

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Martina Habartová

**Übersetzungen der expressionistischen Lyrik ins Tschechische.
Analyse ausgewählter Gedichte von Jakob van Hoddis, Georg Trakl und
Else Lasker-Schüler**

Překlady expresionistické poezie do češtiny.

Analýza vybraných básní Jakoba van Hoddise, Georga Trakla a
Else Lasker-Schülerové

Translations of German Expressionist Poetry into Czech.

Analysis of Selected Poems of Jakob van Hoddis, Georg Trakl and
Else Lasker-Schüler

Praha 2013

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

Poděkování

V první řadě bych ráda poděkovala panu Mgr. Štěpánovi Zbytovskému, Ph.D., za nabídku se tímto tématem zabývat, za jeho cenné rady a kritické připomínky a své rodině a Janu Pončíkovi za podporu a trpělivost. Můj dík patří také Evě Šimšálkové, Andreasovi Wirzovi, Eline van Dijkové, paním knihovnicím z germanistické knihovny a v neposlední řadě i mé malé kamarádce Zuzce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V ...

dne...

podpis

Anotace

Jakob van Hoddis, Georg Trakl a Else Lasker-Schülerová patří k čelním představitelům raně expresionistické, resp. předexpresionistické lyriky. Tato práce se zabývá analýzou překladů jejich vybraných básní do českého jazyka. První část práce popisuje vznik, vývoj a základní myšlenky expresionismu, přičemž neopomíjí ani významná centra tehdejšího literárního dění a recepci expresionismu v Čechách a na Moravě. Dále je zde nastíněna problematika uměleckého překladu se zaměřením na otázku ekvivalence. Druhou část práce tvoří analýzy jednotlivých básní, které jsou seřazeny podle autora a roku vydání. Každému básníkovi je vyhrazena jedna kapitola, ve které je pro ilustraci vlivů, které působily na jeho tvorbu, stručně představen jeho život, následují analýzy básní, které dokumentují i okolnosti jejich vzniku, a srovnání jejich překladů.

Klíčová slova:

expresionistická lyrika, analýza překladu, Jakob van Hoddis, Georg Trakl, Else Lasker-Schüler

Annotation

Jakob van Hoddis, Georg Trakl together with Else Lasker-Schüler belong to the leading representatives of early expressionist poetry. This thesis deals with translation analysis of their selected poems into the Czech language. The first part of the thesis describes the birth, evolution and essential ideas of expressionism, but also significant centres of literary course of events of that period and reception of expressionism in Bohemia and Moravia. The issue of artistic translation is further outlined with focus on the question of equivalence. The second part of the thesis includes analysis of selected poems, which are ordered according to the author and date of issue. One chapter is devoted to each poet, it briefly introduces his life to help point out aspects which have influenced his production, followed by analysis of poems that document the circumstances of their creation and comparisons of their translations.

Key words:

expressionist poetry, translation analysis, Jakob van Hoddis, Georg Trakl, Else Lasker-Schüler

Annotation

Jakob van Hoddis, Georg Trakl und Else Lasker-Schüler gehören zu den Hauptvertretern der früh- bzw. vorexpressionistischen Lyrik. Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Analyse ihrer ausgewählten Gedichte ins Tschechische. Der erste Teil der Arbeit beschreibt die Entstehung, Entwicklung und Grundgedanken des Expressionismus, wobei die bedeutenden Zentren des damaligen literarischen Geschehens und die Rezeption des Expressionismus in Böhmen und Mähren nicht übersehen worden sind. Im Folgenden wird die Problematik der Übersetzungstheorie mit Orientierung auf die Frage der Äquivalenz angedeutet. Den zweiten Teil der Arbeit bilden die Analysen der einzelnen Gedichte, die nach Autoren und Datum der Ausgabe geordnet sind. Jedem Dichter ist ein Kapitel vorbehalten, in dem sein Leben kurz zusammengefasst ist, es folgen die Analysen der Gedichte, die auch Umstände bei ihren Entstehungen beschreiben, und Vergleiche der Übersetzungen.

Schlüsselwörter:

expressionistische Lyrik, Übersetzungsanalyse, Jakob van Hoddis, Georg Trakl, Else Lasker-Schüler

Inhalt

1. Einleitung	4
2. Expressionismus.....	5
2.1. Vorläufer des Expressionismus	6
2.1.1. Naturalismus	6
2.1.2. Nachnaturalistische Moderne um die Jahrhundertwende.....	6
2.2. Zu dem Begriff <i>Expressionismus</i>	7
2.3. Zentren des Expressionismus	7
2.4. Zeitschriften	8
2.5. Anthologien.....	8
2.6. Verlage	10
2.7. Expressionistische Sprache	11
2.8. Expressionistische Motive	12
2.8.1. Der „neue“ Mensch.....	12
2.8.2. Die Stadt.....	15
2.8.3. Andere Motive.....	15
3. Rezeption des Expressionismus in Böhmen und Mähren	17
3.1. Vorkriegsrezeption	17
3.1.1. Prager deutsche Literatur	17
3.1.1.1. Gesellschaftliche Einflüsse	17
3.1.1.2. Beziehungen der Prager deutschen Literaten zum Expressionismus	19
3.1.2. Rezeption der tschechischen Künstler.....	20
3.1.2.1. Anfänge der Rezeption bei tschechischen Literaten.....	21
3.1.2.2. Vor dem Krieg	21
3.2. Kriegszeit	22
3.3. Nach dem Krieg	23
4. Ausgewählte Aspekte der Übersetzung	27
4.1. Rolle des Übersetzers.....	28
4.2. Funktionssicht der Übersetzung	29
4.3. Übersetzungsprozess	30
4.3.1. Drei Phasen des Übersetzens.....	31
4.4. Äquivalenz	32

4.5. Verarmung und Kompensation.....	34
4.6. Zusammenfassung.....	35
5. Jakob van Hoddis.....	36
5.1. Leben und Werk.....	36
5.2. Weltende.....	39
5.2.1. Analyse und Interpretation.....	39
5.2.2. Analyse der Übersetzungen.....	44
5.2.3. Übersetzungen im Vergleich.....	47
5.3. Der Visionarr.....	47
5.3.1. Analyse und Interpretation.....	48
5.3.2. Analyse der Übersetzungen.....	50
5.3.3. Übersetzungen im Vergleich.....	53
5.4. Nachtgesang.....	54
5.4.1. Analyse und Interpretation.....	55
5.4.2. Analyse der Übersetzungen.....	58
5.4.3. Übersetzungen im Vergleich.....	64
6. Georg Trakl.....	66
6.1. Leben und Werk.....	66
6.2. Die Ratten.....	72
6.2.1. Analyse und Interpretation.....	72
6.2.2. Analyse der Übersetzungen.....	74
6.2.3. Übersetzungen im Vergleich.....	78
6.3. Menschheit.....	79
6.3.1. Interpretation und Analyse.....	79
6.3.2. Analyse der Übersetzungen.....	81
6.3.3. Übersetzungen im Vergleich.....	84
6.4. Grodek.....	85
6.4.1. Analyse und Interpretation.....	85
6.4.2. Analyse der Übersetzungen.....	88
6.4.3. Übersetzungen im Vergleich.....	91
6. Else Lasker-Schüler.....	92
6.1. Leben und Werk.....	92
6.2. Weltflucht.....	95
6.2.1. Interpretation und Analyse.....	96

6.2.2. Analyse der Übersetzungen.....	97
6.2.3. Übersetzungen im Vergleich	99
6.3. Weltende.....	100
6.3.1. Interpretation und Analyse	100
6.3.2. Analyse der Übersetzungen.....	102
6.3.3. Übersetzungen im Vergleich	104
6.4. Ein alter Tibetteppich	104
6.4.1. Interpretation und Analyse	105
6.4.2. Analyse und Interpretation	107
6.4.3. Übersetzungen im Vergleich	110
7. Zusammenfassender Vergleich.....	111
8. Literaturverzeichnis	112
8.1. Primärliteratur	112
8.2. Sekundärliteratur	112

1. Einleitung

Ziel meiner Diplomarbeit ist die Analyse der Übersetzungen der expressionistischen Lyrik und ihr Vergleich. Der Expressionismus war eine Strömung, die noch vor dem ersten Weltkrieg entstanden ist und bis ca. 1920-1925 in der deutschsprachigen Literatur stark vertreten war. Neben der Dramatik stellte die Lyrik eine dominante Literaturgattung dar. Die Lektürewesen und angestrebte Reaktionen der Leserschaft wechselten in den einzelnen Phasen des Expressionismus, auch unter dem Einfluss des geschichtlichen Kontextes.

Im theoretischen Überblick bespreche ich zuerst den Expressionismus als Reaktion auf die vergangenen künstlerischen Perioden und erkläre seine Entstehung, Grundgedanken, Sprache und Motive. Dabei dürfen auch expressionistische Zentren, Anthologien, Zeitschriften und Verlage nicht vergessen werden, weil sie für die Verbreitung der expressionistischen Literatur maßgebliche Rolle spielten.

Im zweiten Kapitel fasse ich die Rezeption des Expressionismus in Tschechien samt der Geschichte der Übersetzung zusammen und fahre mit dem dritten Kapitel fort, in dem ich mich mit der Übersetzungstheorie und der Orientierung auf die Frage der Äquivalenz und Übertragung des Gedankes aus der Sprache des Originals in die Sprache der Übersetzung beschäftige.

Nach diesem Kapitel folgt der praktische Teil meiner Arbeit. Zuerst stelle ich jeweils die Dichterpersönlichkeit kurz vor, um mich ihrem Leben und ihrer Denkweise anzunähern. Im interpretatorischen Teil behandle ich dann die einzelnen Gedichte.

Die Analysen der Gedichte bestehen aus drei Teilen – der Analyse des Originals und der Übersetzungen und dem Vergleich der Übersetzungen. Bei jedem Gedicht werden alle vorliegende Übersetzungen angeführt. In den Analysen konzentriere ich mich auf die rhythmische, lexikalisch-semantische und syntaktische Ebene, wobei ich die Bewahrung der Wirkung der einzelnen Gedichte in den Übersetzungen untersuche. Aus den theoretischerlangten Erkenntnissen ziehe ich dann Folgerungen, die ich beim Vergleich der Übersetzungen benutze.

2. Expressionismus

Als Expressionismus bezeichnet man eine Kunstströmung, die im Jahr 1910 entstanden ist und für einen innovativen Zugang zur Realität und Kunst bekannt wurde. Bis heute gibt es keine eindeutige zeitliche Abgrenzung dieser Strömung. Nach einigen Ansichten dauerte der Expressionismus nur zehn Jahre (1910 - 1920), nach anderen fünfzehn Jahre (1910 - 1925). Zum Beispiel Kurt Pinthus hielt in seiner Anthologie *Menschheitsdämmerung* die Periode des Expressionismus schon im Jahr 1922 für abgeschlossen. Im Nachwort zu der vierten Ausgabe der *Menschheitsdämmerung* kündigte er das Ende der expressionistischen Dichtung an: „*Menschheitsdämmerung [ist] nicht nur ein geschlossenes, sondern ein abgeschlossenes Dokument dieser Epoche...*“.¹

Es gibt eine Aufteilung des Expressionismus in drei Phasen, die mit Veränderungen der Motivik und Haltung der expressionistischen Literatur zusammenhängt:²

- Im Frühexpressionismus (1910 – 1914) wollten die Expressionisten Menschen durch die Kunst verändern und einen neuen Menschen und eine neue Sprache schaffen.
- Im Kriegsexpressionismus (1914 – 1918) war vor allem Aktivismus und politisch-soziale Dichtung wichtig.
- Im Spätexpressionismus (1918 – 1925) erschien die avantgardistische Form des Expressionismus – Dadaismus.

Nach 1925 verlor der Expressionismus an Kraft und nur sehr wenige expressionistische Werke wurden herausgegeben. In den 20er Jahren erschien ein neuer Stil – *Neue Sachlichkeit*, und der Expressionismus verlor an Bedeutung. Nach Hitlers Machtergreifung war die Situation für den Expressionismus nicht mehr günstig, weil die Nationalsozialisten ihn für *die entartete Kunst* hielten. Expressionistische Bücher wurden zuerst verboten, bei der Bücherverbrennung 1933 sogar verbrannt. Expressionisten wurden verfolgt und mussten sich zum großen Teil ins Exil begeben.

¹ *Gedichte der "Menschheitsdämmerung". Interpretationen expressionistischer Lyrik.* Mit einer Einl. V. Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denker. München : Fink 1971. S. XX.

² *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung.* Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975. S.15.

2.1. Vorläufer des Expressionismus

Der Expressionismus entstand nicht zufällig. Wie manche andere Epochen war er eine Reaktion auf die vergangenen künstlerischen Perioden und ihre Gedanken. Er reagierte vor allem auf den Naturalismus und die nachnaturalistische Moderne um die Jahrhundertwende. Um den Expressionismus besser zu verstehen, werden diese zwei Epochen in Kurzfassung näher gebracht.

2.1.1. Naturalismus

Der Naturalismus ist mit dem Realismus verwandt. Das Thema des Naturalismus war „die Abhängigkeit des Menschen von seiner Umgebung, seiner sozialen Herkunft und seiner biologischen Abstammung“³. Die Schriftsteller suchten nach der Kausalität und betonten die Determinierung. Alles musste seine Ursache haben, die begründete, warum der Mensch so ist, wie er ist. Die Schilderung des Menschen und seines Milieus war sehr präzise und konkret. Der Naturalismus stellte sich der Gesellschaft sehr kritisch gegenüber. Er entstand in der Zeit der Industrialisierung und behandelte auch soziale Fragen und Probleme der Großstädte.

2.1.2. Nachnaturalistische Moderne um die Jahrhundertwende

Die Literatur um die Jahrhundertwende wollte sich von der literarischen Tradition befreien. In dieser Zeit entstanden mehrere künstlerische Strömungen, die keine festen Regeln hatten. Zu diesen Richtungen gehörten Impressionismus, Symbolismus, Dekadenz, Jugendstil und Neuromantik⁴, die den Naturalismus ablehnten. Die Vertreter dieser Strömungen wandten sich von der äußeren Realität in verschiedenen Weisen ab. Darum bemühten sich z.B. die Impressionisten „ein Bild, das aus vielen subjektiven Eindrücken besteht“⁵ zu schaffen und die Seelenbewegungen zu beschreiben. Die Sprache der Literatur war nicht mehr so konkret und präzise wie im Naturalismus. Die Dichter schrieben ihre Gedichte auf nachdrücklich

³ Baumann-Oberle: *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag 1985. S. 165.

⁴ Frenzel, Herbert A. und Elisabeth: *Daten deutscher Dichtung : chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2., Vom Realismus bis zur Gegenwart*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994. S. 483-486.

⁵ Baumann-Oberle: *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag 1985. S. 178.

poetisierende Weise, arbeiteten intensiv mit Metaphern, Sprachbildern und Figuren und beschäftigten sich mit außerordentlichen, exotischen und geheimnisvollen Themen.

2.2. Zu dem Begriff *Expressionismus*

Auch der Begriff *Expressionismus* hat seine Wurzeln in der bildenden Kunst. Er bezeichnete ursprünglich solche Maler, die sich vom Impressionismus distanzieren. Zu diesen Malern gehörten z.B. Cézanne, Matisse, Picasso oder Kokoschka. In Deutschland wird der Expressionismus mit künstlerischen Gruppen *Der Blaue Ritter* und *Die Brücke* verbunden. Als Expressionisten waren jene Maler zu nennen, „die es sich zum Hauptziel gesetzt hatten, durch Verformung der sichtbaren Wirklichkeit ihre Gefühle oder Ideen in drastischer Weise bildlich darzustellen. Künstler, bei denen die Deformierung vorwiegend ästhetische Gründe hatten, zählte man also nicht mehr dazu.“⁶

Die Kunst sollte also nicht nur auf der Ästhetik beruhen, sondern sie sollte die Zuschauer ansprechen, wobei nur das Wesentliche ausgedrückt werden sollte. Diese Bezeichnung benutzte Kurt Hiller 1911 zum ersten Mal für die jungen Berliner Dichter.⁷

2.3. Zentren des Expressionismus

Kurt Hiller war übrigens sehr aktiv und gründete in 1909 mit Jakob van Hoddis in Berlin die Vereinigung *Der Neue Klub*. Diese Vereinigung veranstaltete das sogenannte *Neopathetische Kabaret*, an dem Dichter wie Heym, Lichtenstein oder Else Lasker-Schüler teilnahmen und ihre Gedichte lasen.

Zu den weiteren Zentren gehörten alle Städte, in denen die expressionistischen Künstler tätig waren. So wurden Dresden und München durch die künstlerischen Gruppen *Die Brücke* und *Der Blaue Reiter* bekannt. In Leipzig siedelte der Kurt Wolff Verlag. In Wien wirkten wichtige Komponisten, die die sogenannte Wiener Schule bildeten. Und in Zürich wurde 1916 der Grundstein des Dadaismus gelegt.

⁶ Müller, Joseph-Émile: *DuMont's kleines Lexikon des Expressionismus*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1974. S.6

⁷ Baumann-Oberle: *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag 1985. S. 189.

2.4. Zeitschriften

Die Expressionisten bildeten keine einheitliche Schule, sie hatten kein gemeinsames Programm. Vielleicht gerade darum sind viele Zeitschriften entstanden, weil jeder sein Konzept des Expressionismus erklären wollte. Kurt Pinthus erwähnt⁸ in diesem Zusammenhang Paul Raabe, der in seiner Anthologie anführt, dass es 1919 insgesamt 44 expressionistische Zeitschriften gab. Aber nicht nur Zeitschriften wurden herausgegeben, sondern auch zahlreiche Manifeste, Jahrbücher, Essays, Abhandlungen und Flugblätter, die sich zum Expressionismus äußerten, aus dem dadurch ein Modewort geworden ist.

Zu den wichtigsten Zeitschriften gehörte zweifelsohne *Der Sturm*. Er wurde von Herwarth Walden von 1910 bis 1932 in Berlin herausgegeben. Es handelte sich um die Wochenschrift für Kultur und Künste, in der man Gedichte von nicht nur deutschen, sondern auch von französischen Dichtern finden konnte.⁹

Die Aktion wurde von 1911 bis 1932 auch in Berlin herausgegeben. Franz Pfemfert, der die Zeitschrift von 1911 bis 1918 herausgab, war mit Kurt Hiller befreundet, er kam in Kontakt mit Neopathetischem Cabaret und veröffentlichte viele deutsche expressionistische Texte.

Die Weißen Blätter wurden von 1913 bis 1919 in Leipzig von René Schickele und von 1919 bis 1920 von Paul Cassirer in Berlin herausgegeben. In dieser Zeitschrift erschienen auch Werke Meyrinks und Kafkas.¹⁰

Die Zeitschriften waren nicht nur voll von expressionistischen Texten. Sie vermittelte auch die bildende Kunst.

2.5. Anthologien

In der Zeit der größten Popularität des Expressionismus, also zwischen den Jahren 1910 – 1920, gab es nicht sehr viele expressionistischen Anthologien. Die erste expressionistische Anthologie war *Der Kondor* von Kurt Hiller aus dem Jahr 1912¹¹, die expressionistische Lyrik

⁸ *Gedichte der "Menschheitsdämmerung". Interpretationen expressionistischer Lyrik.* Mit einer Einl. V. Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denker. München : Fink 1971. S. VIII.

⁹ Raabe, Paul: *Der Ausgang des Expressionismus.* Biberbach : Wege und Gestalten 1966. S. 53.

¹⁰ Raabe, Paul: *Der Ausgang des Expressionismus.* Biberbach : Wege und Gestalten 1966. S. 53.

¹¹ Schneider, Karl Ludwig Schneider: *Dokument des Expressionismus. Eine Bereicherung der Literaturwissenschaft durch nüchtern liebevolle Sammlung biographischer Fakten.* [on-line] URL <http://www.zeit.de/1960/05/dokument-des-expressionismus>

enthielt. Im Vorwort zu dieser Anthologie bespricht er den Sinn der Kunst und erklärt den *Kondor* für ein Manifest des Expressionismus. Dieses Manifest sollte „*Eine Dichter-Sezession; eine rigorose Sammlung radikaler Strophen*“¹² enthalten und Künstler der expressionistischen Generation zum erstenmal vereinigen.

Weitere Versuche diese ganze Epoche zusammenzufassen gab es erst Ende dieses expressionistischen Jahrzehnts und nach dem Jahr 1920. Die wichtigste Anthologie aus dieser Zeit ist *Menschheitsdämmerung* von Kurt Pinthus, der die 23 wichtigsten Dichter des Expressionismus auswählte. Kurt Pinthus wollte seine Anthologie auf andere Art und Weise ordnen, als es üblich war. Er hatte die Idee, „*eine Sammlung der bisher zu wenig bekannten charakteristischsten Gedichte der charakteristischsten Dichter meiner Generation zusammenzufügen, aber nicht, wie üblich, in der chronologischen oder alphabetischen Folge der Dichter oder über ein bestimmtes Thema wie Natur, Revolution, Liebe, Krieg und Frieden, sondern als ein Zeitgemälde, nein: als Eine Zeitanalyse, nein: als eine Symphonie der Zeit, dieser Zeit des Jahrzehnts 1910 - 1920.*“¹³

Er wählte vier Hauptmotive aus: „*Sturz und Schrei*“, „*Erweckung des Herzens*“, „*Aufruf und Empörung*“ und „*Liebe den Menschen*“, „*wobei das Wort Liebe sowohl als Substantiv wie als Imperativ des Verbs genommen werden kann*“.¹⁴ Der alte Mensch soll in der Dämmerung der alten Menschheit versinken, um wieder aufzutauchen in der Dämmerung des neuen Tages als der neue Mensch. *Menschheitsdämmerung* trug ursprünglich den Untertitel *Symphonie jüngster Dichtung*, viel später, als die Dichter alt wurden, bekam sie den Untertitel *Ein Dokument des Expressionismus*.¹⁵

¹² Hiller, Kurt (Hrsg.): *Der Kondor*. Verse von Ernst Blass [u.a.]. [on-line] URL http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1912_hiller.html

¹³ *Gedichte der "Menschheitsdämmerung"*. *Interpretationen expressionistischer Lyrik*. Mit einer Einl. V. Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denker. München : Fink 1971. S. XIV.

¹⁴ *Gedichte der "Menschheitsdämmerung"*. *Interpretationen expressionistischer Lyrik*. Mit einer Einl. V. Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denker. München : Fink 1971. S. XVII.

¹⁵ *Gedichte der "Menschheitsdämmerung"*. *Interpretationen expressionistischer Lyrik*. Mit einer Einl. V. Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denker. München : Fink 1971. S. XX.

2.6. Verlage

Zeitschriften und Anthologien konnten selbstverständlich nicht ohne Verlage bestehen. Und gerade in der Zeit des Expressionismus wurden viele neue Verlage gegründet. Dies hatte zwei Gründe¹⁶– die Verleger und die Expressionisten selbst.

Die etablierten Verlage lehnten die Expressionisten ab, weil ihre Texte zu avantgardistisch und zu radikal waren, und die Verleger hatten Angst, dass die Leser sich nicht für solche Literatur interessieren. Die sahen im Expressionismus kein kommerzielles Potential, darum wollten sie keine expressionistischen Texte herausgeben. Wenn schon ein Verlag oder eine Zeitschrift die expressionistischen Texte veröffentlichen wollte, lehnten die expressionistischen Autoren dies ab, weil sie diese Verlage und Periodika für bürgerlich hielten. Und gegen eben diese Bürgerlichkeit grenzten sie sich ab. Aus den genannten Gründen ergibt sich also, dass die einzige Lösung für Expressionisten war, expressionistisch orientierte Verlage und Zeitschriften zu gründen.

Kurt Wolff Verlag wurde in Leipzig gegründet und war der wichtigste Verlag in der Zeit des Expressionismus. Der Verlag wollte vor allem die expressionistische Lyrik bekannt machen, weil die Lyrik bis diese Zeit im Schatten der Prosa stand. Der Verlag selbst gab die Bücherreihe *Der Jüngste Tag* heraus, die als die berühmteste Sammlung expressionistischer Dichtungen gilt.¹⁷

In Berlin gab es mehrere Verlage, die der jungen progressiven Generation dienten.¹⁸ Paul Cassierer Verlag gab also vor allem Kasimir Edschmid, Rene Schickele und Else Lasker-Schüler heraus. Fischer Verlag wurde durch seine Bücherreihe *Dichtungen und Bekenntnisse aus unserer Zeit* bekannt und zu seinen Autoren gehörte Alfred Döblin. Einer der ältesten expressionistischen Verlage war Erich Reiss Verlag, der Werke der jungen Autoren und die Bücherreihe *Tribüne der Kunst und Zeit* herausgab. Brecht und Kaiser gehörten zu den Autoren von Gustav Kiepenheuer Verlag. Und im Ernst Rowohlt Verlag erschien die Anthologie *Menschheitsdämmerung* von Kurt Pinthus.

Zu den weiteren bedeutenden Verlagen zählt man auch z.B. Dresdner Verlag oder Georg Müller Verlag in München.

¹⁶ Bogner, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005. S 56-57.

¹⁷ Raabe, Paul: *Der Ausgang des Expressionismus*. Biberbach : Wege und Gestalten 1966. S. 15.

¹⁸ Raabe, Paul: *Der Ausgang des Expressionismus*. Biberbach : Wege und Gestalten 1966. S. 15.28.

2.7. Expressionistische Sprache

Da die Expressionisten glaubten, dass sie durch die Kunst die Menschen verändern können, mussten sie eine Weise finden, auf die die Leser möglichst intensiv angesprochen werden könnten. Ein Werkzeug, das sie zur Hand hatten, war die Sprache.

Zur Zeit des Expressionismus wurde der Gedanke der Sprachkrise wieder aktuell. Die Autoren bemühten sich eine neue Sprache zu schaffen, um fähig zu sein, die neue Wirklichkeit zu beschreiben. Diese Sprache sollte provozierend und schockierend sein.

Den Dichtern fehlten Wörter für die Benennung der neuen Realität, darum erfanden sie viele Neologismen und Metaphern. Die Wörter wurden in neuen Kontexten verwendet. Die Expressionisten verzichteten auf die im Naturalismus übliche Kausalität und häufen oft Wörter und Sätze aneinander, im sog. Reihungsstil¹⁹.

Die lyrische Sprache des Expressionismus ist schwer zu verstehen. Die Dichter arbeiteten mit vielen Metaphern und Symbolen, was ihre Gedichte oft nahezu unverständlich macht. Darum kann man sogar über eine Chiffrensprache in den expressionistischen Gedichten sprechen. Zu den Epochenmetaphern²⁰ gehörten die Nacht, Schwarz, das Stein, der Wand, die Kälte, das Chaos, der Wind usw.

Für den maximalen Effekt nutzten die Expressionisten die musikalische Seite der Sprache aus. Der Rhythmus war für das Gedicht sehr wichtig und der Gedichtaufbau wurde ihm oft untergeordnet. Den Anfang dieser Tendenz kann man bei Georg Trakl beobachten:

„Trakl ist der Vater der neuen Poesie geworden, weil er sogar die Vernunft Herrschaft in der Lyrik, Thematherrschaft aufgehoben hat – zu Gunsten der freien Häufung von Assoziationen, die nur den Rhythmus der emporsteigenden Vorstellungen hört.“²¹

Zu anderen Mitteln, die die expressionistischen Dichter in ihren Gedichten häufig benutzten, gehörten die Elokution, die Hyperbel, die Klimax, die Exklamation, die Synekdoche und die Personifikation.²²

¹⁹ Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc: Votobia 2000. S. 32.

²⁰ Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc: Votobia 2000. S. 30.

²¹ Vojtěch Jiráček: „Trakl se stal otcem nové poezie, protože dokonce zrušil vládu rozumového žvlu v lyrice, vládu tematiky – ve prospěch volného sdružování asociací, jež poslouchá toliko rytmu vynořujících se představ.“ In: Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc: Votobia 2000. S. 31.

²² Bogner, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005. S 26-27.

2.8. Expressionistische Motive

2.8.1. Der „neue“ Mensch

Der „*neue*“ Mensch wurde zum Zentralbegriff des Expressionismus. Der Aufruf nach der „*Erneuerung*“ war den Expressionisten gemeinsam, auch wenn sie kein gemeinsames Programm hatten.

Deutschland fühlte sich um die Jahrhundertwende sehr stark und selbstbewusst. Diese Periode wird als die „Gründerzeit“ bezeichnet. Die Industrie entwickelte sich sehr schnell und Deutschland konnte Waffen herstellen. Es wollte seine Macht und Einfluss erweitern und darum wollte es neue Kolonien besitzen. Aber die Welt war schon aufgeteilt. Gleichzeitig zu dieser Militarisierung wurde auch der Nationalismus immer stärker. Das Alles trug zu der politischen Spannung in ganz Europa bei.

Die Expressionisten wurden durch die Entwicklung der Situation in Europa deprimiert. Sie nahmen die Gefahr des Krieges wahr und wollten die Menschen warnen. Sie forderten die Rückkehr der Humanität, weil sie glaubten, dass nur der humane Mensch die Welt retten kann. Kurt Pinthus drückte es mit folgenden Worten aus: „*Die Welt kann nur gut werden, wenn der Mensch gut wird.*“²³ Darum gibt es in Gedichten einerseits Gefühle wie Melancholie, Angst, Ich-Verlust, Labyrinth, Verfall, Untergang, und andererseits den Aufruf nach Freiheit, Menschlichkeit, Brüderlichkeit und Teilnahme.

Diese Enthumanisierung legten die Expressionisten vor allem der Industrialisierung zur Last, weil sie mit der Industrialisierung eng zusammenhing. Der Mensch, der bisher in Dörfern oder Kleinstädten lebte, wo die Menschen eine traditionelle landwirtschaftliche Gemeinschaft bildeten, kam in eine Großstadt, wo eine rational-organisatorische Gesellschaft herrschte²⁴, und er verlor seine Wurzeln. Das führte zu der Orientierungslosigkeit und Dissoziation des Ichs. Der Mensch war verloren, anonym, isoliert in der Volksmenge und hatte keine Sicherheit. Das Leben in Großstädten war ganz anders als das Leben in Kleinstädten oder das Landleben, wo die Menschen einander kannten. Die Großstadt war dem Landleben gegenüber übertechnisiert, nervenreizend, laut, chaotisch, erregend und aufregend. Die Sinne des Menschen waren

²³ Baumann-Oberle: *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag 1985. S. 189.

²⁴ *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. v. Silvio Vietta. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976. S. 3.

übersättigt von der Technik. Der Fortschritt war schnell und betäubend, was auch Kurt Pinthus kommentierte:

„...und Maschinen, Maschinen erobern unsere Planetenkruste. Zusammengeballt in zwei Jahrzehnte erlebten wir mehr als zwei Jahrtausende vor uns. Was haben wir noch zu erwarten, zu erleben? Vermögen wir uns noch zu wundern?“²⁵

Das Leben in Großstädten stellt hohe Ansprüche an das Nervenleben. Der Mensch fühlt sich wie ein „*Staubkorn gegenüber einer ungeheuren Organisation von Dingen und Mächten*“.²⁶ In Großstädten gibt es so viele Anregungen, dass die Nerven nicht mehr fähig sind, entsprechend zu reagieren. Das hat die Blasiertheit zur Folge. Diese Blasiertheit ist eigentlich eine „*Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren.*“²⁷

Der Expressionismus stellte sich das Ziel, den Menschen aus dieser Blasiertheit zu erwecken. Seine Kraft lag in seinem Ausdruck. Die Kunst sollte den Menschen erneuern, die neue Welt schaffen. Die Kausalität und die präzise und konkrete Beschreibung, die im Naturalismus wichtig waren, stehen nicht mehr im Vordergrund. Die Welt existiert - alle sehen sie, darum ist es sinnlos die Welt wiederzugeben. Das Ziel des Dichters ist nicht die Wirklichkeit zu beschreiben. Der Dichter bemüht sich, das, was hinter dem Objekt steht, zu begreifen. Bei der Werkgestaltung konzentriert er sich auf das Wesentliche im Objekt. Gottfried Benn beschrieb diese Grundhaltung des expressionistischen Stils „*als Wirklichkeitszertrümmerung, als rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen bis dorthin, wo sie nicht mehr individuell und sensualistisch gefärbt, gefälscht, verweichlicht verwertbar in den psychologischen Prozess verschoben werden können, sondern im akasalen Dauerschweigen des absoluten Ich der seltenen Berufung durch den schöpferischen Geist entgegensehen.*“²⁸

Nur durch dieses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen kann der Dichter den Charakter des Objektes erfassen und neu schaffen, weil die Wirklichkeit nur in der Richtung von innen nach außen dargestellt sein kann. Diese Bemühung fasste Kasimir Edschmid mit diesen Worten

²⁵ Pinthus, Kurt: *Die Überfülle des Erlebens*. Lyrik des Expressionismus. Hrsg. v. Silvio Vietta. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976. S. 10.

²⁶ Simmel, Georg: *Die Großstadt und das Geistesleben*. In: Lyrik des Expressionismus. Hrsg. v. Silvio Vietta. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976 S. 3.

²⁷ Simmel, Georg: *Die Großstadt und das Geistesleben*. In: Lyrik des Expressionismus. Hrsg. v. Silvio Vietta. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976 S. 13.

²⁸ *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975. S. 30.

zusammen: „*Die Realität muss von uns Geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muss erfüllt sein.*“²⁹

Die Expressionisten lehnten auch die Konzepte der nachnaturalistischen Moderne ab. Sie warfen den Vertretern dieser Strömungen vor, dass sie allzusehr in sich versunken sind und dass sie die Realität ästhetisieren.³⁰ Die Expressionisten wollten dem Menschen nahestehen, um ihn beeinflussen zu können.

Die Sehnsucht nach der Erneuerung verursachte, dass die Expressionisten immer stärker den Bedarf einer Aktion spürten. Deshalb konnte es passieren, dass sie den Krieg, als er ankam, begrüßten. Endlich hatten sie ein Gefühl, dass etwas passiert, weil sie etwas tun wollten, „*aber man fühlte immer deutlicher die Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hat von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie, von einer erstarrten Gemeinschaftsordnung, bourgeoisen und konventionellen Bräuchen.*“³¹

Die Expressionisten erkannten allmählich, dass sie nur durch ihre Kunst den Menschen nicht retten können, obwohl sie es wollten, und sie sahen den einzigen möglichen Ausweg in der Zerstörung der alten Welt. Der Krieg sollte die alte Welt vernichten und nach dem Krieg sollte eine neue, bessere Welt entstehen. Die Menschheit musste sich opfern, um die Menschheit zu retten. In diesem „*Umsturz und Aufbau*“³² wollten sie aktiv sein, darum traten viele Dichter in die Armee ein. Im Krieg erfuhren sie eine Ernüchterung, weil sie feststellten, dass der Krieg nicht zu der Erneuerung der Menschheit führt.

Der „neue“ Mensch war für die Expressionisten von großer Bedeutung, weil die Existenz Gottes spätestens seit dem Positivismus massiv in Frage gestellt wurde. Der Positivismus forderte nur „positive“ Tatsachen. Das heißt, nur die Tatsachen, die man empirisch untersuchen und beweisen kann. Er erkannte also nur die rationellen und wissenschaftlichen Tatsachen an und lehnte alles Transzendente ab. Georg Lukács bezeichnete diesen Zustand als „*transzendente Obdachlosigkeit*“.³³ Diese Obdachlosigkeit hatte zur Folge, dass der Mensch sich im Raum

²⁹ *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung.* Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975. S. 14.

³⁰ Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus.* Olomouc: Votobia 2000. S. 26-17.

³¹ Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1959. S. 26.

³² Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1959. S. 14.

³³ *Lyrik des Expressionismus.* Hrsg. v. Silvio Vietta. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976. S. 5.

verirrt und verloren fühlt und keinen Schwerpunkt hat. Der Glaube an den christlichen Gott wurde unglaubwürdig und man musste die göttliche Instanz ersetzen. Die Expressionisten wurden von Friedrich Nietzsche inspiriert. Seine Theorie des Nihilismus besprach gerade dieses brennende Problem und stellte die Frage, was nach Gott kommen und die so entstandene Leere ausfüllen soll. Er findet die einzige Lösung im Übermensch. Dieser Übermensch-Begriff soll besser, idealer, moralischer sein. Der Übermensch entsprach auch dem „neuen“ Menschen des Expressionisten, die von einem neuen, idealen Menschen träumten.

2.8.2. Die Stadt

Ein weiteres prägendes Motiv des Expressionismus war die Großstadt. Und die Atmosphäre der Stadt wollten die Expressionisten dem Leser vermitteln. Um sie zu evozieren, musste die Sprache wie die Stadt selbst sein. Der Dichter beschrieb seine subjektiven Stadterlebnisse und seine Sprache war pathetisch, dynamisch und chaotisch - genauso wie die modernen Metropolen. Diese Dynamisierung der Sprache wurde durch den häufigen Gebrauch von Bewegungsverbren erreicht. Um das Chaos auszudrücken und nur das Wesentliche zu erfassen, fehlten der Sprache Füllwörter wie z.B. Präpositionen, Artikel, Konjunktionen, und die grammatischen Regeln wurden verletzt. Das wurde bis zu der Abstraktion in Gedichten geführt.

2.8.3. Andere Motive

Zu weiteren typischen Motiven gehören Krieg und das Weltende. Wie bereits erwähnt wurde, sollten diese Motive zu der beabsichtigten Schock-Wirkung beitragen. Darum stellten sie kontroverse Themen wie Krankheiten, Krebs, Sektionen, abgetrennte Körperteile dar. Diese Ästhetik des Hässlichen war schon in der Dekadenz üblich, aber die Expressionisten lehnten ihre Poetisierung ab. Sie wollten das Hässliche roh abbilden, damit die Leser wussten, dass es sich hinter diesen Tatsachen nichts Schönes versteckt. Was den Krieg betrifft, wurde er von vielen Schriftstellern zuerst willkommen geheißen, weil er die Hoffnung auf Wende mitbrachte. Die Dichter selbst gingen oft freiwillig, ja begeistert in den Krieg, doch stellten sie bald fest, dass der Krieg in Wahrheit nicht heroisch, sondern gruselig ist, und die Stimmung der Gedichte veränderte sich zugunsten des Pazifismus.

Wegen dem Ich-Verlust wurden häufig auch Motive der dissoziativen Identitätsstörungen verarbeitet. Die Abbildung der Weltwahrnehmung vom psychisch kranken Menschen wurde sehr beliebt. Deshalb wurden in den Gedichten die Themen wie Wahnsinn, Selbstmord und Tod besprochen. Die Expressionisten interessierten sich auch für andere Menschen, die am Rand der Gesellschaft standen, z.B. für Bettler und Prostituierte, wie es etwa einer der berühmtesten expressionistischen Gedichte Franz Werfels, *An den Leser*, belegt.

3. Rezeption des Expressionismus in Böhmen und Mähren

Da Tschechien an Deutschland grenzt, konnte die neue Kunstrichtung schwerlich ohne Aufmerksamkeit böhmischer Künstler bleiben. Diese Aufmerksamkeit lässt sich in drei Perioden aufteilen. Die erste Periode beginnt in der Vorkriegszeit und wurde von tschechischen deutschsprachigen (diese Gruppe wurde später als Prager deutsche Literatur bezeichnet) und von tschechischsprachigen Künstlern vertreten. Die zweite Periode, in der Übersetzungen der expressionistischen Lyrik im Almanach *Nova et vetera* herausgegeben wurden, fällt in die Kriegszeit, und die dritte Periode folgte nach dem Krieg, nach der Entstehung des tschechoslowakischen Staates, und wurde nur von tschechischen tschechischsprachigen Künstlern, vor allem in Gruppen *Devětsil* und *Literární spolek*, vertreten.

3.1. Vorkriegsrezeption

Der Expressionismus wurde schon in der Vorkriegszeit in Tschechien wahrgenommen und auch bei uns entstanden expressionistisch inspirierte Werke.

In Böhmen, vor allem in Prag, war die literarische Situation außergewöhnlich. Dort lebte eine zahlreiche deutsche Minderheit, in der sich die böhmischen deutschsprachigen Literaten etablierten. Außer dieser Minderheit wirkten in Böhmen auch die böhmischen tschechischsprachigen Schriftsteller. Diese zwei Gruppen waren selbständig und hatten eigene Autoren und eigene Vereine.

3.1.1. Prager deutsche Literatur

Die Vorkriegsrezeption des Expressionismus deckt sich zeitlich mit der Hochphase der Prager deutschen Literatur.

3.1.1.1. Gesellschaftliche Einflüsse

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. wurde die Spannung unter der schon traditionell zweisprachigen Bevölkerung fast tastbar.

Im Oktober 1860 gab Franz Josef I. das Oktoberdiplom heraus, das innere staatsrechtliche Verhältnisse der Monarchie regeln sollte. Aufgrund dieses Dokumentes entstand 1861 das Februarpatent, darum wird das Oktoberdiplom als Verfassungsurkunde bezeichnet. Mit diesem Dokument löste Franz Josef I. der Absolutismus der Habsburger Monarchie auf, der den einzelnen Völkern des Kaiserreichs ein Dorn im Auge war.³⁴

Das Oktoberdiplom hat nationale Aktivitäten hervorgerufen. Die Deutschen, bzw. Deutschböhmen, gründeten deutsche Vereine und die Tschechen gründeten tschechische Vereine. Beide Völker wollten eigene Kultur entwickeln. Die Vereine sollten das Volk verschmelzen. In dieser Zeit wurde auch die antisemitische Stimmung belebt und die Juden gründeten eigene Vereine.

Nach der Nationalen Wiedergeburt wurde als die Situation in Prag für die deutschsprachige Bevölkerung immer ungünstiger und die Tschechen kämpften gegen die „Fremdherrschaft der Habsburger“³⁵, weil sie sich von dem deutschen Element abtrennen wollten. Seit den 1860er Jahren verlor die deutsche liberale Politik allmählich an Macht und Prag bekam einen „nationalen Charakter“³⁶. Mit der politischen Isolierung des Prager deutschen Liberalismus hing auch die „zunehmende soziale und nationale Isolierung [...] vom tschechischen Prag“³⁷ zusammen. Um 1890 war die Prager Bevölkerung schon völlig getrennt, wobei die Prager deutsche Gesellschaft nur von den „Intellektuellen“ wie Lehrer, Schriftsteller, Journalisten, Künstler, Rechtsanwälte, Studenten usw. gebildet war. Diese Intellektuellen beherrschten oft mehrere Sprachen und dienten also als kulturelle Vermittler.³⁸

Die Mehrheit dieser kulturellen Vermittler stammte aus jüdischen Familien. Sie bemühten sich die Spannung zwischen den Völkern überbrücken. Unter diesen Vermittlern gehörten vor allem Otto Pick, Pavel Eisner und Rudolf Fuchs, die die Werke der Prager deutschen Literaten ins Tschechische und die Werke der tschechischen Autoren ins Deutsche übersetzten.

³⁴ Köpplová, Petra: Die Gesellschaft zur Förderung der deutschen Wissenschaft, Kunst und Literatur und die Deutsche Arbeit. In: *Brücken*. Jahrbuch Tschechien-Slowakei 2000, S. 143-178.

³⁵ Koeltzsch, Ines: *Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag 1918-1938*. München: Oldenbourg Verlag, 2012. S. 91.

³⁶ Koeltzsch, Ines: *Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag 1918-1938*. München: Oldenbourg Verlag, 2012. S. 90.

³⁷ Krolop, Kurt: Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“. In: *Weltfreunde*. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Hg. von Eduard Goldstücker. Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, 1967. S. 50.

³⁸ Koeltzsch, Ines: *Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag 1918-1938*. München: Oldenbourg Verlag, 2012. S. 179.

Die Prager deutschen Schriftsteller hatten ähnliche Gefühle der Isolierung und Orientierungslosigkeit wie ihre Kollegen in Deutschland. Bloß die Gründe waren nicht die gleichen; neben allgemeinen Erfahrungen der modernen Welt fühlten sie sich im „tschechischen“ Prag isoliert, die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen beiden Nationalitäten wurden unbefriedigend und man stellte fest, dass der technische Fortschritt nicht alles retten kann, sondern dass er die Menschheit in den Untergang führt. Die Prager deutschen Literaten gründeten Vereine, in deren sie sich vereinigten. So entstanden Vereine wie *Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen* oder *Jung Prag*, das mit Namen wie z.B. Oskar Wiener, Camill Hoffmann, Paul Leppin, Victor Hadwiger oder Ottokar Winicky verbunden ist.

3.1.1.2. Beziehungen der Prager deutschen Literaten zum Expressionismus

Da die böhmischen Deutschen keine besonders guten Beziehungen mit Tschechen hatten, richteten sie ihre Aufmerksamkeit nach Deutschland. Zwischen Deutschland und den böhmischen Deutschen gab es keine Sprachbarriere und die böhmischen Deutschen konnten besser auf die literarische Entwicklung in Deutschland reagieren. Und da sich der Anfang des Expressionismus gerade mit der Hochphase der Prager deutschen Literatur deckte und die böhmischen deutschen Literaten sehr tätig waren, kann man sagen, dass die Prager deutschen Dichter dem Expressionismus nicht nur folgten, sondern sie schufen ihn mit den deutschen Expressionisten zusammen und sie trugen sogar typische Prager Merkmale³⁹ hinzu.⁴⁰

Die Prager deutschen Literaten wurden in Deutschland sehr bekannt und Prag wurde als Literaturstadt berühmt. Das belegen auch häufige Kontakte unter Literaten aus Berlin und Prag und die Anerkennung der literarischen Werke aus Prag. Max Brods Roman *Schloss Nornepygge* wurde von Kurt Hiller als der erste expressionistische Roman betitelt, weil die in der Großstadt verlorene Hauptfigur Selbstmord verübt, wobei die groteske Stimmung dieses Werkes für den Expressionismus charakteristisch ist. Wie viel er diesen Roman schätzte, belegen auch seine folgenden Worte:

³⁹ „Die Texte sind reich an Metaphern, die zwischen einer positiven und negativen Überhöhung der Stadt changieren. Oft ist in ein- und demselben Text sowohl von den ‚Brücken‘, der ‚Symbiose‘, ‚Durchdringung‘ oder ‚Befruchtung‘ als auch von den ‚(chinesischen) Mauern‘, der ‚Trennung‘, der ‚Abkapselung‘, der ‚Isolation‘, dem ‚Ghetto‘, der ‚Insel‘ oder der ‚Kolonie‘ die Reden. Die Autoren beschreiben einerseits die Nähe im Alltag, andererseits betonen sie die Separation im politischen und gesellschaftlichen Leben der Stadt.“ (Koeltzsch, Ines: *Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag 1918-1938*. München: Oldenbourg Verlag, 2012. S. 3.).

⁴⁰ Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expressionismus*. Olomouc: Votobia 2000. S. 47.

„[...] das war ein Donner, eine Raserei, eine Betäubung; war mir ein stärkeres, wesentliches, heiliges Erlebnis, 1909; sowie es ein Jahrzehnt zuvor der Faust gewesen war [...]. Man tobt danach, man weiß sich nicht zu halten, man rennt überheiß herum und ist verrückt vor Schmerz, vor Freude.“⁴¹

Werfels Gedicht *An den Leser* hielt Kurt Hiller sogar für den Anfang des deutschen Expressionismus.⁴²

Man kann sagen, dass die Prager deutschen Literaten auf den Expressionismus sehr rasch reagierten, dass sie an dieser Strömung sehr aktiv teilnahmen.

3.1.2. Rezeption der tschechischen Künstler

Wie schon gesagt wurde, entging der Expressionismus in Deutschland der Aufmerksamkeit der tschechischen Künstler nicht. Für die tschechischen Vorkriegsliteraten war vor allem moderne französische Literatur wichtig, doch verfolgten sie auch die literarische Entwicklung in Deutschland. Trotzdem mussten sie einen eigenen Weg zum expressionistischen Ausdruck finden, weil die Sprache für die deutschen Expressionisten das Instrument war:

„Der Expressionismus wurde mit dem großen Zerstörungspotential begabt, seine vernichtenden Entladungen haben flottweg die historische Entwicklung, nationale historische Mythen, kulturelle Traditionen und Heiligkeiten, künstlerische Riese und Abgötter getroffen – und nicht zuletzt auch die Nationalsprache selbst, als ein enthülltes Vehikel der Zivilisation.“⁴³

Die expressionistische Periode folgte zu einer Zeit, in der die Tschechen auf ihre Nationalität und Kultur sehr stolz waren. Deshalb war es undenkbar, tschechische Nationalmythen, Sprache usw. zu entweihen. Der Dichter sollte Beschützer der nationalen Werte sein und ihre expressionistische Vernichtung wäre als Landesverrat angesehen.

⁴¹ Hiller, Kurt: *Die Weisheit der Langenweile*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913, Bd 1, S. 156.

⁴² Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc: Votobia 2000. S. 47-48.

⁴³ „Expresionismus byl nadán velkým destruktčním potenciálem, jeho ničivé výboje zasahovaly hlava nehlava historický vývoj, národní historické mýty, kulturní tradice a svatostánky, umělecké veličiny a modly – a v neposlední řadě též sám národní jazyk, odhalený jako vehikl civilizace.“ (Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc: Votobia 2000. S. 41).

3.1.2.1. Anfänge der Rezeption bei tschechischen Literaten

Den ersten Kontakt hatten die tschechischen Künstler nicht mit der expressionistischen Literatur, sondern mit der deutschen expressionistischen bildenden Kunst. Durch die bildende Kunst lernten sie Literatur kennen. Sie wurden von dem „*nötigen und positiven Interesse für die fremde kulturelle Arbeit*“⁴⁴ überzeugt und wollten mit der tschechischen Literatur in die europäische literarische Szene eintreten.

Ihre Bemühung entging der Aufmerksamkeit in Deutschland nicht. Ihre Werke wurden ins Deutsche übersetzt und wurden in Zeitschriften wie *Der Sturm* oder *Die Aktion* veröffentlicht. Diese Übersetzungen lieferte vor allem der Prager deutsche Literat Otto Pick, aber auch Max Brod, Pavel Eisner und Rudolf Fuchs trugen dazu bei. Zu den Autoren, deren Werke in Deutschland erschienen, gehörten z.B. Petr Bezruč, Otokar Březina, Fráňa Šrámek oder Karel Hlaváček. Auch eine Übersetzungsanthologie *Jüngste tschechische Lyrik* wurde - von Franz Pfemfert - herausgegeben⁴⁵.

3.1.2.2. Vor dem Krieg

Im Frühexpressionismus zwischen den Jahren 1910-1914 schrieben die deutschen expressionistischen Literaten vor allem Lyrik. Wie die tschechischen Autoren in Deutschland, wurden auch die Deutschen in tschechischen Zeitschriften und Zeitungen übersetzt. Zu den ersten übersetzten Gedichten gehörten die von Else Lasker-Schüler⁴⁶, Erich Mühsam⁴⁷ und Franz Werfel⁴⁸. Diese Gedichte bildeten aber keine Gesamtheit, es handelte sich nur um einzelne Gedichte.

⁴⁴ Jelínková, Eva: *Echa expresionismu. Recepte německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930)*, Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010. S. 24.

⁴⁵ Krolop, Kurt: Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“. In: *Weltfreunde*. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Hg. von Eduard Goldstücker. Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, 1967. S. 67.

⁴⁶ [Básně] Übers. Zdeněk Broman *Ženský obzor* 5, 1904-1905, č. 9-10, November-Dezember 1905, S. 134. [1. Jaro: My chceme měsíční co svit... 2. Konec světa: Jest jakés lkání v světě, slyš... - Aus dem Gedichtband *Styx* (Berlin, Axel Juncker 1902).].

⁴⁷ Píseň Lumpů. Übers. Julius Poláček *Rudé květy* 11, 1911-12, č. 12, 1. 5. 1912, S. 186. [Gedicht - Nic na krku, z nás každý dut].

⁴⁸ Otec a syn. Übers. Fr. Šrámek *Umělecký měsíčník* 2, 1912-13, č. 9, 1913, S. 239-239. [Gedicht - Bezmeznou když láskou zahorelí], Neopuštěná. Übers. Fr. Langer *Umělecký měsíčník* 2, 1912-13, č. 9, 1913, S. 239. [Gedicht - Tak přichází noc nová zas].

Je weniger Gedichte übersetzt wurden, desto mehr Artikel über den deutschen Expressionismus und seine Entwicklung entstanden. Alle diese Texte wurden von Ende 1912 bis Sommer 1914 geschrieben. Der erste Text entstand bei der Gelegenheit des Besuches von Theodor Däubler in Prag, als er seine Verse verlas. Über dieses Ereignis berichtete František Langer, der die phonetische Seite des Gedichtes bemerkte und schätzte: „*Diese phonetischen Ausdrücke [...] erinnern die gleiche Ausdrucksbestrebung der französischen Dichter der letzte Zeit, die aber viel delikater und diskreter mit diesen akustischen Werten arbeiten.*“⁴⁹

Langer schrieb auch über die Gründung von Kurt Wolff Verlag in Leipzig und rezensierte Franz Werfels Gedichtsammlung *Wir sind*, wobei er Werfels *O-Mensch-Pathos* besonders schätzte.

Langers Ausführungen, die Pathos in der expressionistischen deutschen Lyrik und in Werfels Gedichte betrafen, lehnte aber Karel Čapek in seinem Artikel *K nejmladší německé poezii*⁵⁰ (Zu der jüngsten deutschen Poesie) radikal ab. Er verstand, dass dieses Pathos zum Ausdruck der expressionistischen Intensität und Dringlichkeit notwendig war, aber er hielt die Gedichte nicht für unvollkommen. Die pathetischen Gedichte seien für ihn zu grob und er vermisse die Form.

Die neue Richtung in der deutschen Literatur kommentierte auch F.X. Šalda, aber sein Artikel *Mladá generace německá*⁵¹ (Die junge deutsche Generation) besprach nicht so sehr die Entwicklung und Ziele des Expressionismus. Es handelte sich eher um eine Polemik mit Čapek und Kritik des tschechischen Expressionismus.

3.2. Kriegszeit

Während des Krieges wurden übersetzte Gedichte von Theodor Däubler, Else-Lasker Schüler, Hermann Kasack, Ludwig Meidner, René Schickele, Albert Ehrenstein, Georg Heym und anderen Dichtern im Almanach *Nova et vetera* herausgegeben. Diese Gedichte hat Bohuslav Reynek ausgewählt, der auch Trakls *Gedichte* übersetzte. Gleich nach dem Krieg traten noch die Übersetzer Zdeněk Černý und František Pastor hinzu.

⁴⁹ „*Toto fonetické vyjadřování [...] připomíná stejné výrazové úsilí francouzských básníků poslední doby, avšak daleko delikátněji a diskretněji pracující s těmito akustickými hodnotami.*“ (Langer, František: Recitace Theodora Däublera, in *Umělecký měsíčník* 2, 1912-1913, č. 2, prosinec 1912, S. 64.

⁵⁰ Čapek, Karel: *K nejmladší německé poezii*, in *Přehled* 12, 1913-1914, č. 6, 31. října, S. 104-105; č. 7, 7. listopadu 1913, S. 127.

⁵¹ Šalda, F.X.: *Mladá generace německá*, in *Česká kultura* 2, 1913-1914, č. 7-8, 6. ledna 1914, S. 134-135.

3.3. Nach dem Krieg

3.3.1. Übersetzungen

Nach dem Krieg erschienen weitere Lyrikübersetzungen. Wieder wurde in diesem Bereich Bohuslav Reynek tätig, der die letzten Gedichte Georg Trakls und den Gedichtzyklus *Sebastian im Traum* übersetzte.

Mit Georg Trakl beschäftigte sich auch Jan Grmela, der die einzige tschechische dem Expressionismus gewidmete Anthologie *Německé hlasy*⁵² (Deutsche Stimmen) zusammenfasste. Diese Anthologie wurde in 1927 herausgegeben und enthielt nicht nur Gedichte von deutschen expressionistischen Dichtern wie Theodor Däubler, Else Lasker-Schüler, Franz Werfel, Klabund, Bertold Brecht, René Schickele, Gottfried Benn usw., sondern auch Gedichte von den Prager Dichtern wie Max Brod, Otto Pick, Rudolf Fuchs, J. Urzidil, H. Salus, Fr. Adler, E. Weiß.

Zu anderen Dichtern, die bei uns Wiederhall fanden, gehörten die kommunistischen Dichter wie Johannes R. Becher, Erich Mühsam, Walter Mehring, Oskar Kanehl oder Franz Jung. Ihre Gedichte erschienen in den kommunistischen Tagblättern *Rudé Právo* und *Rovnost*. Vielen von diesen Gedichten übersetzte der marxistische Kritiker und Theoretiker Bedřich Václavěk.⁵³

3.3.2. Weitere Entwicklung der Rezeption

In der Nachkriegszeit wurde die Politik häufig besprochen. Die Dichter neigten überwiegend zur Linken. Ihre Gefühle wurden durch den Widerstand gegen den Kapitalismus und durch die soziale Sensibilität verursacht, so wollten sie eine neue, gerechtere Welt schaffen, wozu sie ihre Kunst benutzen wollten.

In Tschechien entstanden damals zwei Dichtergruppen. Die erste Gruppe Devětsil wurde in Prag im Oktober 1920 gegründet. Die zweite Gruppe Literární skupina entstand in Brünn im Februar 1921. Devětsil hat sich zum Marxismus und zur proletarischen Kultur bekannt, seit 1923 prägten seine Mitglieder das Program des Poetismus. Die Literární skupina sympathisierte mit der Idee der Humanität, der moralischen Werten und der Verbrüderung. In Praxis stand Literární

⁵² Grmela, Jan: *Německé hlasy: překlady ze současné německé lyriky*. Turnov : Müller a spol., 1926.

⁵³ Jelínková, Eva: *Echa expresionismu. Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930)*, Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010. S. 47.

skupina dem deutschen Expressionismus näher als Devětsil. Diese zwei Gruppen vertraten also unterschiedliche Ansichten davon, wie die Literatur wirken soll.

Großer Einfluss auf neue Literatur übte S. K. Neumann aus, der nach dem Krieg zwischen Jahren 1918 - 1921 die Zeitschrift *Červen* herausgab. Am Anfang war *Červen* expressionistisch orientiert und die expressionistischen Dichter veröffentlichten in dieser Zeitschrift ihre Gedichte, doch neigte sie allmählich zur Linken und wurde kommunistisch und revolutionär, was auch Zdeněk Kalista bestätigte:

„Der deutsche Expressionismus [...] war damals für uns sehr anziehend. Der Kreis um S. K. Neumann, der die neuen sich durchsetzenden Talente unserer Generation unvermeidlich anzog, war im Kontakt mit seiner Strömung mittels einiger seiner Zugehörigen aus der Reihe der deutschen Prager Literaten, die meistens Juden waren, namentlich mittels Hugon Sonnenschein [...], Franz Werfel, und falls ich mich nicht irre, auch Franz Kafka. Am deutschen Expressionismus schätzte er nicht nur sein mutiges Neuerertum, sondern auch seine Zuwendung zu der revolutionären Bewegung in gegenwärtigem Deutschland und die Zusammenarbeit einiger seiner Zugehörigen mit der deutschen kommunistischen Partei.“⁵⁴

Im Vergleich mit Neumann wurde Zdeněk Kalista vom deutschen Expressionismus viel direkter beeinflusst und wurde im expressionistisch gestimmten Wochenblatt *Den* tätig. Er vermittelte der tschechischen Leserschaft Ivan Golls Werk. Kalista übersetzte sein expressionistisches Werk, der Dichter selbst schrieb später eher surrealistische Gedichte und wurde als Expressionist fast vergessen.

Außer Kalista übersetzte auch Karel Teige Golls Werke. Er war in Kontakt mit der französischen künstlerischen Szene und war den neuen Tendenzen in der Literatur gut gesinnt, dann fasste er das Programm der literarischen Gruppe Devětsil zusammen und förderte nur die proletarische Kunst.

František Götz war Theoretiker der Brüner Grupper Literární skupina und setzte dort das expressionistische Programm durch. Über diese Strömung bereitete er viele Aufsätze für die Zeitschrift *Host*, die der Literární skupina gehörte, vor. Vor allem schätzte er die

⁵⁴ „Německý expresionismus [...] měl tehdy pro nás mnoho přitažlivého. Okruh S. K. Neumanna, který k sobě neuniknutelně přitahoval všechny nově pronikající talenty naší generace, byl v kontaktu s jeho proudem prostřednictvím některých jeho příslušníků z řad německých pražských literátů, většinou Židů, jmenovitě prostřednictvím Hugona Sonnenscheina [...], Franze Werfela, a nemýlím-li se, i Franze Kafky. Oceňoval v německém expresionismu nejen jeho smělé novátorství, ale i jeho příklon k revolučnímu hnutí v současném Německu a spolupráci některých jeho příslušníků s komunistickou stranou německou. [...]“ (Z. Kalista: K stykům Ivana Golla s českou literární avantgardou po první světové válce, in *Literární archiv 2*. Praha: Orbis 1967. S. 116.).

expressionistische Idee der Verbrüderung und der Liebe zum Menschen, die er in seinen Aufsätzen wiederholte. Aber schon im Jahr 1922 lehnte er den Expressionismus völlig ab und begann sich für die proletarische Kunst einzusetzen, weil dieses Konzept einer Volkskunst seinen Vorstellungen über Verbrüderung und bessere Welt besser entsprach. Im Einklang mit dieser Meinungsveränderung schrieb er, dass der tschechische Expressionismus eigentlich nicht dem deutschen Expressionismus ähnelte, sondern dass er von der französischen Literatur inspiriert wurde. Damit hängt auch zusammen, dass übersetzte Gedichte von deutschen Dichtern in *Host* nur selten erschienen.⁵⁵

Dass der deutsche Expressionismus erschöpft ist, behauptete auch der Theoretiker der Gruppe Devětsil Bedřich Václavěk. Sein Argument dafür, war seine Analyse der Werke von J. R. Becher und Ivan Goll, die beide den Expressionismus verließen und auf andere Art und Weise schrieben. J.R.Becher widmete sich der proletarischen Kunst und Ivan Goll lebte in Frankreich und schrieb dort, wie schon gesagt wurde, surrealistische Gedichte.

Beide Theoretiker, Götz und Václavěk, besprachen aber nur den deutschen Nachkriegsexpressionismus und ignorierten die Anfänge der ganzen Strömung. Darauf wies F.X.Šalda hin, der die ganze Epoche objektiv zusammenzufassen versuchte.

In den 1950er Jahren kam Götz wieder auf das Thema Expressionismus zu sprechen und urteilte ihn als leere, bürgerliche Kunst ab, die im Vergleich mit sozialistischem Realismus nicht besteht. Diese Meinung war übrigens sehr populär und hatte den Ursprung in Essays von Georg Lukács. Er konzentrierte sich auf die Wirkung des Expressionismus in der Gesellschaft und warf ihm vor, dass er keinen Weg zu der proletarischen, sozialen Kunst fand. Er vertrat die Meinung, dass der Expressionismus eine Vorstufe des Faschismus war. Das entspricht zwar einer der Positionen in dem so genannten Expressionismus-Streit innerhalb der deutschen Exilliteratur. doch scheint diese Position kaum stichhaltig zu sein, wenn man bedenkt, dass Faschisten den Expressionismus für die entartete Kunst hielten, die Bücher verbrannt wurden und sich die Expressionisten ins Exil begeben mussten.⁵⁶ Doch wurde diese Haltung offiziell anerkannt.

⁵⁵ Jelínková, Eva: *Echa expresionismu. Recepte německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930)*, Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010. S. 75.

⁵⁶ Baumann, Oberle: *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag, 1985. S. 200.

In den 70er Jahren wurde die Situation für die Bewertung des Expressionismus günstiger. Im Jahr 1969 gab Ludvík Kundera seine Anthologie *Haló, je tady víchř – víchřice* heraus. In dieser Anthologie versuchte er eine Übersicht dieser Epoche mit einem Vorwort zu leisten.

2007 erschien eine neue Anthologie mit neuen Übersetzungen von Radek Malý, die *Držice v drzých držkách cigarety* heißt.

4. Ausgewählte Aspekte der Übersetzung

Die Reflexionen über die Übersetzung und seine Methoden unterlagen im Laufe der Jahrhunderte starken Wandlungen. Die „Wort für Wort“ Methode kritisierte schon Martin Luther und auch die starre Anpassung der Übersetzung an das Metrum des Originals gilt heute als falsch und veraltet.

Im 20. Jahrhundert wurde die Aufmerksamkeit immer mehr auf die linguistische Seite des Übersetzens gerichtet. Besonders die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts war für die Translatologie sehr wichtig, weil neue linguistische Disziplinen, wie z.B. Soziolinguistik, Pragmalinguistik, Textlinguistik und Stylistik, etabliert worden sind. Später kam auch die transformative Grammatik zu Wort, die sich bemühte, Tiefenstrukturen der Sprache und die Fähigkeit des Sprechers, Sätze zu produzieren und zu verstehen und ihre Grammatikalität zu beurteilen, zu untersuchen.

Im Licht neuer Erkenntnisse aus diesen Bereichen begann auch die Übersetzungstheorie ihre Methoden erneut zu modernisieren und zum Grundproblem des Übersetzens wurde die Frage der Äquivalenz. Das Grundprinzip der sgn. Funktionsäquivalenz besagt, dass die semantische Seite des Textes für das Übersetzen primär ist. Die lexikalische Seite wurde also beim Übersetzen zur Seite geschoben und in den Vordergrund wurden die denotative und konnotative Bedeutung und die Pragmatik des Textes gestellt. Das Ziel ist die im Text umfasste Information so zu vermitteln, so dass sie beim Leser in der Zielsprache die gleiche Wirkung wie beim Leser in der Originalsprache hervorruft. Um diese Wirkung zu erreichen, muss der Übersetzer den Text in einzelne Elemente zerlegen und dann in der Zielsprache pragmatisch rekonstruieren. Dazu ist es notwendig, dass der Übersetzer nicht nur die sprachliche, sondern auch die außersprachliche Realität sehr gut kennt. Man muss die kommunikativen Beziehungen unter den Sprechern, aber auch die zur Verfügung stehenden Sprachmittel in der Originalsprache und in der Zielsprache kennen lernen, ihre Schichtung, Distribution, System und auch den „Umfang der übertragenen Information“⁵⁷. Der Übersetzer überträgt den Text in eine andere Kultur mit einer anderen Geschichte und Entwicklung und auch darum hat die Zielsprache für manche Ausdrücke keine Äquivalente. Dann muss der Übersetzer überlegen, wie der Ausdruck zu umzusetzen ist, um die Verständlichkeit des Textes in der Zielsprache zu bewahren.⁵⁸

⁵⁷ Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překladau*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000. S. 11.

⁵⁸ Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překladau*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000. S. 6-12.

In dieser Arbeit wird vor allem von Jiří Levý ausgegangen, der die Problematik der Äquivalenz in seinem Werk *Umění překlada* bearbeitete, wobei er sich vor allem den Poesieübersetzungen widmete, was auch das Thema meiner Arbeit betrifft.

4.1. Rolle des Übersetzers

Die Aufgabe des Übersetzers ist eine Mitteilung aus der Originalsprache in die Zielsprache zu übertragen, ohne die wesentlichen Merkmale dieser Mitteilung zu verlieren. Die Entscheidungen, was in der Mitteilung wichtig oder nebensächlich ist und wie diese Informationen dem Leser in der Zielsprache zu vermitteln sind, sind für das Übersetzen grundsätzlich. Der Übersetzer muss eine ganze Spannbreite von Kenntnissen und Fertigkeiten umfassen. Er muss die Originalsprache sehr gut und die Zielsprache ausgezeichnet beherrschen und sich der Unterschiede zwischen diesen beiden Sprachen bewusst sein, muss die Realien, in denen das Werk eingesetzt ist, umfassen, muss den Stil des Schriftstellers kennen und das Denken des Schriftstellers erfassen.

Mit anderen Worten: Der Übersetzer muss eine Hypothese im Kopf haben, warum der Schriftstellers das Werk so geschrieben hat, wie er es geschrieben hat, was er damit sagen wollte, und wie diese seine Absicht in die Zielsprache zu übersetzen sind. Gleichzeitig muss er sich in den Hintergrund stellen und so weit wie es möglich ist nicht in das Werk eingreifen.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht also die Frage, welche Elemente des Originals der Übersetzer in der Übersetzung auslassen kann und welche er bewahren muss.

Levý unterschied variable und invariable Elemente einer Mitteilung. Die invariablen Elemente bleiben beim Übersetzen bewahrt, die variablen Elemente werden durch Äquivalente auf anderen Ebenen der Zielsprache ersetzt. Für die invariablen hielt er bei Versen die denotativen und konnotativen Bedeutungen, die Lexeme und den Satzbau, dagegen die Länge und Höhe der Vokale und die Artikulationsart können variabel sein. Rhythmus und Reim unterscheiden sich je nachdem, ob sie einem freien Vers oder einem regelmäßigen Vers gehören. Im regelmäßigen Vers sollten sie invariabel sein, aber im freien Vers gelten sie als variabel.

Dieses Schema sollte aber nur als Grundübersicht dienen. Beim Übersetzen muss der Übersetzer selbstverständlich auch andere Aspekte in Betracht ziehen, wie z.B. das Genre der Poesie.⁵⁹

4.2. Funktionssicht der Übersetzung

Wie schon gesagt wurde, beschäftigt sich die moderne Übersetzungstheorie eingehend mit der Frage der Äquivalenz. Diesen Ansatz propagierte schon die Prager Schule, die die Funktion der Sprache untersuchte. Diese Sicht erforscht die Funktion einzelner Sprachelemente in der Originalsprache und sucht nach den entsprechenden Sprachelementen in der Zielsprache, was Vilém Mathesius mit folgenden Worten formulierte:

„ [...] das eigentliche Fundament des Umdichtens ist das Bestreben, sei es auch mit anderen Mitteln als im Original, einen künstlerischen Effekt zu erzielen [...] oft erzielen die gleichen – oder annähernd die gleichen – Mittel unterschiedliche Wirkungen. Der Grundsatz, dass die Gleichheit der künstlerischen Effekte wichtiger ist als die Gleichgewicht der Kunstmittel, erweist sich vor allem beim Übersetzen von Poesie als bedeutungsvoll.“⁶⁰

Diese Behauptung bestätigt auch Jiří Levý, wenn er den polnischen Übersetzungstheoretiker, Zenon Klemensiewicz, zitiert:

„Die Aufgabe des Übersetzers besteht weder darin zu reproduzieren, noch darin, die Elemente und Strukturen des Originals umzuformen, sondern darin, ihre Funktion zu erfassen und solche Elemente und Strukturen der eigenen Sprache anzuwenden, die, soweit wie möglich, deren Ersatz und Gegenwert mit der gleichen funktionalen Eignung und Wirksamkeit sein könnten.“⁶¹

Levý ordnete seine Übersetzungskonzeption zur sog. noetischen Kompatibilität und unterstützt den illusionistischen Zugang zum Übersetzen. Dieser Zugang fordert, dass das Werk *„als die Vorlage, als die Wirklichkeit“⁶²* aussieht, damit der Leser glaubt, dass er mit der Realität konfrontiert ist. Darum schwindet auch die Gestalt des Übersetzers, weil der Leser das Gefühl haben soll, dass zwischen ihm und dem Schriftsteller keine Vermittlungsinstanz steht. Man kann

⁵⁹ Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 24.

⁶⁰ V. Mathesius: O problémech českého překladatelství, in: Přehled 11/1913, S. 808. In Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag 1969. S. 21.

⁶¹ Z. Klemensiewicz: Translation as a Linguistic Problem, in: *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955, S. 540-541. In Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag 1969. S. 21.

⁶² Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 40.

sogar sagen, dass „je besser der Übersetzer ist, desto unauffälliger ist seine Teilnahme am Werk“⁶³. Für das Erreichen dieses Gefühls ist es notwendig, die Qualitäten des Originals in der Übersetzung zu bewahren.⁶⁴

4.3. Übersetzungsprozess

Levý lehnte das Übersetzungskonzept von Schopenhauer ab, der das Übersetzungskonzept nach dem Schema *Ausdruck in der Sprache A* → *bloße Idee* → *Ausdruck in der Sprache B* vertreten hat. Dieses Konzept hielt Levý für nicht vollständig. Er hat diesen Prozess als Prozess der Dekodierung und Kodierung einer Mitteilung betrachtet. Diese Mitteilung muss dann der Leser beim Lesen wieder decodieren. Dabei muss die Mitteilung gleich bleiben, aber der Code kann sich verändern.

Im Schaffenprozess nimmt der Schriftsteller die Wirklichkeit wahr. Aus dieser Wirklichkeitswahrnehmung wählt er einige Tatsache und bearbeitet sie auf künstlerische Art und Weise. Dann kommt der Übersetzer, liest das Original, interpretiert und übersetzt es. Am Ende dieses Prozesses steht der Leser, der das übersetzte Werk liest und die im Werk umfassten Tatsachen wieder interpretiert. Die Aufgabe des Übersetzers ist es, die bei der Interpretation entstandenen Unterschiede zu minimalisieren, um die Wirkung der Übersetzung der Wirkung des Originals nahezubringen.

Der Übersetzer muss darum immer daran denken, dass er nicht die Wirklichkeit übersetzt, sondern eine dichterische Interpretation der Wirklichkeit. Der Übersetzer kann leicht dazu verführt werden, den Schriftsteller beim Übersetzen zu korrigieren. Davor muss er sich hüten, weil er die ästhetischen Ideen des Werkes, besser gesagt des Schriftstellers, umsetzen soll, und er hat keine Berechtigung in diese Ideen einzugreifen. Damit wird die semantische Seite des Werks nachdrücklich betont, aber auch der rhythmischen wird eine intensive Aufmerksamkeit geschenkt:

„Der Gedichtrhythmus ist ganz auf den phonetischen Möglichkeiten des sprachlichen Materials aufgebaut, und sein Aussagewert hat kein begriffliches Gepräge. Das Ziel der Übersetzung ist es, die klanglichen Werte des Verses in eine andere Sprache zu übertragen, nicht jedoch sein metrisches Schema abzuschreiben. Wenn sich die prosodischen Systeme des Originals

⁶³Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 110.

⁶⁴Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 40-42.

und der Übersetzung nahestehen, können sich beide Verfahren decken, falls jedoch größere Unterschiede bestehen, kann das gleiche Metrum in beiden Sprachen eine verschiedenen klanglichen und ästhetischen Wert haben, und dann ist es besser, diesen klanglichen Wert zu erfassen und zu transskribieren, als mechanisch das Metrum abzuschreiben.“⁶⁵

Daraus folgt, dass man auch die sprachliche Seite beobachten muss, weil sie die Endgestaltung beeinflussen. Dank Unterschieden zwischen den Sprachen können dann neue semantische Elemente ins Werk treten, wie es weiter erklärt wird.

4.3.1. Drei Phasen des Übersetzens

Die erste der drei Phasen des Übersetzens⁶⁶, die Levý in seiner Arbeit gestellt hat, hängt mit der Auffassung des Originals zusammen. Der Übersetzer muss zuerst den Text sprachlich verstehen und dann muss er ihn auch richtig interpretieren, wobei er die Absicht des Schriftstellers erfassen sollte. Der Übersetzer muss sich die Wirklichkeit, die der Schriftsteller beschreibt, vorstellen und nicht nur seine interpretierte Wirklichkeit übersetzen.

Der Übersetzer muss auf Subjektivität möglichst verzichten und versucht die „objektiven Werte“⁶⁷, also die Ideen- und ästhetischen Werte des Originals, auszudrücken. Neben diesen Werten bildet diese zweite Stufe der Übersetzungsarbeit auch das Konzept des Übersetzers. Das Übersetzungskonzept heißt, dass sich der Übersetzer dessen bewusst sein muss, was er mit seiner Übersetzung dem Leser in der Zielsprache mitteilen will und wie dies zu bewerkstelligen ist.

Schließlich, und das ist die dritte Phase, muss er das Original der Zielsprache gemäß umstilisieren. Das ist der Kern der Arbeit des Übersetzers, da „die sprachliche Mittel zweier Sprachen nicht äquivalent“⁶⁸ sind. Diese These bestätigt auch Knittlová, wenn sie sagt:

„ [...] jede Nationalsprache hat ihre eigenartige, nur für sie charakterische Konnotation von Wörtern. Es gibt keine zwei Sprachen, nicht einmal die nächstliegenden, die die Bedeutungskonnotation von Wörtern gleich hätten.“⁶⁹

⁶⁵ Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag 1969. S. 90.

⁶⁶ Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 53.

⁶⁷ Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 61.

⁶⁸ Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 68-69.

⁶⁹ „každý národní jazyk má svéráznou, jen pro něj charakteristickou konotaci slov. Neexistují dva jazyky, a to ani nejbližší, v kterých by byla významová konotace slov stejná.“ (Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překladau*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000. S. 113).

4.4. Äquivalenz

Wie schon gesagt wurde, ist keine Sprache der Welt mit einer anderen Sprache völlig äquivalent, weil es sich bei der Übersetzung nicht nur um die grammatische Seite der Sprache handelt:

„ [...] es genügt nicht, nur sprachliche Strukturen miteinander zu vergleichen Übersetzt werden nicht Grammatikformen, sondern Texte, die einen gewissen Inhalt und eine Wirkung transportieren. Von den Bedürfnissen der Praxis her gesehen interessiert daher eher das Verhältnis zwischen Übersetzungstext und Original, es geht um das Problem der ‚Äquivalenz‘. Weil der Aufbau der Einzelsprachen verschieden ist, können Übersetzungen nicht identisch sein.“⁷⁰

Was genau Äquivalenz heißt, verstehen verschiedene Autoren auf verschiedene Art und Weise. Einige Auffassungen werden hier kurz behandelt.

Levý unterscheidet drei Fälle der Äquivalenz⁷¹:

- gleichwertige Mittel beider Sprachen
- Mittel der Originalsprache, die in der Zielsprache fehlen (z.B. im Tempussystem)
- Mittel der Zielsprache, die in der Originalsprache fehlen

In dem ersten genannten Fall bestehen keine Komplikationen, der Übersetzer ersetzt einen Ausdruck durch einen anderen. Die anderen zwei Fälle sind komplizierter.

Wenn der Ausdruck in der Zielsprache fehlt, steht der Übersetzer vor der Entscheidung, wie er ihn in der Zielsprache ausdrücken kann. Wenn der Übersetzer kein passendes Äquivalent findet, kann er den Ausdruck zumindest ungefähr übersetzen. So kommt es aber zur Verarmung des Originals und diese Verarmung muss an einer anderen Stelle ausgeglichen werden.⁷²

Für den schwierigsten hält Levý den dritten Fall, wenn der Ausdruck nur in der Zielsprache vorkommt. Es kann nämlich dazu kommen, dass der Übersetzer von dem Original so beeinflusst wird, dass er diesen Ausdruck übersieht und die Übersetzung sprachlich ärmer wirkt, als wenn er direkt in der Zielsprache entstehen würde. Und sogar umgekehrt – er kann so stark

⁷⁰ Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. S. 87.

⁷¹ Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 71.

⁷² Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 71.

von dem Original hypnotisiert wird, dass er unbewusst solche sprachliche Konstruktionen schafft, die in der Zielsprache nicht vorkommen und darum künstlich wirken. Er kann auch einige semantischen Merkmale übersehen, weil diese in der Zielsprache fehlen und weil der Übersetzer sich deren nicht bewusst sein muss.

Andere Auffassungen der Äquivalenzfrage hat Knittlová in ihrem Buch *K teorii i praxi překladau* vorgestellt. In diesem Buch stellt sie einige Auffassungen vor, wie z.B. die Methode von Vinay und Darbelnet, die Mangel an Äquivalenten in der Zielsprache bearbeitet hat. Ihre Arbeit hat viele der gegenwärtigen Theoretiker beeinflusst. Vinay und Darbelnet unterschieden:

- *Transkription*, wenn ein Wort aus der Originalsprache an die Regeln der Zielsprache angepasst wird
- *Kalk*, der die wörtliche Übersetzung eines Wortes aus der Originalsprache in die Zielsprache bezeichnet
- *Substitution*, die ein Sprachmittel durch ein anderes, äquivalentes ersetzt
- *Transposition*, die die notwendigen grammatischen Veränderungen enthält, die sich aus dem unterschiedlichen Sprachsystem ergeben
- *Modulation*, die den Standpunktwechsel bedeutet
- *Äquivalenz*, die sie verstehen als Verwendung der stilistischen Mittel, die unterschiedlich vom Original sind, z.B. im Bereich der Expressivität
- *Adaptation*, die eine im Original enthaltene Situation durch eine andere adäquate beschreibt, z.B. ein Wortspiel, die in der Zielsprache nicht vorkommt⁷³

Was die Äquivalenzfrage betrifft, sagt Knittlová, dass man ein Äquivalent als Komplex verstehen muss, der aus der lexikalischen und semantischen Seite, Bedeutung und dem Stil bestehen muss. Sie unterscheidet zwei Fälle der Äquivalenz, die sie weiter bespricht.

Wenn eine Äquivalenz vorhanden ist, wird sie in drei Stufen aufgeteilt:

- Volläquivalenz, wenn wir einfach Wort für Wort ersetzen können
- Teiläquivalenz, wenn es zu der Transposition kommt, aber das Ergebnis muss die gleiche Aussagefunktion haben
- es gibt mehrere Äquivalente, die von dem Kontext abhängig sind

⁷³ Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překladau*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000. S. 14.

Wenn kein Äquivalent zur Verfügung steht, muss man den Ausdruck durch Umschreibung, Kalk oder Lehnwort ersetzen.⁷⁴

Auch wenn die Auffassungen der Äquivalenzfrage unterschiedlich sind, haben sie ein gemeinsames Ziel. Sie wollen, dass der übersetzte Text die gleiche Wirkung des Lesers in der Zielsprache wie beim Leser in der Originalsprache hervorruft. Und sie betonen, dass der Übersetzer die Äquivalente sehr sorgfältig auswählen sollte. Er muss fähig sein, ihre Wirkung auf den Leser abzuschätzen. Der Leser kann nämlich andere Kenntnisse und Erfahrungen einbringen als der Leser des Originalwerkes und der Übersetzer muss darauf beim Übersetzen aufpassen, weil das übersetzte Werk wird zum Bestandteil der Literatur der Zielsprache und sollte ähnliche kulturelle Funktion wie das Originalwerk in der Originalsprache ausüben, wobei es uns gleichzeitig über die fremde Kultur informiert.

4.5. Verarmung und Kompensation

Aus der Ungleichheit der Sprachen ergibt sich, dass man verschiedene Verluste eingehen muss. Manche Verluste sind unvermeidlich, aber der Übersetzer muss fähig sein, diese Verarmungen auf anderen Stellen der Übersetzung zu kompensieren. Zu dieser Kompensation kann er die Möglichkeiten der Zielsprache, die die Originalsprache vermisst, ausnutzen.

Die Verarmungen entstehen aber nicht nur wegen der sprachlichen Verschiedenheit und absichtlich, sondern auch wegen den Verfehlungen der Übersetzer, weil sie zu Verallgemeinerung, Neutralisierung und Wiederholung tendieren.⁷⁵

Levý nennt drei Hauptverfehlungen, die beim Übersetzen vorkommen⁷⁶:

- Der Übersetzer benutzt einen allgemeinen Ausdruck, statt eines spezifizierenden, was mit dem Wortschatz, besonders mit dessen aktivem Teil, zusammenhängt. Den aktiven Wortschatz bilden nämlich die bekanntesten und darum allgemeinsten Ausdrücke. Sie sind also dem Übersetzer gleich zur Hand.
- Der Übersetzer benutzt ein stilistisch neutrales Wort, statt eines emotional gefärbten.
- Der Übersetzer benutzt fast keine Synonyme, um den Ausdruck abzuwandeln.

⁷⁴ Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překladau*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000. S. 19-20.

⁷⁵ Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 138-193.

⁷⁶ Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998. S. 145.

Auch die Intellektualisierung des Textes vom Übersetzer bewertet Levý nicht besonders positiv. Die Übersetzer bemühen sich oft den Text logisch zu machen, das Unausgesprochene zu erläutern oder die einzelnen Gedanken mithilfe verschiedener Konjunktionen zu verbinden, was die ästhetische Funktion des Textes abschwächt und zu der Ausdrucksweise der Sachliteratur führt.

4.6. Zusammenfassung

Vergleicht man die herangezogenen Arbeiten über das Übersetzen, scheint Levýs Konzept am vollständigsten zu sein. Levý beschäftigt sich sowohl mit der Entstehung der Übersetzung, als auch mit dem Aufbau des Originals. Die Übersetzung wertet er also in Abhängigkeit von der Vorlage aus, wobei er zwischen der treuen und freien Übersetzung unterscheidet. Die ideale Übersetzung soll diese beiden Auffassungen verbinden und dem Leser alle wesentlichen Qualitäten des Originals, also seine semantischen und ästhetischen Werte, vermitteln. Darum werden besonders diese Werte bei der Analyse der ausgewählten Gedichte berücksichtigt.

5. Jakob van Hoddis

5.1. Leben und Werk

Jakob van Hoddis wurde am 16. 5. 1887 in Berlin geboren. Er kam zur Welt als ältester Sohn eines Facharztes für Hals-, Nasen- und Ohrenkrankheiten für proletarische Bevölkerung. Damals hieß er Hans Davidsohn und erst später, nach dem Tod seines Vaters, schuf er aus diesem Namen ein Anagramm und nannte sich Jakob van Hoddis.

Die Familie lebte in einem industriellen Viertel Berlins. Das Leben der Arbeiter und ihre dürftigen Verhältnisse, die Alkoholismus und Kriminalität zur Folge hatten, wirkten auf ihn sehr stark. Aber nicht nur die soziale Umgebung, sondern auch die Beziehung zu den Eltern prägte ihn – die Mutter stand ihm nahe, mit dem Vater war die Beziehung kompliziert. Auch die Einstellung zur Religion war in der Familie nicht einheitlich. Der Vater neigte zum Atheismus, die Mutter dagegen zum Zionismus.

Van Hoddis schrieb Gedichte seit der Gymnasialzeit. Nach dem Abitur begann er zuerst Architektur in München, dann klassische Philologie und Philosophie in Jena und Berlin zu studieren. Während des Studiums besuchte er die *Freie Wissenschaftliche Vereinigung*, in der sich Studenten der Berliner Universität trafen. Dort lernte er Kurt Hiller kennen, der ihn zur Lektüre der Texte von Friedrich Nietzsche und Oscar Wilde brachte. Mit Hiller gründete van Hoddis im Jahr 1909 *den Neuen Club*, der die Grundlagen des deutschen Expressionismus legte, und ab 1910 organisierte er unter dem Namen *Neopathetisches Cabaret* literarische Abende, an denen viele Dichter der jungen Generation teilnahmen. Unter dem Begriff „Neopathos“ haben die beiden Gründer „die Sehnsucht und den Willen nach Veränderung“ verstanden. Sie wollten den „*Ekel vor den bestehenden Zuständen und die Sehnsucht nach einem neuem Lebens- und Kunstideal*“⁷⁷ darstellen. Bei der Eröffnung hielt Kurt Hiller eine Rede, in der er Gesinnung und Ziele des Neopathetischen Cabarets umschrieb:

„Dies ist das Kennzeichen einer höher gestimmten Lebendigkeit und des neuen Pathos: das alleweil lodernde Erfülltsein von unserem geliebten Ideelichen, vom Willen zur Erkenntnis und zur Kunst ins zu den sehr wundersamen Köstlichkeiten dazwischen. Das neue Pathos ist weiter nichts als: erhöhte psychische Temperatur [...], Pathos: nicht, als gemessener

77 Hornbogen, Helmut: *Jakob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Allitera Verlag, 2001. S. 42.

Gebärdengang leidender Prophetensöhne, sondern als universale Heiterkeit, als panisches Lachen. So versteht es sich auch, dass wir es keineswegs für unwürdig und unvornehm halten, seriöseste Philosopheme zwischen Chansons und (zerebrale) Ulkigkeit zu streun [...]“⁷⁸

Van Hoddis selbst brach mit dem Gedicht *Weltende* gerade im *Neopathetischen Cabaret* durch. Seine Zeitgenossen wiesen später auf den Zwiespalt zwischen dem unauffälligen, nervösen, zwerghaften und nicht besonders schönen Jungen und dem Eiferer hin, der seine Gedichte auf der Bühne eindringlich vortrug. Else Lasker-Schüler erinnerte sich später an seinen Auftritt: *„Auf einmal flattert ein Rabe auf, ein schwarzschillernder Kopf blickt über die Brüstung des Lesepults. Jakob van Hoddis. Er spricht seine kurzen Verse trotzig und strotzend, die sind so blank geprägt, man könnte sie ihm stehlen. Vierreihers-Inschriften; rund herum müssten sie auf Talern geschrieben stehn in einem Sozialdichterstaat.“*⁷⁹

Auch Loewenson schilderte seinen Vortrag als sehr bewegt: *„Beim Vortrag seiner Gedichte konnte van Hoddis niemand ersetzen. Seine Stimme dramatisierte sie so suggestiv, als entstünden sie jetzt erst, Wort für Wort, Zeile um Zeile. Seine Stimme, sonst samtartig dunkelweich, nahm beim Vortrag einen Glanz von Stahl an oder, je nach dem Inhalt, eine schadenfrohe Selbstironie, eine burleske Garstigkeit. Am unverblühten Schluss mancher Gedichte durchbrach sein ganzes Gesicht ein Lachen, das man nichts anders als „diabolisch“ nennen kann – und das dennoch nicht abstoßend gemein-brutal war, sondern die gutherzigste Sympathie mit der Hörschaft zeigte. Auf dem Podium glühte er auf.“*⁸⁰

Nicht nur sein Vortrag, sondern auch seine spezifischen Stilmittel haben das Publikum gefesselt. Die Lektüre von Nietzsche und Wilde spiegelte sich in seinen Gedichten wider und er stimmte Hillers Forderung nach einer Lyrik aus „sensualen, sentimentalen und mentalen“ Elementen zu.⁸¹ Er schuf seinen eigenen Stil mit den kabarettistischen Stilmitteln „einer herausfordernden Alltagssprache und überraschender Bildassoziationen“⁸² und mit

⁷⁸ Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 344.

⁷⁹ Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 345.

⁸⁰ Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 345.

⁸¹ Hornbogen, Helmut: *Jakob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Allitera Verlag, 2001. S. 42

⁸² Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 348.

großstädtischen Metaphern, bei denen er sich wahrscheinlich im ersten futuristischen Manifest von Filippo Tommaso Marinetti, das die Zeitschrift *Sturm* veröffentlichte, inspirierte. In seinen Gedichten können wir auch den Einfluss der Frühdichtung Stefan Georges und der Romantik erkennen,⁸³ insbesondere was den Wortschatz und die Syntax betrifft. Seine Dichtung wirkte auf andere Literaten sehr stark, weil er „*einen neuen Ton in die Lyrik, den großen grausen Humor [...], etwas Teufeliches, Starkes, einfachste Gegenstände, alltägliche Vorgänge, aber in allem das Pathos eines Menschen, der Großes sieht*“⁸⁴ in die Lyrik einführte.

Seine Gedichte erschienen in Zeitschriften *Der Demokrat*, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst* und *Revolution*. Er wurde berühmt und hat sich entschieden, das Studium aufzugeben. In dieser Zeit traten bei ihm auch erste Anzeichen seiner psychischen Krankheit auf. Manche Quellen⁸⁵ setzen den Ausbruch dieser Krankheit in einen Zusammenhang mit seiner Konversion zum Katholizismus. Es handelte sich angeblich um Schizophrenie; im Jahr 1912 war die Lage so ernst, dass er auf Veranlassung seiner Mutter in eine Heilanstalt in Berlin gebracht werden musste. Einige Monate später floh er aus dieser Heilanstalt mit einem Sprung aus einem Fenster. Er reiste und erschien noch gelegentlich im Neopathetischen Cabaret. 1914 musste er sich aus dem öffentlichen Leben zurückziehen. Er blieb zuerst in der Privatpflege und dann in einem Sanatorium. Als die Nationalsozialisten 1933 die Macht ergriffen, musste seine Mutter aus Deutschland abreisen und er wurde in die „Israelitischen Heil- und Pflegeanstalten“ Bendorf-Sayn bei Koblenz eingeliefert. Aus diesem Irrenhaus wurde er 1942 zusammen mit anderen Kranken deportiert. Diesen Transport hat niemand überlebt. Bis heute kennen wir das genaue Datum seines Todes nicht.

Van Hoddis' dichterische Tätigkeit umfasst nicht einmal sieben Jahre, dann konnte er sie wegen seiner Krankheit nicht mehr fortsetzen. Sein Nachlass besteht darum nur aus etwa siebzig Gedichten und fünf Prosaskizzen, doch ist sein Beitrag zur Literatur unumstritten. Kurt Hiller nannte ihn „ein ohnmächtiges Genie“⁸⁶. Heute ist vor allem sein Gedicht *Weltende* weltbekannt, weil es als Anfang des Expressionismus betrachtet wird. Seine weiteren Gedichte wurden in den

⁸³ Andreas Kilcher (Hrsg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur: Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar: 2000. S. 534.

⁸⁴ Otto F. Best, Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart: Reclam 1975. S. 73

⁸⁵ Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 350.

⁸⁶ Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 352.

Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Aktion* abgedruckt, aber wegen der Popularität von *Weltende* wurden sie später fast vergessen.

Zu der Analyse wurden drei Gedichte von Jakob van Hoddiss ausgewählt: *Weltende*, *Der Visionarr* und *Nachtgesang*. Es gibt nur zwei Übersetzer von van Hoddiss' Gedichten ins Tschechische. Es handelt sich um Ludvík Kundera (1), dessen Übersetzungen 1969 in der Anthologie des Expressionismus *Haló - je tady vichr, vichřice*⁸⁷, erschienen, und um Radek Malý (2), der einige Gedichte in seiner expressionistischen Anthologie *Držice v drzých držkách cigarety*⁸⁸ 2007 herausgab. Alle drei analysierten Gedichte wurden von beiden Übersetzern ins Tschechische vermittelt.

5.2. Weltende

- 1 *Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,*
- 2 *In allen Lüften hallt es wie Geschrei.*
- 3 *Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei*
- 4 *Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.*

- 5 *Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen*
- 6 *An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.*
- 7 *Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.*
- 8 *Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.*⁸⁹

5.2.1. Analyse und Interpretation

Das Gedicht *Weltende* trug van Hoddiss zum ersten Mal im *Neopathetischen Cabaret* 1910 vor. Am 11. 1. 1911 erschien es dann in Franz Pfemferts Zeitschrift *Der Demokrat*, 1918 wurde es im einzigen zu van Hoddiss' Lebzeiten erschienenen Gedichtband *Weltende*

⁸⁷ Kundera, Ludvík: *Haló je tady vichr-vichřice! Expresionismus*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

⁸⁸ Malý, Radek: *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu*. Praha: BBart, 2007.

⁸⁹ *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975. S. 74.

herausgegeben. Und schließlich stellte es Kurt Pinthus seiner expressionistischen Anthologie *Menschheitsdämmerung*, die 1919 erschien, als die „Marseillaise der expressionistischen Rebellion“ voran.⁹⁰ Damit wurde es als programmatischer Text der expressionistischen Lyrik weltberühmt.

Um besser zu verstehen, was an van Hoddis' Gedicht so einzigartig ist, müssen wir den zeitgenössischen gesellschaftlich-historischen Kontext betrachten. Obwohl die Zeit der Entstehung der meisten Gedichte von van Hoddis' Gedichten unklar ist, können wir dieses Gedicht in Bezug auf die im Gedicht besprochenen Motive zeitlich einordnen.

Die Entstehung des Gedichts hing höchstwahrscheinlich mit dem Wiederscheinen des Halleyschen Kometen im Jahr 1910 zusammen, der in der Nähe der Erde durchflog. Im Zusammenhang mit diesem Ereignis erschienen in der Presse verschiedene Alarmnachrichten. Die Journalisten schrieben beispielsweise, dass die Gase aus dem Schweif Krankheiten verursachen sollten und dass „*bei dem für den 19. Mai vorausberechneten Durchgang der Erde durch den Schweif des Kometen gewaltige, weltzerstörende Explosionen erfolgen würden. Andere wieder glaubten, die Anziehungskraft des sich nähernden Himmelskörpers würde ein sintflutartiges Übertreten der Meere bewirken.*“⁹¹

Im Hinblick auf das verheerende Erdbeben, das 1908 die sizilianische Stadt Messina zerstörte, war die Angst, dass dieses Erdbeben nur ein Vorspiel war und die Welt jetzt wirklich vernichtet wird, mancher Menschen begreiflich. Insgesamt entsprach diese Episode der höchst gespannten gesellschaftlichen Atmosphäre der Jahre vor dem ersten Weltkrieg. Die Intellektuellen spürten oft, dass etwas passieren soll, doch wussten sie nicht, was es sein wird. Friedrich Schulze-Maizier sprach über „*beklemmend schwüle Vor-dem-Gewitter-Stimmung*“ und schrieb im Brief an Georg Heym davon, dass „*die Luft der Epoche unatembare geworden*“ war, dass es „*nach Untergang roch*“⁹². Derartige Stimmung war in der ganzen Gesellschaft verbreitet und wurde durch die Sensationspresse wesentlich unterstützt. Diese Situation kommentierte auch Franz Blei:

⁹⁰ Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hrsg.): *Metzler Lexikon Autoren: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar: 4., aktualisierte und erweiterte Auflage 2010. S. 533.

⁹¹ *Gedichte der "Menschheitsdämmerung". Interpretationen expressionistischer Lyrik*. Mit einer Einl. V. Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denker. München : Fink 1971. S. 66.

⁹² Hornbogen, Helmut: *Jakob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Allitera Verlag, 2001. S. 38.

„Alles geschieht, was in der Zeitung steht, denn nichts geschähe in dieser Bürgerlichen Welt, stünde nichts in den Zeitungen: alles was diese zerfallene Welt treibt, tut, fühlt, denkt, ambitioniert, wäre nicht ohne die Presse, denn dieser Mensch ist die Presse.“⁹³

Doch erschienen auch Stimmen, die diese Alarmnachrichten ablehnten. Z. B. hat der Direktor der Treptower Sternwarte Friedrich Archenhold ein Büchlein *Kometen, Weltuntergangsprophezeiungen und der Halleysche Komet* herausgegeben, in der er alles damalige wissenschaftliche Wissen von Kometen sammelte, um die Panik zu beruhigen.⁹⁴

Jakob van Hoddis war ausgesprochener Großstadtmensch und es ist ausgeschlossen, dass ihm diese Gerüchte in der Stadt entgingen. Daher nehmen wir als wahrscheinlich an, dass seine Dichtung von der diesbezüglichen Großstadtatmosphäre beeinflusst wurde. Nachdem er in den ersten Gedichten seinen eigenen Stil gesucht hatte, entschied er sich mit einer ganz anderen, bis dahin außergewöhnlichen Technik, Gedichte zu verfassen. Er spielte mit der Sprache. Nach zahlreichen Interpretationen⁹⁵ ging er sogar so weit, dass er Schlagzeilen und Kurzberichte der *Berliner Tageszeitung* benutzte.

Das Gedicht besteht aus zwei Strophen, von denen jede vier Verse hat. Es ist im fünfhebigen Jambus geschrieben, was in der deutschen Dichtung ein durchaus übliches Metrum ist. In der ersten Strophe verwandte der Dichter den umschließenden Reim (*Hut – Flut, Geschrei – entzwei*) mit männlicher Kadenz und in der zweiten Strophe den Kreuzreim (*hupfen – Schnupfen, zerdrücken – Brücken*) mit weiblicher Kadenz. Das Reimschema ist also *abba cdcd*. Die Bedeutung dieses Gedichts liegt also offensichtlich nicht in der metrischen und akustischen Form, sondern im Inhalt und seiner Darstellung.

Was schon beim ersten Lesen sehr auffällig ist, ist die Tatsache, dass das Gedicht aus einzelnen Bildern zusammengesetzt ist. Jede Zeile, mit Ausnahme des Enjambements zwischen der fünften und sechsten Zeile, stellt ein Bild dar. Die Bilder stehen nebeneinander gleichsam ohne Zusammenhänge. Es handelt sich um eine Reihe unzusammenhängender Geschehnisse, deren Reihung simultan ist. Das heißt, dass die geschilderten Geschehnisse gleichzeitig

⁹³ Blei, Franz: „Über Wedekind, Sternheim und das Theater“ (1915), zit. nach: Zbytovský, Štěpán: Formen des Grotesken in der frühexpressionistischen Lyrik. In *Acta Universitatis Carolinae Philologica 2 – Germanistica Pragensia* XXII / 2012, S. 152.

⁹⁴ Archenhold, Friedrich S.: *Kometen, Weltuntergangsprophezeiungen und der Halleysche Komet*. Berlin: Verlag der Treptow-Sternwarte, 1910.

⁹⁵ Zbytovský, Štěpán: Formen des Grotesken in der frühexpressionistischen Lyrik. In *Acta Universitatis Carolinae Philologica 2 – Germanistica Pragensia* XXII / 2012, S. 152.

verlaufen. Die einzige Ausnahme bilden die fünfte und sechste Zeile, in denen personifizierend beschrieben wird, was die Meere beabsichtigen und tun. Diese Technik kann einerseits an die Technik des frühen Films erinnern, wo die Kamera nur Ausschnitte aus der Realität aufnahm, andererseits kann das schnelle Leben in der Stadt, wo ein Erlebnis das andere ablöst, evozieren.

Im Kontrast zum Inhalt steht die Ausdruckweise. Die Geschehnisse werden kühl und ohne Gefühle vorgelegt, obwohl durch den Titel ein Thema angesprochen wird, das in Menschen bei gewöhnlichen Umständen viele Emotionen erregt.

Das ganze Gedicht beschreibt den Weltuntergang, der durch einen Sturm verursacht wird. In der ersten Strophe werden die dem Sturm vorangehenden Vorgänge beschrieben, in der zweiten Strophe wird der Sturm selbst dargestellt. Dieser Übergang wird auch durch die Veränderung des Reims und der Kadenz markiert.

In der ersten Zeile erfahren wir, dass ein Bürger einen spitzen Kopf hat, auf diesem Kopf trägt er einen Hut und dieser Hut wurde ihm gerade abgeblasen. Da der Kopf deformiert ist und die typische Bildgattung, die menschliche Figuren deformiert, die Karikatur ist, kann man vermuten, dass es sich hier um eine Bürger-Karikatur handelt. Karikaturen sollten markante Züge überbetonen. Der wichtige Zug ist in diesem Fall der Hut, der als Metapher der gesellschaftlichen Stellung und des Schutzes des Bürgers verstanden werden kann. Die Bedeutung des Wortes „Hut“ verstärkt noch die Homonymie mit dem Wort „die Hut“, das wirklich einen Schutz bedeutet. Die außerordentliche Bedeutung des Hutes wird auch durch die besondere Wortstellung in der ersten Zeile bestätigt, wo der Hut zum Rhema der Zeile wird. Wenn der Bürger seinen Hut verliert, verliert er auch seine Identität in der Gesellschaft und den Schutz. Keiner weiß, dass er Bürger ist, er wird verletzbar. Aus diesem Verlust können wir auch die Vorstellung einer äußerst windigen Wetterlage entnehmen, sonst würde der Hut auf dem Kopf des Bürgers bleiben.

Die Motivik des windigen Wetters kommt auch in der zweiten Zeile zu Wort, wenn der Wind so heftig ist, dass er so lärmt, dass es wie Geschrei klingt. Die Allgegenwärtigkeit des Geschreis verstärkt noch das Adjektiv „allen“ – das Geschrei ist überall, niemand kann vor ihm fliehen.

In diesem Wind können sich die Dachdecker in der dritten Zeile nicht halten, sie stürzen von Dächern ab und zerschlagen sich in zwei Stücke wie ein Dachziegel, wenn er vom Dach fällt. Die Dachdecker werden hier durch das Verb deutlich verdinglicht.

Bei diesem Wind steigt auch der Meeresspiegel. Vielleicht ist diese Steigung von der Anziehungskraft des Kometen verursacht. Dieses Ereignis erlebt man nicht unmittelbar. Diese Parenthese „– *liest man* –“ gilt hier als Verfremdungseffekt.

Die fünfte Zeile lässt wissen, dass der Sturm da ist. Das vorangehende windige Wetter war also nur ein Vorspiel des Sturmes. Dieser Sturm setzt die Meere in Bewegung, die Meere hupfen in der sechsten Zeile mit Leichtigkeit wie ein junges Fohlen an Land und zerdrücken dabei sorglos die Dämme. Van Hoddis personifiziert hier das Meer und betont mit dem in der Alliteration wiederholten tiefen Konsonant „d“ die Größe und Festigkeit der Dämme, die das Meer zerdrücken will.

Die siebente Zeile benachrichtigt davon, dass die meisten Menschen einen Schnupfen haben. Vielleicht hat der Komet eine Schnupfenepidemie verursacht. Vielleicht haben sich die Menschen durch den Wind erkältet. Diese banale Krankheit wirkt im Hinblick auf das Thema des Gedichts als Untertreibung.

Wenn die Eisenbahnen in der achten Zeile von den Brücken fallen, können wir voraussetzen, dass der Sturm so heftig ist, dass er diese Eisenbahnen von den Brücken hinuntergeworfen hat. Wir haben keine Belege, dass die Brücken einstürzten und dass darum die Eisenbahnen fielen. Mit der Vernichtung dieser großen technischen Erfindung wird der Weltuntergang der Zivilisation bestätigt.

Van Hoddis legte in diesem Gedicht eine neue Weltanschauung dar. Er sah die Welt sehr zynisch an und verschaffte sich nicht nur physischen, sondern auch emotionalen Abstand von der Realität. Die Menschen werden wie Sachen behandelt und das Unbelebte verhält sich wie das Belebte. Van Hoddis zeigte in seinem Gedicht, dass die Zivilisation irgendwann zerstört werden kann, wenn sich die Natur so entscheidet. Alle Attribute der Gesellschaft, auf die sie so stolz ist und die ihre Macht demonstrieren, können im Augenblick wie eine Sandburg verschwinden. Die groteske Stimmung des Gedichts unterstützen Untertreibungen und komische Elemente, die die Ernsthaftigkeit des Themas unterminieren.

Der Weltuntergang ist das typische Motiv des Expressionismus, doch hat es bei van Hoddis keinen Zusammenhang mit dem Ruf nach Untergang und Auferstehung des neuen Menschen oder einer neuen menschlichen Gesellschaft, wie es im Expressionismus üblich war. Die Dichter waren in dieser Zeit dem Bürgertum noch wohlgesinnt. Sie fühlten sich „selbst

weitgehend als ein Teil dieses Bürgertums, wollten nur durch das „neue Pathos“ ihre Lethargie überwinden⁹⁶, was auch Johannes Becher bestätigte:

„Auch die kühnste Phantasie meiner Leser würde ich überanstrengen bei dem Versuch, ihnen die Zauberhaftigkeit zu schildern, wie sie dieses Gedicht Weltende von Jakob van Hoddis für uns in sich barg. Diese zwei Strophen, o diese acht Zeilen schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben, uns emporgehoben zu haben aus einer Welt stumpfer Bürgerlichkeit, die wir verachteten und von der wir nicht wussten, wie wir sie verlassen sollten. Diese acht Zeilen entführten uns. Immer neue Schönheiten entdeckten wir in diesen acht Zeilen, wir sangen sie, wir summten sie, wir murmelten sie, wir pffiften sie vor uns hin. Wir riefen sie uns gegenseitig über die Straße hinweg zu wie Losungen, und wir schworen uns, eine Unruhe zu stiften, dass den Bürgern Hören und Sehen vergehen sollte und sie es geradezu als Gnade betrachten würden, von uns in den Orkus geschickt zu werden.“⁹⁷

5.2.2. Analyse der Übersetzungen

Schon beim Titel zeichnen sich unterschiedliche Lösungen beider Übersetzer ab: *Světaskon (1)*, *Konec světa (2)*.

Kunderas Lösung wirkt etwas gekünstelt, weil er das *Weltende* mit einem Wort zu übersetzen versuchte, wobei er ein neues Wort schaffen musste. Vielleicht wollte er damit die groteske Stimmung des Gedichts andeuten. Malý übersetzte dieses Wort ganz einfach als Objekt mit nachgestelltem Attribut, was im Tschechischen natürlicher als Kunderas Kompositum klingt.

Was die Form betrifft, wählten die beiden Übersetzer den fünfhebigen Trochäus. In einigen Fällen benutzten sie den Vorschlag (1: V. 4,5; 2: V. 4). Kundera war sogar so präzise, dass er auch die Kadenz einhielt – die erste Strophe endet mit der männlichen Kadenz, die zweite mit der weiblichen. Auf der anderen Seite hat Malý das Reimschema des Originals beibehalten, was Kundera nicht gelungen (oder für seine Konzeption nicht wesentlich gewesen) ist. Kundera benutzte zweimal den umschließenden Reim (abba, cddc), bei Malý gibt es in der ersten Strophe den umschließenden Reim (abba), in der zweiten dann den Kreuzreim (cdcd).

⁹⁶ Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 346.

⁹⁷ Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 346.

I

1

1 Z měšťácké ostré lbi se klobouk zdvih,
 2 vzduch jak by chvěl se v pokřiku a pláči,
 3 pádem se rozpolcují pokrývači
 4 a potopa prý stoupá na březích.

2

Ve větru klobouk měšťáka má strach.
 Vzduchem zní cosi jako křik či pláč.
 Ze střech se s nářkem řítí pokrývač
 a příliv stoupá, píšou v novinách

In der ersten Zeile haben sich beide Übersetzer entschieden, die Sonderstellung des Originals einzuhalten. Kundera hat statt der einfachsten Übersetzung des Kopfes als „hlava“ den metonymischen Ausdruck „lbi“, was einen Schädel bezeichnet, benutzt. Der Schädel hat aber eine andere Konnotation als der Kopf – ein Schädel ist gewöhnlich kahl und gehört einem Toten. Bei Malý fehlt der ganze spitze Kopf. Auch der Hut hat nur Angst vor Wind, aber es kommt nicht zu seinem Verlust.. Bei Kundera erhebt sich der Hut (als Zeichen eines Grusses vielleicht), aber er fliegt ebenfalls nicht vom spitzen Kopf weg wie im Original.

Die beiden Übersetzer nutzten in der zweiten Zeile die Tatsache aus, dass das Geschrei im Deutschen mehrere Bedeutungen bzw. Konnotationen hat, und übersetzten das Geschrei ins Tschechische mit zwei Wörtern („pokřiku a pláči“, „křik či pláč“). Damit verstärkten sie die Wirkung dieses Motivs. Bei Malý entspricht das Finitum „zní“ dem deutschen Gegenbild „hallt“. Es geht um dritte Person im Indikativ Präsens. Es handelt sich um ein Geschrei, das hörbar wird. Kundera übersetzte dieses Verb mit „jako by chvěl“, mit Konditional Präsens und mit einem Verb mit der Bedeutung „zittern“. Man nimmt das Geschrei also nicht nur mit dem Gehörsinn wahr, sondern auch mit dem Tastsinn. Wir spüren, wie der Luft zittert. Das Präsens drückt auch eher aus, dass etwas wirklich passiert, der Wind trägt wirklich einen Hall. Alle hören diesen Hall, weil er wirklich vorkommt. Der Konditional ist unbestimmter, subjektiv gefärbt. Jemand kann etwas hören und spüren, jemand kann es überhören und muss überhaupt nicht wissen, dass etwas in der Luft klingt.

In der dritten Zeile ruft Kunderas Übersetzung „rozpolcují se“ nicht so starke Vorstellung der Verdinglichung der Dachdecker hervor, weil dieses Verb im Tschechischen nicht nur mit der Zerspaltung einer Dinge zusammenhängt. Gegenüber dem Original lässt hier Kundera die Alliteration und Asonanz mit dem Buchstaben „p“ entstehen. Malý lässt das Verb der Zerspaltung völlig aus und seine Dachdecker stürzen mit Geschrei ab.

In der vierten Zeile lässt Kundera „potopa/das Hochwasser“ an den Ufern steigen, bei Malý steigt „přiliv/die Flut“. Die Flut ist in diesem Fall dem Original näher, weil das Hochwasser

schon die Folge der hohen Flut ist. Malý lokalisiert zwar die Flut nicht, trotzdem ist es klar, dass die Flut mit dem Meer zusammenhängt und die Küsten also latent vorhanden sind. Den Verfremdungseffekt „liest man“ drückt Kundera mit Hilfe der Modalpartikel „prý/angeblich“ aus, was aber nicht bedeutet, dass man die Information gelesen hat – er konnte sie auch von jemandem anderen hören. Malý übersetzt diese Parenthese als „píšou v novinách/es wird in der Zeitung geschrieben“, was dem Original wohl eher entspricht.

II

1

5 *Vichr je zde a divé moře líže*
6 *už zem a hodlá hráze provalit.*
7 *Více či méně s rýmou chodí lid.*
8 *Vlaky se řítí z mostů kamsi níže.*

2

Je tady bouře, moře na pevninu
se vrhlo a teď kosí hráze po stu.
Většina lidí smrká – mají rýmu.
Vlaky se hrouťí z železničních mostů.

In der fünften Zeile legt Kundera in der Übersetzung des Satzes „*Der Sturm ist da*“ in Einklang mit van Hoddis Nachdruck auf die Adverbialbestimmung (*zde*), im Gegenteil dazu betont Malý den Sturm. Die Übersetzung von „Sturm ist unterschiedlich, weil das Wort Sturm sowohl ein heftiger Wind, als auch ein Gewitter, also Wind mit Regnen, bedeuten kann. Darum rufen die beiden Übersetzungen dieses Abschnittes verschiedene Konnotationen hervor. Was das Verhalten des Meeres betrifft, lassen beide Übersetzungen van Hoddis' Verspieltheit und das groteske Element vermissen, wenn das Meer leicht an die Küsten „hupft“ und die dicken Dämme, hinter denen sich die Bürger geborgen fühlen, vernichten will. Die Übersetzungen bleiben ernst und beschreiben die erbarmungslose Gewalt der Natur ohne Entspannung. Bei Kundera ist das Meer wild, leckt das Land und bedroht die Dämme, die in der Übersetzung ohne das Attribut „dick“ stehen. Bei Malý ist das Meer schon an den Küsten und es vernichtet Hunderte von Dämmen. Die Anzahl ersetzt hier wahrscheinlich das Attribut „dick“, das Malý auch wegließ. Im Original ist aber das Meer schon an den Küsten, trotzdem vernichtet es die Dämme noch nicht. Es handelt sich vielmehr um das Moment direkter, aber noch nicht umgesetzter Bedrohung, was eher Kunderas Übersetzung zum Ausdruck bringt.

In der siebten Zeile haben bei van Hoddis einen Schnupfen die meisten Menschen. Bei Kundera hat einen Schnupfen „*více či méně/ mehr oder weniger*“ jeder. Oder kann man diesen Vers bei Kundera so verstehen, dass nicht jeder einen Schnupfen hat. Bei Malý haben

„většina/die meisten Menschen“ einen Schnupfen, er verstärkt diesen Schnupfen noch mit dem Verb „smrká/schnupft“ und damit mit einer Wiederholung.

Die letzte Zeile erhält bei Kundera einen deutlich anderen Ton als im Original. Er benutzte zwar das Verb abstürzen, doch in der Verbindung mit der von ihm eingesetzten Richtungsbestimmung (kamsi) kann man dieses Abstürzen mit einer anderen Bedeutung des tschechischen Verbs verwechseln, die „sehr schnell fahren“ ist. Diese Zeile kann man auch so lesen, dass die Züge sehr schnell von den Brücken irgendwohin fahren. Malý erweitert die Brücken um ein Adverbial „z železničních mostů/von den Eisenbahnenbrücken“. Das kann sein, weil er die metonymischen „Eisenbahnen“ als Züge konkretisierte. „Fallen“ übersetzt er so, dass man es als „zusammenbrechen“ verstehen kann.

5.2.3. Übersetzungen im Vergleich

Die rhythmische Seite des Gedichts passten beide Übersetzer an das Tschechische an. Statt des fünfhebigen Jambus wählten sie den fünfhebigen Trochäus, der dem Rhythmus des Tschechischen besser entspricht. Das Reimschema spielt in diesem Gedicht eine große Rolle, weil es mit dem Inhalt kontrastieren soll. Dieser Kontrast bleibt bewahrt, auch wenn der Übersetzer den Reim ändert.

Für das *Weltende* ist wichtig, die groteske Stimmung des Gedichts in die andere Sprache zu übertragen. Bei Kundera kann man eine bestimmte Distanz, die auch im Original vorkommt, beobachten. Malý bemüht sich, die expressionistischen Merkmale des Gedichts zu betonen. In seiner Übersetzung erscheint z.B. das wiederholte Motiv des Geschreis.

5.3. Der Visionarr

1 Lampe blöck nicht.

2 Aus der Wand fuhr ein dünner Frauenarm.

3 Er war bleich und blau geädert.

4 Die Finger waren mit kostbaren Ringen bepatzt.

5 Als ich die Hand küßte, erschrak ich:

6 Sie war lebendig und warm.

7 Das Gesicht wurde mir zerkratzt.

8 Ich nahm ein Küchenmesser und zerschnitt ein paar Adern.
9 Eine große Katze leckte zierlich das Blut vom Boden auf.
10 Ein Mann indes kroch mit gestäubten Haaren
11 einen schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf.⁹⁸

5.3.1. Analyse und Interpretation

Der Visionarr erschien in der *Aktion* im Jahr 1914 und wurde am 23. Mai von Franz Pfemfert öffentlich gelesen.⁹⁹ Van Hoddis konnte derzeit nicht mehr auftreten. Wir kennen keine genaueren Entstehungsumstände, doch vermuten einige Forscher, dass sich van Hoddis in diesem Gedicht mit Rilke auseinandersetzte, weil Rilke in seinem Roman *Malte Laurids Brigge*, der im 1910 erschien, eine grauenhafte Vision der Hand, die aus der Wand kommt, auch benutzte.¹⁰⁰ Malte Laurids Brigge, als kleiner Junge, wollte einen Ritter auf seinem Pferd malen, aber sein Buntstift fiel ihm unter den Tisch und er suchte ihn. Unter dem Tisch war es dunkel und der kleine Junge musste sich daran zuerst gewöhnen:

„Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß; ich orientierte mich über die Beine des Tisches; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da.“¹⁰¹

⁹⁸ *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart: Reclam 1975. S. 73.

⁹⁹ Hornbogen, Helmut: *Jakob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Allitera Verlag, 2001. S. 116.

¹⁰⁰ Nörtemann, Regina: *Dichtungen und Briefe - Jakob von Hoddis*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007. S. 319.

¹⁰¹ Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. [on-line] URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/825/1>

Im Hinblick auf die Hand in Rilkes Roman soll Hoddis mit der blutenden Hand die „Funktionalisierung des Künstlers als Medium“ ablehnen und durch die groteske Stimmung der letzten Zeilen „das romantisch konnotierte Grauen Rilkes“ surrealistisch vernichten.¹⁰²

Der Visionarr hat lediglich eine Strophe, die aus 11 freien Versen besteht. Aus den ersten drei Zeilen kann man einen bestimmten Rhythmus herauslesen, aber höchstwahrscheinlich trägt er keine besondere Bedeutung. Das Gedicht hat auch keine feste metrische Form. Das Versschema ist *abcdebdfgfg*.

Das Gedicht kann man in drei Teile gliedern, die nur sehr lose miteinander zusammenhängen. Es gibt hier keine zwingende Kausalität.

Im Titel des Gedichts steht der Neologismus „der Visionarr“. Dieser Neologismus verstärkt die außergewöhnliche Stellung des Narren, der mit Visionen beschenkt ist.

Die ersten vier Zeilen führen uns in die Situation ein. Das lyrische Ich befindet sich in einem Zimmer. In diesem Raum gibt es eine Lampe, die einen Klang von sich gibt und die vom lyrischen Ich angesprochen wird. Es befiehlt ihr, nicht zu blöcken (statt des wohl erwartbaren Blinkens), was eine Personifikation ist und schon am Anfang die groteske Stimmung des ganzen Gedichtes bestimmt. Das lyrische Ich sieht einen Frauenarm, der aus der Wand fuhr. Der Arm wird durch das Verb „fahren“ verdinglicht. Es dachte, dass es einem Toten gehört, weil es bleich und blau geädert ist. Dieser Arm endet mit einer Hand, deren Finger mit kostbaren Ringen „bepatzt“ wurden. Man kann also sehen, dass das lyrische Ich diese Ringe nicht besonders positiv bewertet.

Der zweite Teil umfasst die Zeilen vier bis acht. Es ist bemerkenswert, dass das lyrische Ich die Lage, wenn der Arm tot aussieht, offensichtlich ganz ruhig hinnimmt und erst dann erschrickt, wenn es in dem zweiten Teil des Gedichtes die Hand küsst und feststellt, dass der Arm lebendig und warm ist. Daran wurde ihm das Gesicht zerkratzt, aber es wird nicht gesagt, wer und warum ihm das Gesicht zerkratzt hat – ob die Hand, die es geküsst hat, oder die Katze, die in der neunten Zeile erscheint. Doch ist es wahrscheinlich, dass die Hand die Verletzung verursacht hat, weil in der nächsten Zeile die Aggression in umgekehrter Richtung – als eine Rache – folgt. Das lyrische Ich nimmt ein Küchenmesser und zerschneidet ein paar Adern.

¹⁰² Nörtemann, Regina: *Dichtungen und Briefe - Jakob von Hoddis*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007. S. 319.

Der letzte, dritte Teil des Gedichtes ist auf drei Verse beschränkt. Die Anfänge dieser drei Verse bilden eine Alliteration bzw. Anapher zusammen (eine – ein – einen). Es gibt hier eine große Katze, die vermutlich größer als die gewöhnliche Hauskatze ist, weil ihre Größe der Erwähnung wert ist. Diese Katze leckt zierlich das Blut aus den überschnittenen Adern auf. Diese Zierlichkeit kontrastiert mit der Größe der Katze und damit, dass die Katze Blut leckt. Das lyrische Ich wandelt sich in das lyrische Er, der als ein Mann mit gestäubten Haaren beschrieben ist. Diese gestäubten Haare verstärken den Eindruck, dass es sich wirklich um einen Narren handelt. Sein Aussehen und Leistung werden in zwei Zeilen beschrieben, die durch ein Enjambement aufgeteilt sind. Eine Zeile bespricht sein Aussehen, die zweite sein Handeln. Dieser Mann kriecht schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf und bildet einen Gegensatz zu der Frau, deren Arm am Anfang erschien. Man kann vielleicht sagen, dass diese Katze und dieser Besen typische Attribute einer Hexe sind und dass diese Hexe die Frau am Anfang war.

5.3.2. Analyse der Übersetzungen

Den Neologismus im Titel *Der Visionarr* übersetzte Kundera mit *Bláznovize*. Malý wählte hier die Umschreibung *Vizionářek blázna*. Kunderas Lösung passt besser, weil es sich, ebenso wie bei Hoddis, um einen Neologismus handelt, obwohl in seiner Übersetzung nicht die außergewöhnliche Stellung des Narren, sondern die Narrheit der Vision betont ist. Malý gab noch ein weiteres Merkmal dazu und das ist das Geschrei, was dem Original nicht entspricht. Auch im Inhalt des Gedichtes steht es nichts darüber, dass der Narr jammert; allerdings erzeugte Malý eine besondere akustische Analogie mit dem Originaltitel.

Was die Form betrifft, folgten die beiden Übersetzer dem Original. Sie übersetzten das Gedicht mit freien Versen und bemühten sich das Reimschema einzuhalten. Bei Kundera ist das Schema *abcdebdfgfg*, und bei Malý *abcdcedfgfg*. Kundera war also bei der Übertragung des Reimschemas dem Original treuer.

1

1 *Lampo, nebuč.*

2 *Ze zdi vyrazila tenká ženská paže.*

3 *Byla modře žilkovaná, bledá.*

4 *Prsty drahocennými prsteny popackané.*

2

Nemeč, lampo.

Vyjela ze zdi tenká ženská paže.

Bledá, s nitkami modrých žil.

Prsty drahými prsteny obtěžkané.

In der ersten Zeile hielt Kundera die Wortfolge ein. Malý kehrte sie um und übersetzte das Verb *blöcken* in der Bedeutung, dass die Lampe keinen Ziegenlaut geben soll („nemeč“). Das Verb hat aber zwei Bedeutungen und Kundera verschob dieses Motiv zum „Muhen“.

In der zweiten Zeile erneut Kundera, im Gegenteil zu Malý, die Wortfolge. Er übersetzte aber das Verb *fahren* mit einem stärkeren tschechischen Ausdruck „vyrazit/ausschlagen“, der keine fließende Bewegung wie *fahren* bezeichnet. Es handelt sich also um eine heftige Bewegung, die das Erschrecken des Beobachters eher nahelegt. Bei Malý verursachte die Veränderung der Wortfolge, dass der Leser den Anfang des Gedichts so verstehen kann, dass der Arm der Lampe den Befehl erlässt.

In der dritten Zeile ließ Malý das Verb *sein* aus, was aber nicht besonders den Vers beeinflusst. Kundera kehrte die Wortfolge um und beginnt den Vers mit „modře žilkovaná/blau geädert“. Es wäre vielleicht besser, die Wortfolge des Originals einzuhalten, weil das primär wahrnehmbare Merkmal des Armes ist, dass er bleich ist. Kundera übersetzte dann die Adern als Diminutiv, was dem Gedicht eine gewisse Leichtigkeit verliehen hat, aber im Tschechischen gibt es kein besseres Äquivalent zum Ausdruck „blau geädert“. Malý setzte diese Leichtigkeit fort, wenn er „blau geädert“ als „s nitkami modrých žil/mit Fädchen blauer Adern“ übersetzte. Das erweckt wohl eher als das Original die Vorstellung, dass der Arm auf das lyrische Ich ästhetisch wirken konnte.

In der vierten Zeile gibt es Unterschiede zwischen den Übersetzungen von „kostbaren“ und „bepatzt“. Kundera übersetzte dieses *kostbaren* mit „drahocenný/kostbar“, was besser als der Ausdruck „drahý/teuer“ bei Malý entspricht. Teuer können allerdings auch wertlose Sachen sein. In der Vorlage sind die Ringe nicht nur teuer, sondern ohne Vorbehalt auch wertvoll. Das Verb *bepatzen* gibt es im Deutschen nicht; es handelt sich um einen weiteren Neologismus. Dieses Sprachspiel versuchte Kundera dem Leser in seiner Übersetzung zu vermitteln. Im Deutschen gibt es das Verb „verpatzen“, das heißt etwas durch Klumpen zu verderben.¹⁰³ Dieser Neologismus kontrastiert also deutlich mit dem positiven ästhetischen Wert der Ringe bzw. der

¹⁰³ *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*, 6. Aufl. Mannheim 2006 [CD-ROM]

ganzen Hand. Die Hand wäre schöner, wenn sie keine Ringe tragen würde. Kundera verband das im Tschechischen gewöhnliche Verb „zpackat“, das übrigens aus dem Deutschen stammt, mit der gewöhnlichen Entsprechung des Präfixes be- und schuf einen tschechischen Neologismus. Malý setzte auf die Verständlichkeit und übersetzte „bepatzt“ einfach als „belasten“ („obtěžkanými“), was sich der ursprünglichen Bedeutung entfernt, die ästhetische Störung fehlt dann völlig.

II

1

5 *Když jsem tu ruku polibil, lekl jsem se:*

6 *Byla živá, teplá – baže.*

7 *Obličej byl mi rozškrábán až běda.*

8 *Kuchyňským nožem pak jsem rozřezal pár žil.*

2

Lekl jsem se, když jsem ji polibil:

Byla živá a teplá.

Pak mi rozškrábala obličej – a jak, pane.

Vzal jsem kuchyňský nůž a v pár těch žilkách zařezal si.

In der fünften Zeile hielt sich Kundera an das Original, Malý änderte die Satzfolge und ersetzte das Substantiv *die Hand* durch das Pronomen „ji/sie“. Die Semantik bleibt unverändert.

Das gilt aber nicht für die sechste Zeile, wo Kundera in seiner Übersetzung eine semantische Komponente dazugibt. Es handelt sich um das Wort „baže“, das aus einem Dialekt kommt, und bedeutet, dass etwas selbstverständlich ist. Das lyrische Ich wird sich plötzlich dessen bewusst, dass es ganz normal und natürlich ist, dass der Arm lebendig und warm ist, und erst angesichts dieser Natürlichkeit – im Kontrast zu der vorangegangenen Unnatürlichkeit, wird es in Schrecken versetzt.

In der siebenten Zeile bewahrte Kundera das anonyme Agens, Malý hat sich entschieden, eine der in Frage kommenden Varianten zu bevorzugen und das Passiv durch das Aktiv, das für das Tschechische üblicher ist, zu ersetzen. Die beiden Übersetzer verstärkten dann den Vers mit einer Maßbestimmung, die angibt, dass das Gesicht heftig zerkratzt wurde (1: až běda, 2: a jak, pane).

In der achten Zeile ließ Kundera das Verb „nehmen“ aus und konzentrierte sich auf das folgende Geschehen. Malý mit dem Diminutivum von Adern und Präfix beim Verb „řezat/schneiden“ trug wieder eine sorglose Leichtigkeit hinein, die auf den Leser fast spielerisch wirken kann.

III

1

9 *Veliká kočka s pŕívábem lízala zakrvácenou zem.*

10 *Muž se zježenými vlasy zatím se plnožil*

11 *vzhůru po smetáku, jenž u zdi byl postaven.*

2

Veliká kočka s elegancí lízala zkrvavenou zem.

Jakýsi chlapík se zježenými vlasy

se zatím šplhal po smetáku o zed' opřeném.

Wie schon gesagt wurde, kontrastiert die Größe der Katze in der neunten Zeile mit ihrer Zierlichkeit. Diesen Kontrast drückte Kundera in seiner Übersetzung aus. Bei Malý verliert sich dieses Merkmal, weil „s elegancí/mit Eleganz“ nicht so kontrastiv wirkt. Kundera bemerkte auch die Dynamik, die im Original die letzten Zeile herrscht, und kompensierte sie hier, in der neunten Zeile. Er schuf sogar damit einen Innenreim, der im Original fehlt.

Statt eines Mannes tritt bei Kundera ein merkmalloser „muž/Mann“ auf, bei Malý erscheint ein „chlapík/Kerl“. Malý trägt mit diesem umgangssprachlichen Ausdruck die Leichtigkeit ins Gedicht und diese Stimmung nicht derjenigen des Originals entspricht. Auch in der Übersetzung wirkt dieses Wort auffällig, weil es das einzige umgangssprachliche Wort des Gedichtes ist und damit Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Vielleicht wollte Malý mit diesen Erleichterungen eine groteske Stimmung erreichen bzw. intensivieren.

Das Verb *kriechen* versteht jeder Übersetzer anders. Malý stellt sich den Besenstiel vor als eine Stange in der Turnhalle, auf die man hinaufklettern muss, Kundera geht von der Schräge aus, die übrigens in beiden Übersetzungen fehlt, und folgt der Vorstellung, dass der Mann als eine Raupe auf den Besenstiel kriecht. Darum übersetzt Malý „kroch“ als klettern und Kundera schafft wieder einen Neologismus, der an die Bewegung einer Raupe erinnert.

Die Alliteration, durch die dieser Teil des Gedichts gekennzeichnet ist, fehlt in den beiden Übersetzungen. Im Gegenteil dazu gelang es den beiden Übersetzern, das Enjambement im Tschechischen zu bewahren.

5.3.3. Übersetzungen im Vergleich

Da das Gedicht keine feste Form hat, kann sich der Übersetzer völlig auf die Motivik konzentrieren. Schon der Titel deutet die groteske Stimmung des Gedichts an. Kundera bemühte sich, entsprechende tschechische Neologismen zu konstruieren, Malý entschied sich die groteske Stillage mithilfe der Entspannung einiger Motive zu erreichen.

5.4. Nachtgesang

*1 Das Abendrot zerriss die blauen Himmel.
2 Blut fiel aufs Meer. Und Fieber flammten auf.
3 Die Lampen stachen durch die junge Nacht.
4 Auf Straßen und in weißen Zimmern hell.*

*5 Und Menschen winden sich vom Lichte wund.
6 Die Strolche schreien. Kleine Kinder schluchzen,
7 Von Wäldern träumend, ängstlich. Ein Verrückter
8 Hockt lauend auf im Bette: Soll ich fliehen?*

*9 "Was sind wir aus dem Mutterleib gekrochen
10 Denn jeder möchte doch ein anderer sein.
11 Und jeder bohrt dir seine Augen ein
12 Und drängt sich schamlos ein in deinen Traum
13 Und seine Glieder sind an deinen Knochen
14 Als gäb es keinen Raum.*

*15 Und Menschen wollen immer noch nicht sterben
16 Und keiner wallt so einsam wie der Mond.
17 Und selbst der Mond bedeutet nur Verderben.
18 Denn seine Liebe wird mit Tod belohnt. -*

*19 Tief unter mir erstirbt die kranke Nacht.
20 Und grauenhaft steigt bald der Morgen auf.
21 Flugs schlägt er tot das Schwarz.
22 Was tut er wilder
23 Als Bruder gestern, den die Nacht verschlang?"*

24 *Trompetenstöße vom verfluchten Berge* -
25 *Wann sinken Land und Meer in Gott?*¹⁰⁴

5.4.1. Analyse und Interpretation

Helmut Hornbogen gibt in seinem Buch *Die Odyssee eines Verschollenen* an, dass das Gedicht *Nachtgesang* zwischen Frühjahr 1911 und Sommer 1913 entstanden ist.¹⁰⁵ Gerade dieses Gedicht las van Hoddis bei seinem letzten öffentlichen Auftritt am 25. April 1914 anlässlich des achten Autorenabends der *Aktion*.¹⁰⁶ Es war die Zeit seiner Konversion zum Katholizismus, als er sich auch intensiv mit der Bedrohung der Identität auseinandersetzte. In den Gedichten dieser Periode tauchten nicht selten christliche bzw. katholische Motive auf. Sein Interesse für den katholischen Glauben belegen auch die Worte seines Arztes:

„*Er hielt sich schief und schlich an den Wänden entlang, leise und verschüchtert. [...] Ihm gefiel die ländliche Umgebung, der große Park, die Ruhe, das gute Essen. Es fiel mir auf, daß er nie seine Kleider wechselte und immer bis drei Uhr nachts arbeitete. Er sprach mit niemandem, außer mit dem Kaplan von der Beck, denn ihn beschäftigten hauptsächlich religiöse Fragen. Er war, kurz bevor er hierher kam, Katholik geworden und war von einer übersteigerten Gläubigkeit.*“¹⁰⁷

Das Gedicht besteht aus 25 Versen, die in sechs Strophen verschiedener Länge aufgeteilt sind. Die meisten Strophen sind im freien Vers geschrieben. Nur zwei der Strophen weisen regelmäßigen Rhythmus und Reime auf. Die dritte und vierte Strophe sind im Jambus geschrieben. Das Reimschema in der dritten Strophe ist *abbcac*, es handelt sich also um eine Kombination vom umschließenden Reim, Paar- und Kreuzreim, und der vierten *abab*, also nur ein Kreuzreim. In den Versen 19 und 20 findet sich dann eine Assonanz.

¹⁰⁴ *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975. S. 73.

¹⁰⁵ Hornbogen, Helmut: *Jakob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Allitera Verlag, 2001. S. 108.

¹⁰⁶ Hornbogen, Helmut: *Jakob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Allitera Verlag, 2001. S. 116.

¹⁰⁷ Stratenwerth, Irene [Hrsg.]; Kilian, Karl: *All meine Pfade rangen mit der Nacht. Jakob van Hoddis, Hans Davidsohn (1887 - 1942)*. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld 2001. S.130.

Den *Nachtgesang* kann man in drei Teile, die miteinander chronologisch zusammenhängen, gliedern. Die erste Strophe ist im Präteritum geschrieben und beschreibt die Vergangenheit. Von der zweiten bis zur fünften Strophe erstreckt sich die Gegenwart im Präsens. Die letzten zwei Verse beziehen sich auf die Zukunft und stehen auch im Präsens, das im Deutschen das zukünftige Geschehen ausdrücken kann.

Der Titel bezieht sich besonders auf die dritte und vierte Strophe, die mit Reim und Rhythmus ausgestattet ist, womit sie an einen Gesang erinnert. Zwischen dem Titel und dem Inhalt entsteht in diesem Fall eine Spannung, weil man vom Nachtgesang einen schönen, ruhigen Gesang erwartet, was hier im direkten Gegensatz zu dem Inhalt steht.

In der ersten Zeile zerriss das Abendrot die blauen Himmel. Das Verb „zerreißen“ macht die Himmel lebendig, es handelt sich also um eine Personifikation, und der Plural „die Himmel“ betont, dass der Himmel nicht nur auf einem Ort, sondern überall zerrissen wurde.

Die Himmel wurden rot und dieses Rot widerspiegelte sich im Meeresspiegel in der zweiten Zeile, als ob Blut ins Meer gefallen wäre. Die Himmel sind rot, das Meer ist rot – die Welt sah aus, als ob sie im Feuer gewesen wäre. Feuer bedeutet eine hohe Temperatur, deshalb konnten auch Fieber aufflammen. Das sanfte, ruhige Blau ertränkt im glühenden Rot, was auch mit der Alliteration („fiel“, „auf“, „Fieber“, „flamnten“, „auf“) verstärkt wurde.

Es dämmerte und wurde allmählich Nacht, als auf einmal die Lampen in der dritten Zeile durch die junge Nacht stachen. Van Hoddiss benutzte hier ungewöhnliche Lichtmetaphorik. Während das Licht üblicherweise etwas Positives bedeutet, ist es bei van Hoddiss durch „Angst und Unheil“ geprägt.¹⁰⁸ Das Stechen war ebenso gewalttätig wie das Zerreißen in der ersten Zeile. Die Lampen töteten die Nacht ebenso, wie das Abendrot die blauen Himmel vernichtete.

Die Straßen und Zimmer wurden beleuchtet, was wir in der vierten Zeile in der Form einer Ellipse lesen. Die Zimmer waren weiß und es ist nicht offensichtlich warum. Möglicherweise bezieht sich dieses Weiß auf das Krankenhaus, in dem sich der Verrückte aus der siebenten Zeile befindet.

Die zweite Strophe, die mit der fünften Zeile beginnt, beschreibt schon das Geschehen in der Gegenwart. Wie wir schon wissen, kommt Licht überall vor. Die Menschen sind vom Lichte wund und winden sich, dies bildet eine Alliteration.

¹⁰⁸ Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hrsg.): *Metzler Lexikon Autoren: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar: 4., aktualisierte und erweiterte Auflage 2010. S. 534.

In der sechsten Zeile gibt es die Alliteration zweimal, wenn die Strolche schreien und kleine Kinder schluchzen. Die Kinder schluchzen ängstlich. Diese Angst ist durch die Parenthese „von Wäldern träumend“ in der siebenten Zeile betont. Sie haben Angst vor Wäldern vielleicht darum, dass wilde Tiere in Wäldern wohnen, dass hinter jedem Baum sich eine Gefahr oder ein Gespenst verstecken kann oder dass Kinder ihre Eltern im Dunkel des Waldes verlieren können. Diese Zeile schließt ein Verrückter, dessen besondere Stellung mit einem Enjambement unterstrichen ist. Der Verrückte hockt lauend auf im Bett. Es ist nicht normal, auf einem Bett zu hocken - die Narrheit des Verrückten wird mit diesem Hocken unterstrichen. Er spürt, dass etwas Furchtbares geschieht, und fragt, ob er diesem Geschehen fliehen soll. Mit dieser Frage will er wissen, ob er weiter leben soll oder nicht.

Die dritte Strophe beginnt mit der direkten Anrede. Wir wissen nicht, wer spricht. Der Verrückte oder der Dichter selbst? Die Stimme identifiziert sich mit der Menschheit („wir“), sie vertritt die Menschheit und spricht den Leser an, um ihm zu erklären, was passiert.

Die Strophe beginnt in der neunten Zeile mit einer rhetorischen Frage, warum die Menschen aus dem Mutterleib gekrochen sind. Der Mutterleib gilt hier als Symbol der Sicherheit und bildet einen Gegensatz zur Welt, die von verschiedenen Missständen geprägt ist. Niemand ist zufrieden und jeder will ein anderer sein. Dem Menschen wird eine fremde Meinung aufgezwungen, wenn jeder ihm dessen Augen einbohrt. Dieser Zwang ist sogar so groß, dass der Mensch nicht einmal seine Träume haben kann, weil Fremden in seinen Traum schamlos drängen. Das heißt, dass nicht einmal das Innerlichste dem Menschen sicher bewahrt bleibt. Man kann sich nicht frei bewegen, weil „seine Glieder an deinen Knochen“ sind. Es wirkt, als ob er keinen Raum gäbe. Es bleibt nur ein bisschen Platz, ein bisschen Freiheit, übrig.

Diese Anrede setzt sich in der vierten Strophe fort. Dem Menschen ist es zwar unangenehm, wie sich aus der vorigen Strophe ergibt, dass die anderen so nahe stehen und ihre Meinung ihm aufzwingen, doch ist es ihm klar, dass Freiheit Einsamkeit bedeutet und diese Einsamkeit, diese Befreiung von der Gesellschaft, ist der Tod. Dies wird noch durch die Lichtmetaphorik verdeutlicht, wenn der einsame Mensch mit dem Mond verglichen wird, dessen Licht den Tod bedeutet. Die Versenanfänge in der dritten und vierten Strophe bilden eine Anapher.

In der fünften Strophe endet die direkte Rede wieder mit einer rhetorischen Frage. Unter dem lyrischen Ich erstirbt die kranke Nacht. Es ist nicht klar, wer das Ich ist. Hat sich der Sprecher mit dem Mond identifiziert? Der Wechsel zwischen Nacht und Tag ist hier noch durch

Chiasmus und Innenreim betont. Der Morgen graut bald und sein Licht ist grauenhaft. Er tötet die Nacht wie sein Bruder gestern (also ein anderer Morgen), und sein Grauen wird noch mit dem Adjektiv wild und durch das Verb verschlingen verstärkt. Der Morgen ist ebenso furchtbar, wie die Nacht war. Es gibt keinen Unterschied.

Die letzte, sechste, Strophe beginnt mit einer Ellipse, wenn Trompetenstöße vom verfluchten Berge klingen, aber wir wissen nicht, wer sie hört und welcher Berg gemeint ist. Vielleicht ist diese Szene eine Anspielung auf die Offenbarung des Johannes, in der das apokalyptische Geschehen mehrere Male durch Trompetenstöße begleitet wird, weil das Gedicht mit einer Frage „Wann sinken Land und Meer im Gott?“ endet. Diese Frage drückt die Sehnsucht nach dem Weltuntergang aus, weil das auf der Erde herrschende Chaos so zerstört wird und man in Gott die Harmonie und Ruhe erreicht.

5.4.2. Analyse der Übersetzungen

Der Titel *Nachtgesang* konnotiert, wie schon erwähnt wurde, eine romantische Idylle und diese Idylle bemühte sich Kundera mit der Übersetzung „Nokturno/Nokturne“ zu erfassen trotz der Tatsache, dass dieser Begriff im Tschechischen gewöhnlich nur im musikalischen Sinn verstanden wird. Vielleicht inspirierten ihn zu dieser Idee auch Nokturnen von Béla Bartók, der diesen Begriff um das grauenhafte Element erweiterte.¹⁰⁹ Die Nokturne kann also sowohl romantische, als auch grauenhafte Assoziationen hervorrufen, was einerseits mit der Absicht des Dichters, andererseits mit dem Inhalt des Gedichtes korrespondiert. Malý hat den Titel ganz einfach als „Noční zpěv“ übersetzt, wobei diese Verbindung im Tschechischen keine konventionellen Konnotationen enthält.

Beide Übersetzer wollten den Reim in der dritten und vierten Strophe bewahren, was Kundera völlig und Malý teilweise gelang, aber die Anapher wurde zerstört, auch der Rhythmus wurde nicht so festgehalten wie bei van Hoddiss und damit wurde die Gesangsform abgeschwächt. Das Reimschema ist bei Kundera *abbcac abab* und bei Malý *abcded abab*. Der Innenreim in den Versen 19 und 20 wurde bei beiden nicht bewahrt. Aber Kundera bemühte sich, diesen Reim zu kompensieren, und darum ergibt es bei ihm in dieser Strophe das Reimschema *abcda*, das im Original nicht vorkommt.

¹⁰⁹ *Encyclopaedia Britannica* [on-line] URL www.britannica.com/EBchecked/topic/417055/nocturne

I

1

1 Červánky roztrhaly modré nebe.

2 Krev padla na moře. Žhnou horečky.

3 Lucerny ubodaly mladou noc.

4 V ulicích, v bílých pokojích je jas.

2

Kůň večera roztrhal modré nebe.

Na moře padla krev. A vzplála horečka.

Mladou noc prorazily světla lamp.

V ulicích, v jasných bílých pokojích.

Schon in der ersten Zeile tritt der Hauptunterschied in der Übersetzung des Abendrottes auf. Kundera übersetzte dieses Wort richtig mit „červánky/Abendrot“. Malý wählte die Metapher „kůň večera/Abendross“. Es ist nicht klar, warum er gerade diese Metapher benutzte. Es ist möglich, dass er die Übersetzung mit „červánky“ nicht zutreffend fand, weil das Wort „červánky“ eigentlich eine Diminutivform ist und das Diminutivum nicht zu der Brutalität des Zerreißen passt. Möglicherweise wurde er sich der Ähnlichkeit der Wörter „Abendrot“ und „Abendross“ bewusst und er entschied sich diese zwei Wörter wechseln, um die Kraft des Bildes nicht mit dem Diminutivum abzuschwächen. Weiter unterscheiden sich die beiden Übersetzungen vom Original im Numerus des Wortes „Himmel“. Van Hoddis benutzte dieses Wort im Plural, die tschechischen Übersetzungen stehen im Singular. Im Tschechischen gibt es zwar das Pluraletantum „nebesa“, aber es wird nicht in der Kombination mit einem Adjektiv benutzt.

In der zweiten Zeile hat es zwei einfache Sätze. Kundera bewahrte die Wortfolge des Originals, aber er übersetzte den zweiten Satz mit Präsens statt Präteritum. Auch das Verb aufflammt, das eine schnelle Zustandsveränderung bezeichnet, ersetzte er durch das durative Verb „žhnout/glühen“. Malý änderte die Wortfolge in dem ersten Satz, womit er das Blut betonte, und übersetzte die Fieber in den Singular, der im Tschechischen üblicher ist.

In der dritten Zeile verloren die beiden Übersetzer die Vorstellung der Löcher, die die Lampen in der Nacht erzeugten. Die Lampen bei Kundera töteten die junge Nacht. Bei Malý wurden die Lampen noch gewalttätiger und brachen die junge Nacht durch. Malý machte sogar in seiner Übersetzung einen grammatischen Fehler, wenn er übersetzte, dass die Lichte der Lampen die junge Nacht „prorazily“ statt „prorazila“. Möglicherweise war es eine Absicht des Übersetzers, der ein umgangssprachliches Element in die Übersetzung eintragen wollte. Trotzdem ist es nicht klar, warum er dies wollte, weil im Original die Umgangssprache in dieser Strophe fehlt. Vielleicht bemerkte er, dass der Dichter ein ähnliches umgangssprachliches

Element in der Zeile vierzehn benutzte und wollte diese Stelle bei der Übersetzung ersetzen, wofür er gerade die dritte Zeile wählte. Noch einen Unterschied gibt es zwischen beiden Übersetzungen – Kundera übersetzte die Lampen als „lucerny/Laternen“, Malý als „lampy/Lampen“. Beide Wörter kommen infrage, doch die „lucerny“ klingen ein bisschen altertümlich, was aber hier nicht abträglich ist, weil das Gedicht in der Zeit um 1913 geschrieben wurde.

Wie schon angesprochen wurde, gibt es in der vierten Zeile eine Ellipse. Kundera bewahrte diese Ellipse nicht und setzte in den Vers das Verb „je/ist“ ein, aber die Bedeutung des Originals blieb erhalten – die Helle gibt es sowohl auf Straßen, als auch in weißen Zimmern. Malý bewahrte die Ellipse, aber er verband die vierte Zeile mit der dritten und betrachtete „auf Straßen“ als Enjambement der dritten Zeile in die vierte, wobei er das Adjektiv *hell* zum Substantiv *Zimmern* anreihete. Seine Übersetzung kann man so verstehen, dass die Lampen durch die junge Nacht auf Straßen stachen, wobei es derzeit in weißen Zimmern ein Licht gab, und darum war es dort hell. Aus seiner Übersetzung verfälschte sich die Betonung, dass es draußen auf Straßen ebenso wie drinnen in Zimmern aussah.

II

1

5 *Lidé se krouť světlem raněni.*

6 *Tuláci řvou. A malé děti štkají,*

7 *bojí se ve snu lesů. Čihavě*

8 *se blázen zvedá v posteli: Mám prchnout?*

2

Ranění světlem lidé pryč se plazí.

Tuláci křičí. Malá děcka štkají,

o lesích sníce, s hrůzou. Blázen dřepí

s čihavým zrakem v lůžku: mohu prchnout?

In der fünften Zeile folgte Kundera dem Original, Malý wechselte das Verb sich winden für kriechen, was noch auffälliger ist, wenn man betrachtet, dass es im Original in diesen Vers keine Bewegungsverben gibt. Die Menschen bleiben auf der Stelle, wo das Licht sie überraschte, und winden sich vor Schmerz.

In den sechsten Vers trug Malý wieder ein umgangssprachliches Element hinein, wenn er Kinder als „děcka“ übersetzte.

Die siebente Zeile ist sehr interessant, was die Lösung des Partizips, das sich im Original befindet, betrifft. Kundera stellte den Satz um und aus dem Partizip machte er ein Verb „bát se/Angst haben“. Diese Lösung ist akzeptabel, weil Partizipien im Tschechischen nur selten gebraucht werden. Trotzdem verschwindet hier darum die Betonung der Angst. Vielleicht hätte er

das Verb „bát se/Angst haben“ an das Satzende stellen und damit die Betonung bewahren können. Malý transponierte den Satz nicht und seine Übersetzung ist in Ordnung, doch klingt sie nicht so natürlich. Das Enjambement löste jeder Übersetzer auf eigene Art und Weise. Van Hoddis betonte mit dem Enjambement die außergewöhnliche Stellung des Verrückten. Kundera betonte seinen lauernden Blick, Malý die ganze besondere Situation, dass ein Verrückter hockt, wobei er dieses Hocken mit dem tschechischen Äquivalent „dřepět“ übersetzte. Er blieb also bei dem Bild, in dem wir schon den Verrückten sehen, wenn er auf dem Bett hockt. Bei Kundera erhebt er sich erst im Bett.

Ein wesentlicher Unterschied der beiden Übersetzungen beruht in der Übersetzung der direkten Rede in der Zeile, als der Verrückte fragt, ob er fliehen soll. Kundera bewahrte dieses Verb und übersetzte es als „mám/soll“, was ebenso wie im Deutschen bedeutet, eine Notwendigkeit zu haben. Es drückt auch ein Ratlossein aus – der Verrückte fragt, weil er nicht weiß, was er machen soll. Bei Malý fragt er, ob er fliehen kann. Er übersetzte das Verb *sollen* als *können*, was ein neues Merkmal hineinbrachte. Man kann den Satz auch so verstehen, dass der Verrückte immer fliehen wollte und jetzt, wenn überall Chaos herrscht und niemand auf ihn aufpasst, er die Möglichkeit fühlt zu fliehen.

III

1	2
9 <i>“Proč vylezli jsme z klína matky ven,</i>	<i>“Proč jen jsme z těla matky vylézali –</i>
10 <i>když každý přece chce být jinačí</i>	<i>vždyť každý chce se někým jiným stát.</i>
11 <i>a zavrtává se ti do očí,</i>	<i>Do tebe každý zavrtá svůj zrak.</i>
12 <i>do tvého snu se dere, jaká nestoudnost,</i>	<i>Vnikne ti do snů, cti a studu prost,</i>
13 <i>a údy tlačí se ti ke kostem,</i>	<i>a na tvé kosti drze se pak svalí.</i>
14 <i>jako by místa neměl dost.</i>	<i>Což není jinde místa dost?</i>

Die neunte Zeile der Übersetzungen unterscheidet sich in der Übersetzung des Wortes Mutterleib. Beide Übersetzer übersetzten es zwar richtig (1: z klína matky, 2: z těla matky), doch bietet sich die Frage an, ob die Übersetzung mit „lůno“ nicht entsprechender wäre, wenn dieses Bild das Gefühl der Geborgenheit evozieren soll.

Kunderas Übersetzung von „ein anderer“ als „jinačí“ in der zehnten Zeile wirkt so, als ob der Sprecher keine fremde Identität übernehmen wollte. Er wäre damit zufrieden, wenn er einige seine Eigenschaften, sein Aussehen usw. verändern könnte. Bei Malý ist diese

Veränderungsnotwendigkeit stärker und in Übereinstimmung mit dem Original schreibt er, dass jeder ein anderer Mensch sein will.

Die elfte Zeile verstanden die beiden Übersetzer anders, als es van Hoddiss' Absicht war. Er wollte mit seinem Vers sagen, dass ein Fremder jemandem seine Augen einbohren will, damit er dann die Welt ansieht wie der Fremde, was auch den folgenden Vers verständlich macht. Die beiden Übersetzer verstanden es so, dass auf einen Menschen viel Aufmerksamkeit von fremden Menschen gerichtet ist.

In den Übersetzungen des Wortes schamlos wählten die beiden Übersetzer eine Umschreibung (1: *jaká nestoudnost*, 2: *cti a studu prost*). Die Übersetzungen sind sehr geistreich und ermöglichen eine gute Lösung des Reims. Malý bewahrte sogar die Wortfolge des Originals.

In der vierzehnten Zeile benutzten beide Übersetzer andere Verben als *sein*, das im Original steht. Die beiden Verben wirken stärker, was die Bedeutung betrifft, weil sie nicht nur die Lage der Knochen bezeichnen, sondern einen bestimmten Druck (1: *tlačí*, 2: *svalí*) ausdrücken. Bei Malý wirkt das Geschehen noch eigenwilliger, weil er das Adverb „*drze/frech*“ ergänzte.

Die vierzehnte Zeile übersetzte Kundera mit der Bedeutung, die sich aus dem Original ergibt – es ist möglich, dass ein Raum zur Verfügung steht, aber das lyrische Ich weiß es nicht sicher. Malýs Übersetzung spricht darüber, dass es irgendwo bestimmt einen Raum gibt und das lyrische Ich sich dessen bewusst ist. Es handelt sich bei ihm eher um eine rhetorische Frage, die im Original nicht vorhanden ist.

IV

1

15 A lidé zemřít ne a ne.

16 Kdo sám jak měsíc musí putovat?

17 I měsíc znamená však: vše je zmařené.

18 Za jeho lásku smrt je jistý plat.

2

A lidem tento bídný život stačí.

Však nikdo tak jak Měsíc nejde tmou.

A i ten Měsíc jenom zkázu značí.

Vždyť smrt je jeho lásce odměnou.

Die fünfzehnte Zeile im Original betonte den Willen der Menschen zum Leben. Diesen Willen drücke keiner der Übersetzer direkt aus. Bei Kundera sieht es eher so aus, dass die Menschen sehr beständig sind und man sie nicht leicht töten kann, obwohl man es mehrmals versuchte. Malý ließ das Verb „sterben“ völlig aus und übersetzte den Vers so, dass dieses jammervolle Leben dem Menschen genügt. Das jammervolle Leben ist aber nur die Interpretation

des Übersetzers, die aus dem Geschehen der ersten Strophen hervorgeht. Im Original haben wir keine Belege dafür, dass das Leben für Menschen nur Elend ist.

Die sechzehnte Zeile kehrte Kundera in eine Frage um, Malý ließ das Adverb „einsam“ weg und entschied sich, statt der Einsamkeit das Dunkel zu betonen, in dem der Mond wallt.

In der siebzehnten Zeile mussten die beiden Übersetzer im Interesse der Bewahrung des Reims kreativ sein, was ihnen auch gelang (1: I měsíc znamená však: vše je zmařené; 2: A i ten Měsíc jenom zkázu značí.)

In der achtzehnten Zeile nutzten sie den Fakt, dass das Verb „belohnen“ über zwei Bedeutungen verfügt und übersetzten sie es ins Tschechische mit zwei verschiedenen Wörtern, wobei der Sinn des Verses bewahrt blieb.

V

1	2
19 <i>Pode mnou v hloubi zmirá chorá noc.</i>	<i>Pode mnou v hloubce zmirá chorá noc.</i>
20 <i>A hrůzoplňně záhy vzejde jitro.</i>	<i>Děsivě brzy jitro povstane.</i>
21 <i>Zabije rychle čern.</i>	<i>Utluče k smrti čern.</i>
22 <i>Oč je však divější</i>	<i>Což počíná si divočeji</i>
23 <i>než bratr Včerejšek, jež zhltila noc?”</i>	<i>než bratr Včerejšek, jež noc pohltila?”</i>

In den beiden Übersetzungen gibt es den Chiasmus und Innenreim nicht, womit die ersten zwei Zeilen abgeschwächt wurden. Die Zeile 19 ist bei den beiden Übersetzern eigentlich die wörtliche Übersetzung des Originals.

Interessanter ist die zwanzigste Zeile, wo es aus einem unklaren Grund zu einer Ungenauigkeit kam. Die beiden Übersetzer übersetzten den Vers so, dass die Adverbien „grauenhaft“ und „bald“ zusammengehören. Doch ist dem nicht so. Wenn man das Original betrachtet, treten „grauenhaft“ und „bald“ getrennt auf. „grauenhaft“ gehört zum Substantiv „Morgen“ und „bald“ zum Verb „aufsteigen“. Die unmarkierte Wortfolge dieses Satzes sollte „Und der grauenhafte Morgen steigt bald auf“ sein. Bei Kundera kann man sagen, dass der Übersetzer diesen Schritt machte, weil er die langen Vokale des Tschechischen ausnutzen wollte, um das Aufsteigen des Morgens pompöser zu machen. Bei Malý lässt sich seine Motivation nicht so leicht bestimmen.

In der Zeile 21 schlägt bei Hoddis der Morgen das Schwarz flugs. Diese Leichtigkeit und Schnelle des Tötens erscheint bei Kundera im Wort „schnell“. Malý ließ dieses Wort weg und

verstärkte das Töten, womit er aber auch eine neue Konnotation ins Bild hineinrug. Er benutzte das Verb „uluče/prügelt zu Tode“, das man mit angestrenzter Bemühung verbindet.

In Kunderas Übersetzung klingt die Zeile 22 ein bisschen anders als das Original, das Malýs Übersetzung kopierte, aber die Idee blieb unverändert.

Die Zeile 23 weist einen wesentlichen Unterschied auf. Im Original ist mit großem Buchstaben das Wort Bruder betont. In den beiden Übersetzungen ist mit großem Buchstaben das Wort *gestern* „Včerejšek“ unterstrichen. Es ist seltsam, weil van Hoddis mit diesem Bruder offensichtlich den Bruder des Morgens meinte, also den vorigen Morgen. Die beiden Übersetzer bezogen diesen Bruder auf den ganzen Tag und deshalb steht bei *gestern* der große Buchstabe. Die beiden Übersetzungen unterscheiden sich noch in der Wortfolge in dem Nebensatz, was aber keinen Einfluss auf die Bedeutung des Satzes ausübt.

VI

1

24 *Z prokleté hory zatroubení –*
25 *Kdy zem a moře ponoří se v Boha?*

2

A trubky troubí z proklínané hory –
kdy zem a moře se v Bohu sesunou?

In der Zeile 24 bewahrte Kundera die Ellipse, aber stellte die Wortfolge um. Malý benutzte ein Verb und bewahrte die Wortfolge. Dieses Verb war in seinem Fall notwendig, weil er nicht mit dem vom Infinitiv abgeleiteten Substantiv arbeitet. Möglicherweise ist es eine bessere Lösung als die bei Kundera, weil wir dort nicht wissen, was aus dem verfluchten Berg stößt.

In der Zeile 25 arbeiteten die beiden Übersetzer mit verschiedenen Bedeutungen des Verbs *sinken*. Bei Kundera konnotiert „ponoří se“, dass sie aus Gott hervorgingen und jetzt ihre Rückkehr erwartet ist. Malýs Übersetzung erinnert an die Jericho-Trompeten aus der Bibel, nach deren Klang der Fall Jerichos folgte.

5.4.3. Übersetzungen im Vergleich

Es war sicher nicht leicht, den *Nachtgesang* zu übersetzen. Einige Passagen sind mehrdeutig, was sich auch in den Übersetzungen deutlich spiegelt. Die Übersetzungen weichen in mehreren Fällen vom Original ab.

Schon der erste Vers des Gedichts in den Übersetzungen deutet an, wie die Übersetzer das Gedicht auffassten. Kundera bleibt dem sachlichen Ausklang der Vorlage eher treu, während Malý expressionistische Motive betont, wo es nur möglich ist.

Den bedeutenden Unterschied weisen die Übersetzungen in der Anrede und in der letzten Zeile auf. In der Anrede drückt Malý Angst vor dem Identitätsverlust, die sich im Original findet, aus. Das Gedicht endet bei Kundera fast versöhnlich. Das lyrische Ich erwartet die Erlösung. Dieses Ende entspricht auch Kunderas Übersetzung des Titels. Malý rechnet in seiner Übersetzung mit der Vernichtung und Weltende, die die Trompetenstöße andeuten.

6. Georg Trakl

6.1. Leben und Werk

Georg Trakl wurde am 3. Februar 1887 in Salzburg geboren. Er war das fünfte von sieben Kindern in der Familie eines wohlhabenden Eisenhändlers, der zum Salzburger Großbürgertum gehörte. Da der Vater sich für seine Kindern nicht besonders interessierte und ihre Mutter drogensüchtig war und an Depressionen litt, erzog die Kinder eine französische Gouvernante, strenggläubige Katholikin, obwohl die Familie der evangelischen Kirche gehörte. Jost Hermand¹¹⁰ sah gerade in diesen unbefriedigenden Familienverhältnissen den Grund, warum Trakl später derart starke Beziehung mit seiner um fast fünf Jahre jüngeren Schwester Margarethe (Gretl) hatte. Ab seinem sechsten Jahr besuchte er eine katholische Übungsschule, wo er zweimal pro Woche Religionsunterricht erhielt.

Dann besuchte er das Salzburger Humanistische Gymnasium und war Mitglied des Dichterkreises Apollo, in dem er sich mit französischen Symbolisten, Nietzsche, George, Hofmannsthal und Dostojewskij kennen lernte. Das Gymnasium musste er schließlich im siebten Jahrgang wegen unzureichenden Studienergebnissen verlassen. Da er von Natur überempfindlich war und sich mit seiner Herkunft brüstete, erlebte er jetzt einen sozialen Niedergang, was zu seinem Außenseitergefühl beitrug. Er wurde zum Apothekerlehrling. Dieser Beruf galt unter Gymnasiasten wenig. So begann Trakls Bemühung die verlorene gesellschaftliche Anerkennung mit Hilfe der literarischen Leistung wiederzugewinnen. In dieser Zeit begann er Drogen zu nehmen, die in der Apotheke leicht zugänglich waren. Er litt an Depressionen und Sozialphobie und suchte im Drogenrausch Erleichterung.

Nach dem Studium der Pharmazie in Wien gewann er den Titel Magister der Pharmazie und bemühte sich zu arbeiten, aber seine Versuche zu geordnetem Leben scheiterten immer.

Als sein Vater starb, geriet er in finanzielle Schwierigkeiten und hatte Glück, dass Ludwig von Ficker, der Herausgeber des Innsbrucker *Brenners*, ihm immer wieder half. Trakl konnte bei ihm häufig als Gast bleiben und von Ficker beschaffte ihm auch die notwendige finanzielle

¹¹⁰ Hermand, Jost: Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl, Monatshefte (Wisconsin) LI. 1959 S. 225 – 236. In Brinkmann, Richard: *Expressionismus. Forschungs-Probleme 1952-1960*. Stuttgart : Metzler 1961. S. 84.

Unterstützung, was aber zweischneidig war, weil Trakl so genug Geld für Drogen und Alkohol hatte.

Im Sommer 1914 wurde Trakl als Heeresapotheker mit einem Reservelazarett nach Galizien einberufen. In Galizien erlebte er im September 1914 die Schlacht bei Gródek. Nach diesem Erlebnis brach er zusammen, versuchte sich zu erschießen und wurde ins Krankenhaus in Krakau zur Beobachtung geschickt. Dort besuchte von Ficker ihn, dem Trakl davon erzählte, was es in Gródek passierte, „*wie er allein zwei Tage 90 Verwundete zu versorgen gehabt hatte [ohne Medikamente und oder mindestens schmerzstillende Mittel zu haben], wie einer der Verwundeten sich in den Kopf schoß, so dass sein Gehirn am der Wand klebte, und wie er, vor Entsetzen ins Freie gelangt, dort Ruthenen hätte an den Bäumen hängen sehen, die als Spione oder Verräter exekutiert worden seien.*“¹¹¹

Einige Tage nach von Fickers Abreise nahm Trakl eine Überdosis Kokain, fiel in Ohnmacht und folgenden Tag, am 4. November abends starb er. Bisher konnte nicht geklärt werden, ob er Selbstmord verübte oder ob es sich um einen Unglücksfall handelte.

Trakl dichtete seit dem Gymnasium und während des Aufenthaltes in Wien war er im avantgardistischen Akademischen Verband für Literatur und Musik tätig, wobei er seine Gedichte ohne größere Aufmerksamkeit in Zeitschriften *Der Merker*, *Der Ton und das Wort* und *Der Ruf* publizierte. In 1909 stellte er sogar eine Sammlung seiner frühen Gedichte zusammen, die er *Sammlung 1909* nannte (und die erst im 1939 unter dem Titel *Aus goldenem Kelch* herausgegeben wurde).¹¹² Doch wurden seine Gedichte erst seit 1912 bekannt, wenn sie in der Zeitschrift *Brenner* herausgegeben wurden und die Öffentlichkeit die Möglichkeit hatte, sie näher kennen zu lernen. Das erste Gedicht, das in *Brenner* erschien, war am 1.5.1912 *Vorstadt im Föhn*.

Während seines Lebens fanden zwei öffentliche Vorlesungen seiner Gedichte statt. Im November 1913 trug seine Gedichte eine bekannte Schauspielerin des Wiener Burgtheaters „*mit einem zweifelhaften äußeren Erfolg, der dem Dichter die Schamröte ins Gesicht trieb*“¹¹³, vor. Am 10. Dezember 1913 las Trakl selbst seine Gedichte in Innsbruck anlässlich des literarischen Abends vor. Alle diese Gedichte erschienen schon vorher in *Brenner*.

¹¹¹ Lehnert, Herbert: *Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 5: Vom Jugendstil zum Expressionismus*. Stuttgart : Reclam 1978.

¹¹² *Killy Literaturlexikon: Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes – Band 11*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011. S. 569.

¹¹³ *Dichter lesen. Bd. 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik*. Hrsg. v. Reinhard Tgahrt. Marbach am Neckar 1995. S. 73.

Die Reaktionen in den lokalen Zeitungen waren vorsichtig und betonten nicht nur Trakls Begabung, sondern auch seinen schwachen Vortrag. So erschien im *Allgemeinen Tiroler Anzeiger*¹¹⁴ die folgende Nachricht:

„Der Dichter las leider zu schwach, wie von Verborgenen heraus, aus Vergangenheiten oder Zukünften, und erst später konnte man in den monotonen gebethaften Zwischensprachen dieses schon äußerlich ganz eigenartigen Menschen Worte und Sätze, dann Bilder und Rythmen erkenne, die seine futuristische Dichtung bilden.“

Dass es sich nicht um eine einzelne Meinung handelte, bestätigt auch die Nachricht, die in den *Innsbrucker Neunsten Nachrichten* erschien¹¹⁵ und die ganze Vorlesung zusammenfasste:

„Georg Trakl erntete mit seinen geistvollen Gedichten [...] reichen Applaus, wiewgleich seine Vorlese-Art besser für einen intimen Zirkel als für einen größeren Saal paßt und die zuweilen übergroße Gedämpftheit des Vortrages manches untergehen ließ.“

„[Der] Unmöglichkeit einer rezitatorischen Vermittlung seiner Dichtungen“¹¹⁶ war sich auch Trakl selbst wohl bewusst und es ist möglich, dass es gerade darum nur bei dieser einzelnen Vorlesung blieb.

Im Jahr 1914 gab Werfel eine Auswahl von Trakls Gedichten in der Reihe *Der jüngste Tag* unter dem einfachen Titel *Gedichte* aus. Der zweite Gedichtband *Sebastian im Traum*, den noch er selbst zusammenstellte, wurde erst 1915 herausgegeben. Seine letzten Gedichte, die er im Krakauer Krankenhaus Ficker übergab oder ihm nach Innsbruck schickte, erschienen im *Brenner* in den Jahren 1914/15.

Auch später nach seinem Tod wurde Trakl nicht vergessen. Schon 1918 wurde das Gesamtwerk *Die Dichtungen* von Karl Röck im Kurt-Wolff-Verlag herausgegeben und Trakls Schaffen wurde sehr geschätzt.

Außer den Gedichten schrieb er vereinzelt auch Einakter und Prosa. Schon im Jahr 1906 wurden am Salzburger Stadttheater seine Einakter *Totentag* und *Fata Morgana* aufgeführt. Diese verfielen aber und Trakl vernichtete sie. Seine Prosa erschien in der *Salzburger Zeitung* und thematisierte schon damals die persönliche Isolation.

¹¹⁴ *Dichter lesen. Bd. 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik.* Hrsg. v. Reinhard Tgahrt. Marbach am Neckar 1995. S. 70-72.

¹¹⁵ *Dichter lesen. Bd. 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik.* Hrsg. v. Reinhard Tgahrt. Marbach am Neckar 1995. 70-72.

¹¹⁶ *Dichter lesen. Bd. 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik.* Hrsg. v. Reinhard Tgahrt. Marbach am Neckar 1995. 72-73.

Die Tatsache, dass das Grundmotiv der Gedichte Trakls das menschliche Leid ist, verführte einige Forscher dazu, seine Dichtung als ein einziges umfassendes Gedicht zu bezeichnen. Das kann man leicht verstehen, wenn man betrachtet, dass Trakl mit einem begrenzten Repertoire von Bildern arbeitete. Das belegen auch viele Wörter, die in seinen Gedichten wiederkehren. Als Beispiel kann man hier z.B. dunkel, Nacht, schwarz, Schatten, Abend, blau, aber auch Wahnsinn, Schwester, Mohn nennen.¹¹⁷ Doch scheint diese Auffassung von Trakls Werk zu vereinfacht zu sein.

Im Allgemeinen lässt sich Trakls Schaffen in vier Phasen aufteilen:¹¹⁸

- Die bis 1909 entstandenen Gedichte, sie traditionell in Vers, Strophe und Reim sind und den Einfluss Georges, Rilkes, Hofmannsthal, Hölderlin und französischer Symbolisten erkennen lassen. Dazu gehören auch Dramen und Prosastücke.
- Die zwischen Ende 1909 und September 1912 entstandenen Gedichte weisen schon durchdachte Techniken auf und sind gewöhnlich in parataktischen Vierzeilen geschrieben. In diese Phase gehört auch das berühmte Gedicht *Vorstadt im Föhn*.
- Die Gedichte vom Herbst 1912 bis zur Jahreswende 1913/14 sind überwiegend in freien Rhythmen geschrieben und demonstrieren Trakls Dichtungsweise der späten Phase. Obwohl sie nicht metrisch regelmäßig aufgebaut sind, weisen die Gedichte eine spürbare musikalische Struktur auf und die (in dieser Zeit noch fassbaren) Bilder sind nebeneinander gereiht.
- Die von Dezember 1913 bis zu Trakls Tod entstandenen Gedichte und Prosadichtungen sind schwer verständlich, durch apokalyptische Stimmung geprägt und deren Form erinnert an Hölderlins späten Hymnen.

Was in Trakls Gedichten auf den ersten Blick eindeutig auffällig wird, sind nicht nur die wiederkehrenden Motive, aber auch die Farbensymbolik. Bis heute blieben mehrere Entstehungsvarianten einiger Gedichte erhalten, sodass man merken kann, dass seine Gedichte nicht zufällig entstanden. Er arbeitete mit der Sprache höchst ökonomisch und verdichtete die Sprachbilder. Die Sprache seiner Gedichte wird mit Hölderlins und Rilkes hermetischen Sprache

¹¹⁷ Trakl, Georg: *Šebestián ve snu*. Třebíč : Arca JiMfa, 1995. S. 286-287.

¹¹⁸ Killy *Literaturlexikon: Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes – Band 11*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011. S. 570.

verglichen.¹¹⁹ Nach dem symbolistischen Vorbild zerbrach er die Welt in impressionistische Stücke, verschlüsselte die einzelnen Motive allegorisch und dann setzte im Gedicht die Welt neu zusammen: „*Der Entstehungsprozess der Gedichte lässt verfolgen, dass Trakl fast immer von beobachtbaren Realitätsdetails, die zum Teil romantisch verklärt sind, ausgeht und sie dann im weiteren Arbeitsprozess ‚verfremdet‘, so lange, bis sie sozusagen sprachlos geworden sind.*“¹²⁰

Vojtěch Jiráč charakterisierte Trakls Dichtung mit folgenden Worten: „...*er schafft seine eigene Welt, die zwar aus der Realität Einzelteile schöpft, aber er bewertet sie neu und verschmilzt sie in eine mündige neue Einheit.*“¹²¹

Auf diese Weise ist Trakls Poesie durch sgn. Synästhesierung von Sprachvorgängen, also Anreicherung der Sprache mit Bild, Klang und Duft, geprägt, die auf den Einfluss der französischen Symbolisten hinweist. Zu der Synästhesierung gehörte bei den Symbolisten vor allem das Farbenhören, wie Otokar Fischer in seinem Essay *Splývání počitků* zeigte.¹²² Trakl inspirierte sich besonders bei Rimbauds *Illuminations* und ging noch weiter, indem er synästhetische Metaphern schuf. Er wollte also nicht nur die Bedeutung eines Wortes verstärken, sondern er verschmolz mehrere Einzelteile in einen neuen Wert, um eine neue Bedeutungseinheit zu schaffen. Darum ist es schwer Trakls Farbensymbolik zu erklären. Er schuf seine eigene Bedeutungsskala der Farben, die den klassischen Farbenwerten nicht entspricht und die er je nach Bedarf änderte. Er wollte mit Hilfe der Farbe bestimmte Stimmung innerhalb der semantischen Dynamik des Gedichts hervorrufen.

Nicht nur durch die gewählte Farbenskala wurde er Dichter der herbstlichen Stimmung oder Dichter der Melancholie genannt. Diese Bezeichnung gewann Trakl aufgrund der schwermütigen Motive, die er in seinen Gedichten behandelte. Er stellte das „*Bild der zerbrochenen Welt und der leidenden Menschen in ihr*“¹²³ dar, wobei dieser Mensch nach Erlösung sehnt. Trakls Gedichte sind durch starke Religiosität geprägt, enthalten christliche Motive und Symbole und weisen Anzeichen der christlichen Mystik auf. Der Mensch fühlt Schuld und wollte dem Gott nahe kommen. Er sehnt sich nach Verzeihung, hat aber keine Hoffnung, dass sie wirklich möglich ist. Die Welt ohne Gottes Gnade heißt Grauen und Verfall.

¹¹⁹ Klein, Johannes: *Georg Trakl*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 374.

¹²⁰ Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon. Band 16*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009. S. 766.

¹²¹ Jiráč, Vojtěch: *Nejzazší důsledky*, in: Trakl, Georg: *Šebestián ve snu*. Třebíč : Arca JiMfa, 1995. S. 278.

¹²² In: Fischer, Otokar: *Duše, slovo, svět*. Praha: Československý spisovatel, 1965. S. 36-53, hier S. 36. Auf Deutsch als „Über Verbindung von Farbe und Klang“, in: *Zeitschrift für Ästhetik*, Jg. 2 / 1907, S. 501-534.

¹²³ Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon. Band 16*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009. S. 766

Diese Suche ist der ganzen Epoche gemeinsam und Trakls Gedichte stellen somit ein „*allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts*“¹²⁴ dar. Er selbst empfand seine Gedichte als einen „*unvollkommenen Versuch, meine Schuld zu sühnen*“¹²⁵ und ist in seinen Gedichten immer anwesend, obwohl er nur selten ich-Form benutzte.¹²⁶

Da viele Menschen glauben, dass es zwischen Trakl und seine Schwester eine inzestuöse Beziehung gab, wird häufig das Inzestmotiv erwähnt. Als Beispiel werden z.B. die Gedichte *Blutschuld* oder *Passion* genannt. Doch haben wir keinen greifbaren Beweis, dass diese Beziehung wirklich inzestuös war, weil die Familie die Korrespondenz der beiden Geschwister vernichtete. Es gibt nur eine vermittelte Aussage von Trakls Schwester Margarethe: „*Er schwieg gegen jedermann, aber Gretl bekannte nach seinem – und vor ihrem eigenen – frühen [sie erschoss sich drei Jahre nach Georgs Tod] Tod gegenüber Ludwig von Ficker, wie diese Bindung ihr Gewissen belastet hatte.*“¹²⁷

Auf jeden Fall spielt die Schwester in Trakls Gedichten eine große Rolle. Sie gilt als sein Alter ego. Oft wird sie nicht direkt als Schwester bezeichnet, sondern als eine andere weibliche Figur chiffriert. Wenn Trakl die Liebe erwähnt, handelt es sich um dunkle Liebe, die gegen die gesellschaftlichen Ordnungen verstößt. Er betrachtete die Liebe als Fluch und immer wieder erscheint die Schwester in diesem Zusammenhang, begleitet durch das Motiv des Blutes, was zusätzlich auf ein Verwandtschaftsverhältnis deuten kann. Vielleicht fühlte sich Trakl auch für Gretls Drogensucht schuldig, denn er besorgte Drogen für sie beide.

Wie ausweglos seine Lebenslage war und wie sehr er sich schuldig fühlte, belegen auch seine eigenen Worte: „*Ich habe kein Recht, mich der Hölle zu entziehen.*“¹²⁸

Zu der Analyse wurden drei Gedichte von Georg Trakl ausgewählt: *Die Ratten*, *Menschheit und Grodek*. Es gibt drei Übersetzer von Trakls' Gedichten ins Tschechische. Es handelt sich um Ludvík Kundera (2), dessen Übersetzungen 1969 in der Anthologie des

¹²⁴ *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975. S. 47

¹²⁵ Klein, Johannes: *Georg Trakl*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 387.

¹²⁶ Lehnert, Herbert: *Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 5: Vom Jugendstil zum Expressionismus*. Stuttgart : Reclam 1978. S. 771

¹²⁷ Klein, Johannes: *Georg Trakl*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 379.

¹²⁸ Klein, Johannes: *Georg Trakl*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969. S. 379.

Expressionismus *Haló - je tady víchr, víchřice*¹²⁹, erschienen, um Radek Malý (3), der einige Gedichte in seiner expressionistischen Anthologie *Držice v drzých držkách cigarety*¹³⁰ 2007 herausgab und um Bohuslav Reynek (1), der *Die Ratten* schon 1917 ins Tschechische übersetzte.

6.2. Die Ratten

- 1 *In Hof scheint weiß der herbstliche Mond.*
- 2 *Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.*
- 3 *Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt;*
- 4 *Da tauchen leise herauf die Ratten*

- 5 *Und huschen pfeifend hier und dort*
- 6 *Und ein gräulicher Dunsthauch wittert*
- 7 *Ihnen nach aus dem Abort,*
- 8 *Den geisterhaft der Mondschein durchzittert*

- 9 *Und sie keifen vor Gier wie toll*
- 10 *Und erfüllen Haus und Scheunen,*
- 11 *Die von Korn und Früchten voll.*
- 12 *Eisige Winde im Dunkel greinen.*¹³¹

6.2.1. Analyse und Interpretation

Das Gedicht *Die Ratten* entstand 1912 unter dem Einfluss der französischen Symbolisten, die in ihren Gedichten Motive verwendet haben, die konventionell als unästhetisch und ekelhaft wahrgenommen wurden. Das Gedicht erschien im Gedichtband *Gedichte*.

Was die Entstehungsgeschichte dieses Gedichtes betrifft, sind keine genauen Abgaben zu finden. In der Literatur gibt es nur eine Erwähnung. Den tschechischen Dichter František Hrubín inspizierte Trakls Poesie und er schrieb das Gedicht *Čtenář u řeky*. Als dieses Gedicht

¹²⁹ Kundera, Ludvík: *Haló je tady víchr-víchřice! Expresionismus*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

¹³⁰ Malý, Radek: *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu*. Praha: BBart, 2007.

¹³¹ Trakl, Georg: *Gedichte*. Leipzig: Reclam, 1975. S. 25.

herausgegeben wurde, schrieb ihm Magister Sklenář aus Brünn und informierte ihn, dass er mit Georg Trakl in der Salzburger Apotheke arbeitete, und in seinen Erinnerungen erschien auch eine Vermutung, dass der Dichter bei diesem Gedicht vielleicht „*an die Apotheke dachte, wo bei Tag und Nacht Ratten liefen*“.¹³²

Der Titel wurde sicher nicht zufällig gewählt. Daemmricks Handbuch der *Themen und Motive in der Literatur* führt dazu ein: „*Die mit einzelnen Tieren verbundenen festen Vorstellungsgelände erstrecken sich auf Situationsmotive, Themenverknüpfungen und symbolische Deutungen.*“¹³³ Wenn man den Inhalt des Gedichtes in Betracht zieht, kann man die Ratten als Symbol des Verfalls verstehen.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen und hat keinen regelmäßigen Rhythmus. Jede Strophe enthält vier Verse, die von zwei Kreuzreimen gebildet sind (Reimschema *abab cdcd efef*). In der ersten Strophe kann man den Reihungsstil wieder beobachten. Im Gedicht gibt es viele Personifikationen und Enjambements, die bestimmte Funktionen tragen, z.B. die Enjambements (Verse 6, 7) sollen dem Leser das Gewimmel der Ratten vermitteln. Man kann auch von einer Rahmenhandlung des Gedichts sprechen. Den Rahmen bilden die Natur- und Umgebungsbeschreibungen, die eine statische Szene entstehen lassen. In dieser statischen Szene erscheinen dann die Ratten – als beweglicher Teil des Gedichts.

Das Gedicht beginnt gleichsam neuromantisch mit der Beschreibung der Nacht. In der ersten Zeile wird der Mond mithilfe des Attributs *herbstlich* beschrieben, das nicht besonders oft in diesem Zusammenhang erscheint. Über das Dach wachsen vielleicht einige Bäume, die vom Mond beleuchtet werden und deren Zweige „*phantastische Schatten*“ werfen, die „*vom Dachrand fallen*“ und auf dem Boden enden. Es ist still. Menschen schlafen, die Fenster sind leer, es sieht so aus, als ob „*ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt*“. Die Stille wird durch die Personifikation verstärkt, vielleicht soll dieses Schweigen auch als Ausdruck der Gottesferne verstanden werden. Da tauchen die Ratten. Obwohl sie sich am Anfang leise benehmen, wird mit ihrer Erscheinung das topische Bild der romantischen Nacht zerstört.

Ihr Treiben und Pfeifen stört bald auch akustisch die Stille der Nacht. Woher sie kamen, wird in der sechsten Zeile angedeutet, die einen „*gräulich[en] Dunsthauch*“ erwähnt, der nach

¹³² Trakl, Georg: *Šebestían ve snu*. Třebíč : Arca JiMfa, 1995. S. 29

¹³³ Daemrich, Horst S.: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen, Basel: Francke, 1995. S. 344

ihnen aus dem Abort wittert. Das Wort *Abort* als Bezeichnung für eine Toilette wird heute nicht mehr oder nur selten benutzt. Dass die Ratten aus dem Abort herkommen, impliziert eine sehr negative Bewertung dieser Wesen. Der Dunsthauch wittert und der Abort zittert. Diese Personifikationen verlebendigen die plötzliche Veränderung der Nacht selbst. Es ist möglich, dass die Ratten mit dem Abort zittern, wenn sie nach draußen kriechen; man kann sie aber im Dunkel nicht sehen, so dass es aussieht, als würde der Mondschein ihn unheimlich durchzittert. Wie später einige Forscher bemerkten, ist diese Bewegung „*ein Symptom der Unruhe und der Angst. [...] denn in den ‚Dichtungen‘ selbst fällt immer wieder das Stichwort für derartige Bewegungen: geisterhaft.*“¹³⁴ Der Mond wird dadurch plötzlich dämonisiert.

Die Ratten werden in der neunten Zeile weiter als toll und gierig charakterisiert, was auch eine negative Eigenschaft ist. Sie dringen in „*Haus und Scheunen*“ ein, um die Vorräte an „*Korn und Früchten*“ zu fressen. Damit wird ihre zerstörerische Wirkung bestätigt. Der Winter kommt, wie die eisigen greinenden Winde in der zwölften Zeile andeuten. Infolge der zerstörten bzw. wertlos gewordenen Vorräte (deren Sammeln damit in Frage gestellt wird) werden die Menschen wohl hungern, möglicherweise droht ihnen der Hungertod. Die Ratten vermitteln hier also eine apokalyptische Vision des Todes.

6.2.2. Analyse der Übersetzungen

Was die formale Seite betrifft, hielten alle drei Übersetzer das Reimschema *abab cdcd efef* und die Gliederung in drei Strophen ein.

Bei der Übersetzung des Titels entschieden sich alle drei Übersetzer für die Übersetzung des Wortes „Ratten“ als „Krysy“. Es ist ganz logisch, weil dieses Motiv im Tschechischen genauso wie im Deutschen eine längere Tradition hat – z. B. in der Legende vom Rattenfänger, der als „krysař“ übersetzt wird. Doch müssen wir die Tatsache in Betracht ziehen, dass das Wort „Ratten“ im Tschechischen mehrdeutig ist – es kann „krysy/Hausratten“ oder „potkany/Wanderratten“ bezeichnen. Die bloße Übersetzung der Ratten als „krysy“ hat oft zur Folge, dass viele Menschen denken, dass sie in ihren Kellern „krysy“ haben, aber richtig nennen

¹³⁴ *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten.* Hrsg. v. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 21970. S. 58.

sie sich auf tschechisch „potkani“. Heute ist es üblicher in der Natur Wanderratten zu treffen als Hausratten. Die Wanderratten verweilen gern in der Nähe von Menschen, weil sie leicht zum Futter kommen. Die Hausratten sind seit langem weniger verbreitet. War es auch damals so? Woran dachte Trakl eigentlich? An Hausratten oder an Wanderratten? Und nahm er den Unterschied als wichtig wahr? Trotz allem scheint die Übersetzung mit „krysy“ die bessere Lösung zu sein, weil es im Tschechischen idiomatische Verbindungen gibt, die die Ratten als „krysy“ enthalten und negative Konnotationen bzw. den entsprechenden kulturellen (Un-)Wert unmittelbar hervorrufen.

I

1	2	3
1 <i>Po nádvoří bíle svítí měsíc podzimní.</i>	<i>Nad dvorem podzimní měsíc ční.</i>	<i>Podzimní měsíc objal dvůr v svůj svit.</i>
2 <i>Na okapu fantastické stíny visí.</i>	<i>Z okapu fantastické stíny visí.</i>	<i>Ze střechy fantastické stíny visí.</i>
3 <i>V prázdných oknech prostírá se mlčení;</i>	<i>V prázdných oknech dlí mlčení;</i>	<i>Mlčení v prázdných oknech našlo byt;</i>
4 <i>tu se potichouнку vynořují krysy,</i>	<i>potichu z děr se vynořují krysy</i>	<i>tu tiše z koutů noří se krysy.</i>

In der ersten Zeile setzen alle Übersetzer das naheliegende Äquivalent des wichtigen Adjektivs *herbstlich* ein. Nicht so einig waren sie beispielsweise bei dem Verb *scheinen*. Reynek hielt sich an das Original und verwendete in seiner Übersetzung sowohl das Verb „scheint/svítí“ als auch das Adverb „weiß/bíle“. Im Gegenteil dazu verschwanden bei Kundera die beiden Wörter, Kundera lässt den Mond „emporragen/čnít“ und verlässt sich auf die Phantasie des Lesers, dass er sich automatisch mit dem Mond auch den weißen Schein vorstellt. Bei Malý „umfasste/objal“ der Mond den Hof mit seinem Schein. Das Adverb *weiß* fehlt wieder. Der Mondschein kann aber diese Farbe konnotieren. Bemerkenswert ist bei Reynek noch die Tatsache, dass er den Hof als „nádvoří/Hofplatz“ übersetzte. Dieser Begriff konnotiert im Tschechischen eher die Vorstellung eines Hofes im Schloss oder auf der Burg, als einen gewöhnlichen Hof, den Trakl hier wahrscheinlich meinte.

Die Übersetzungen der zweiten Zeile unterscheiden sich vor allem in den Äquivalenten des Wortes *Dachrand*. Malý übersetzte dieses Wort nur als „vom Dach/ze střechy“, Reynek und Kundera übersetzten den Dachrand als „okap/die Rinne“.

In der dritten Zeile scheint das personifizierte Verb *wohnen* problematisch zu sein. Jeder Übersetzer löste diese Stelle auf seine Art und Weise. Reynek übersetzte „wohnt“ als „breitet sich aus/prostírá se“, bei Kundera „verweilt/dlí“ das Schweigen in leeren Fenstern und Malý

übersetzte das Verb mit dem Präteritum, so dass das Schweigen „seine Wohnung fand/našlo byt“. Die Vergangenheit verstärkt hier den Ausdruck in dem Sinne, dass es so aussieht, als ob das Schweigen seit längerer Zeit in den Festern anwesend wäre. Obwohl die Übersetzungen unterschiedlich sind, ist es kein größeres Problem, weil die ursprüngliche Idee des sich verweilenden Schweigens in allen Fällen aufbewahrt blieb.

In der dritten Zeile des Originals gibt es eine Verletzungen der Wortfolge. Diese Verletzung soll die Aufmerksamkeit des Lesers zum Geschehen im Gedicht anziehen. Diese Besonderheit bemühten sich auch die Übersetzer ins Tschechische zu übertragen.

In der vierten Zeile hielt sich Reynek fast wörtlich an das Original völlig. Kundera und Malý versuchten zwischen den Zeilen zu lesen, woher die Ratten kommen. Bei Kundera tauchen sie „z děr/aus Löchern“, bei Malý „z koutů/aus Ecken“ herauf. Doch ist es möglich, dass sie gerade aus dem Abort, der in der zweiten Strophe erwähnt ist, herauftauchen. Das Herauftauchen bedeutet die Bewegung nach oben und die Handlung der zweiten Strophe wird es bestätigen. Sie tauchen herauf, ein Dunsthauch wittert nach ihnen und ihr Herauftauchen zittert mit dem Abort. Noch gibt es in dieser Zeile einen Unterschied – Malý übersetzte das Herauftauchen als „noří se“, was einerseits sehr dichterisch wirkt, andererseits kann es zum Missverständnis führen, weil dieses Verb im Tschechischen eher als eine Bewegung nach unten als nach oben verstanden wird.

II

1	2	3
5 pištice se mihotají tam i tu,	a z jejich mihavých průvodů	S pištěním hemží se jen dál,
6 závan přehavný stře se	příšerný zápach zbývá, item	šedavý vánek hebce splývá
7 za nimi zpod záchodu,	se táhne z končin záchodu,	za jejich těly jako šál,
8 jímž se strašidelně měsíc třese.	jenž prochvíván je lunným svitem.	jejž měsíc hrůzně rozechvívá.

Das Strophenenjambement in der fünften Zeile bewahrten nur Reynek und Kundera. Malý fing diese Zeile mit einem neuen Satz an. Diese Strophe war bei der Übersetzung sicher gewissermaßen problematisch. Im Tschechischen gibt es kein entsprechendes Synonym zu dem *Abort* und sie mussten die Wortauswahl dem Reim mit „Abort“ unterordnen. Reynek hielt noch an den Originaltext, aber schon Kundera wählte eine andere Strategie. Er ließ das Pfeifen wegfallen und bildete „Züge/průvody“ der Ratten, um den Reim mit dem Abort zu erreichen. Malý schwächte das Huschen ab und ließ die Ratten wild wimmeln.

Malý überträgt den Dunsthauch als „šedavý vánek/gräuliches Lüftchen“. Dieser Ausdruck wirkt zu romantisch. Die Zweideutigkeit des Adjektivs „gräulich“ wird nicht berücksichtigt. Im Deutschen heißt „gräulich“ einerseits etwas mit der Farbe zwischen weiß und grau, andererseits etwas, was Grauen erweckt. Im Tschechischen gibt es keinen ähnlichen Ausdruck. Diese Abschwächung und die Abweichung vom Original im Allgemeinen sind weiter in der ganzen sechsten und siebten Zeile beobachtbar, wenn Malý den Abort völlig auslässt und diese Zeile so übersetzt, dass ein graufarbiges Lüftchen nach ihren Körpern sanft wie ein Schal fließt. Kundera benutzte in der sechsten Zeile das lateinische Wort „item“, das in seiner Ungewöhnlichkeit vielleicht eine Entsprechung zum Fremdwort „Abort“ im Original bilden sollte, das im Tschechischen kein Äquivalent hat. Es ist jedoch fraglich, ob es eine glückliche Lösung war, weil „Abort“ zwar als veraltet gilt, doch kann man glauben, dass deutschsprachige Leser dieses Wort verstehen, hingegen können wahrscheinlich nur sehr wenige Tschechen lateinisch. Reynek verstärkte das Adjektiv *gräulich* und schuf das Adjektiv „přehavný/übereckelhaft“. Auch das Verb „wittern“ übersetzte er anders. Das Verb „wittern“ bezeugt im Allgemeinen, dass alle Übersetzer auf die im Original enthaltene Personifikation verzichtet haben.

Die achte Zeile übersetzten Reynek und Malý in fast wörtlichem Einklang mit dem Original. Kundera wählte eine deutlich poetisierende Weise, wenn er das Verb „prochvíván/durchbebt“ einsetzt und Mond als „lunný svit/Mondschein (mit einem spezifischen dichterischen tschechischen Ausdruck)“ übersetzte.

III

1	2	3
9 <i>Krasy baživosti vrčí divoce,</i>	<i>A krysí houf jak zběsilý</i>	<i>Chťčem jaté rojí se, jdou,</i>
10 <i>plní dům i sýpky vedle stájí,</i>	<i>do domu, do sýpek vniká,</i>	<i>dům i sýpky zaplnily,</i>
11 <i>jež jsou plny žita, ovoce.</i>	<i>kde plody jsou a obilí.</i>	<i>jež přetékají úrodou.</i>
12 <i>Mrazné větry v siné tmě se ošklibají.</i>	<i>Ledový víchr ječí a vzlyká.</i>	<i>Ledové větry v temnotě kvílí.</i>

In der neunten Zeile übersetzte Reynek Gier als „baživost“, was eine der möglichen entsprechenden Bedeutungen ist, und das Keifen mit dem Verb „vrčet/knurren“, wobei es ihm gelang, den Klang, den die Ratten machten, zu erfassen. Das Adjektiv *toll* übersetzte er als das Adverb „divoce/wild“, was zur Bedeutung passt. Kundera machte aus der Ratten ein Rattenrudel und ließ Gier und den Klang, den die Ratten von sich gaben, weg. Bei Malý fehlt Gier und die

Tollwut und er betonte die Bewegung der Ratten mit den Verben „rojí se/häufen sich“ und „jdou/gehen“.

Die zehnte Zeile erweiterte Reynek um Pferdeställe, die neben dem Haus und Speicher stehen, Kundera ließ die Ratten eindringen, akzentuierte aber die Raumauffüllung nicht. Nur bei Malý entspricht der motivische Inhalt der Übersetzung dem Original. Es ist bemerkenswert, dass alle drei Übersetzer statt „stodoly/Scheunen“ das Substantiv „sýpky/Speicher“ benutzten, aber es ist logisch, weil gerade in Speichern Korn gelagert wurde und die topische Tradition des Vorratsammelns eher mit diesem Wort verbunden ist. In Scheunen blieb nach der Ernte nur Stroh. Trakl wählte hier Scheunen wahrscheinlich wegen des Reims aus.

Die Scheunen (oder Speicher) sind bei Reynek voll von „Roggen/žita“ und Obst/ovoce“. Vielleicht wählte Reynek zu „Korn“ gerade diese Entsprechung, weil er mit dem Bild der aufgefressenen Roggenvorräte die Unmöglichkeit, Brot zu backen, betonen wollte (Roggenmehl war früher die charakteristische Basiszutat des Brots). Kundera wählte neutrale Bezeichnungen und übersetzte *Korn* als „obilí“ und *Früchten* als „plody“. Malý fasste die beiden Substantive unter „der Ernte/úroda“ zusammen.

In der zwölften Zeile schwächte Reynek der Bedeutung des Dunkels mit dem Adjektiv „siný/bläulich“, was wieder deutlich poetisierend wirkt, er nahm den Winden den Klang und ließ sie nur „grinsen/ošklíbat se“. Kundera übersetzte Winde im Singular und verstärkte den Klang mit zwei Verben „ječet/schrillen“ und „vzlykat/schluchzen“, aber keines dieser Verben drückt den Klang des Windes aus. Das Dunkel ließ er völlig aus. Malý hielt sich an das Original und es gelang ihm auch den Klang des Windes gut auszudrücken.

6.2.3. Übersetzungen im Vergleich

Reynek bemühte sich die formale Seite des Gedichts ins Tschechische zu übertragen, wobei er einige Motive betonte und ins Gedicht Merkmale des Drastischen brachte.

Kundera ästhetisierte in seiner Übersetzung die Hässlichkeit und verschob den Ausklang des Gedichts zur Dekadenz.

Malý entschied sich, die nächtliche Atmosphäre nahezubringen. Dieser Absicht ordnete er dann die Übersetzung unter und wich vom Original ab, was vor allem in der zweiten Strophe deutlich ist.

6.3. Menschheit

1 Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
2 Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
3 Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
4 Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
5 Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
6 Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
7 Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen
8 Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
9 Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
10 Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.¹³⁵

6.3.1. Interpretation und Analyse

Das Gedicht *Menschheit* wurde im Herbst 1912 geschrieben. Höchstwahrscheinlich wurde Trakl von damaligen geschichtlichen Geschehnissen beeinflusst. Der italienische Kolonialkrieg in Libyen wurde gerade beendet und der erste Balkankrieg begann.

Das Gedicht besteht aus einer Strophe, die aus 10 Versen gebildet ist. Es weist einen unregelmäßigen Rhythmus auf, aber hat ein festes Reimschema: *ababacdc*. Die Verse 1, 3, 5, 6, 8 und 10 enden mit männlicher Kadenz, der Rest der Verse mit weiblicher Kadenz. Die einzelnen Zeilen sind wie Truppen der Soldaten fest geformt, doch zeugt der uneinheitliche Rhythmus vom Kriegschaos. *Menschheit* erzählt keine Geschichte, es handelt sich um einzelne Bilder, die zusammengesetzt sind, sgn. Reihungsstil.

Was den Inhalt selbst betrifft, kann man das Gedicht in zwei Teile gliedern. Von der ersten bis zur fünften Zeile werden Kriegsausschnitte dargestellt. In der sechsten bis zehnten Zeile erscheinen religiöse Motive. Im Gedicht benutzte Trakl Metaphern (z.B. Verse 1, 3) und Farbsymbolik (z.B. Verse 2, 3, 5).

¹³⁵ Lehnert, Herbert: *Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 5: Vom Jugendstil zum Expressionismus*. Stuttgart : Reclam 1978. S. 765

Schon der Titel *Menschheit* ohne Artikel gibt an, dass es sich um eine Verallgemeinerung handelt. Das Hauptthema des Gedichts ist Verfall, den der Krieg auf dem Gewissen hat.

In der ersten Zeile wird „Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt“. Die *Feuerschlünden* wird hier als Metapher für Kanonen benutzt. *Menschheit* ist Metapher für Soldaten. Das Gedicht beginnt also mit der Beschreibung einer Schlacht während eines Krieges.

Ein Trommelwirbel in der zweiten Zeile meldet den Beginn der Schlacht. Die Krieger haben bewölkte, darum dunkle, Stirnen.

In der dritten Zeile beginnt die Schlacht. Die Soldaten ziehen gegen ihre Feinde, die ihre Kanonen in Betrieb setzen. Viele der Soldaten werden getroffen. Die Geschosse aus den Kanonen zersplittern die Körper der Soldaten und ihr Blut sprüht in die Luft. Es sieht aus, als ob roter Blutnebel überall wäre. Die Soldaten gehen, wegen dem Nebel wissen sie nicht wohin und das Eisen schellt. Dieses *Eisen* symbolisiert die Geschosse und das *Schellen* ist der Klang, die sie machen, wenn sie aus Waffen ausgehen. Das Eisen bringt Tod, was mit der schwarzen Farbe betont wird.

Die Soldaten sind verzweifelt, sie denken an nichts. Die fünfte Zeile nennt die Gründe, warum es zu diesem Massaker kam. Evas Schatten erinnert an die Erbsünde. Es ist nicht klar, was Trakl mit *Jagd* meinte. Möglicherweise ist es eine Metapher für die Verfolgung der Christen. Rotes Geld erinnert an Juda's Geld, der seinen Herrn für 30 Silbermünzen verkaufte.

Die düstere Atmosphäre, die durch ein Gewölk symbolisiert ist, wird in der sechsten Zeile mit einem Licht, dessen Helligkeit den Gegensatz zur Finsternis des vorigen Teils bildet, zerrissen. Das *Abendmahl* bedeutet hier das letzte Abendmahl Jesu.

„ [...] nahm Jesus das Brot, dankte und brach's und gab's den Jüngern und sprach: Nehmet, esset; das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus, das ist mein Blut des Bundes, das vergossen wird für viele zu Vergebung der Sünden.“¹³⁶

Das Abendmahl ist also ein Symbol für den Opfertod Jesu. Mit diesem Opfertod entsteht die Hoffnung auf Erlösung und fängt das kirchliche bzw. liturgische Leben an. Die Erlösung ist

¹³⁶ *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers.* Leipzig: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin und Altenburg, 1990, Mt 26, 26-28

hier als „ein sanftes Schweigen“ gekennzeichnet, das den Gegensatz zum Lärm des Krieges bildet.

Die zwölf Jünger in der achten Zeile vertraten beim Abendmahl das Volk Israels, hier stehen sie für die ganze Menschheit.

Die Hoffnung auf Erlösung und das sanfte Schweigen wird mit dem Schrei in der neunten Zeile zerstört, die an die Nacht am Ölberg vor der Kreuzigung Jesu erinnert, und durch den ungläubigen Thomas, dessen Glaubenszweifel die Gottferne bedeutet. Der Schrei ist der Ausdruck der Angst. Sie haben Angst und schreien im Schlaf, weil sie in Wirklichkeit in Gott und in Erlösung nicht glauben.

6.3.2. Analyse der Übersetzungen

Beide Übersetzer haben das Gedicht ebenso wie Trakl „Lidstvo/Menschheit“ benannt.

Die beiden Übersetzungen bilden eine zehnzeilige Strophe. Diese Strophe hat in beiden Fällen gleiches Reimschema: *ababcdeded*. Im ersten Teil bemühten sich auch beide, den Wechsel männlicher und weiblicher Kadenz zu bewahren.

I

1	2
1 <i>Lidstvo, jež stojí před hlavněmi děl,</i>	<i>Před chřtány děl se staví lidstvo; shon,</i>
2 <i>víření bubnů, čela válečníků,</i>	<i>víření bubnů, čela válečníků,</i>
3 <i>v krvi mlh kroky; kov se rozezněl;</i>	<i>v krvavé mlze kroky; temný tón,</i>
4 <i>noc v přetruchlivých mozcích, plno vzlyků:</i>	<i>zoufalství, v smutných mozcích noc, žal vzlyků:</i>
5 <i>stín Evin, rudé mince, honba těl.</i>	<i>stín Evy, rudé mince, štvání, hon.</i>

Schon in der ersten Zeile schwächen beiden Übersetzer die Farbsymbolik Trakls indirekt ab, wenn sie das Feuer weglassen. „Vor Feuerschlünden“ übersetzt Kundera als „před hlavněmi děl/vor Geschützrohren“, womit er die ganze Metapher zerstört und das Bild explizit erklärt. Malý bemüht sich mindestens einen Teil der Metapher zu bewahren und übersetzt sie als „před chřtány děl/vor Kanonenschlünden“. Die beiden schoben auch das passive Auftreten der Menschheit zur Seite. Bei Kundera ist es noch nicht so markant, weil er über die Menschheit schreibt, „jež stojí před hlavněmi děl/die vor Geschützrohren steht“, aber bei Malý nimmt die

Menschheit am Krieg aktiv und freiwillig teil („Před chřtány děl se staví lidstvo/Vor Kanonenschlünde stellt sich Menschheit“). Bei Trakl liest man diese Zeile gerade umgekehrt – die Menschheit will nicht kämpfen, sie wurde in den Krieg einberufen, vor Kanonen gestellt und jetzt wartet sie auf den Tod (es bietet sich an etwa: Před chřtány děl stavějí lidstvo/Vor Kanonenschlünden stellen sie Menschheit). Malý fügte an das Ende der Zeile noch das Wort „shon/Rummel“ hinzu, das im Original nicht vorkommt und schließlich überraschend wirkt, weil es im Original keinen Rummel gibt – im Gegenteil: Die ganze Szene wirkt sehr statisch. Die Krieger sind gespannt und warten.

Die zweite Zeile sieht in beiden Übertragungen gleich aus. Es fehlt bloß das Adjektiv „dunkler“, womit die Farbsymbolik wieder abgeschwächt wird.

Die Metapher auf der dritten Zeile verstand jeder der Übersetzer wahrscheinlich ganz anders, deshalb steht bei Kundera verfremdend „v krvi mlh kroky/ im Blut der Nebel Schritte“, was man wiederum als Personifikation verstehen kann, und bei Malý ebenso wie im Original „v krvavé mlze kroky/Schritte durch Blutnebel“. Weiter übersetzte Kundera „schwarzes Eisen schellt“ als „kov se rozezněl/Metall ertönte“ und bei Malý blieb nur „temný tón/ein dunkler Ton“. Bei Kundera kann der Leser die Metapher so verstehen, dass die Kanonen donnerten, obwohl sie im Original mit dem Verb „schellen“ angedeutet wurde, dass es vielleicht Patronen waren. Bei Kundera blieb mindestens das Bild der Waffen bewahrt. Malý ist an dieser Stelle ganz abstrakt und es ist höchst wahrscheinlich, dass der Leser den dunklen Ton nicht als Metapher der Offensive verstehen wird. Doch ist mit der veränderten Wortfolge des ersten Teils der Zeile die Farbsymbolik wieder abgeschwächt, weil bei Trakl das Rote (Blut) und das Schwarze (schwarzes Eisen) nebeneinander stehen, was in den Übersetzungen fehlt.

In der vierten Zeile ändert Kundera die Wortfolge, verstärkt das Adjektiv *traurig* zu „v přetruchlivých mozcích/in überjämmerlichen Gehirnen“ und verbindet den zweiten Teil der Zeile mit der folgenden durch die Metapher „plno vzlyků/viele Schluchzer“, die hier statt bloße *Verzweiflung* steht. Malý die *Verzweiflung*, doch gibt er am Ende der Zeile „žal vzlyků/Kummer der Schluchzer“ zu.

In der fünften Zeile änderten die beiden Übersetzer die Wortfolge wieder. Das Adverb „hier“ ist völlig weg, Evas Schatten bleibt und Jagd und rotes Geld wurden getauscht, wobei das Rote mit „rudé“ übersetzt wurde. Das ist eine sehr gute Idee, weil gerade dieses Adjektiv im Tschechischen mit Blut verbunden wird und mit diesem Geld hier Juda's Verrat angedeutet wird. Das Wort *Jagd* ist problematisch, weil man nur sehr schwer einschätzen kann, was Trakl damit

ausdrücken wollte. Diese Lage ist umso komplizierter, dass das Wort *die Jagd* zwei Bedeutungen hat. Entweder kann es die Jagd selbst bezeichnen, oder man kann es als Verfolgung verstehen. Wahrscheinlich dachte Trakl an die Verfolgung der Frühchristen. Kundera hat sich für „honba těl/Jagd der Körper“ entschieden, wobei man nicht weiß, ob die Körper selbst jagen oder gejagt werden. Möglicherweise wollte er Trakls Mehrdeutigkeit ins Tschechische übertragen. Malý nahm die beiden Bedeutungen „štvaní, hon/Verfolgung, Jagd“ in seiner Übersetzung auf, wobei die gewählten Wörter eher an die Jagd erinnern.

II

1

6 *Večeře Páně, mraky prorvány.*
 7 *V chlebu a víně ticho; ševel vánku*
 8 *a je jich počtem dvanáct v tomto dni.*
 9 *V noci pak pod olivou křičí v spánku;*
 10 *svatý Tomáš prst vkládá do rány.*

2

Večeře, mraky světlem prorvány.
Mlčení ve víně a v chlebu klíčí
a je jich dvanáct, dnes sem svoláni.
V noci pak v spánku pod olivou křičí;
prst vkládá svatý Tomáš do rány.

In der sechsten Zeile bewahrte Malý das Licht, das bei Kundera völlig fehlt. Dieses Lichtelement ist für das ganze Gedicht grundsätzlich, weil es Gottes Anwesenheit symbolisiert, und man kann sich nicht nur auf die Phantasie des Lesers verlassen, der versteht, dass dieser Durchbruch Licht impliziert. Kundera spezifizierte auch das Abendmahl. Das letzte Abendmahl Jesu wird im Deutschen nur als Abendmahl bezeichnet. Im Gegenteil dazu benutzt man im Tschechischen den Begriff „poslední večeře Páně/das letzte Abendmahl Jesu“ oder verkürzt nur „večeře Páně/das Abendmahl Jesu“. Die folgenden Ereignisse deuten an, dass es sich gerade um dieses Abendmahl handelt, doch könnte die ungenaue Bezeichnung zur Verwirrung des Lesers führen.

Die Übersetzungen der siebten Zeile weisen einen wesentlichen Unterschied im Vergleich zum Original auf. In beiden tschechischen Versionen fehlt das Adjektiv „sanft“. Dieses Adjektiv ist für Trakl höchst typisch, was Kundera im Vorwort zur tschechischen Übersetzung von *Sebastian im Traum* auch bemerkte¹³⁷, und im Hinblick auf dessen Bedeutung in dieser Zeile ist es seltsam, dass er sich für eine andere Lösung entschieden hat. Er hat *das Schweigen* durch die „Stille/ticho“ und *sanftes* durch „das säuselnde Lüftchen/ševel vánku“ ersetzt. Vielleicht ging es

¹³⁷ Trakl, Georg: *Šebestián ve snu*. Třebíč : Arca JiMfa, 1995. S. 11,

ihm um die Klangseite der Sprache, aber das *Schweigen* und die *Stille* haben verschiedene Konnotationen (auch was den Agens betrifft) und das Lüftchen erweckt die Hoffnung auf Erlösung nicht. Bei Malý wohnt das *Schweigen* sogar nicht so deutlich in Brot und Wein, es „klíčí/keimt“ erst. Aber das könnte noch entstehen, wenn man in Betracht zieht, dass der Vertrag über das Essen Brotes und Trinken Weines gerade abgeschlossen wurde.

In der achten Zeile ergänzten die beiden Übersetzer eine Adverbialbestimmung (1: *an diesen Tag*; 2: *heute*) und Malý gab noch die Information dazu, dass die Jünger zusammengerufen wurden. Im Original steht das Verb *versammelt*, woraus man auslesen kann, dass sie freiwillig zusammen sind. Das *Zusammenrufen* lässt dieses Merkmal vermissen.

Die neunte Zeile unterscheidet sich vom Original mit der Wortfolge und mit der Übersetzung der Ölbaumzweige. Die veränderte Wortfolge spielt in diesem Fall keine große Rolle, aber die Bezeichnung des Ölbaumes als „*oliva/Olive*“ ist ungewöhnlich, weil man im Tschechischen eher das normale Wort „*olivovník/ Ölbaum*“ benutzt.

Die beiden Versionen der letzten Zeile unterscheiden sich durch die Übertragung der *Hand*. Es ist nicht klar, warum sich die Übersetzer entschieden, die Hand mit dem Finger zu ersetzen. Im Evangelium sagt Jesus:

„*Reiche deinen Finger her und sieh meine Hände und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!*“¹³⁸

Der Finger, bei Malý noch mit der Hervorhebung betont, ist also gemäss der Bibel auch richtig, trotzdem ist es eine Abweichung vom Original.

6.3.3. Übersetzungen im Vergleich

Im ersten Teil konzentrierte sich Kundera auf Kriegsmotive und betonte diese motivische Seite.

Malý interpretierte diesen Teil als Beschreibung des herrschenden Chaos.

Im zweiten Teil weichten beide Übersetzer vom Original mehrmals ab, am deutlichsten sind aber diese Abweichungen beim Motiv Gottes und der Hoffnung auf Erlösung, die für den zweiten Teil grundsätzlich sind.

¹³⁸ *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers.* Leipzig: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin und Altenburg, 1990, Johannes 20, 27.

6.4. Grodek

*1 Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
2 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
3 Und blauen Seen, darüber die Sonne
4 Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
5 Sterbende Krieger, die wilde Klage
6 Ihrer zerbrochenen Mündel.
7 Doch stille sammelt im Weidengrund
8 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
9 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
10 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
11 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
12 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
13 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
14 Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.
15 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
16 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
17 Die ungeborenen Enkel.¹³⁹*

6.4.1. Analyse und Interpretation

Das Gedicht *Grodek* entstand nach der Schlacht bei Grodek am 8. September 1914, in der die russische und die österreich-ungarische Armee miteinander kämpften, wobei die russischen Truppen siegten. In dieser Schlacht wurde Trakl zum ersten Mal als Sanitäter eingesetzt. Wie schon am Anfang gesagt wurde, erlebte er nach diesem Gefecht Entsetzliches. Um sich mit diesen Erlebnissen abzufinden, schrieb er dieses Gedicht, das Zeugnis über die Kriegsgreuel ablegt. Das Gefühl der Sinnlosigkeit musste umso größer sein, wenn nach schweren Kämpfen mit vielen Opfern, als es schon aussah, dass die österreich-ungarischen Truppen den Russen überlegen sind, ein Rückzugbefehl am 11. September kam. Die Soldaten verstanden nicht, warum

¹³⁹ Trakl, Georg: *Gedichte*. Leipzig: Reclam, 1975. S. 109.

sie sich zurückziehen sollten, wenn der Sieg greifbar nah war. Es schien, dass die Gefallenen sinnlos starben.¹⁴⁰

Die uns bekannte Fassung von Grodek ist erst die zweite Version. Die erste Fassung ist nicht erhalten.

Das Gedicht besteht aus siebzehn Versen verschiedener Länge ohne Strophengliederung. Im Gedicht gibt es keinen regelmäßigen Rhythmus und kein Reimschema. Außer der achten Zeile enden alle Verse mit einem Substantiv.

Grodek ist von vielen Enjambements und miteinander nicht zusammenhängenden Elementen geprägt, die an Chaos während und nach der Schlacht erinnern sollen. Das Gedicht arbeitet auch mit der für Trakl typischen Farbsymbolik.

Das ganze Gedicht kann man in vier Sinnabschnitte aufteilen, was auch die Interpunktion andeutet. Der erste Teil erstreckt sich von Vers 1 bis zu Vers 6 und stellt die ruhige Natur und den lauten Krieg kontrastiv gegeneinander. Die Verse 7 bis 10 beschäftigen sich mit dem Tod. Der Kontrast zwischen Natur und Krieg tritt wieder in den Versen 11 bis 14 in den Vordergrund. Und in den Versen 15 bis 17 bespricht das lyrische Ich in Form einer Anrede die Sinnlosigkeit des Todes der Soldaten.

Das Gedicht beginnt mit der Beschreibung der tönenden herbstlichen Wälder. Diese tiefen Töne wirken auf den ersten Blick beruhigend, harmonisch und melancholisch.

Über ein Enjambement gerät man in die zweite Zeile und stellt überraschend fest, dass dieses Tönen durch „tödliche Waffen“ verursacht war. Mit dem Adjektiv *tödlich* wird die Aussagekraft der Waffen verstärkt. Darauf folgen in rascher Folge impressionistische Eindrücke des lyrischen Ich. Man sieht die „goldne Ebenen und blaue Seen“, die einen Farbkontrast bilden und wieder ein Gefühl der Ruhe hervorrufen. Das Blaue gehört zu den Kaltfarben und erweckt der Eindruck der Tiefe und Ruhe. Das Gold ist gelb, es gehört also zu den Warmfarben und drückt Helligkeit, Zufriedenheit und Glück aus. Die friedliche Wirkung der Farben wird mit der Sonne, die statt zu scheinen darüber „düster hinrollt“ (hier handelt es sich um Oxymoron und Synesthäsierung, die Bewegung der Sonne wird noch durch das Enjambement betont), zerstört und die Lage wird trostlos. Die Ruhe ist endgültig weg.

¹⁴⁰ Fröhlich, Hermann: *Geschichte des steirischen k. u. k. Infanterie Regiments Nr. 27 für den Zeitraum des Weltkrieges 1914 – 1918*, Band 1. Innsbruck: Wagner'sche Buchdruckerei, 1937. S. 86.

In der vierten Zeile beginnt es zu dämmern. Die Nacht umfängt „sterbende Krieger“, wodurch sie personifiziert wird, und diese Figuren sind auf ihre „wilde Klage“, also Todesschreie, ausgehenden „zerbrochenen Münder“ reduziert. Sie können nicht sprechen, sie haben zerbrochene Münder, was ein sehr unangenehmer Blick für einen Beobachter ist, und die Nacht versteckt sie, um sie vielleicht auch zu beruhigen.

Die Krieger schweigen schließlich. Es wird still. Die Totenstille wirkt hoffnungslos. Niemand, nicht einmal Gott, kommt die Krieger retten. Trakl benutzt in diesem Gedicht das Wort *Krieger* statt *Soldaten* wahrscheinlich darum, weil er eine sagenähnliche Stimmung erreichen wollte, wie es auch weiter angedeutet wird.

In der siebten Zeile setzt die tödliche Stimmung an. Im Weidengrund sammelt sich „rotes Gewölk“ aus dem vergossenen Blut. Es wird nicht näher bestimmt, wer der dort wohnhafte „zürnende Gott“ ist, aber man kann voraussetzen, dass es sich um einen Kriegs- und Totengott (möglicherweise Odin oder Mars?) handelt. Vielleicht bildet er einen Gegensatz zu dem gnädigen, christlichen Gott, der auf dem Schlachtfeld fehlt. An dieser Stelle wird die richtige Wortfolge missachtet und in der neunten Zeile ein zusammengezogenes Adjektiv „vergoßne“ und ein Neologismus „mondne“ auch erscheinen, um die Aufmerksamkeit des Lesers zum Geschehen anzulenken. Das Rote kann auch die Dämmerung bedeuten, weil der Tag sich in diesem Moment in die Nacht wandelt, was mit der „mondne[n] Kühle“ angedeutet ist. Die „mondne Kühle“ kann aber auch mit der Kühle der Leichen zusammenhängen. Das rote Blut fließt dahin und mit ihr fließt auch das Leben der Krieger aus ihren Körpern. Im übertragenen Sinne kann so der Übergang von Leben zu Tod ausgedrückt werden, weil in der zehnten Zeile gesagt wird, dass alle Straßen „in schwarze Verwesung“ münden, was die Unvermeidlichkeit des Todes betrifft. Das *Schwarze* hat hier die verstärkende Funktion.

Die elfte Zeile bespricht die Schönheit und die Erhabenheit der Natur, bzw. des Himmels, die vom Grauen der menschlichen Taten nicht betroffen ist. Die Zeile setzt sich mit der verletzten Wortfolge in der zwölften Zeile fort.

Durch „den schweigenden Hain“ schwankt „der Schwester Schatten“. Mit der Alliteration der Sch-Laute wird die gespenstische Wirkung der Szene unterstrichen. Die Schwester vertritt hier eine andere weibliche Figur – in der germanischen Mythologie wurden die Schachtfelder von den Walküren beschriftet. Von den Verstorbenen wählten sie die Ehrevollen aus und führten sie nach Walhöll. Das Schwanken signalisiert, dass die Szene eine Vision ist. Auch die Tatsache, dass die Schwester in der Form des Schattens erscheint, betont, dass sie nicht aus dieser Welt kommt.

Sie kommt, um Ehre zu erweisen und will „die Geister der Helden“ grüßen. Dennoch wird diese Feierstunde gestört, wenn die Helden auf „die blutenden Häupter“ reduziert sind und „die dunklen Flöten des Herbstes“, die im Rohr leise tönen, an die Unbefangenheit der Natur erinnern. Im Fall des leisen dunklen Tönens handelt es sich wieder um eine Synästhesie.

Diese bitter-ironische Stimmung herrscht auch im letzten Teil, wenn das lyrische Ich die „stolzere Trauer“ und die ehernen Altäre, an denen die Krieger geopfert wurden, anruft und die Folgen des Krieges beklagt - die verlorenen Leben der Krieger und auch die Leben weiterer Generationen, die wegen des Todes ihrer Vorfahren nie zur Welt kommen. Bei den heißen Flammen handelt es sich wieder um eine Synästhesie. In diesem Teil gibt es auch die für Trakl typische Steigerung der Adjektive.

6.4.2. Analyse der Übersetzungen

Die beiden Übersetzer blieben bei dem Titel *Grodek*. Sie bemühten sich auch die formale Seite einhalten. Doch waren sie, was die Enjambements betrifft, nicht immer erfolgreich. Trakls Aufbau des Textes, die mit einem Substantiv endenden Zeilen, stören diese.

I

1	2
<i>1 V podvečer znějí smrtícími zbraněmi</i>	<i>Navečer znějí podzimní lesy</i>
<i>2 podzimní lesy, zlaté roviny</i>	<i>smrtícími zbraněmi, zlaté roviny</i>
<i>3 a modrá jezera, nad nimiž chmurněji</i>	<i>a modrá jezera, nad nimi se valí</i>
<i>4 se kutáří slunce; noc obestírá</i>	<i>temněji slunce; noc v objetí svírá</i>
<i>5 umírající válečníky, divoký nářek</i>	<i>umírající válečníky, divoký nářek</i>
<i>6 jejich roztráštěných úst.</i>	<i>jejich rozbitých úst.</i>

Schon in der ersten Zeile stört Kundera die idyllische Stimmung des Originals mit den tödlichen Waffen/„smrtícími zbraněmi“, die im Original erst in der zweiten Zeile vorkommen. Im Gegenteil dazu bewahrte Malý die Wirkung der Vorlage und legte die tödlichen Waffen in die zweite Zeile. Auf die Umsetzung der Synkopen wie „goldnen“ usw. mussten die Übersetzer verzichten, weil das Tschechische für einen entsprechenden Vokalausfall nicht geeignet ist.

In der dritten Zeile störte Malý die Bedeutung des Enjambements, weil das Verb „hinrollt/se valí“ bei ihm schon in der dritten Zeile vorkommt. Beide Übersetzungen gehen auch

hinsichtlich der Übersetzung des Adverbs „düstrer“, das mehrere Bedeutungen hat, auseinander. Bei Kundera erscheint das Adverb „chmurněji/düsterer“, was man als Andeutung auf die nächsten Geschehnisse verstehen kann, bei Malý steht das Äquivalent „temněji/dunkler“, was auch möglich ist, weil dadurch das Oxymoron verstärkt wird.

Einen Unterschied gibt es auch in der vierten Zeile bei „umfängt die Nacht“. Im Original kommt hier wieder ein Gegensatz vor – die Nacht umfängt, was den beruhigenden Eindruck der Umarmung erweckt, sterbende Krieger. Bei Kundera lautet dies „noc obestírá“, was auch als eine barmherzige Tat verstanden werden kann, aber bei Malý die Nacht „v objetí svírá/klemmt in der Umarmung“, was bedeutet, dass die Nacht die Krieger bedauert und nicht will, dass sie weggehen - dass sie sterben.

In der fünften Zeile kann man die Frage stellen, ob es nicht besser gewesen wäre, die Betonung bei der *Klage* zu bewahren. Aus dem Original ergibt es sich nicht, ob die *Klage* mit der *Nacht* zusammenhängt oder nicht. Sollte es der Fall sein, wäre es besser, die Betonung auch in der tschechischen Übersetzung beizubehalten. Auch die Tatsache, dass die *Klage* im Singular steht, aber *Krieger* und *Münder* im Plural sind, lässt vermuten, dass Trakl eine bestimmte Vorstellung über diese Klage im Kopf hatte.

In der sechsten Zeile war Malý dem Original treu, wenn er „zerbrochenen“ als „rozbitých“ übersetzte. Kundera ging in seiner Vorstellung weiter und übersetzte es als „roztříštěných/zersplitterten“, was zwar dem Aussehen eines Mundes nach einem Treffschuss besser entspricht, doch weicht es vom Original ab.

1

7 *Ale tiše se shromaždují ve vrbinách*
8 *rudá mračna, v nichž bydlí hněvivý Bůh*
9 *prolitá krev, měsíční chlad;*
10 *všechny cesty vedou k černému zániku.*

2

Však tiše kupí se ve vrbách
rudá mračna, v nichž přebývá rozezlený Bůh,
prolitá krev, měsíční chlad;
všechny cesty ústí do černé zkázy.

In der siebten Zeile übersetzte Malý das Verb *sammeln* als „kupí se“, was im Tschechischen zum Ausdruck „rudá mračna/rotes Gewölk“ passt. Seine Übersetzung des Weidengrunds wirkt aber im Vergleich mit Kundera schwächer. Kundera erfasste mit seinem Ausdruck „ve vrbinách“ einen Platz, auf dem Weiden wachsen und wo sich rotes Gewölk sammelt. Bei Malý kann es mit seinem „ve vrbách/in Weiden“ zum Missverständnis kommen, weil es so verstanden werden kann, dass sich rotes Gewölk in jeder Weide sammelt.

Einen anderen Unterschied gibt es im achten Vers, wo Malý Gott mit großem Anfangsbuchstaben schreibt. Aber im Tschechischen wird mit großem Buchstaben nur der christliche (evtl. der jüdische) Gott bezeichnet und hier ist es nicht sicher, ob Trakl wirklich ihn (bzw. Ihn) meinte.

In der neunten Zeile blieben die beiden Übersetzer bei dem Reihungsstil des Originals, aber die Übersetzungen der zehnten Zeile unterscheiden sich durch die Übersetzung von *Verwesung* und *münden*. Malý blieb dem Original treu, Kundera war kreativer, aber seine „vedou/führen“ und „zánik/Untergang“ wirken nicht so fatal und hoffnungslos.

III

1

11 *Pod zlatým větrovím noci a hvězd*
12 *sestrin stín se potácí mlčícím hájem,*
13 *aby pozdravil duchy hrdinů, zkrvavené hlavy;*
14 *a v rákosí tiše znějí hluboké flétny podzimu.*

2

Pod zlatým větrovím noci a hvězd
stín sestry blíží se mlčenlivým hájem
pozdravit duchy hrdinů, krvácející hlavy;
a tiše v rákosí znějí temné flétny podzimu.

In der elften Zeile waren die Übersetzer einheitlich und dem Original treu, was man aber über die zwölfte Zeile nicht sagen kann, weil Malý das Verb *schwanken* für *nähern* auswechselte. Damit schwächte er die Bedeutung des Bildes ein bisschen ab, weil diese Schwankung an eine Sinnestäuschung erinnern sollte. Keinem der Übersetzer gelang es auch, durch die Lautmalerei die gespenstige Stimmung der Situation zu beschreiben.

Die Bedeutung der dreizehnten Zeile blieb bei den beiden Übersetzern bewahrt, doch scheint Malýs Übersetzung zutreffender zu sein, weil er das Original wieder einhielt. Im Unterschied zum eingeleiteten Finalsatz (Kunderas Lösung) benutzte er den Infinitiv.

Ebenso bewahrte er die Synästhesie und Farbsymbolik in der vierzehnten Zeile, wo Kundera *dunkel* für *tief* wechselte.

IV

1

15 *Ó hrdější smutku! vy kovové oltáře,*
16 *mohutná bolest žíví dnes horký plamen ducha,*
17 *nenarozené vnuky.*

2

Ó hrdější smutku! vy oltáře z kovu,
horoucí plamen ducha žíví dnes mocná bolest,
nenarození vnuci.

Die fünfzehnte Zeile unterscheidet sich nur in der Stellung des Attributes „ehernen“. Kundera hielt das Original ein und stellte das Attribut vor das Substantiv. Malý benutzte das nachgestellte Attribut.

Hinsichtlich der Übersetzungskonzeption sind die Zeilen 16 und 17 interessanter, weil die Übersetzungen sich vom Original deutlich unterscheiden

Bemerkenswert ist letztlich die Tatsache, dass keiner der beiden Übersetzer versuchte, die markant verletzten Wortfolgen in den Zeilen 7-9 und 11-12 des Originals dem Leser zu vermitteln. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass auch die Neologismen unüberliefert blieben und die Übersetzer die Struktur des Gedichtes nicht brechen wollten.

6.4.3. Übersetzungen im Vergleich

Es ist offensichtlich, dass sich jeder Übersetzer für einen ganz anderen Ausklang des Gedichts entschieden hat. Malý hielt die Wortfolge des Originals ein und entschied sich für die Identifikation der ungeborenen Enkel als gewaltiger Schmerz des Geistes. Kundera kehrte die Wortfolge um und übersetzte diese Zeile so, als wären die ungeborenen Enkel selbst die heiße Flamme. Das Original gibt nicht zu erkennen, ob der letzte Vers als Nominativ oder Akkusativ verstanden werden soll, trotzdem ist Kunderas Methode ungewöhnlich und es bleibt die Frage, ob man diesen Vers wirklich auf diese Weise interpretieren kann.

6. Else Lasker-Schüler

6.1. Leben und Werk

Else Lasker-Schüler wurde am 11. Februar 1869 in der Familie eines jüdischen Privatbankiers in Elberfeld geboren. Sie war das jüngste von sechs Kindern. Seit der Kindheit hatte sie das Gefühl einer Sonderstellung, was, zusammen mit ihrer jüdischen Abstammung, zu Konflikten mit ihren Mitschülern führte. Da sie an Epilepsie litt und sich nicht aufregen durfte, musste sie nicht in die Schule gehen und erhielt Hausunterricht.

In der Familie herrschten sehr gute Beziehungen und darum war es für sie ein großer Schlag, als ihr Lieblingsbruder Paul starb, als sie dreizehn Jahre alt war. Auch den späteren Tod ihrer Eltern ertrug sie sehr schlecht. Ihre Familie wurde zur Inspiration für ihre Theaterspiele.

1894 heiratete sie den Arzt Jonathan Berthold Lasker und zog mit ihm nach Berlin um. Dort bekam sie zeichnerische Ausbildung, lernte Peter Hille, der auf sie starken Einfluss ausübte, kennen und begann zu dichten. In Berlin wurde ihr Sohn Paul geboren, den sie nach ihrem gestorbenen Bruder nannte. Schließlich wurde die Ehe 1903 geschieden. In demselben Jahr heiratete sie Georg Lewin, einen jüngeren Kritiker, Redakteur und Pianisten, der von ihr das Pseudonym Herwath Walden bekam. Unter diesem Pseudonym gab er die Zeitschrift *Der Sturm* heraus, an der auch Else aktiv teilnahm. In dieser Zeitschrift wurden viele ihre Gedichte veröffentlicht und sie lernte auch viele expressionistische Dichter kennen. Ihre Gedichte trug sie im *Neopathetischen Cabaret* vor.

Auch von Herwath Walden ließ sie sich scheiden und ab der Scheidung lebte sie meistens in Hotels und war in Geldnot. Ihren Lebensweg beschrieb Kurt Pinthus in seiner *Menschheitsdämmerung*:

„Sie führte fünfzig Jahre lang das unstete Leben einer dichtenden Vagantin; niemals hat sie ein Heim oder eine Wohnung besessen, sondern hauste stets in engen gemieteten Zimmern.“¹⁴¹

In dieser Zeit traf sie Gottfried Benn, der jünger als sie war, verliebte sich in ihn und widmete ihm auch einige ihrer Gedichte.

¹⁴¹ Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Berlin: Ernst Eowohlt Verlag, 1959. S. 352.

Nach dem Krieg zog sie sich aus dem öffentlichen Leben zurück und publizierte fast keine Gedichte. Ihr Sohn Paul starb an Tuberkulose, was sie sehr schwer ertrug. 1932 wurde ihr der Kleist-Preis verliehen, aber schon 1933 musste sie sich ins Exil begeben. Sie verließ Deutschland und fuhr nach Zürich, nachdem sie auf der Straße von der SA körperlich angegriffen worden war.

Im Exil hatte sie kein Einkommen, weil sie keine Arbeitserlaubnis erhielt. Sie lebte von der Unterstützung ihrer Freunde. Auch mit der Aufenthaltsgenehmigung war es nicht leicht. Sie musste die Schweiz dreimal verlassen und wegfahren – sie besuchte Palästina. Nach der Rückkehr konnte sie wieder die Aufenthaltsgenehmigung beantragen. Als sie für das dritte Mal in Palästina war, konnte sie nicht mehr zurückfahren, weil der Krieg begann. Sie blieb in Jerusalem und fühlte sich sehr einsam. Sie war so arm, dass sie sogar kein Bett hatte und im Sessel schlafen musste.

Else Lasker-Schüler starb am 22.1.1945 an einem Infarkt und wurde auf dem Ölberg, wo nur der Grabstein erhalten ist, begraben.

Else Lasker-Schüler lebte ihre Gedichte und sah alle Wirklichkeiten des realen Lebens nur als „eine Weltillusion“¹⁴² an. Sie war unfähig, sich an die Gesellschaft anzupassen, aber sie wollte es sowieso nicht. Sie lehnte das bürgerliche Leben ab und baute sich zu der öden Realität eine phantastische, orientalische Gegenwelt auf und in dieser Welt lebte sie. In der Jugend hat sie sogar ihre eigene Traumsprache ausgedacht und mit dieser Sprache dichtete sie ihre ersten Gedichte. Sie ließ sich zuerst Tino von Bagdad, Königin eines orientalischen Traumlandes, nennen, dann benutzte sie den Namen Jussuf, Prinz von Theben. Mit diesem Name unterschrieb sie auch ihre Briefe. Um ihrer Rolle des Prinzen nachzukommen, ließ sie sich ihre Haare abschneiden und trug Hosen, womit sie die damalige Gesellschaft provozierte und schockierte.

Wie sehr sie mit ihrer Phantasiewelt verbunden war, belegte sie mit einer kurzen Einleitung zu ihrem Lebenslauf in Pinthus' *Menschheitsdämmerung*:

„Ich bin in Theben (Ägypten) geboren, wenn ich auch in Elberfeld zur Welt kam im Rheinland. Ich ging bis 11 Jahre zur Schule, wurde Robinson, lebte fünf Jahre im Morgenlande, und seitdem vegetiere ich.“¹⁴³

¹⁴² *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten.* Hrsg. v. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 21970. S. 5

¹⁴³ Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus.* Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1959. S. 352

In ihren Gedichten stand Lasker-Schüler lebenslang zwischen Liebes- und Religionslyrik. Ihre Poesie ist von Sehnsucht geprägt. Sie sehnte nach Liebe, nach dem Vaterland ihrer Vorfahren und nach Gott. Sie benutzte sehr oft alttestamentische und orientalistische Motive, wobei sie aus ihrer jüdischen Herkunft schöpfte: „*Es zieht sie zurück zu den Wurzeln des Glaubens ihrer Väter...*“¹⁴⁴ Ihre Dichtung kann man „*als Traum der Ferne, als Heimweh zum Ursprung, als Faszination durch das Exotisch-Fremdartige, als Protest gegen alle Bürgerlichkeit, als Sehnsucht nach Mythischem, als Leide am Ich, als Innesein in einer kosmisch geweiteten All- und Gottesnatur, als religiöses Suchen und Glauben.*“¹⁴⁵ verstehen.

Ihre ersten Gedichte wurden in 1899 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* veröffentlicht. Der erste Gedichtband *Styx* folgte 1902 und wurde von dem Jugendstil geprägt. Lasker-Schüler schrieb in dieser Zeit „*reimlose Verse, denn selbst der Reim bedeutet eine Fessel*“¹⁴⁶ Sie behandelte schon damals die exotischen Motive wie Granada, Zigeuner, Orient usw.

Der zweite Gedichtband *Der siebente Tag* wies schon die für Lasker-Schüler typischen Merkmale auf. Sie behandelte Motive der Fremdheit und Sehnsucht nach Gott, verwendete auch spezifische Versfügung und Metaphorik. Was die Farbsymbolik betrifft, richtete sie ihre Aufmerksamkeit vor allem auf das Blau.

Allmählich fand sie ihren eigenen Stil, der schon damals sehr geschätzt wurde und der sich der Prosa annäherte:

„*Ihre typische Form sind jene Gedichte, die in jeweils zwei- oder freizeiligen Strophen ein Bild entfalten und diese von orientalischer Dichtung beeinflussten Metaphern dann reihen, zu einem Bildteppich knüpfen, bisweilen liedhaft wie selten im Expressionismus.*“¹⁴⁷

Die Verszeilen bildeten nicht mehr Strophenordnungen, sondern wurden selbständig. Sie bestanden aus der assoziativen Reihung von Bildern und Gedanken:

„*Das Gedicht [...] entsteht aus der Reihung wechselvoller lyrischer Augenblicke, die in eine Bildlichkeit steigern und entfremden, in der sich das Sinnliche mit dem irrealen, Konkretes mit Abstraktem, Entgrenzendem verschwistert.*“¹⁴⁸

¹⁴⁴ *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Hrsg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975. S. 37

¹⁴⁵ *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Hrsg. v. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 21970. S. 7

¹⁴⁶ *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Hrsg. v. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 21970. S. 7

¹⁴⁷ *Gedichte des Expressionismus*. Hrsg. v. Dietrich Bode. Stuttgart : Reclam 1966. S 242

¹⁴⁸ *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Hrsg. v. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 21970. S. 16

Die zwei folgenden Gedichtbände machten sie berühmt. Es handelte sich um die Gedichtbände *Meine Wunder* und *Hebräische Balladen*, die reich an biblischen und orientalischen Motiven sind. Sie bearbeitete Motive und Themen des Alten Testaments, darum erinnert die Sprache der Gedichte an Psalmen. Vor allem *Meine Wunder* wurde von Karl Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* sehr gepriesen. In diesen Band gehören auch die bekannten Gedichte *Ein alter Tibetteppich* und *Mein Volk*. Ihr letzter Gedichtband war *Mein blaues Klavier*, den sie 1943 im Exil herausgab.

Else Lasker-Schüler schrieb nicht nur Gedichte, sondern auch prosaische Werke und Theaterspiele. Zu ihren bekannten Dramen gehört z.B. das Spiel *Die Wupper* und von der Prosa kann man den Liebesroman *Mein Herz* nennen.

Zur Analyse wurden drei Gedichte von Lasker-Schüler ausgewählt: *Weltflucht*, *Weltende* und *Ein alter Tibetteppich*. Es gibt insgesamt vier Übersetzer von Lasker-Schülers Gedichten ins Tschechische. Es handelt sich um Ludvik Kundera (1), dessen Übersetzungen 1969 in der Anthologie des Expressionismus *Haló - je tady vichr, vichřice*¹⁴⁹, erschienen, um Hana Žantovská (2), die verschiedene Gedichte von Lasker-Schüler unter dem Titel *Klaviatura srdce*¹⁵⁰ im Jahr 1971 herausgegeben hat, dann folgt Alena Bláhová (3) mit der Übersetzung des Gedichtbands *Můj modrý klavír*¹⁵¹ im Jahr 1995 und der letzte ist Radek Malý (4) mit seiner expressionistischen Anthologie *Držice v drzých držkách cigarety*¹⁵² aus dem Jahr 2007. Nicht jedes der ausgewählten Gedichte wurde von allen Übersetzern ins Tschechische übertragen.

6.2. Weltflucht

1 Ich will in das Grenzenlose

2 Zu mir zurück,

3 Schon blüht die Herbstzeitlose

¹⁴⁹ Kundera, Ludvik: *Haló je tady vichr-vichřice! Expresionismus*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

¹⁵⁰ Lasker-Schüler, Else: *Klaviatura srdce*. Praha: Mladá fronta 1971

¹⁵¹ Lasker-Schüler, Else: *Můj modrý klavír*. Praha: Sefer, 1995.

¹⁵² Malý, Radek: *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu*. Praha: BBart, 2007.

4 *Meiner Seele,*
5 *Vielleicht – ist's schon zu spät zurück!*
6 *O, ich sterbe unter Euch!*
7 *Da Ihr mich erstickt mit Euch.*
8 *Fäden möchte ich um mich ziehn –*
9 *Wirrwarr endend!*
10 *Beirrend,*
11 *Euch verwirrend,*
12 *Um zu entfliehn*
13 *Meinwärts!*¹⁵³

6.2.1. Interpretation und Analyse

Das Gedicht *Weltflucht* wurde im Gedichtband *Styx* veröffentlicht, der 1902 herausgegeben wurde. *Weltflucht* schrieb sie zuerst in ihrer orientalischen Traumsprache und dann auf Deutsch: „*Ich hatte damals meine Ursprache wiedergefunden, noch aus der Zeit Sauls, des Königlichen Wildjuden herstammend. Ich verstehe sich heute noch zu sprechen, die Sprache, die ich wahrscheinlich im Trame einatmete.*“¹⁵⁴ Sie benannte dieses Gedicht *Elbanaff* und übersetzte es ins Deutsche.

Das Gedicht besteht aus einer Strophe, die von 13 Versen gebildet ist. Es hat keine regelmäßige Reimstruktur, doch reimen sich einige Verse (Rheimschema *abacbdeffeg*), und keinen regelmäßigen Rhythmus. Im Gedicht gibt es Enjambements und Metaphern. Das ganze Gedicht wirkt sehr emotional und dringlich.

Die Themen des Gedichts sind der Konflikt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft und der Ich-Verlust. Das lyrische Ich will sich an den Ursprungzustand annähern, um sich selbst zu verwirklichen.¹⁵⁵

¹⁵³ Lasker-Schüler, Else: *Ich suche allerlanden eine Stadt*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1988. S. 7

¹⁵⁴ Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler: Biographie*. Wallstein, Göttingen 2004. S. 40

¹⁵⁵ Schürer, E., Hedgpepeth, S. M.: *Else Lasker-Schüler*. Marburg: Francke, 1999. S. 94

In der ersten Zeile fühlt sich das lyrische Ich begrenzt und will weg zu sein. Es gibt den grenzenlosen Ursprungszustand, von dem sich das lyrische Ich früher entfernte, und jetzt will es in diesen Ursprungszustand, zu sich, zurück, was in der zweiten Zeile gesagt wird.

Die Herbstzeitlose in der dritten Zeile hat zwei Bedeutungen – einerseits ist es eine Blume, die bis November, also bis zum Winter, blüht, andererseits ist diese Blume sehr giftig. Das lyrische Ich sieht seine Seele als eine Blume, die vom Winter bedroht ist, und die giftig ist. Es drückt also einen Zweifel aus, dass es schon zu spät für die Rettung und für die Rückkehr ist.

Wie sehr sich das lyrische Ich begrenzt fühlt, wird in der sechsten und siebten Zeile besprochen. Unter den Menschen kann das lyrische Ich nicht atmen, es erstickt sich.

Es will eine Puppe aus Fäden um sich aufbauen und in diese Schutzhülle sich verstecken, um das Chaos Einhalt tun. Auf diese Weise verwirrt es die Menschen und kann unbeachtet zu sich fliehen.

6.2.2. Analyse der Übersetzungen

Was die formale Seite des Gedichts betrifft, wussten alle der Übersetzer, dass das Gedicht kein verbindliches Reimschema hat. Doch bemühten sie sich die originalen Reime zu bewahren. Bei Kundera lautet das Reimschema *abcdbdefghhib*, bei Žantovská *abacdeefffffg* und bei Malý *abacdeefffffg*. Wie man sehen kann, in einigen Fällen waren die Übersetzer nicht erfolgreich, aber sie bemühten sich es an anderen Stellen des Gedichts ausgleichen (das gilt vor allem für Žantovská und Malý).

Das erste Übersetzungsproblem entstand schon beim Titel des Gedichtes. Wie soll man das deutsche Kompositum übersetzen? Alle der drei Übersetzer entschieden sich für eine Umschreibung mit einem Attribut. Žantovská und Malý wählten das nachgestellte Attribut, Kundera das vorangestellte (*1: Ze světa útěk; 2: Útěk před světem, 3: Únik ze světa*). Das vorangestellte Attribut wirkt in diesem Fall poetisch. Die Übersetzer verwendeten zwei verschiedene tschechische Synonyme für Flucht und die Übersetzungen unterscheiden sich auch durch Präpositionen.

1	2	4
<i>1 Chci do bezmezí</i>	<i>Moci tak do bezhraničí</i>	<i>Chci tam, kde není hranic,</i>
<i>2 Zpátky k sobě,</i>	<i>k sobě zpět,</i>	<i>k sobě zpátky.</i>
<i>3 Už kvete</i>	<i>květ ocúnu už se tyčí</i>	<i>Už kvete, před mrazem se chráníc,</i>
<i>4 Ocún mé duše,</i>	<i>z duše mé,</i>	<i>ocún mé duše,</i>
<i>5 Možná že zpátky je už pozdě.</i>	<i>možná – už je pozdě na návrat!</i>	<i>snad už je pozdě na návrat!</i>
<i>6 Ó, zemřu mezi vámi!</i>	<i>Vždyť já umřu pod vámi!</i>	<i>Ó, zemřu mezi vámi!</i>
<i>7 Vámi se zalknu.</i>	<i>Zadusím se i s vámi!</i>	<i>Zadusím se spolu s vámi.</i>
<i>8 Nitkami opříst se,</i>	<i>Nití bych se ráda opředla –</i>	<i>Do vláken chtěla bych se obléci –</i>
<i>9 Jež končí v chaosu!</i>	<i>chaos ukončila!</i>	<i>já zmatkům přítrž činící!</i>
<i>10 Matouc,</i>	<i>Všechny pomýlila,</i>	<i>Matoucí,</i>
<i>11 Vás mýlíc,</i>	<i>za nos povodila</i>	<i>vás mýlící,</i>
<i>12 Utéci</i>	<i>a pak prchla</i>	<i>abych mohla utéci</i>
<i>13 K sobě.</i>	<i>k sobě!</i>	<i>k sobě!</i>

In der ersten Zeile erschien bei Lasker-Schüler ein Neologismus. Den bemühten sich Kundera und Žantovská auch ins Tschechische zu übersetzen. Malý umschrieb diesen Ausdruck mit einem Nebensatz. Im Original gibt es auch das Verb wollen, das einen aktiven Willen des lyrischen Ichs ausdrückt. Diese Aktivität fehlt in der Übersetzung von Žantovská, wenn sie die erste Zeile als einen Wunschsatz übersetzte.

In der zweiten Zeile kehrte Kundera die Wortfolge um, weil er den Reim in der zweiten und fünften Zeile bewahren wollte. Vielleicht wollte er auch den Ort, das das lyrische Ich erreichen will, mit der Endstellung in den ersten zwei Zeilen betonen.

In der dritten Zeile war Kundera der einzige, der den Reim mit der ersten Zeile nicht einhielt. Doch sind die Lösungen der anderen Übersetzer, mit denen sie sich zum Reim halfen, fraglich, weil sie neue Merkmale ins Gedicht hineintrugen. Im Original verglich Lasker-Schüler die Seele zu einer Herbstzeitlose, demgegenüber ließ Žantovská die Herbstzeitlose aus der Seele wachsen. Bei Malý schützt sich die Herbstzeitlose sogar vor dem Frost.

Nur Žantovská liess den Bindestrich, der hier eine plötzliche Idee bezeichnet, im Gedicht. Die Dringlichkeit dieser Idee deutet auch das Ausrufezeichen am Ende der Zeile an. Dieses Ausrufezeichen fehlt bei Kundera, der in seiner Übersetzung die Unmöglichkeit der Rückkehr nur konstatiert.

In der sechsten Zeile ersetzte Žantovská das pathetische „O“ mit der Partikel „*doch/vždyť*“, womit sie die Stimmung des Gedichts abschwächte. Was aber problematischer ist,

ist ihre Übersetzung der Präposition unter. Sie verstand diese Zeile so, dass das lyrische Ich unter den Menschen stirbt – dass sie es tottreten. Die sechste Zeile hängt im Original mit der siebten zusammen und in der siebten wird explizit beschrieben, dass das lyrische Ich stirbt, weil die Menschen zu nah zu ihm stehen. Es kann nicht atmen, es erstickt sich. Doch kam auch in der siebten Zeile zu einem Missverständnis, wenn Malý und Žantovská nicht verstanden, dass „ihr“ und „mit euch“ in diesem Fall die Ursache des Erstickens bezeichnet, und übersetzten den Vers *„ich erstickte mich und ihr erstickt euch auch/ 2: Zalusím se i s vámi!/ 3: Zalusím se spolu s vámi“*.

Das unterschiedliche Verständnis der Übersetzer war auch für die achte und neunte Zeile entscheidend. Die *Fäden* übersetzte Žantovská statt Plural im Singular als „Heftfaden/nit“, Kundera verkleinerte den Heftfaden und schuf das Diminutivum „Fädchen/nitky“. Mit diesen Fäden will sich das lyrische Ich umspinnen. Wenn man aber die Tätigkeit, die das lyrische Ich ausüben will, in Betracht zieht – es will sich wie eine Raupe umspinnen, um sich vor der Welt zu verstecken –, wäre es besser, die Fäden als „vlákna“ zu übersetzen. Dieser Ausdruck steht in Malýs Übersetzung. Leider übersetzte er das Verb ziehen als „sich anziehen“, womit er die ursprüngliche Idee des Verstecks abschwächte.

An die achte Zeile knüpft die neunte an, in der das lyrische Ich dem Chaos mithilfe des Verstecks in der Puppe entgehen will. Deshalb ist es seltsam, dass Kundera diese Zeile als „(Z. 8 Mich mit Fäden umzuspinnen/) Z. 9 die im Chaos enden!“.

Die Wortfolge von Zeile zehn bis dreizehn hielten Malý und Kundera ein, Žantovská fügte „euch“, das im Original in der elften Zeile steht, wegen dem Reim und der Verbreitung des Ausdruck durch ein Idiom, das im Original nicht vorkommt, in die zehnte Zeile ein.

Die Reime wurden schon besprochen, aber was man auch noch nicht übersehen darf, ist Malýs Lösung der zweiten Zeile, wenn er als einziger der Übersetzer auch den Finalsatz mit dem Finalsatz übersetzte.

6.2.3. Übersetzungen im Vergleich

Schon auf den ersten Blick stellt man beim Vergleich der Übersetzungen fest, dass sich Kunderas Übersetzung durch knappe Sprache auszeichnet, womit sie sich dem Original nähert. Andererseits muss man konstatieren, dass er das Reimschema nicht eingehalten hat.

Žantovská brachte einige neue Merkmale ins Gedicht (z.B. die dritte Zeile oder die idiomatische Redewendung in der zwölften Zeile) hinein, die im Original nicht vorkommen. Ihre Übersetzung ist poetisiert und neigt zur Romantik.

Malý wollte sowohl die rhythmische, Seite als auch die lexikalisch-syntaktische Ebene im tschechischen Leser vermitteln. So kam es aber auch zu Missverständnissen wie z.B. in der dritten Zeile, wenn er den Vers so erweiterte, dass er fast im Widerspruch zu der fünften Zeile steht. Diese Missverständnisse erschweren dann das Verständnis des Themas.

6.3. Weltende

*1 Es ist ein Weinen in der Welt,
2 Als ob der liebe Gott gestorben wär,
3 Und der bleierne Schatten, der niederfällt,
4 Lastet grabesschwer.*

*5 Komm, wir wollen uns näher verbergen...
6 Das Leben liegt in aller Herzen
7 Wie in Särgen.*

*8 Du! wir wollen uns tief küssen -
9 Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
10 An der wir sterben müssen.¹⁵⁶*

6.3.1. Interpretation und Analyse

Das Gedicht *Weltende* wurde im Gedichtband *Der siebente Tag*, der 1905 erschien, herausgegeben. Erstmals wurde es in der Zeitschrift *Moderne deutsche Lyrik* im Jahr 1903 herausgegeben.¹⁵⁷ Dieses Gedicht schrieb sie für ihren zweiten Ehemann Herwarth Walden, der

¹⁵⁶ Lasker-Schüler, Else: *Ich suche allerlanden eine Stadt*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1988. S. 59

¹⁵⁷ Lasker-Schüler, Else: *Ich suche allerlanden eine Stadt*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1988. S. 59

es später vertonte. Nach der Scheidung veröffentlichte Else Lasker-Schüler *Weltende* immer mit der Widmung: „Für Herwarth Walden zur Erinnerung an viele Jahre.“¹⁵⁸

Weltende besteht aus 10 Versen. Es handelt sich um drei Strophen – ein Quartett mit einer Umweltbeschreibung und zwei daran anschließenden Terzetten, die von einer direkten Rede gebildet sind. Mit der Form erinnert es an ein Sonett, doch fehlt hier noch das zweite Quartett. In der ersten Strophe gibt es einen Kreuzreim und in der zweiten und dritten Strophe einen umarmenden Reim. Das Rheimschema des Gedichtes ist also *abab cdc efe*. In der ersten und dritten Strophe wechseln sich männliche und weibliche Kadenz. In der zweiten Strophe kommt nur weibliche Kadenz vor.

Wie schon der Titel andeutet, ist *Weltende* von Schwermut geprägt. In der ersten Zeile wird beschrieben, dass viele Menschen plötzlich weinen. Die Redewendung „in der Welt“ sagt vor, dass die Trauer überall liegt.

Es sieht so aus, als ob der liebe Gott gestorben wär, wie es in der zweiten Zeile steht. Die Neigung des lyrischen Ichs zum Gott ist hier mit dem Adjektiv „liebe“ betont.

Ein anderes äußerliches Merkmal des Todes Gottes ist die Tatsache, dass der Schatten niederfällt und schwer auf den Menschen lastet, was mit dem Neologismus „grabesschwer“ ausgedrückt ist. Die Schwere des Schattens ist mit dem Adjektiv „bleierne“ unterstrichen.

In der fünften Zeile beginnt eine direkte Rede, wenn das lyrische Ich seinen Partner anspricht. Das lyrische Ich will, dass der Partner näher kommt, um sich besser verstecken zu können. Dadurch wurde die Sehnsucht nach einem nahen Menschen ausgedrückt. Am Ende der Zeile stehen drei Punkte, die etwas Unausgesprochenes andeuten.

An die Weltuntergangsstimmung erinnert die sechste und siebente Zeile, wo mit einem Oxymoron beschrieben wird, dass „das Leben in aller Herzen wie in Särgen [liegt]“.

Die Sehnsucht nach Nähe wird in der achten Zeile zur Sehnsucht nach Liebe vertieft, aber der Weltuntergang ist unausweichlich, wenn die Sehnsucht an die Welt pocht. Durch diese Personifikation wird das Tun der Sehnsucht verstärkt.

¹⁵⁸ Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Biographie*. Wallstein, Göttingen 2004. S. 184

6.3.2. Analyse der Übersetzungen

In der Lösung des Titels stimmen alle drei Übersetzer überein. Auch was die formale Seite des Gedichtes betrifft, waren sie einig. Sie hielten das Original ein und das Reimschema lautet ebenso wie im Original *abab cdc efe*.

I

1	2	4
1 Pláč světem vlá a není skrýš,	Takový pláč svět ovládá,	Náhlý pláč světem proplouvá,
2 Jako by Pánbůh umřel snad,	jako by Pánbůh byl života zbaven.	jak Bůh by zemřel, zmizel beze stop
3 Stín olověný padá níž a níž,	Stín olověný padá	a padá stín, tak temný, z olova
4 Tíží jak hrobní chlad.	a tíží jak náhrobní kámen.	a tíží jako hrob.

In der ersten Zeile entstand das Problem, wie die Redewendung „Es ist“ ins Tschechische zu übersetzen. Alle drei Übersetzer arbeiteten mit der Vorstellung der Allgegenwärtigkeit des Weinens. Bei Kundera „weht/vlá“ das Weinen in der Welt und man kann sich nicht verstecken („a není skrýš/und es gibt kein Versteck“). Žantovská lässt das Weinen die Welt beherrschen. Und bei Malý tritt das Adjektiv „náhlý/plötzliches“ zum Weinen zu und das Weinen „proplouvá/segelt“ durch die Welt. Diese Plötzlichkeit kontrastiert mit dem langsamen Segeln.

In der zweiten Zeile übersetzte keiner der Übersetzer das Adjektiv „liebe/milý“. Doch gibt es bei Kundera und Žantovská eine Kompensation durch den Ausdruck „Pánbůh“, die die positive Stellung des lyrischen Ichs zu Gott andeutet. Kreativ waren die Übersetzer beim Sterben, teilweise auch wegen dem Reim. Kundera bestärkt die Vergleichung „als ob/jako by“ mit der Partikel „snad/vielleicht“ und Gott starb einfach. Bei Žantovská wurde Gott ermordet. Bei Malý starb Gott und seine Abwesenheit, bzw. die Plötzlichkeit seines Verschwindens, ist mit „zmizel beze stop/verschwand spurlos“ betont.

In der dritten Zeile erklärt Malý dem Leser, dass der bleierne Schatten dunkel ist, was im Original nicht explizit gesagt wird.

Was den Neologismus in der vierten Zeile betrifft, wählte jeder Übersetzer eine eigene Lösung. Bei Kundera lastet der Schatten wie „hrobní chlad/Grabkühle“, bei Žantovská wie „náhrobní kámen/Grabstein“ und bei Malý wie „hrob/Grab“. Wenn man in Betracht zieht, dass es sich bei „grabesschwer“ um einen Neologismus handelt, scheint Kunderas Lösung passend zu sein, weil sein Adjektiv „hrobní/Grab-“ diese Funktion erfüllt.

II

1	2	4
5 <i>Pojď skryt se blíž, temno už zve,</i>	<i>Pojď, buďme sobě záštitou a věží ...</i>	<i>Pojď blíž, a jeden druhého ať střeží...</i>
6 <i>Život je vložen do srdcí</i>	<i>Život ve všech srdcích,</i>	<i>Jak v rakvích ve všech srdcích</i>
7 <i>Jak do rakve.</i>	<i>jak v rakvi leží.</i>	<i>život leží.</i>

Die Tatsache, dass das lyrische Ich nach einem nahen Mensch sehnt, erfasste Kundera sehr gut. Die Dringlichkeit dieses Bedarfs unterstrich er noch mit der Wiederholung des dunklen Motives aus der vorigen Strophe. Die Übersetzungen von Žantovská und Malý rufen eher das Gefühl hervor, dass das lyrische Ich die zweite Person schützen und von der zweiten Person geschützt sein will.

In der sechsten und siebten Zeile bewahrte Kundera die Wortfolge und das Enjambement des Originals. Žantovská veränderte die Wortfolge und ließ das Verb *liegen* in einer Zeile mit Särgen, weil diese zwei Wörter zusammenpassen. Malý nutzte die akustische Seite der Sprache, übersetzte „v rakvích/in Särgen“ und „v srdcích/in Herzen“. Diese Wörter reimen sich also nicht nur im Original, sondern auch in der Übersetzung. Er entschied sich auch, diese Wörter in eine Zeile zu stellen. Vielleicht wollte er mit dieser Aneinanderstellung die Wirkung des Oxymorons vertiefen.

III

1	2	4
8 <i>Hluboko líbejme se –</i>	<i>Ty! Polibme se z hloubky odevzdání. –</i>	<i>Ty! Tiskni mě a líbejme se z hloubi...</i>
9 <i>Touha už na svět buší,</i>	<i>Na svět se dobývá touha,</i>	<i>Slyš, na svět tluče touha,</i>
10 <i>Na svět, jenž smrt nám nese.</i>	<i>my umřít musíme na ni.</i>	<i>nástroj naší zhouby.</i>

In der achten Zeile fehlt bei Kundera die Anrede „Du!“. Die anderen Übersetzer fügten ein neues Merkmal zu der ursprünglichen Bedeutung dieser Zeile hinzu. Žantovská spricht über das Küssen „z hloubky odevzdání/aus der Tiefe der Ergebung“, wobei sich diese Ergebung erst aus der Sehnsucht in der neunten Zeile ergibt. Bei Malý will sich das lyrische Ich noch drücken.

In der achten Zeile verbindet Malý das Pochten mit dem Hören und die Zeile beginnt mit „Slyš/Hör mal“. Dieses Verben, das mit der Akustik zusammenhängt, übersetzte Žantovská als „dobývat se/erreichen wollen“, womit sie die akustische Seite dieses Ausdrucks abschwächte.

Die zehnte Zeile wird bei Malý ziemlich poetisiert. Trotzdem ist hier eine andere Sache bemerkenswert. Malý und Žantovská verstanden die letzte Zeile so, dass die Menschen an Sehnsucht sterben müssen. Kundera übersetzte diese Zeile so, dass es so aussieht, als ob die Menschen an der Welt sterben müssten. Da die Sehnsucht und die Welt Feminina sind und „an der“ in der zehnten Zeile keine Hilfe leistet, weil es sowohl zu der Sehnsucht, als auch zu der Welt gehören kann, bleibt es fraglich, wie man diesen Vers verstehen soll.

6.3.3. Übersetzungen im Vergleich

Was die formale Seite betrifft, waren alle drei Übersetzer einig. Man kann sich also auf die lexikalisch-syntaktische und thematische Ebene konzentrieren, wo sichtbar wird, dass die Übersetzungen sich ziemlich unterscheiden. Kundera bemühte sich dem Original treu zu bleiben, Žantovská und Malý entschieden sich bei der Übersetzung expliziter als das Original zu sein, was auch durch den Bedarf des Reims teilweise verursacht wurde.

Der Hauptunterschied aller drei Übersetzungen liegt in der Übersetzung der zehnten Zeile. Das Original ist hier mehrdeutig und es hängt von der Interpretation des Übersetzers ab, wie dieser Vers übersetzt wird. Auch die Übersetzungskonzeptionen unterscheiden sich. Bei Kundera bilden die zwei Liebenden eine Einheit, die dem Weltende entgegensteuert. Malý und Žantovská sahen in der Beziehung die Rettung.

6.4. Ein alter Tibetteppich

- 1 *Deine Seele, die die meine liebet,*
- 2 *Ist verwirkt mit ihr im Teppichtibet.*

- 3 *Strahl in Strahl, verliebte Farben,*
- 4 *Sterne, die sich himmellang umwarben.*

- 5 *Unsere Füße ruhen auf der Kostbarkeit,*
- 6 *Maschentausendabertausendweit.*

7 Süßer Lamasohn auf Moschuspflanzenthron,
8 Wie lange küßt dein Mund den meinen wohl
9 Und Wang die Wange buntgeknüpfte Zeiten schon?¹⁵⁹

6.4.1. Interpretation und Analyse

Das Gedicht *Ein alter Tibetteppich* erschien am 8. Dezember 1910 im *Sturm*. Karl Kraus, der mit Else Lasker-Schüler befreundet war, war begeistert, lobte dieses Gedicht sehr, druckte es drei Wochen später in seiner *Fackel* nach und kommentierte es:

„Nicht oft genug kann diese taubstumme Zeit [...] durch einen Hinweis auf Else Lasker-Schüler gereizt werden, die stärkste und unwegsamste lyrische Erscheinung im modernen Deutschland. Wenn ich sage, dass manches ihrer Gedichte „wunderschön“ ist, so besinne sich mich, dass man vor zweihundert Jahren über diese Wortbildung ebenso gelacht haben mag, wie heute über Kühnheiten, welche dereinst in dem Munde aller sein werden, denen die Sprache etwas ist, was man „gebraucht“, um sich den Mund auszuspülen. Das hier aus der Berliner Wochenschrift Der Sturm zitierte Gedicht gehört für mich zu den entzückendsten und ergreifendsten, die ich je gelesen habe, und wenige von Goethe abwärts gibt es, in denen so wie in diesem Tibetteppich Sinn und Klang, Wort und Bild, Sprache und Seele verwoben sind. Dass ich für diese neunzeilige Kostbarkeit den ganzen Heine hergebe, möchte ich nicht sagen. Weil ich ihn nämlich, was man hoffentlich jetzt schon weiß, viel billiger hergebe.“¹⁶⁰

Das Gedicht *Ein alter Tibetteppich* besteht aus vier Strophen. Die ersten drei Strophen werden von zwei und die vierte Strophe wird von drei Versen gebildet. In den ersten drei Strophen gibt es Paarreime, in der vierte ein umarmender Reim. Das Reimschema des Gedichts ist also *aa bb cc ded*. In der siebenten Zeile liegt auch einen Binnenreim („Lamasohn - Moschuspflanzenthron“). Das Gedicht weist keinen regelmäßigen Rhythmus auf, was die Spontaneität der Gefühle des lyrischen Ichs andeutet. Mit dieser Spontaneität hängt auch die Häufigkeit der Neologismen. Das lyrische Ich ist an seine Liebe begeistert und der gewöhnliche Wortschatz ist für die Äußerung seiner Gefühle unzureichend.

¹⁵⁹ Lasker-Schüler, Else: *Ich suche allerlanden eine Stadt*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1988. S. 39

¹⁶⁰ Die Fackel, Jg. 12, Nr. 313/314, 31. Dezember 1910

Das Gedicht Tibetteppich thematisiert die Beziehung zweier liebenden Menschen, wobei die Dichterin viele Metaphern und Neologismen benutzt. Im übertragenen Sinne bespricht das Gedicht auch das Thema der Flucht aus der Alltäglichkeit in eine phantastische, exotische Welt.

Schon der Titel ist eine für dieses Gedicht grundsätzliche Metapher, weil er die Stimmung des Gedichts bestimmt. Das Wort Tibetteppich ist ein Neologismus. Tibet soll die Vorstellungen eines fernen exotischen Landes assoziieren, im Gegenteil dazu ruft der Teppich das Gefühl der Gemütlichkeit hervor.

Das ganze Gedicht ist ein Monolog des lyrischen Ichs, das die Beziehung mit ihrem Geliebten bespricht. Da der Geliebte „Lamasohn“ genannt ist, handelt es sich vermutlich um ein weibliches lyrisches Ich.

In der ersten Zeile liegt eine einleitende mit Metapher ausgedrückte Information, dass das lyrische Ich geliebt wird. Dass die Liebe erwidert wird, belegt die zweite Zeile, die sagt, dass die beiden Seelen im „Teppichtibet“ miteinander verknüpft sind. Die erste Strophe zeigt also, dass die Liebe gegenseitig ist. In dieser Zeile kehrte Lasker-Schüler den Neologismus um und ein neuer Neologismus entstand. Dieser Neologismus vergleicht Tibet mit dem Teppich und fesselt noch mehr die Aufmerksamkeit des Lesers zu dieser ungewöhnlichen, exotischen Liebe.

Die dritte Zeile ist von Licht und geliebten Farben geprägt, was andeutet, dass das lyrische Ich diese Beziehung für sehr glücklich hielt.

Die Liebe ist so groß, dass sie bis zu den Sternen reicht, „die sich himmellang umwarben“. Die Personifikation der Sterne ist hier mit einem Neologismus verstärkt, der die Unendlichkeit dieser Liebe betont.

In der fünften Zeile ist dem Teppich, der hier die Liebe metaphorisch vertritt, hoher Werte zugeschrieben. Die Füße der beiden Geliebten ruhen auf dieser Kostbarkeit. Diese Szene dient hier als ein Ausdruck der Ruhe, Sicherheit und Geborgenheit. Diese Gefühle sind noch in der sechsten Zeile mit dem Neologismus „maschentausendabertausendweit“ bestätigt, der die Unendlichkeit und Festigkeit der Beziehung symbolisch beschreibt. Obwohl man nicht weiß, ob die Geliebten auf dem Teppich liegen oder sitzen, kann man dank der siebten Zeile voraussetzen, dass mindestens der Mann auf einem Thron sitzt. In welcher Position sich das lyrische Ich befindet, ist nicht offensichtlich.

In der siebten Zeile spricht das lyrische Ich seinen Geliebten als „Lamasohn“ an. Dieser Neologismus weist auf die außerordentliche Stellung des Geliebten in den Augen des lyrischen Ichs hin. Es ist klar, dass eine reale Person hinter diesem Spitznamen stand, weil es bekannt ist,

dass Lasker-Schüler seinen Freunden verschiedene Spitznamen gab. In diesem Fall könnte es sich um ihren Mann Herwath Walden, mit dem sie zur Zeit der Entstehung des Gedichtes noch verheiratet war, oder um Karl Kraus, der von ihr als Dalai Lama titulierte wurde, handeln. Seine Attribute „süß“ und „Moschuspflanzenthron“ wirken hier fast erotisch, wenn man in Betracht zieht, dass Moschus „stark riechendes Sekret der männlichen Moschustiere, das besonders bei der Herstellung von Parfums verwendet wird“¹⁶¹ ist, der aphrodisierende, Pheromonen ähnliche Wirkung hat. Die Moschuspflanze ist eine Blume, die nach Moschus riecht und aus der den Thron verflochten ist, was auch exotisch wirkt, weil Throne normalerweise nicht aus Pflanzen hergestellt werden.

In der achten und neunten Zeile wird wieder die Verbundenheit und Liebesbeziehung der beiden Geliebten beschrieben, und dieses Glück und die Freude werden noch mit bunten Farben, die an die verliebten Farben aus der dritten Zeile erinnern, unterstrichen.

6.4.2. Analyse und Interpretation

Auf den ersten Blick kann man feststellen, dass die Übersetzer sich bemühten die Gliederung und das Reimschema auch in der Übersetzung zu bewahren. Der auffälligste Unterschied zwischen den Übersetzungen beruht im Reimschema in der dritten Strophe, wo die beiden Übersetzerinnen den Reim veränderten.

Den Titel des Gedichts übersetzten alle drei einheitlich als „Starý tibetský koberec“.

I

2	3	4
1 Má duše tvojí je zcela oddaná,	Tvá duše, která mou miluje,	Má duše, již miluje ta tvá,
2 v tibetský vzorec je s ní vetkaná.	V tibetském koberci se s ní svazuje.	v kobercovém Tibetu je s ní vetkaná.

In der ersten Zeile wählte jeder Übersetzer eine eigene Lösung. Nur Bláhová blieb dem Original treu. Žantovská und Malý wechselten „deine Seele“ für „meine Seele/má duše“, wobei nur Malý den Nebensatz bewahrte, doch wirkt seine Übersetzung dieses Satzes zu poetisch.

¹⁶¹ Duden - Deutsches Universalwörterbuch, 6. Aufl. Mannheim 2006 [CD-ROM]

Žantovská benutzte statt des Verbs „lieben“ die Redewendung „ist [...] ergeben/je [...] oddaná“, womit sie die Liebe abschwächte, weil diese Verbindung nicht so stark wirkt.

In der zweiten Zeile drückten alle Übersetzer die Verbundenheit der Geliebten aus, aber nur Malý versuchte auch den Neologismus „Teppichtibet“ zu übersetzen. Die anderen zwei blieben bei dem ursprünglichen Bild „Tibetteppich“.

II

2	3	4
3Pramen k prameni, tak milostně v něm hoří 4 hvězdy, jež se věky sobě dvoří.	Paprsek v paprsku, barvy láskou hoří, Hvězdy, jež se v nebi jedna druhé dvoří.	Barvy, jež milují se, ve vzoru vzor, hvězdy sestoupivší z himalájských hor.

In der dritten Zeile gibt es ein Übersetzungsproblem. Das Wort „Strahl“ hat nämlich mehrere Bedeutungen. Darum war die Lösung dieser Zeile von der Interpretation der einzelnen Übersetzer abhängig. Žantovská ging von der Vorstellung eines Bachs aus, wo Quellen zusammenfließen und das Sternenlicht sich von diesen Quellen widerspiegelt. So wollte sie die Allgegenwärtigkeit der Liebe zu erfassen. Der Neologismus bzw. die modale Adverbialbestimmung „himmellang“ ist schwer zu übersetzen, weil man diesen Neologismus auf verschiedene Weisen verstehen kann. Žantovská ersetzte ihn durch die temporale Adverbialbestimmung „věky/jahrenlang“. Die verliebten Farben wechselte sie für eine verliebte Flamme der Sterne („milostně v něm hoří/hvězdy“). Bláhová verstand dieses Strahlen als Strahlung der Sterne, deren Farben vor Liebe brennen. Und Malý blieb bei dem Teppich und übersetzte die Strahlen als Muster des Teppichs, die farbig sind und als wie die vom Himalaya-Gebirge hinabgestiegenen Sterne aussehen. Vielleicht ließ er sich von der akustischen Seite des Neologismus führen, die ihn an den Himalaya erinnerte. Dass sich die Sterne umwarben, ließ er völlig weg.

III

2	3	4
5 Naše nohy bloudí jako klenotnici 6 útky zmnoženými potisící.	Naše nohy spočívají na té vzácné tkanině, tisícero oček na nesmírné hladině.	Ta vzácnost hladí nohy mé i tvoje, tisíců tisíc oček svázalo je.

In der fünften Zeile gingen Bláhová und Malý von einem bestehenden Zustand aus, wenn die Füße ganz ruhig auf dem Teppich ruhen, obwohl dieser Ruhezustand bei Malý ein bisschen damit, dass der Teppich die Füße streichelt, gestört wird. Aber dieses Streicheln ruft das Gefühl

der Behaglichkeit hervor, das der Stimmung in dieser Zeile entspricht. Im Gegensatz dazu ließ Žantovská die Füße im Teppich wie in einer Schatzkammer verirren.

In der sechsten Zeile betonte Malý wieder die Verbundenheit der beiden Geliebten und verbindet ihre Füße mit Tausenden Maschen („tisiců tisíc oček svázalo je“). Bláhová versuchte auch die Weite des Teppichs zu übersetzen und stellte sich den Teppich wie eine unendliche Wasseroberfläche, die aus den Tausend Maschen gebildet ist, vor. Žantovská betonte bei der Übersetzung nur die Anzahl der Maschen, wobei sie auch bei Tausend blieb.

IV

	2	3	4
7 Na pižmovém trůnu sladký synu lámy,	Sladký lámy synu na pižmovém trůnu,	Sladký synu lámy na trůnu s rostlinami,	
8 jak tvé rty už dlouho moje ústa mámí	jak dlouho naše ústa líbají se asi	jak dlouho tvoje ústa líbají už má,	
9 v pestře tkaném čase, v němž jsme upoutáni.	A líce líc těmi pestře spojenými časy?	kolik dob, pestrých, leží mezi námi?	

In der siebenten Zeile gibt es den Hauptunterschied in der Übersetzung des Wortes „Moschuspflanzenthron“. Die beiden Übersetzerinnen entschieden sich „Moschus“ als „Bisam“ ins Tschechische zu übersetzen. Diese Übersetzung ist tatsächlich in Ordnung. Doch wirkt Bisam weniger poetisch als Moschus, der an etwas Heimliches, Exotisches erinnert. Dieser Stoff, der in Parfümen verwendet wurde, war gegen die Jahrhundertwende eher unter der Bezeichnung Moschus bekannt. Erstaunlich ist Malýs Übersetzung, der Moschus völlig beiseite liess, und nur den Pflanzenthron erwähnt. Im Allgemeinen kann man sagen, dass alle Übersetzer den ursprünglichen Ausdruck abschwächten, weil es im Tschechischen keine ähnliche Blumenbezeichnung gibt.

Das Verb „küssen“ in der achten Zeile ersetzt Žantovská mit dem Verb „berauschen“, doch ist dies in Ordnung, weil die Bedeutung des Verses nicht verändert wird.

Der Hauptunterschied der Übersetzungen in der neunten Zeile beruht in der Übersetzung des Motives der Verbundenheit der beiden Geliebten. Während die Übersetzerinnen die Verbundenheit der beiden betonten, entschied sich Malý für das Motiv der Distanz, was aber im Gegensatz zum Inhalt des ganzen Gedichts steht.

6.4.3. Übersetzungen im Vergleich

Der Schwerpunkt der Übersetzerarbeit liegt in diesem Gedicht auf der lexikalischen Ebene. Den Hauptzug Malýs Übersetzungen bilden die Neologismen, obwohl seine Lösungen manchmal diskutabel sind. In diesem Fall gilt es vor allem für die Übersetzung der Neologismen „himmellang“ und „Moschuspflanzenthron“. Den Neologismus „himmellang“ ist schwer entsprechend zu übersetzen, weil er sowohl die zeitliche, als auch lokale Dimension enthält. Doch ist es offensichtlich, dass es sich um den Himmelbereich handelt. Malý übertrug aber die Sterne auf die Erde und trug das Himalaya-Gebirge ins Gedicht hinein.

Bei dem Moschuspflanzenthron entschied sich Malý in seiner Übersetzung statt des Moschus die Pflanzen zu betonen (vielleicht darum, weil dieses Material zur Herstellung des Thrones nicht üblich ist) und störte damit den erotischen Ausklang des Gedichts. Auch die anderen Übersetzungen entsprechen nicht der semantischen Explizität des Originals. Bláhová und Žantovská ließen die "Pflanzen" aus und übersetzten den Neologismus nur als Moschusthron. Im Original kommen in diesem Wort drei Motive (Moschus, Pflanzen, Thron) vor und jedes Motiv hat seine eigene, motivische Struktur.

Man darf auch Malýs Übersetzung der neunten Zeile nicht vergessen, die im direkten Widerspruch zum ganzen Gedicht, das vor allem die Verbundenheit der beiden Geliebten akzentuiert, steht. Die anderen zwei Übersetzungen sind sich ähnlicher, doch wirkt vor allem Žantovskás Übersetzung prosaisch.

7. Zusammenfassender Vergleich

In expressionistischen Werken geht es vor allem um "Ausdruck" (lat. expressio). Mithilfe dieses "Ausdruckes" wollten die Autoren dem Publikum ihre Weltanschauung darstellen. Dazu benutzten sie verschiedene rhetorische Stilmittel (z.B. Neologismen oder Metaphern). Sie betonten Unmittelbarkeit und wollten den Leser oder den Hörer direkt ansprechen. Da "Ausdruck" als der Zentralbegriff der ganzen Strömung gilt, sollten sich die Übersetzer darum bemühen, diese Expression dem fremdsprachigen Leser zu vermitteln.

Jakob van Hoddis ist für die groteske und ironisierte Stimmung seiner Gedichte bekannt. Kundera erreicht diese Stillage vor allem mit der Übertragung der Neologismen. Malý belastet seine Übersetzungen meistens nicht mit schwer verständlichen Neologismen und betont für den Leser die expressionistische Seite der Gedichte.

Die Gedichte von Georg Trakl sind von Schwermütigkeit geprägt. Es ist ziemlich anstrengend, Trakls metaphorische Ausdruckweise in eine andere Sprache zu übertragen. Reynek verschob Trakls Gedicht in seiner Übersetzung ins Drastische. Kundera betonte in seinen Übersetzungen vor allem die Dekadenz und Kriegsmotive. Und Malý konzentrierte sich auf die melancholisch poetisierte Nacht und Simultaneität. Dass die Interpretation des Übersetzers für die Übertragung der Idee wichtig ist, belegt das Gedicht Grodek, das bei Kundera und Malý unterschiedlich ausklingt.

Else Lasker-Schüler lebte in ihrer romantischen Welt und das widerspiegelte sich auch in ihren Gedichten. Die Welt der Dichterin zu erfassen, bildet die Hauptaufgabe der Übersetzerarbeit. Kundera bemühte sich, der Vorlage treu zu bleiben und z.B. die knappe Sprache der Dichterin dem Leser zu vermitteln. Die anderen Übersetzer wollten die Denkweise der Dichterin dem Leser näherbringen und manchmal erscheinen in ihren Übersetzungen logische Zusammenhänge, die im Original nicht vorkommen.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

Best, Otto.F. u. Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart : Reclam 1975.

Kundera, Ludvík: *Haló je tady víchřice!* *Expresionismus*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Lasker-Schüler, Else: *Ich suche allerhand eine Stadt*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1988.

Lasker-Schülerová, Else: *Klaviatura srdce*. Praha: Mladá fronta 1971.

Lasker-Schülerová, Else: *Můj modrý klavír*. Praha: Sefer, 1995.

Malý, Radek: *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu*. Praha: BBart, 2007.

Trakl, Georg: *Gedichte*. Leipzig: Reclam, 1975.

Trakl, Georg: *Šebestián ve snu*. Třebíč : Arca JiMfa, 1995.

8.2. Sekundärliteratur

Archenhold, Friedrich S.: *Kometen, Weltuntergangsprophezeiungen und der Halleysche Komet*. Berlin: Verlag der Treptow-Sternwarte, 1910.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon. Band 16*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009.

Baumann-Oberle: *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag 1985.

Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Biographie*. Wallstein, Göttingen 2004.

Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hrsg.): *Metzler Lexikon Autoren: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar: 4., aktualisierte und erweiterte Auflage 2010.

Blei, Franz: „Über Wedekind, Sternheim und das Theater“ (1915), zit. nach: Zbytovský, Štěpán: Formen des Grotesken in der frühexpressionistischen Lyrik. In *Acta Universitatis Carolinae Philologica 2 – Germanistica Pragensia XXII / 2012*.

Bode, Dietrich (Hrsg.): *Gedichte des Expressionismus*. Hrsg. v. Dietrich Bode. Stuttgart : Reclam 1966.

Bogner, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

Čapek, Karel: K nejmladší německé poezii, in *Přehled* 12, 1913-1914, č. 6, 31. října, S. 104-105; č. 7, 7. listopadu 1913.

Daemrich, Horst S.: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen, Basel: Francke, 1995.

Denker, Horst (Hrsg.): *Gedichte der "Menschheitsdämmerung". Interpretationen expressionistischer Lyrik*. Mit einer Einl. V. Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denker. München : Fink 1971.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Leipzig: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin und Altenburg, 1990.

Duden - Deutsches Universalwörterbuch, 6. Aufl. Mannheim 2006 [CD-ROM] [zit. 2013- 3-25]

Encyclopaedia Britannica [on-line] URL www.britannica.com/EBchecked/topic/417055/nocturne
[zit. 2013-3-15]

Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc: Votobia 2000.

Fischer, Otokar: *Duše, slovo, svět*. Praha: Československý spisovatel, 1965. S. 36-53, hier S. 36.
Auf Deutsch als „Über Verbindung von Farbe und Klang“, in: *Zeitschrift für Ästhetik*, Jg. 2 /
1907.

Frenzel, Herbert A. und Elisabeth: *Daten deutscher Dichtung : chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2., Vom Realismus bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.

Fröhlich, Hermann: *Geschichte des steirischen k. u. k. Infanterie Regimentes Nr. 27 für den Zeitraum des Weltkrieges 1914 – 1918*, Band 1. Innsbruck: Wagner`sche Buchdruckerei, 1937.

Grmela, Jan: *Německé hlasy: překlady ze současné německé lyriky*. Turnov : Müller a spol., 1926.

Hermant, Jost: Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl, Monatshefte (Wisconsin) LI. 1959 S. 225 – 236. In Brinkmann, Richard: *Expressionismus. Forschungs-Probleme 1952-1960*. Stuttgart : Metzler 1961.

Hiller, Kurt (Hrsg.): *Der Kondor*. Verse von Ernst Blass [u.a.] . [on-line] URL http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1912_hiller.html [zit. 2013-3-10]

Hornbogen, Helmut: *Jakob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Allitera Verlag, 2001.

Jelínková, Eva: *Echa expresionismu*. Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930), Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010.

Jirát, Vojtěch: Nejzazší důsledky, in: Trakl, Georg: *Šebestián ve snu*. Třebíč : Arca JiMfa, 1995

Kalista, Zdeněk: K stykům Ivana Golla s českou literární avantgardou po první světové válce, in *Literární archiv 2*. Praha: Orbis 1967.

Klein, Johannes: *Georg Trakl*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969.

Klemensiewicz, Zenon: Translation as a Linguistic Problem, in: *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955, S. 540-541. In Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag 1969.

Kilcher, Andreas (Hrsg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur: Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar: 2000.

Killy Literaturlexikon: Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes – Band 11. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.

Koeltzsch, Ines: *Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag 1918-1938*. München: Oldenbourg Verlag, 2012.

Köpplová, Petra: Die Gesellschaft zur Förderung der deutschen Wissenschaft, Kunst und Literatur und die Deutsche Arbeit. In: *Brücken*. Jahrbuch Tschechien-Slowakei 2000.

Knittlová, Dagmar: *K teorii i praxi překlada*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000.

Krolop, Kurt: Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des "expressionistischen Jahrzehnts". In: *Weltfreunde*. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Hg. von Eduard Goldstücker. Prag: Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, 1967.

Lange, Victor: *Jakob van Hoddis*. In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern - München: Francke 1969.

Langer, František: Recitace Theodora Däublera, in *Umělecký měsíčník* 2, 1912-1913, č. 2, prosinec 1912.

Lasker-Schüler, Else: [Básně] Übers. Zdeněk Broman *Ženský obzor* 5, 1904-1905, č. 9-10, November-Dezember 1905, S. 134. [1. Jaro: My chceme měsíční co svít... 2. Konec světa: Jest jakés lkání v světě, slyš... - Aus dem Gedichtband Styx (Berlin, Axel Juncker 1902).].

Lasker-Schüler, Else: Píseň Lumpů. Übers. Julius Poláček *Rudé květy* 11, 1911-12, č. 12, 1. 5. 1912, S. 186. [Gedicht - Nic na krku, z nás každý dut].

Lasker-Schüler, Else: Otec a syn. Übers. Fr. Šrámek *Umělecký měsíčník* 2, 1912-13, č. 9, 1913, S. 239-239. [Gedicht - Bezmeznou když láskou zahořelí], Neopuštěná. Übers. Fr. Langer *Umělecký měsíčník* 2, 1912-13, č. 9, 1913, S. 239. [Gedicht - Tak přichází noc nová zas].

Lehnert, Herbert: *Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 5: Vom Jugendstil zum Expressionismus*. Stuttgart : Reclam 1978.

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

Levý, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný 1998.

Mathesius, Vilém: O problémech českého překladatelství, in: Přehled 11/1913, S. 808. In Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag 1969.

Muller, Joseph-Émile: *DuMont' s kleines Lexikon des Expressionismus*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1974.

Nörtemann, Regina: *Dichtungen und Briefe - Jakob von Hoddis*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007.

Otto F. Best, Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Bd. 14: Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart: Reclam 1975.

Pinthus, Kurt: *Die Überfülle des Erlebens*. Lyrik des Expressionismus. Hrsg. v. Silvio Vietta. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976.

Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Berlin: Ernst Eowohlt Verlag, 1959.

Raabe, Paul: *Der Ausgang des Expressionismus*. Biberbach : Wege und Gestalten 1966.

Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. [on-line] URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/825/1> [zit. 2013- 3-8]

Schneider, Karl Ludwig Schneider: *Dokument des Expressionismus. Eine Bereicherung der Literaturwissenschaft durch nüchtern liebevolle Sammlung biographischer Fakten*. [on-line] URL <http://www.zeit.de/1960/05/dokument-des-expressionismus> [zit. 2013-3-1]

Schürer, E., Hedgepeth, S. M.: *Else Lasker-Schüler*. Marburg: Francke, 1999.

Simmel, Georg: *Die Großstadt und das Geistesleben*. In: Lyrik des Expressionismus. Hrsg. v. Silvio Vietta. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976.

Steffen, Hans (Hrsg): *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 21970.

Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005.

Stratenwerth, Irene [Hrsg.]; Kilian, Karl: *All meine Pfade rangen mit der Nacht. Jakob van Hoddis, Hans Davidsohn (1887 - 1942)*. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld 2001.

Šalda, F.X.: Mladá generace německá, in *Česká kultura* 2, 1913-1914, č. 7-8, 6. ledna 1914.

Tgahrt, Reinhard (Hrsg.): *Dichter lesen. Bd. 3: Vom Expressionismus in die Weimarer Republik*. Marbach am Neckar 1995.

Vietta, Silvio (Hrsg): *Lyrik des Expressionismus*. München: dtv, Tübingen : Niemeyer 1976.

Zbytovský, Štěpán: *Formen des Grotesken in der frühexpressionistischen Lyrik*. In *Acta Universitatis Carolinae Philologica* 2 – *Germanistica Pragensia* XXII / 2012.