfänger nicht fähig.

Ungeachtet der kritischen Anmerkungen halten wir jedoch jede der untersuchten Übersetzungen für wertvoll.



## ZÁVĚREČNÉ SROVNÁNÍ

U tak odlišných osobností s tolika různými přístupy není snadné najít společné rysy. Přesto však existují:

Především všichni zúčastnění zachovávají původní formu sonetu. Tato skutečnost není tak banální, jak by se mohlo na první pohled zdát, vezmeme-li v úvahu francouzskou překladatelskou praxi, kde je převádění poezie do prózy běžným jevem, nebo když si uvědomíme, že i Jakub Deml přeložil v časové tísní svůj výbor z *Knihy obrazů* prózou. Zachování literární formy, v českém prostředí obvyklé, svědčí nejen o zdejší vysoké kultuře překladu, ale i o tvůrčí ctižádosti českých překladatelů.

Na druhou stranu spojuje šestici překladatelů zřejmá lhostejnost k rilkovskému bádání. Ačkoli je prokázáno, že Renč znal Holthusenovu monografii o Rilкови, na jeho práci to nezanechalo žádný patrný vliv. Ještě výrazněji se tento nedostatek projevuje u Pokorného, který ve svých článcích horuje pro interpretaci, a přitom nezná dopodrobna ani výchozí mýtus o Orfeovi. Vítek sice něco tuší o „intelektuálním skeletu“ sbírky, ale blíže se k němu nevyjadřuje.

Další známkou společného nedodržování originálu je jazyková stylizace. V českých překladech se jazyk *Sonetů* stává patetickým, květnatým, nabubřelým, hermetickým nebo dokonce rozpustilým, každopádně se ale ve všech případech – snad s výjimkou Bablera – vzdaluje od původního, poměrně neutrálního tónu předlohy.

Tradičně překlady dělíme na věrné a volné. Toto dělení je však příliš hrubé a pro některé zastoupené překladaatele nevhodné. Na základě konkrétnějších kritérií můžeme převody dále třídit na zvukové (Babler, Renč, Pokorný) a slovní (Eisner, Holan, Vítek) nebo na intepretující (Renč 2V, Pokorný) a neinterpretující (Renč 1V, Vítek), popřípadě na objasňující (Renč, Pokorný) a zatemňující (Holan). Podle básnického jazyka lze rozlišit překlady konvencionalizující (Renč, Pokorný) a zcizující (Eisner, Holan, Vítek). Vzhledem k počtu negací jsou některé laděny spíše negativně (Holan), jiné spíše pozitivně (Pokorný).

Z této několikanásobné, poněkud bizarní klasifikace vyvstávají dva protikladné páry: Renč a Pokorný na straně jedné, Holan a Vítek na straně druhé. V této perspektivě se pak Pokorný jeví jako pokračovatel Renčův, zatímco Vítek v sobě nezapře holanovskou inspiraci.

Máme-li uvést konkrétní přínos jednotlivých překladů, pak Bablerova a Eisnerova zásluha spočívá především v tom, že *Sonety* objevili pro českého čtenáře již ve 20. letech. Renč je svým překladem etabloval jako klasické dílo světové literatury a převedl je do bezmála hudební podoby. Holan zaujal opačnou pozici a ve svém převodu zdůrazil především zvláštnosti Rilkova jazyka, jakož i jeho rétorickou přesvědčivost. Pokorný chtěl najít moudrost skrytou mezi řádky originálu a vytvořil přitom samostatný, i když poněkud konvenční text. Konečně Vitek se pokusil, navzdory svým předchůdcům, o co nejpřesnější zprostředkování původního, „skutečného“ Rilka.

Kdy byl se svou metodou úspěšný? Rozhodně ten, kdo se důsledně držel svého stylu. Bezpochyby to byli Renč a Pokorný, v jistém smyslu i Holan. Babler a Eisner ve svých ukázkách ani nemohli projevit velkou důslednost a Vitek jí jako překladatel-začátečník nebyl schopen.

Přes veškeré kritické připomínky však považujeme každý ze zkoumaných překladů za hodnotný.

## A COMPARATIVE SUMMARY

Since the personalities of the translators and their methods are so different, it is difficult to compare the six translations of poems by Rilke. Nevertheless common characteristics can be found.

First of all, everyone keeps the original form of the sonnet. This statement seems less trivial when we think of the French translation praxis, where transformation of poetry to prose is a standard. We might also think of Jakub Deml, who (due to lack of time) poeticized a small choice from the *Book of Images* in prose. The fact that Czech translators usually stick to the original poetic form attests both the high level of the tradition of translation in this country and the creative ambition of Czech mediators.

On the other hand we can observe a certain indifference towards the Rilke-scholarship among the six translators. It could be proved that Renč knew the monograph on Rilke by Holthusen, it however didn't have any impact on his translation. This kind of deficiency is even more obvious in Pokorný, who suggest the interpretative approach, yet doesn't know the myth of Orpheus in detail. Vitek is aware of the "intellectual anatomy" of the collection of poems, but he doesn't make any use of this knowledge.

Another token of the ignorance of the original texts that the translators have in common is the transformation of the language style. The translations – maybe with the exception of Babler – are more pathetic, ornate, bombastic, hermetic and in some cases even more hilarious than the original more or less neutral tone.

Translations are traditionally classified into literal versus free. This classification isn't satisfactory and some of the sonnet versions cannot be placed in its framework. We can differentiate between several categories on the basis of specific criteria: 1. The sound-oriented (Babler, Renč, Pokorný) and word-oriented (Eisner, Holan, Vitek) translations; 2. The interpretative (Renč 2V, Pokorný) and non-interpretative (Renč 1V, Vitek) translations; 3. The explicatory (Renč, Pokorný) and obscuring (Holan) translations. Based on the poetical qualities of the translations there are 4. The conventionalizing (Renč, Pokorný) and estranging (Eisner, Holan, Vitek) kinds of translation. Following the negative words there is 5. The negative (Holan) or positive (Pokorný) transformation.

These multiple, partly bizarre classifications create two opposite pairs: Renč and Pokorný on the one hand and Holan and Vitek on the other hand. From this point of view we can see Pokorný as a disciple of Renč, while Vitek doesn't forsake the inspiration given by Holan.

Summarizing the contributions of the particular translations shows that Babler and Eisner discovered the *Sonnets to Orpheus* to Czech readers in the twenties of the 20<sup>th</sup> century already. Renč established it as a classic work of world literature and offered an almost musical form of it. Holan took the opposite side and stressed both the uniqueness of Rilke's language and its ability to persuade. Pokorný thought he collected the wisdoms scattered between the lines in his version, while he rather created a poetic, yet still a conventional text. Finally Vitek attempted to show the reader as precisely as possible the "original" Rilke.

Who enjoyed success with his method? Particularly the translators, who could keep the style they developed. No doubt these were Renč and Pokorný, and from a certain point of view also Holan. Babler and Eisner couldn't show any stability in their translation attempts and Vitek, who was a beginner in this profession, wasn't able of it.

Regardless of our criticism, the translations by the first group are valuable.

# LITERATURVERZEICHNIS

## A/ QUELLEN

Rilke, Rainer Maria (2003): *Werke*. Kommentierte Ausg., Bd. II, hrsg. v. M.Engel/U. Fülleborn/H. Nalewski u. a., Frankfurt/M/Leipzig: Insel.

Babler, Otto František (1986): *Lyrické konfrontace*, Praha: Odeon.

Rilke, Rainer Maria (1926): „Svale květu“. In: *Archa* 14, übers. v. O. F. Babler.

Rilke, Rainer Maria (1927): „Ač rychle...“. In: *Lumír* 54, Nr. 2, übers. v. O. F. Babler.

Rilke, Rainer Maria (1927): „Však tobě, Pane...“. In: *Knížka o koni*, hrsg. v. O. F. Babler, Olomouc: Hlasy, übers. v. F. O. Babler.

Rilke, Rainer Maria (1929): „Patnáctý sonet Orfeovi“<sup>47</sup>. In: *Lidové noviny*, 37, Nr. 550, übers. v. P. Eisner.

Rilke, Rainer Maria (1932-1933): „Ó vy citliví...“, „Slaviti, toť!...“, „Smí pak žalost...“. In: *Lumír* 59, Nr. 6, übers. v. V. Renč.

Rilke, Rainer Maria (1932-1933): „Jen mezi stíny...“, „Přejte sluchu jablkům...“, „Obcujem s květy...“, „Poshově, to chutná...“, „Ó povívej...“, „Zavolej mě k oné svojí chvíli...“. In: *Poesie* 2, Nr. 3-4, übers. v. V. Renč.

Rilke, Rainer Maria (1932-1933): „A téměř dívka byla...“, „Nestavte pomník...“, „Je z této země...“, „Prchá a mění se svět...“. In: *Řád* 1, Nr. 1, übers. v. V. Renč.

Rilke, Rainer Maria (1934-1935): „Stále námi drásán...“, „Zahrady zpívej...“, „Ó slasti vždy nová...“. In: *Řád* 2, Nr. 3, übers. v. V. Renč.

---

<sup>47</sup> In Wirklichkeit geht es um das Sonett I,14.

Rilke, Rainer Maria (1936): „Svět celý odpočat (22. sonet Orfeovi)“. In: *Lidové noviny* 44, Nr. 113, übers. v. P. Eisner.

Rilke, Rainer Maria (1936): „Zrození básníka (17. sonet Orfeovi)“. In: *Lidové noviny* 44, Nr. 130, übers. v. P. Eisner.

Rilke, Rainer Maria (1936): *Bozi a lidé (Sedmnáct básní)*, Nový Jičín: K. Kryl, übers. v. P. Eisner.

Rilke, Rainer Maria (1937): „XXV. sonet Orfeovi“. In: *Rozhledy* 6, Nr. 28, übers. v. V. Renč.

Rilke, Rainer Maria (1937): *Slavení*, Praha: Melantrich, übers. v. V. Holan.

Rilke, Rainer Maria (1937): *Sonety Orfeovi*, Brno: Atlantis, übers. v. V. Renč.

Rilke, Rainer Maria (1944): *Sonety Orfeovi*, Praha: Vyšehrad, übers. v. Renč.

Rilke, Rainer Maria (1966): *Lodice času*, Praha: Odeon, übers. v. J. Pokorný.

Rilke, Rainer Maria (1990): *...a na ochozech smrt jsi viděl stát*, hrsg. v. H. Karlach, Praha: Československý spisovatel, übers. v. J. Pokorný u. a.

Rilke, Rainer Maria (2003): *Sonety Orfeovi. Sonette an Orpheus*, Praha: Herrmann a synové, übers. v. T. Vitek.

## B/ SEKUNDÄRLITERATUR

Allemann, Beda (1961): *Zeit und Figur*, Pfullingen: Günther Neske.

Arndt, Erwin (1968): *Deutsche Verslehre*, Berlin: Volkseigener Verlag.

Babler, Otto František (1926): „Rilkova první francouzská kniha“. In: *Archa* 14.

- Babler, Otto František (1996): „Jak jsem překládal Havrana“. In: J. Levý: *České teorie překladu*, Bd. II, Praha: Železný.
- Behrmann, Alfred (1989): *Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler.
- Bonn, Hanuš (1937): „Rilke česky“. In: *Rozhledy* 6, Nr. 34.
- Braak, Ivo (1969): *Poetik in Stichworten*, Kiel: Hirt.
- Destro, Alberto (1998): „Das Sprachproblem beim späten Rilke“. In: *Rilke. Ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg: Königshausen/Neumann.
- Dvořák, Miloš (1938): „Rainer Maria Rilke: Sonety Orfeovi“. In: *Akord* 7, Nr. 3.
- Eisner, Pavel (1930): „Zu einem Kulturkuriosum“. In: *Prager Presse* 10, Nr. 216.
- Eisner, Pavel (1932): „Neue Revue“. In: *Prager Presse* 12, Nr. 306.
- Eisner, Pavel (1933-1934): „O věcech překladatelských“. In: *Rozpravy Aventina* 9, Nr. 5.
- Eisner, Pavel (1937a): „Die Sonette an Orpheus tschechisch“. In: *Prager Presse* 17, Nr. 295.
- Eisner, Pavel (1937b): „Vladimír Holans Rilke“. In: *Prager Presse* 17, Nr. 308.
- Eisner, Pavel (1992): *Chrám i tvrz. Kniha o češtině*, Praha: Lidové noviny.
- Eisner, Pavel (1996a): „O věcech nepřeložitelných“. In: J. Levý: *České teorie překladu*, Bd. II, Praha: Železný.
- Eisner, Pavel (1996b): *Čeština poklepem a poslechem*, Praha: Pražské nakladatelství Jiřího Poláčka/B. Just.
- Elpl, Mirek (1937): „Hudba a vánek“. In: *Kolo* 10.
- Engel, Manfred (Hg.) (2004): *Rilke-Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Fischer, Otokar (1996): „O překládání básnických děl“. In: J. Levý: *České teorie překladu*, Bd. II, Praha: Železný.
- Gerok-Reiter, Anette (1996): *Wink und Wandlung*, Tübingen: Niemeyer.
- Götz, František (1937-1938): „Česká lyrika ve stínu R. M. Rilka“. In: *Literární noviny* 10, Nr. 3.
- Hilský, Martin (1997): „Úvodní studie“. In: *W. Shakespeare: Sonety/The Sonnets*, Praha: Torst.
- Hilský, Martin (2003): „‘Telling what is told’: Original, Translation and the Third Text – Shakespeare’s Sonnets in Czech“. In: *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, hrsg. v. A. L. Pujante/T. Hoenselaars, Newark/London: University of Delaware Press/Associated University Presses.
- Holan, Vladimír (2006): *Spisy 10 – Bagately*, Praha/Litomyšl: Paseka.
- Holthusen, Hans Egon (1937): *Rilkes Sonette an Orpheus*, München: Neuer Filser.
- Holthusen, Hans Egon (1958): *Rainer Maria Rilke*, Hamburg: Rowohlt.
- Hrabák, Josef (1973): *Poetika*, Praha: Československý spisovatel.
- Hrbek, V. (= Kalista, Z.) (1938): „Z nových básnických překladů“. In: *Lumír* 64, Nr. 4.
- Chalupecký, Jindřich (1938): „Rilke česky“. In: *Čin* 10, Nr. 5.
- Janů, Jaroslav (1937): „Dva překlady z Rilka“. In: *Listy pro umění a kritiku* 5, Nr. 20.
- Janů, Jaroslav (1944): „Doslov“. In: R. M. Rilke (1944): *Sonety Orfeovi*, Praha: Vyšehrad, übers. v. Renč.
- Janů, Jaroslav (1962): „Holanovy básnické překlady“. In: *Plamen* 4, Nr. 9.
- jšr (1939): „Rainer Maria Rilke: Slavení“. In: *Česká osvěta* 35, Nr. 9.
- Karlach, Hanuš (Hg.) (1990): „Rilke – básník plodných nejistot“. In: *...a na ochozech smrt jsi viděl stát*, Praha: Československý spisovatel.



- Kellenter, Sigrid (1982): *Das Sonett bei Rilke*, Bern/Frankfurt/M: Lang.
- Kliment, Alexandr (1996): „Úvodní poznámka“. In: Pavel Eisner: *Čeština poklepem a poslechem*, Praha: Pražské nakladatelství Jiřího Poláčka.
- Kosatík, Pavel (2001): *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*, Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- Králík, Oldřich (1939a): „Rilkova poesie v českých překladech“. In: *Výhledy do života a světa* 2.
- Králík, Oldřich (1939b): „Poučení z překladů“. In: *Akord* 7, Nr. 3.
- Králík, Oldřich (1962): „Nad překlady Vladimíra Holana“. In: V. Holan: *Cestou*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- Leisi, Ernst (1987): *Rilkes Sonette an Orpheus*, Tübingen: Narr.
- Levý, Jiří (1996): *České teorie překladu*, Bd. I, Praha: Železný.
- Levý, Jiří (1998): *Umění překladu*, Praha: Železný, übers. v. K. Hausenblas.
- Novák, Arne (1936): „Rainer Maria Rilke: Bozi a lidé.“. In: *Lidové noviny* 44, Nr. 511.
- Novák, Arne (1938): „Orfická lyrika Rilkeho u nás“. In: *Lidové noviny* 46, Nr. 117.
- Opelík, Jiří (2004): *Holanovské nápovědy*, Praha: Thyrusus.
- Pokorný, Jindřich (1991): „Básníkovy otázky“. In: *Souvislosti* 2, Nr. 4.
- Pokorný, Jindřich (1998): „Rilke und seine tschechischen Übersetzer“. In: *Rilke. Ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg: Königshausen/Neumann.
- Pokorný, Jindřich (1995): „Rilkovské cesty a rozcestí v Čechách“, *Literární noviny* 6, Nr. 7.
- Prater, Donald A. (1989): *Ein klingendes Glas*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, übers. v. F. Wagner.

Renč, Václav (1937): „Poznámka překladatele“. In: R. M. Rilke (1937): *Sonety Orfeovi*, Brno: Atlantis, übers. v. V. Renč.

Stromšík, Jiří (1996): „Češi a Rilke“. In: *Kontext-překlad-hranice*, Praha: Centrum komparatistiky, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.

Vítek, Tomáš (2003): „Doslov překladatele“. In: R. M. Rilke (2003): *Sonety Orfeovi. Sonette an Orpheus*, Praha: Herrmann a synové, übers. v. T. Vítek.

Vítek, Tomáš (2004): „Básník jako výraz vzestupu a pádu řeči“. In: *Souvislosti* 15, Nr. 1.

Wagner, Annemarie (1930): *Unbedeutende Reimwörter und Enjambements bei Rilke und in der neueren Lyrik*, Bonn: Röhrscheid.

unbekannter Autor (1937): „Rainer Maria Rilke: Sběrka sonetů“. In: *Ranní noviny*, Nr. 249.

#### C/ BENUTZTE WÖRTERBÜCHER:

*Duden. Deutsches Universal Wörterbuch A-Z* (1996), 3. neu bearb. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag.

*Příruční slovník jazyka českého* (1935-1957), Praha: Státní nakladatelství.

*Slovník spisovného jazyka českého* (1971), Praha: Academia.

# ANHANG 1

## TSCHECHISCHE ÜBERSETZUNGEN UND ANTHOLOGIEN VON RILKES WERK:

Rilke, Rainer Maria: *Nyní i v hodině smrti naší*, Praha: Rosendorf a spol., 1898, übers. v. R. J. Zyka.

Rilke, Rainer Maria: Podzim – Samota – Zvěstování - Poslední soud – Slepá – Kterak se do Ruska dostala zrada – O žebrákovi a pyšné slečně. In: *Studium* 6 (1907), übers. v. J. Deml. (5 Gedichte aus dem *Buch der Bilder* in Prosa und 2 Erzählungen aus den *Geschichten vom lieben Gott*)

Rilke, Rainer Maria: *Dvě pražské povídky*, Praha: Otto, 1908, übers. v. J. Löwenbach. (Erzählungen *König Bohusch* und *Die Geschwister*)

Rilke, Rainer Maria: *Ti poslední*. In: *Tisíc nejkrásnějších novell*, hrsg. v. F. Sekanina, Bd. 9, Praha: J. R. Vilímek, 1911-1912, übers. v. B. Bresková-Mařáková.

Rilke, Rainer Maria: *Povídky o Pánu Bohu*, Osvětimany: Insel O. A. Tichý, 1913, übers. v. T. Lipčík.

Rilke, Rainer Maria: *O lásce a smrti korneta Krištofa Rilke*, Habry: A. M. Marek, 1914, übers. v. K. Hádek.

Rilke, Rainer Maria: *Láska Magdalenina*, Stará Říše: Stříž, 1917, aus dem Französ. übers. v. J. Marek.

Rilke, Rainer Maria: *Modlitby dívek k Marii*, Olomouc: Lidové závody, 1926, übers. v. O. F. Babler. (aus der Gedichtsammlung *Mir zur Feier*)

Rilke, Rainer Maria: *Kniha o chudobě a smrti*, Veselí: Izmael, 1927, übers. v. J. Tkadlec.

Rilke, Rainer Maria: *Píseň o lásce a smrti korneta Krištofa Rilke*, Praha: F. Svoboda/R. Solař, 1927, übers. v. J. J. Fišer.

Rilke, Rainer Maria: *Ježíšek*, Praha: Melantrich, <sup>1</sup>1929, übers. v. J. Fučíková.

Rilke, Rainer Maria: *Ježíšek*, Praha: Melantrich, <sup>2</sup>1930, übers. v. J. Fučíková.

Rilke, Rainer Maria: *Elegie z Duina*, Brno/Nový Jičín: J.V. Pojer /K. Kryl, 1930, übers. v. P. Eisner.

Rilke, Rainer Maria: *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, Praha: Sfinx, 1933, übers. v. J. Zahradníček.

Rilke, Rainer Maria: *Requiem*, Praha: Privatdruck bei V. Horák, 1934, Übersetzer unbekannt. (nur das Gedicht „Requiem für eine Freundin“)

Rilke, Rainer Maria: *Requiem*, Praha: Verlag unbekannt, 1934, übers. v. J. Tkadlec.

Rilke, Rainer Maria: *Wandelt sich rausch auch die Welt...*, s. 1.: O. F. Babler, 1936, übers. v. O. F. Babler/V. Renč. (19. Sonett des I. Zyklus im Original und zwei Übersetzungen)

Rilke, Rainer Maria: *Bozi a lidé (Sedmnáct básní)*, Brno/Nový Jičín: J. V. Pojer/bibliophiler Druck bei K. Kryl, 1936, übers. v. P. Eisner. (darunter 12 Gedichte aus *Neuen Gedichten*)

Rilke, Rainer Maria: *Hlasy (Devět listů s listem úvodním)*, Veselí Lipanské-Barchov: J. Lipanský, 1936, übers. v. J. Tkadlec. (Auswahl aus dem 2. Buch des II. Bds. der Gedichtsammlung *Das Buch der Bilder*)

Rilke, Rainer Maria: *In memoriam Rainer Maria Rilke*, Prostějov/Svatý Kopeček: G. Horáková/O. F. Babler, 1936, übers. v. O. F. Babler. (2 Gedichte: „Zvěstování pastýřům“ und „Slova anděla k Marii“)

Rilke, Rainer Maria: *Zvěstování pastýřům*, Litomyšl: J. Portman, 1936, übers. v. O. F. Babler. (aus der Gedichtsammlung *Das Marien-Leben*)

Rilke, Rainer Maria: *Antické báje (2 básně z autorovy sbírky Neue Gedichte)*, Valašské Meziříčí: O. F. Babler u. a., 1937, übers. v. O. F. Babler.

Rilke, Rainer Maria: *Kniha o mnišském životě*, Praha: J. A. Verner, 1937, übers. v. J. Tkadlec.

Rilke, Rainer Maria: *Requiem*, Pardubice: B. Reynek/V. Vokolek, <sup>1</sup>1937, übers. v. B. Reynek. (2 Gedichte: „Requiem für eine Freundin“ und „Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“)

Rilke, Rainer Maria: *Růže. Okna*, Praha: F. Borový, 1937, aus dem Französ. übers. v. V. Holan.

Rilke, Rainer Maria: *Slavení*, Praha: Melantrich, <sup>1</sup>1937, übers. v. V. Holan. (Auswahl vorwiegend aus den *Neuen Gedichten*)

Rilke, Rainer Maria: *Sonety Orfeovi*, Brno/Nový Jičín: Atlantis/K. Kryl, <sup>1</sup>1937, übers. v. V. Renč.

Rilke, Rainer Maria: *Sad*, Praha: F. Borový, 1939, aus dem Französ. übers. v. V. Holan.

Rilke, Rainer Maria: *Rozevřený vějíř úvah (O samotě, budoucnosti a Bohu)*, Praha: Z. Ballenberger, 1938, übers. v. K. V.

Rilke, Rainer Maria: *Několik dopisů*, Praha: Melantrich, 1940, übers. v. V. Holan.

Rilke, Rainer Maria: *Můj domov*, Praha: Orbis, <sup>1</sup>1941, übers. v. M. Kareš. (60 Gedichte aus der Gedichtsammlung *Larenopfer*)

Rilke, Rainer Maria: *Kniha o putování*, Praha/Velké Meziříčí: Pourova edice/J. Mucha, 1942, übers. v. J. Tkadlec.

Rilke, Rainer Maria: *Můj domov*, Praha: Orbis, <sup>2</sup>1942, übers. v. M. Kareš.

Rilke, Rainer Maria: *Kniha hodiněk*, Praha: F. Borový, 1944, übers. v. J. Tkadlec. (Gesamtausgabe der vorhandenen Übersetzungen aller drei Teile der Gedichtsammlung *Das Stundenbuch*)

Rilke, Rainer Maria: *Můj domov*, Praha: Orbis, <sup>3</sup>1944, übers. v. M. Kareš.

Rilke, Rainer Maria: *Sonety Orfeovi*, Praha: Vyšehrad, <sup>2</sup>1944, übers. v. V. Renč.

Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, Praha: V. Žikeš, <sup>1</sup>1946, übers. v. M. Simonidová.

Rilke, Rainer Maria: *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, Praha: F. Borový, 1949, übers. v. L. Fikar.

Rilke, Rainer Maria: *Píseň o lásce a smrti Korneta Kryštofa Rilka*, Praha: Naše vojsko, 1958, übers. v. L. Kundera.

Rilke, Rainer Maria: *Kniha obrazů*, Praha: Mladá fronta, 1966, übers. v. L. Čivrný. (Auswahl)

Rilke, Rainer Maria: *Lodice času*, Praha: Odeon, 1966, übers. v. J. Pokorný. (Anthologie aus den Gedichtsammlungen *Larenopfer*, *Tramgekrönt*, *Advent*, *Die Frühen Gedichte*, *Das Studien-Buch*, *Das Buch der Bilder*, *Neue Gedichte*, *Duineser Elegien*, *Die Sonette an Orpheus*)

*Rilkova báseň Svátí v sedmi překladech*, hrsg. v. O. F. Babler, Svätý Kopeček u Olomouce/Praha: O. F. Babler/A. Chvála, 1966, übers. v. Autorenkollektiv.

Rilke, Rainer Maria: *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, Praha: Mladá fronta, <sup>1</sup>1967, übers. v. J. Suchý.

Rilke, Rainer Maria: *Písňě o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, Praha: Vyšehrad, <sup>1</sup>1969, übers. v. R. Lukavský.

Rilke, Rainer Maria: *Písňě o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, Praha: Vyšehrad, <sup>2</sup>1971, übers. v. R. Lukavský.

Rilke, Rainer Maria: *Obrazy a elegie*, Praha: Československý spisovatel, 1974, übers. v. V. Holan/P. Eisner/O. Vyhliđal. (Vyhliđals Übersetzungen Rilkes Gedichte über Prag, Holans ältere Übersetzungen aus Rilke, Eisners Übersetzung der *Duineser Elegien*)

Rilke, Rainer Maria: *Dech rodné země*, Praha: Vyšehrad, 1975, übers. v. G. Franc. (frühe Gedichte über Prag und über tschechische Dichter)

Rilke, Rainer Maria: *Kniha obrazů. Slepá*, Gottwaldov: K. Šafář/M. Daříček, 1980, Übersetzer unbekannt.

Rilke, Rainer Maria: *Vybrané básně*, Ostrava: L. Čada, 1982, übers. v. V. Šmejkal.

Rilke, Rainer Maria: *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, Praha: VŠUP, 1986, übers. v. Z. Hron.

*Korespondence. (Vzájemná) korespondence M. Cvetajevové, B. Pasternaka a R. M. Rilkeho*, hrsg. v. V. Mikeš, Praha: Supraphon, 1986, übers. v. V. Mikeš, Verse übers. v. V. Holan/L. Kubišta.

Rilke, Rainer Maria: ... *a na ochozech smrt jsi viděl stát*, hrsg. v. H. Karlach, Praha: Československý spisovatel, 1990, übers. v. P. Eisner/L. Fikar/J. Flusser/J. Gruša/V. Holan/H. Karlach/J. Löwenbach/J. Pokorný/V. Renč. (Anthologie)

Rilke, Rainer Maria: *Requiem*, Náchod: P. Maur, 1992, übers. v. V. Holan/B. Reynek. (beinhaltet „Requiem für eine Freundin“, „Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth“ u. „Requiem auf den Tod eines Knaben“)

Rilke, Rainer Maria: *Requiem*, Pardubice: Vokolek a syn, <sup>2</sup>1992, übers. v. B. Reynek.

Rilke, Rainer Maria: *Dopisy a sny*, Praha: Aulos, 1994, übers. v. V. Holan.

Rilke, Rainer Maria: *Píseň o lásce a smrti Korneta Kryštofa Rilka. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Praha: Primus, <sup>1</sup>1994, übers. v. J. Flusser.

Rilke, Rainer Maria: *Praha očima básníka a fotografa. Prag in den Augen des Dichters und Photographen*, hrsg. u. photograph. v. J. Všečeka, Praha: Pražská edice, 1994, übers. v. G. Franci/ M. Kareš.

Rilke, Rainer Maria: *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, Praha: Mladá fronta, <sup>2</sup>1994, übers. v. J. Suchý.

Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, Olomouc: Votobia, 1995, übers. v. M. Simonidová. (1. Ausgabe bei diesem Verlag)

Rilke, Rainer Maria: *Ewald Tragy*, Praha: Aula, 1995, übers. v. H. Karlach.

Rilke, Rainer Maria: *Korespondence Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé*, Praha: Aula, 1996, übers. v. A. Bláhová.

Rilke, Rainer Maria: *Příběhy o milém Pánubohu*, Brno: Atlantis, 1997, übers. v. S. Machonin.

Rilke, Rainer Maria: *Slavení*, Nučice: Topič, 1997, übers. v. V. Holan. (1. Ausgabe bei diesem Verlag)

Rilke, Rainer Maria: *Zabíječ draků*, Praha: Akropolis, 1997, übers. v. I. Vízdalová.

Rilke, Rainer Maria: *Dopisy o Cézannovi*, Praha: Arbor Vitae, 1998, übers. v. A. Bláhová.

Rilke, Rainer Maria: *Elegie z Duina*, Praha: Mladá fronta, 1999, übers. v. J. Gruša. (1. Veröffentlichung Grušas Übersetzung)

Rilke, Rainer Maria: *Na horách srdce. Torzo z výboru z RMR/Rainer Maria Rilke. Z pozůstalosti L. Fikara*, Praha: BB art, 2001, übers. v. L. Fikar. (1. Veröffentlichung Fikars Übersetzung)

Rilke, Rainer Maria: *Elegie a sonety*, Praha: BB art, 2002, übers. v. J. Gruša/V. Renč.(1. Ausgabe in dieser Ordnung)

Rilke, Rainer Maria: *Elegie z Duina. Duineser Elegien (10 elegií)*, Praha: Bonaventura, 2002, übers. v. J. Gruša.

Rilke, Rainer Maria: *Píseň o lásce a smrti Korneta Kryštofa Rilka. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Praha: Primus, <sup>2</sup>2002, übers. v. J. Flusser.

Rilke, Rainer Maria: *Sonety Orfeovi. Sonette an Orpheus*, Praha: Herrmann a synové, 2003, übers. v. T. Vitek.

Rilke, Rainer Maria: *Kouzlo náklonnosti*, Praha: Vyšehrad, 2004, übers. v. R. Fialová.

Rilke, Rainer Maria: *Zwei Prager Geschichten/Dvě pražské povídky*, Praha: Garamond, 2004, übers. v. A. Bláhová.

#### ANTOLOGIEN MIT VERTRETUNG RILKES:

*Ta krásná země... Čechy v zrcadle světové poezie*, hrsg. v. V. Schwarz [= P. Eisner], Praha: Toužimský/Moravec, 1941, übers. v. P. Eisner.

*Poezie přelomu století*, hrsg. v. J. Honzík/B. Köpplová/J. Pechar, Praha: Mladá fronta, 1984, übers. v. I. Skála u. a.

R. Havel: *Utajené překlady*, Praha: Torst, 1996.

J. Skácel: *Květy z nahořklého dřeva*, Praha: Mladá fronta, 2000.

V. Renč: *S anděli nelze připíjet*, Svitavy/Řím: Trinitas/Křesťanská akademie, 2002.



ÜBERSETZUNGEN DER BIOGRAPHIEN UND MEMOIREN:

L. Andreas-Salomé: *Rainer Maria Rilke*, Praha: Torst, 1994, übers. v. A. Bláhová.

M. Thurn-Taxis: *Rainer Maria Rilke v mých vzpomínkách*, Praha: Arbor Vitae, 1997, übers. v. A. Bláhová.

P. Demetz: *René. Pražská léta Rainera Marii Rilka*, Praha: Aula, 1998, übers. v. L. Nezdařil.

D. A. Prater: *Jak znějící sklo. Život Rainera Marii Rilka*, Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, übers. v. A. Bláhová.

## ANGANG 2:

### HÄUFIGKEIT DER ÜBERSETZUNGEN DER EINZELNEN STÜCKE:

	<u>Babler</u>	<u>Eisner</u>	<u>Holan</u>	<u>Renč</u>	<u>Pokorný</u>	<u>Vítek</u>
I,1				A 2x	A 2x	A
I,2				A 3x	A 2x	A
I,3			A	A 2x	A 2x	A
I,4				A 3x	A 2x	A
I,5			A	A 3x	A 2x	A
I,6				A 3x	A 2x	A
I,7				A 3x	A 2x	A
I,8				A 3x	A 2x	A
I,9				A 3x	A 2x	A
I,10			A	A 2x	A 2x	A
I,11			A	A 2x	A 2x	A
I,12				A 2x	A 2x	A
I,13			A	A 3x	A 2x	A
I,14		A 2x	A	A 3x	A 2x	A
I,15				A 3x	A 2x	A
I,16			A	A 2x	A 2x	A
I,17		A 2x		A 2x	A 2x	A
I,18				A 2x	A 2x	A
I,19	A			A 3x	A 2x	A
I,20	A			A 2x	A 2x	A
I,21				A 2x	A 2x	A
I,22		A 2x		A 2x	A 2x	A
I,23				A 2x	A 2x	A
I,24			A	A 2x	A 2x	A
I,25				A 2x	A 2x	A
I,26				A 2x	A 2x	A

II,1				A 2x		A
II,2				A 2x		A
II,3			A	A 2x		A
II,4				A 2x		A
II,5	A.		A	A 2x		A
II,6			A	A 2x		A
II,7				A 2x		A
II,8				A 2x		A
II,9				A 2x		A
II,10				A 2x		A
II,11				A 2x		A
II,12			A	A 2x		A
II,13			A	A 2x		A
II,14				A 2x		A
II,15			A	A 3x		A
II,16			A	A 3x		A
II,17				A 2x		A
II,18				A 2x		A
II,19				A 2x		A
II,20			A	A 2x		A
II,21				A 3x		A
II,22			A	A 2x		A
II,23			A	A 3x		A
II,24				A 3x		A
II,25				A 2x		A
II,26				A 2x		A
II,27				A 2x		A
II,28				A 3x		A
II,29		A	A	A 2x		A

