

**Ilona Czechowska**  
Wrocław (Polen)

## Veränderungen sprachlicher Bilder im Übersetzungsprozess am Beispiel der Dichtung von Tadeusz Różewicz

---

### ABSTRACT

Alternations of linguistic views during translation of sample of Różewicz's poetry

Whatever we say or write we create linguistic views. They are important especially in poetry. The problem is how to treat these linguistic views in the translation because they always change. The changes don't need to be huge, but they do influence reception of the text, e.g. the interpretation of the target text can be less (or more) ambiguous than the source text. The points of view or the relation between the foreground and the background can be different as well. This paper shows what happens with the linguistic views in the translation of the poetry of Tadeusz Różewicz.

**Keywords:** the language of Różewicz's poetry, the language views in Różewicz's poetry, alternation of language views during translation (albs) differences between the language views in the source and target poems.

---

### Einführung

Unabhängig davon, was man sagt oder schreibt, kreiert man sprachliche Bilder. In der Dichtung spielen sie eine besonders große Rolle, was auch in diesem Artikel thematisiert wird. Am Beispiel von Różewicz's Dichtung soll besprochen werden, wie sich sprachliche Bilder im Übersetzungsprozess ändern können. Dies betrifft die Form der Bilder an sich, die Vorder- vs. Hintergrund-Relation als auch den Vergleich von Interpretationsmöglichkeiten, die das Original und die Übersetzung bieten.

## Zum Charakter sprachlicher Bilder

Wenn wir etwas beschreiben wollen, dann greifen wir auf Bilder zurück, die wir schon kennen. Die angeführten Bilder sind meistens leicht vorstellbar und dem Empfänger nicht fremd. Dadurch tragen sie (zumindest theoretisch) zur besseren Perzeption der gegebenen Aussage/Beschreibung bei. Nach Röhrich und Mieder (1977: 54) können die geprägten Bilder unterschiedlich interpretiert werden: entweder wortwörtlich oder metaphorisch – die Interpretation ist situationsbedingt und in einem soziokulturellen Kontext zu sehen (Irmgard 1991: 21). In diesem Zusammenhang weist Peukes (1977: 30) auf die Wechselbeziehung zwischen der Denkweise, dem Gedanken und dem entstehenden Bild hin. Dies wird deutlich am Beispiel der Phrase *ein Herz aus Stein haben*, die sich einerseits auf einen Gegenstand aus Stein, andererseits auf den menschlichen Charakter beziehen kann.

Unabhängig davon, was beschrieben wird (ein Gegenstand, Ereignis oder Erlebnis), handelt es sich dabei um eine sprachliche Interpretation der Wirklichkeit, die immer einen subjektiven Charakter aufweist (Bartmiński 2004: 10). Solch eine Interpretation liegt der Prägung sprachlicher Bilder zugrunde, die nach Grzegorzczkowska (2004: 41 ff.) als begriffliche Strukturen innerhalb eines Sprachsystems, seiner Grammatik und Lexik zu definieren sind. Diese Strukturen umfassen weiter die Semantik, insbesondere das semantische Netz, wie auch die Konnotationen und Assoziationen der verwendeten Ausdrücke. Wie Bugajski und Wojciechowska (2000: 153ff.) bemerken, basieren solche Ausdrücke nicht auf der Willkür des Textverfassers, sondern spiegeln einen großen Teil seiner Kultur, seiner Erfahrungen und Erkenntnisse wider. Dabei ist die Beziehung zwischen der Sprache und Kultur fließend und dynamisch. Deswegen sollen bei der Beschäftigung mit dem sprachlichen Bild die außersprachlichen Aspekte berücksichtigt werden. Damit wird auch der Rahmen der Sprachwissenschaft teilweise in Richtung der Literaturwissenschaft erweitert.

## Das sprachliche Bild in der Dichtung

Diese außersprachlichen Aspekte, die die Prägung des sprachlichen Bildes beeinflussen, kommen sehr oft und deutlich bei der Betrachtung der literarischen Texte, besonders der Lyrik, zum Vorschein. Dabei geht es vor allem um das Emotionale, Sinnliche und das, was nicht immer mit dem Auge wahrnehmbar ist, wie z.B. die Textstruktur (Richter 2010: 67ff.). In diesem Zusammenhang definiert Meyer (2012: 66) Poesie als „Kunst der sprachlichen Vorstellung“. Die Poesie „spricht in Bildern. Sie nennt Bilder der Welt, welche ein inneres Auge durch die Kraft des Wortes aufs Neue wahrnehmen kann. Die poetischen Bilder sind nicht nur Natur. Die Seele ist in ihnen eingefangen. Sie sind nicht nur Anschauung, sie vermitteln Erkenntnis“ (Killy 1964, zit. nach Richter 2010: 72). Die dichterische Darstellung der Welt weicht oft von der, die man gewöhnt ist, ab. Nicht selten versetzt sie ihren Leser in Staunen.

Nach Grzegorzycykowa (2004: 45) brechen Autoren oft mit der gängigen Verwendung der Phrasen oder der einzelnen Lexeme und prägen neue Wort- und Phrasenverbindungen, die im Alltag als unüblich oder gar als falsch empfunden werden. Schließlich tragen sie dazu bei, dass ein lexikalisches Feld der konkreten Einheiten semantisch neubesetzt wird – gleichzeitig wird seine Reichweite eingeschränkt oder erweitert. Dasselbe betrifft den Umgang mit morphologischen Klassen und syntaktischen Konstruktionen. Jakobson (1961: 242) zufolge können mit ihnen „unerwartete, frappierend symmetrische Anordnungen, proportionierte Konstruktionen, künstlerische Häufungen von äquivalenten Formen und grelle Kontraste“ erzeugt werden. Zugleich entwickeln sie (die Dichter) diverse Metaphern, die auf ihre Konnotationen, Assoziationen und Vorstellungen zurückzuführen sind.

An dieser Stelle ist auf die Tatsache hinzuweisen, dass dichterische Mittel oft im Alltag verwendet werden, was dazu führen kann, dass die Schilderung einer Situation, die tatsächlich stattgefunden hat, einer fiktiven Darstellung ähnelt, die nichts mit der Wirklichkeit zu tun hat. Folglich kann das Auseinanderhalten des Realen vom Fiktiven schwierig sein (Bartmiński 2004: 7). Die meisten Autoren sind sich dessen bewusst. In einem seiner Briefe schrieb Różewicz an Dedecius:

In meiner Biographie schreibe nichts über meinen Vater aus dem Gedicht... Niederländer, denen ich meine ‚Formen der Unruhe‘ gegeben hatte, haben es wortwörtlich genommen und in meinem Biogramm geschrieben: mein Vater sparte nicht, sammelte keine kippen, kaufte kein häuschen, auch keine goldene uhr usw., was auch der Wahrheit entspricht, aber nur im Gedicht<sup>1,2</sup>.

## Die Prägung des sprachlichen Bildes im Kontext des Übersetzungsverfahrens

Die Prägung der Sprachbilder verläuft in verschiedenen Sprachsystemen unterschiedlich. Dies bedeutet, dass die Beschreibung ein und derselben Situation nach verschiedenen Mustern erfolgen kann. Dazu werden unterschiedliche Sprachmittel verwendet – mit ihnen kann der Sender konkrete Inhalte hervorheben. Werden die einzelnen Sprachmittel betrachtet, so wird eine besondere Funktion den sprachlichen Metaphern zugeschrieben. Maćkiewicz (2004: 197) zufolge können sie konventionalisiert oder auch individuell, poetisch geprägt werden, dann sind sie

1| Übers. von I. Cz.

2| „W biografii nie pisz o moim Ojcu z wiersza... Holendrzy, którym dałem ‘Formen der Unruhe’ potraktowali to dosłownie i w nocy biograficznej oczywiście pisali, że mój Ojciec ‘sparte nicht, sammelte keine kippen, kaufte kein häuschen, auch keine goldene uhr...’, co jest zgodne z prawdą, ale w wierszu...” Aus dem Brief von T. Różewicza an K. Dedecius. Der Brief beinhaltet weder den Ort, wo er geschrieben wurde, noch das Datum. Signatur in Collegium Polonicum: 16–11–397.

meistens kulturspezifisch. In demselben Kontext nennt Tambor (1984: 234ff.) weitere Sprachmittel, die zur Prägung eines Sprachbildes beitragen können: Neologismen, Oxymora und Symbole, wie auch die Wortfärbung, die vor allem durch den Gebrauch von Augmentativa und Diminutiva und durch die Auswahl bestimmter Lexeme (z.B. *Köter* statt *Hund*) deutlich wird. Dabei ist zu berücksichtigen, dass diese Stilfiguren in verschiedenen Sprachsystemen/-kulturen unterschiedliche Formen annehmen und verschiedene Konnotationen erzeugen. Die Einmaligkeit der einzelnen Sprachsysteme bedingt den Umstand, dass die Texte, die in einem Sprachsystem geschrieben wurden, im Übersetzungsprozess verschiedenen Veränderungen unterliegen müssen. Dies betrifft alle sprachlichen Ebenen und bedeutet, dass eine vollkommen treue Übersetzung nicht möglich ist (Sławkowa 2006: 114). Małgorzewicz (2012: 79) zufolge besteht ein Translationsprozess aus mehreren mentalen Operationen: aus dem „Analysieren, Interpretieren, Vergleichen, Analogisieren, Inferenzieren, Abwägen, Auswählen, Planen, Kombinieren“. Diese sollen die „Entscheidungs- und Problemlösungsstrategie des Translators“ unterstützen.

## Zum Charakter der sprachlichen Bilder in Różewiczs Dichtung

Betrachtet man Różewiczs Gedichte aus der Sicht des Übersetzers, der sie in seine Sprache übertragen soll, so fällt ihr Lapidarstil auf. Michałowski (2007: 56) betont, dass ein kurzer Text weder banal noch einfach sein muss – im Gegenteil, er kann durchaus sehr ausdrucksvoll und expressiv sein. In einem seiner Gedichte erklärt Różewicz, warum der Lapidarstil besser sei: „trzeba uśpić / ten wiersz // zanim zacznie / filozofować“ [man muss das Gedicht / einschläfern // bevor es beginnt / zu philosophieren<sup>3,4</sup>]. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass mit dem prägnanten Stil die „Geschwätzigkeit“ innerhalb der Gedichte vermieden werden kann. Michałowski (2007: 48ff.) versucht Różewiczs poetische Strategie auf einen Satz zurückzuführen und sagt: „Die Vollkommenheit erreicht man nicht dann, wenn man nichts mehr hinzufügen kann, sondern dann, wenn man nichts weglassen kann“. Seiner Meinung nach verwendet Różewicz einfachen, gängigen Wortschatz, um die Glaubwürdigkeit seiner Botschaft zu stärken: je schwächer die Aussage der gebrauchten Wörter sei, umso größer sei die Überzeugungskraft der Aussage.

Aus Dedecius' Sicht ist die Sprache von Różewicz aus mehreren Gründen interessant und angebracht: Sie ist „einfach, kommunikativ, dem Pathos abhold, bilderarm und gedankenschwer, verantwortungsbewußt“<sup>5</sup>. Nach Dedecius (1994: 3) ist

3| „Der Stein des Weisen“ [Kamień filozoficzny] übers. von I. Cz.

4| Der größte Teil der poetischen Texte wurde von Dedecius übersetzt. Wo dies nicht der Fall ist, wird die Übersetzung zusätzlich beschrieben.

5| Aus einem Notizblatt im persönlichen Archiv von Karl Dedecius. Das Blatt trägt keine Signatur.

sie ohne jede Beschönigung, ohne jede Sentimentalität, Różewicz wählt einfache Worte, denn er trägt in sich „ein Verbot, schöne Gedichte zu schreiben“<sup>6</sup> – daher die Konsequenz der „sprachlichen Askese“<sup>7</sup>. Es sind Texte, in denen Dinge ihren Namen wiederbekommen haben. Różewicz erklärt das: „Musik-Rhythmus und Bild-Metapher empfinde ich nicht als Flügel, sondern als einen Ballast, den man loswerden muss, damit die Poesie sich erhebe und fähig werde – nicht so sehr weiter zu fliegen wie überhaupt weiterzuleben“ (Dedecius 1969: 23). Różewiczs Einstellung bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Form seiner Sprachbilder, die im Vergleich zu den Sprachbildern anderer polnischer Dichter, wie z.B. Herbert, Miłosz, recht einfach erscheinen. Ein Beispiel dafür, dass man ein Sprachbild auch mit einfachsten Stilmitteln erzeugen kann, bietet das Gedicht „Die Mauer“ [Przez ten mur]. Es weist eine einfache Struktur auf. Man könnte sagen, der Dichter sei wortkarg, doch sein Vers ist vieldeutig. Der kurze Vers ist schlicht, der längste besteht aus vier Wörtern. Das Gedicht beinhaltet kein Epitheton, keine Adjektive, was an dem folgenden Beispiel feststellbar ist:

Diese mauer  
 die wir gemeinsam bauten  
 tag für tag  
 wort für wort  
 bis zum schweigen  
 diese mauer  
 schlagen wir nicht ein  
 (T. Różewicz, Mauer)

Mit einfachsten Mitteln gelingt es Różewicz, eine Fülle von Emotionen zu erzeugen. Dazu kommt die Zusammenstellung von Konkretheit und Allgemeingültigkeit. Der Text lässt sich unterschiedlich interpretieren. Einerseits schreibt Różewicz ein Gedicht über ein Paar in einer Beziehungskrise. Missverständnisse und schmerzliche Trennung der beiden Geliebten zeigen, was konkret der Fall ist. Andererseits bekommt das Gedicht seit dem Bau der Berliner Mauer eine neue, politische Dimension. Ihm wird etwas Allgemeingültiges zugeschrieben (Dedecius 1994: 5f.)<sup>8</sup>.

## Die sprachliche Darstellung des Todes in Różewiczs Dichtung

Różewiczs Stil ist lapidar, aber er ist nicht bilderlos. Er beeinflusst den Charakter seiner sprachlichen Bilder und seine Ausdrucksweise. Betrachtet man Różewiczs

6| Vgl. Dedecius, Karl: Tadeusz Różewicz „Formen der Unruhe“. Ein Typoskript aus dem privaten Archiv von Karl Dedecius. S. 1.

7| Ebda. S. 2.

8| Vgl. auch Dedecius, Karl: Tadeusz Różewicz: Die Mauer. Ein Typoskript für den Norddeutschen Rundfunk im persönlichen Archiv von Karl Dedecius.

Gesamtwerk, so rückt die Auseinandersetzung mit Krieg, Schmerz und Tod in den Vordergrund. In seinen Texten ist der Tod grausam, er verwendet keine Euphemismen. In Różewicz's Texten wird der Tod personifiziert: Er wird mit dem Teufel, mit dem Kindermörder Herodes (Das Gedicht „Tod“ [Śmierć]) und allgemein mit der Dunkelheit („Über allen Ausdruck“ [Nad wyraz]) verglichen. Der Tod ist echt („Tod“), er kommt von selbst („Kreidekreis“ [Kredowe koło]), droht mit dem Finger („Tod“), verurteilt zum Tod („Zwei Urteile“ [Dwa wyroki]). Schließlich gilt er als derjenige, der die Menschen von ihrem unglücklichen Leben befreit („Kreidekreis“).

Neben dem Tod, der eine Art Abgrenzung vom Leben darstellt, wird der Prozess des Sterbens thematisiert, welcher das Leben mit dem Tod verbindet.

In Różewicz's Texten wird der Leser mit einer differenzierten Beschreibung des Todes konfrontiert. Einerseits wird auf die allgemeine Beschreibung des Todes hingewiesen. Zum Beispiel verwendet der Dichter in dem Gedicht „Steinerne Brüder“ [Kamienni bracia] das neutrale Lexem *sterben*: „Zwei marmorne brüder / knaben noch / Johannes und Friedrich / *starben* im april und im mai / [...] sie *starben* im april und im mai“. Andererseits wird der Tod metaphorisch umschrieben. Dabei wird der Tod nicht direkt genannt. In dem Gedicht „Der Mond scheint“ [Księżyc świeci] wird das Verb *sterben* durch *erlöschen* ersetzt. In der Konsequenz wird der Mensch mit dem Licht gleichgesetzt. In dem Gedicht „Rose“ [Róża] wird ein sterbendes Mädchen wiederum mit einer Rose verglichen, aus der das Blut geflohen ist. Es wird eine Parallele zwischen der abgestorbenen Rose und dem verstorbenen Mädchen, dessen Kleid die ursprüngliche Form verloren hat, gezogen:

Die rote rose schreit  
die mit dem goldhaar ging unter im schweigen  
Das blut aus der blassen rose floh  
das mädchenkleid hat die form verlassen.

Schließlich werden verschiedene Formen des Todes geschildert. Der Tod wird als Verbrechen dargestellt. die Todbringenden werden als Mörder, Henker und Metzger bezeichnet, wie die Gedichte „Klage“ und „Gerettet“ verdeutlichen:

Klage [Lament]  
„Ich bin zwanzig jahre alt  
und mörder  
werkzeug  
blind wie das beil  
in der hand eines henkers“

Gerettet [Ocalony]  
ich bin gerettet auf dem weg zum schlachten

Der unnatürliche Tod wird differenziert dargestellt. Der Vers „der Mensch fällt“ (in „Der Mond scheint“ [Księżyc świeci]) deutet auf den Krieg hin. Hier werden Menschen totgeschlagen („ich schlug einen menschen tot“ in „Klage“). Die wahrscheinlich bei Massenverhaftungen festgenommenen Gefangenen werden erschossen: „Ich sehe das lächeln / genommen von seinem blassen gesicht / vor der mauer“ (in: „Zwei Urteile“ [Dwa wyroki]). Dann wird auch die Vergasung von Häftlingen in Konzentrationslagern thematisiert – dies geschieht allerdings nicht direkt. Hier spricht Różewicz nicht von Vergasung, sondern von Vergasten – dabei ist die Art des Todes eindeutig zu interpretieren: „Unter den sauberen scheiben / liegt das spröde haar / der vergasten“ (in „Kleiner Zopf“ [Warkoczyk]). Einen anderen Hinweis auf den Tod im KZ findet man im Gedicht „Denkmäler“ [Pomniki]: „unsere denkmäler / haben die form des rauchs / sie steigen direkt zum himmel“.

Letztendlich wird der Tod im Kontext der Judenverfolgung dargestellt. Im Gedicht „Steinerne Vorstellungskraft“ [Wyobraźnia kamienna] ist er äußerst entwürdigend. Er erwischt Rosenberg in Polen bei Petrikau, „in der kloake haben sie ihn gefaßt / die Ukrainer / er starb erwürgt im kot“. In einem anderen Gedicht wird auch der Mord an einem kleinen jüdischen Kind geschildert. Sein Tod wird mit dem Tod eines „unbedeutenden“ Wurmes verglichen, Verbrecher werden direkt angesprochen, herrschende Umstände werden genau beschrieben, wie in dem Gedicht „Chaskiel“:

die Deutschen kamen  
mit eisernen kreuzen  
schwangen schwarze peitschen  
über den menschen  
Chaskiel [...]  
näherte sich in vaters langem rock  
mit dem stern am ärmel  
dem grab  
alle guten verstecke  
öffneten sich  
alle winkel  
alle unterschlüpfe  
verriet ihn an den tod  
er lag wie ein wurm oben  
auf der harten mauer  
das rote meer  
verbarg ihn

## Das sprachliche Bild des Todes in deutscher Übersetzung

Aus Różewiczs Schilderung des Todes und des Sterbens lässt sich ein konkretes Bild ableiten, das durch Schmerz, Leid und Qual gekennzeichnet ist. Dieses Bild wird auch in der Übersetzung deutlich. Unterzieht man aber die sprachlichen

Bilder aus Różewicz's Gedichten einer genauen Analyse und vergleicht man sie mit denen aus den gegebenen Übersetzungen, so sind gewisse Verschiebungen des sprachlichen Bildes auffällig.

In dieser Hinsicht interessant ist das schon zuvor erwähnte Gedicht „Tod“. In diesem Gedicht wird vor allem der Auftritt des Todes geschildert. Der Moment, in dem der Tod kommt, ist ein gewöhnlicher Moment. Das lyrische Ich<sup>9</sup> ist in seiner Wohnung, vielleicht in seinem Zimmer. Auf der Straße (*hinter dem Fenster*) spielt sich das normale Leben ab – man hört *ein Kinderstimmchen*, sieht eine Straßenbahn. So ähnlich wird dieser Augenblick in Dedecius' Übersetzung geschildert. Der zu beobachtende Eingriff findet auf der morphologischen Ebene statt. Im Polnischen verwendet der Autor das Diminutiv *głosik dziecka* (*Kinderstimmchen*), das im Polnischen vor allem in Bezug auf die Eigenschaften eines Kindes üblich ist. Dedecius entscheidet sich dafür, das neutrale Lexem (*Kinderstimme*) zu verwenden. Vergleicht man jetzt die Übersetzung mit dem Original auf der semantischen Ebene, so ist festzustellen, dass trotz der eingeführten Veränderung innerhalb der Morphologie die beiden Phrasen dasselbe zum Ausdruck bringen. Anders ist es im Falle einer anderen Übersetzung von Kunert. Seine Übersetzung *Kinderstimmchen* entspricht auf der morphologischen Ebene dem Original, gleichzeitig schafft er aber eine semantische Markierung.

Weiterhin kann man hier einen Wechsel der Perspektive beobachten. Im Original steht das lyrische Ich vor dem Fenster, und die Straße befindet sich hinter ihm. Dies wurde auch in Dedecius' Übersetzung beibehalten. In der Übersetzung von Kunert steht das lyrische Ich aber hinter der Tür und alles andere befindet sich vor der Tür. Dabei ist zu bemerken, dass diese Veränderung innerhalb der Übersetzung keinen Einfluss auf die semantische Ebene des Textes hat<sup>10</sup>.

9| Łukasiewicz zufolge kommt das lyrische Ich in Różewicz's Gedichten oft in der ersten Person vor. Das Ich vs. Wir steht seiner Meinung nach für die Vertreter der gesamten Kriegsgeneration. (Łukasiewicz 2007: 313).

10| Mit einem ähnlichen Phänomen wird man auch bei der Übersetzung eines anderen Gedichtes von Różewicz konfrontiert: „Warkoczyk“ [Der kleine Zopf]. Der Dichter schreibt: „Pod czystymi szybami/ leżą sztywne włosy/ uduszonych [...]“ Diese Phrase wird unterschiedlich übersetzt: „*Unter* den sauberen scheiben/liegt das spröde haar/ der vergasten“ (Dedecius 1983); „*Da* liegt unterm sauberen glas/das spröde haar /der vergasten“ (Dedecius 1999); „*Unter* den reinen Scheiben /liegen die straffen Haare“ (Fühmann 1982); *Da* liegt/ das spröde haar/ der vergasten (Dedecius 1965, 1996); „*Hinter* den sauberen scheiben / liegt das steife haar“ (Bereska); „*Hinter* klaren Scheiben /das spröde Haar“ (Kunert 1969). In den sieben Übersetzungen werden drei verschiedene Perspektiven deutlich. Różewicz nennt genau, wo sich das Haar der Vergasten befindet – nämlich unter den Glasscheiben. Der Leser bekommt daher den Blick von oben. Diese Perspektive wird auch in den Übersetzungen von Dedecius (1983, 1999) und von Fühmann (1953) übernommen. In den Übersetzungen von Bereska (1977) und Kunert (1969) stellt man einen Perspektivenwechsel fest: das Haar befindet sich hinter den Glasscheiben, die Scheiben stehen vertikal dem Betrachter gegenüber. In der weiteren Übersetzung von Dedecius



In der zweiten Strophe wird weiter das Hereinkommen des Todes beschrieben: „*wchodzi król Herod / diabeł śmierć*“, was Dedecius fast wörtlich übersetzt: „Herodes tritt ein / der teufel der tod“. In diesen zwei Versen steckt eine gewisse Doppeldeutigkeit. Einerseits kann es sich um eine und dieselbe Person handeln, um den Herodes, der gleichzeitig den Teufel und den Tod verkörpert. Einerseits können die Lexeme *Teufel* und *Tod* als substantivisches Attribut gebraucht werden, welche die Person Herodes näher bestimmen sollen. Andererseits kann es sich um drei verschiedene Personen handeln: Herodes, den Tod und den Teufel. Bei einer solchen Interpretation würde es sich dann um eine Aufzählung handeln. Die Bedeutung der genannten Personen wäre gleich. Diese Ambiguität ist in der Übersetzung von Dedecius beibehalten. Anders sieht es im Falle der Übersetzung von Kunert aus, der sich gleich für den Plural entscheidet. Seine Übersetzung lautet: „es treten ein König Herodes / der Teufel der Tod“. Die Ambivalenz aus Rózewiczs Vorlage geht verloren und die beiden Verse sind eindeutig zu interpretieren – in die Wohnung des lyrischen Ichs kommen drei verschiedene Personen herein. Hier ist festzustellen, dass Kunerts Übersetzung eindeutiger ist und der Übersetzer sich gleich auf die dritte Strophe des Textes bezieht, in der präzisiert wird, wer genau vor der Tür steht. Damit wird schon vorweggenommen, was später im Text passiert.

Vergleicht man weiter die Übersetzung der zweiten Strophe mit dem Original, so fällt die zusätzliche Gliederung der zweiten Strophe des Originals, die Dedecius vorgenommen hat, auf: In Rózewicz' Text bildet der Eintritt des Herodes und das, was sich auf der Straße abspielt, eine gewisse Ganzheit – alles wird in einer Strophe beschrieben. Dabei bildet hier die Straße den Hintergrund, Herodes steht im Vordergrund. Aus Dedecius' Übersetzung lassen sich zwei Bilder ableiten: Auf dem ersten werden die Straße und die Straßenbahn dargestellt, auf dem zweiten der Eintritt Herodes. Durch die Teilung des Bildes wird Herodes Eintritt nochmal hervorgehoben.

Wie schon zuvor bemerkt, wird in der dritten Strophe genau gesagt, mit wessen Anwesenheit das lyrische Ich konfrontiert wird – es sind drei ungebetene Gäste. Rózewicz beschreibt das Verhalten der Eindringlinge. Das lyrische Ich versucht sie loszuwerden, es gibt dem König einen Zloty und wirft alle hinaus – genau hinter die Tür. Der gesamte Vorgang besteht aus zwei Schritten. Zuerst überreicht es das Geld. Im zweiten lädt es seine „Gäste“ aus. Interessant ist, wie sich dieses Bild (bzw. diese zwei Bilder) in der Übersetzung verändern.

Im Original verwendet der Dichter das Wort „*daję*“ [gebe], das semantisch gesehen keine Wertung beinhaltet und neutral ist. Es heißt nicht mehr als *jemandem etwas überreichen*. Weiter bietet die Interpretation hier ein breiteres Spektrum an

---

(1965, 1996) befindet sich das Haar nur an demselben Ort wie dessen Beobachter – der Ort ist aber nicht näher bestimmt.

Interpretationsmöglichkeiten, je nachdem, was man wem und mit welcher Intention gibt. (z.B. Was hat er dir zum Geburtstag gegeben (geschenkt)? Was hast du dafür gegeben (bezahlt)? u.a.) Diese Neutralität wird auch in Dedecius' Übersetzung beibehalten: „ich *gebe* dem könig einen zloty“. Der ganze Vorgang hat einen geschäftlichen Charakter. Das lyrische Ich bezahlt den Tod dafür, dass er geht. Kunert entscheidet sich aber an dieser Stelle dafür, eine Veränderung einzuführen: Nach seiner Übersetzung *schenkt* das lyrische Ich dem Tod einen Zloty. Damit wird die Situation präziser beschrieben, denn alles Schenken ist gleichzeitig Geben, aber nicht alles, was gegeben wird, wird gleichzeitig geschenkt. Außerdem verbindet man das Wort „schenken“ mit etwas Angenehmem.

Im zweiten Schritt will das lyrische Ich die ungewollten Besucher loswerden. Różewicz schreibt: „i *wyrzucam* całe towarzystwo / *za drzwi*“ [und schmeiße die ganze Gesellschaft vor die Tür]. Diese beiden Verse werden auf dreierlei Art übersetzt:

und *jage* die ganze gesellschaft / *hinaus* (Dedecius 1965)  
 und *werfe* die ganze gesellschaft / *hinaus* (Dedecius 1983)  
 und *schmeiße* die ganze Gesellschaft / *hinaus* (Kunert 1969)

In seinen Versen beschreibt Różewicz sehr genau, was mit den Eindringlingen passiert: Sie befinden sich in der Wohnung des lyrischen Ichs, nachdem dem König der Zloty übergeben wurde, wird ihre örtliche Position hinter die Wohnungstür verschoben. Der Leser weiß nicht, was mit den Besuchern passiert, kann aber vermuten, dass das lyrische Ich sich noch in der Nähe der Tür befindet und dass die Tür ihn von den Eindringlingen trennt. Diese Trennlinie ist in der Übersetzung nicht sichtbar. Stattdessen entscheiden sich die beiden Übersetzer für das Präfix „hinaus“, das die erwünschte Fortbewegung der unerwünschten Gäste präziser ausdrückt. Es ist nämlich die Bewegung vom Standpunkt des Sprechers (weiter) weg, und damit wird der erwünschte Abstand betont.

Weiterhin sind in den verschiedenen Übersetzungen drei verschiedene Verben verwendet worden: *hinauswerfen*, *hinausschmeißen* und *hinausjagen*. Alle sind relevant, aber ihre Wortfärbung ist unterschiedlich stark. Während das Wort *hinauswerfen* recht neutral ist, steckt in dem Wort *hinausjagen* und dem umgangssprachlichen *hinausschmeißen* mehr Zorn, aber auch mehr Entschlossenheit und Determination – im Vergleich zu dem ersten erscheinen die zwei anderen pejorativer.

In der letzten, vierten Strophe wird der Abgang des Todes beschrieben. Er verlässt das Zuhause des lyrischen Ichs. Dabei wird darauf hingewiesen, dass er echt ist und keinen Spaß versteht.

śmierć jest / prawdziwa / ogląda się / i grozi mi palcem  
 der tod ist / wahr / er dreht sich um / und droht mit dem finger (Dedecius 1965, 1983)  
 doch der Tod ist / echt / er wendet sich um / und droht mit dem Finger (Kunert 1969)

Beim Vergleich der polnischen Vorlage mit den beiden Übersetzungen lässt sich feststellen, dass sich die vermittelten Sprachbilder fast überlappen. Zwar werden die Verse nicht gleich übersetzt, die Unterschiede lassen sich aber nur auf der lexikalischen Ebene feststellen. Dabei handelt es sich um die Synonyme wahr/echt und sich umdrehen/umwenden.

## Fazit

Die Analyse der sprachlichen Bilder zeigt, dass nicht alle im Übersetzungsprozess eingeführten Veränderungen das Verständnis des Textes beeinträchtigen müssen. Auch die von dem Autor initiierte Darstellung eines Ereignisses kann ungestört richtig analysiert werden. Des Weiteren führt keine von den kommentierten Veränderungen zur Verfälschung des Ausgangstextes.

Die charakterisierten Veränderungen des sprachlichen Bildes betreffen: den Perspektivenwechsel, die Einschränkung der möglichen Interpretationen (Kurnerts Übersetzung: es tritt/treten ein), die Relation Vorder- und Hintergrund, weiter die Präzisierung der im Ausgangstext gegebenen Aussage (*geben* wird durch *schenken* ersetzt „ich *schenke* dem könig einen *zloty*“). Schließlich wird der Umgang mit synonymischen Ausdrücken thematisiert. Im Falle von: *hinauswerfen*, *hinausschmeißen* und *hinausjagen* ist das Dilemma auf Grund der semantischen Unterschiede tiefergehend als im Falle solcher Lexeme wie *wahr* vs. *echt* und *sich umdrehen* vs. *umwenden*, wo es sich eher um den Geschmack und das Sprachgefühl des Übersetzers handelt.

Zweifelsohne verschaffen die von Rózewicz präsentierten Bilder eine subjektive Darstellung der von ihm wahrgenommenen Wirklichkeit. Seine Texte sind durch den Lapidarstil gekennzeichnet, demzufolge ist auch die Form der von ihm geprägten Bilder schlicht – laut Dedecius sind seine Texte bilderarm. Da Rózewicz sich auf der ständigen Suche nach der wahren Bedeutung des Wortes und der Aussagen befindet, sind seine Texte recht eindeutig zu interpretieren. Der Verzicht auf Beschönigung und Sentimentalität verstärkt den Eindruck der Eindeutigkeit. Trotz der bescheidenen Verwendung von komplizierten Stilfiguren bieten seine Texte eine Vielfalt an bearbeiteten Themen, von denen sich konkrete Sprachbilder ableiten lassen.

## Literaturverzeichnis

- Bartmiński, Jerzy (Hg.) (2004). *Językowy obraz świata*. Lublin.
- Bereska, Henryk/ Olschowsky, Heinrich (Hg.) (1977). *Polnische Lyrik aus fünf Jahrzehnten*. Berlin, Weimar.
- Bugajski, Marian/ Wojciechowska, Anna (2000). „Językowy obraz świata a literatura“. In: Dąbrowska, A./ Anusiewicz, J. (Hg.) *Język a kultura. Językowy obraz świata i kultura*. Bd. 13. Wrocław. S. 153–159.

- Dedecius, Karl: *Laudatio für Tadeusz Różewicz – Kulturpreis Schlesien des Landes Niedersachsen 1994*. Ein Typoskript im privaten Archiv von Karl Dedecius.
- Dedecius, Karl: *Tadeusz Różewicz „Formen der Unruhe“*. Ein Typoskript im privaten Archiv von Karl Dedecius. S. 2.
- Dedecius, Karl: *Tadeusz Różewicz: Die Mauer*. Ein Typoskript für den Norddeutschen Rundfunk im privaten Archiv von Karl Dedecius.
- Dedecius, Karl: *Tendenzen der modernen Dichtung in Polen. Bonn 14.01.69*. Ein Typoskript im privaten Archiv von Karl Dedecius. S. 23.
- Grzegorzczkova, Renata (2004). „Pojęcie językowego obrazu świata”. In: Bartmiński, J. (Hg.) *Językowy obraz świata*. Lublin. S. 39–46.
- Irmgard, Simon (1991). „Zum Aufbau eines Sprichwortarchivs: Das westfälische Sprichwortarchiv bei der Kommission für Mundart – und Namensforschung in Münster“. In: Sabban, A./ Wirrer, J. (Hg.) *Sprichwörter und Redensarten im interkulturellen Vergleich*. Opladen. S. 13–27.
- Jakobson, Roman (1961). „Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie“. In: Holenstein, E./ Schelbert, T. (Hg.) (1979) *Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main. S. 233–263.
- Killy, Walther (1964). *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen.
- Łukasiewicz, Jacek (2007). „Inni ludzie w wierszach Różewicza”. In: Browarny, W./ Orska, J./ Poprawa, A. (Hg.) *Przekraczanie granic o twórczości Tadeusza Różewicza*. Kraków. S. 313–325.
- Maćkiewicz, Jolanta (2004). „Wyspa – językowy obraz wycinka rzeczywistości”. In: Bartmiński, J. (Hg.) *Językowy obraz świata*. Lublin. S. 193–206.
- Małgorzewicz, Anna (2012). „Kognitionswissenschaftliche Grundlagen der Translationsprozesses und ihre Konsequenzen für die Translationsdidaktik“. In: Zybатов, L. N./ Petrova, A./ Ustaszewski, M. (Hg.) *Translationswissenschaft Interdisziplinär: Fragen der Theorie der Didaktik*. Frankfurt am M. u.a. S. 79–84.
- Meyer, Theodor Alexander (1901). *Das stille Gesetz der Poesie*. Leipzig.
- Michałowski, Piotr (2007). „Między aforyzmem a kolażem”. In: Browarny, W./ Orska, J./ Poprawa, A. (Hg.) *Przekraczanie granic o twórczości Tadeusza Różewicza*. Kraków. S. 46–59.
- Peukes, Gerhard (1977). *Untersuchungen zum Sprichwort im Deutschen*. Berlin. Polnische Lyrik: Berlin 1953, Volk u. Welt Verlag.
- Richter, Sandra (2010). „Wie kam das Bild in die Lyriktheorie? Präliminarien zu einer visuellen Theorie der Lyrik“. In: Simon, R./ Herres, N./ Lörincz, C. (Hg.) *Das lyrische Bild*. München 2010. S. 63–86.
- Röhrig, Ludwig/ Mieder, Wolfgang (1977). *Sprichwort*. Stuttgart.
- Różewicz, Tadeusz (1965). *Formen der Unruhe*. München. Übers. von Karl Dedecius.
- Różewicz, Tadeusz (1983). *Gedichte. Stücke*. Frankfurt am Main. Übers. von Karl Dedecius und Ilka Boll.

Różewicz, Tadeusz (1969). *Gesichter und Masken*. Berlin. Übers. von Günter Kurnert u. Karl Dedecius.

Różewicz, Tadeusz (1996). *Letztendlich ist die verständliche Lyrik unverständlich. Späte und frühe Gedichte*. München. Übers. von Karl Dedecius.

Różewicz, Tadeusz (1999). *Niepokój. Formen der Unruhe*. Wrocław. Übers. von Karl Dedecius.

Różewicz, Tadeusz: *Brief an K. Dedecius*. Der Brief beinhaltet weder den Ort, wo er geschrieben wurde, noch das Datum wann. Signatur in Collegium Polonicum: 16-11-397.

Sławkowa, Ewa (2006). „Styl francuskiego przekładu sonetów krymskich – perspektywa kognitywna”. In: Habrajska, G./ Ślósarska J. (Hg.) *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*. Kraków. S. 111–121.

Tambor, Jolanta (2004). „Wpływ języka na postrzeganie rzeczywistości w 1984 George’a Orwella”. In: Bartmiński, J. (Hg.) *Językowy obraz świata*. Lublin. S. 229–241.