

Emil Daniel Lesner

Zur formalen Struktur in der literarischen Übersetzung an ausgewählten Beispielen aus dem Gedicht von Heinrich Heine "Lorelei" und seiner Übersetzungen ins Polnische

Annales Neophilologiarum nr 4, 203-221

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PRZEKLADOZNAWSTWO

EMIL DANIEL LESNER*

Uniwersytet Szczeciński

ZUR FORMALEN STRUKTUR IN DER LITERARISCHEN ÜBERSETZUNG AN AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN AUS DEM GEDICHT VON HEINRICH HEINE *LORELEI* UND SEINER ÜBERSETZUNGEN INS POLNISCHE

Im folgenden Beitrag wird das Problem der künstlerischen Übersetzung angesprochen. Am Beispiel des Gedichtes von Heinrich Heine *Lorelei* wird hier versucht, einige seiner Übersetzungen ins Polnische hinsichtlich der formalen Struktur (d. h. der rhythmischen und reimischen Struktur) und der semantischen Veränderungen der Übersetzungseinheiten¹ zu analysieren. Das Gedicht ist im Jahre 1824 entstanden und stammt aus dem Gedichtband *Buch der Lieder*². Es ist eines der bekanntesten Gedichte Heines, das unter anderem das Motiv der 'femme fatale' als Thema nimmt.

* Emil Daniel Lesner (1984), mgr, od 2008 r. doktorant Wydziału Filologicznego na Uniwersytecie Szczecińskim, absolwent Instytutu Filologii Germańskiej US. Tematyka badawcza: teoria translacji, tłumaczenia artystyczne ze szczególnym uwzględnieniem tłumaczenia poezji.

¹ Der Begriff „Übersetzungseinheit“ wird z. B. von Barchudarov (vgl. L. Barchudarov, *Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie*, Moskau–Leipzig, 1979, S. 188) als „die kleinste (minimale) sprachliche Einheit im AS-Text, die eine Entsprechung im Zieltext hat“ definiert. Michael Schreiber betont, dass bei Barchudarov als Übersetzungseinheit jede sprachliche Einheit „vom Phonem bzw. Graphem bei der Transkription bzw. der Transliteration der Eigennamen im Rahmen einer Übersetzung bis zum (mehrsätzigen) Text bei manchen Gedichtübersetzungen“ auftreten kann (vgl. M. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1993, S. 53).

² H. Heine, *Buch der Lieder, Deutschland, ein Wintermärchen und andere Gedichte*, Winkler Verlag, München 1988, S. 129 f.

1. Zur mehrschichtigen Theorie des literarischen Werkes und zu den Gründen für Unterschiede zwischen dem Ausgangs- und Zieltext

Nach Roman Ingarden ist das literarische Werk ein mehrschichtiges Gebilde. Zu Schichten des literarischen Werkes werden, nach seiner Auffassung, die Schicht der Wortklänge, die Schicht der Bedeutungseinheiten, die Schicht des schematisierten Aussehens und der Aussehensfolgen und die Schicht der im literarischen Werk enthaltenen Darstellungsobjekte und ihrer Schicksale gezählt³. Ingarden vertritt die Auffassung, dass der Wortklang mit der Bedeutung eines Lexems verbunden ist. Die Idee der Wortbedeutung steht seiner Meinung nach in einer Abhängigkeitsbeziehung mit dem Wortklang, der ihr Ausdruck und Träger ist. Wenn man auf die Auswahl der Wortklänge verzichtet, können die Schicht der Bedeutungseinheiten und andere Schichten des literarischen Werkes nicht existieren. Die Wortklänge haben, nach Ingarden, einen Einfluss auf die Beschreibung von Darstellungsobjekten in einem literarischen Werk. Sie dienen z. B. zur Charakterisierung der psychischen Zustände der Protagonisten⁴. Die Schicht der

³ Die von Ingarden angewendeten Termini sind: warstwa tworców brzmieniowych i budujących się na nich językowych tworców brzmieniowych wyższego rzędu, warstwa jednostek lub całości znaczeniowych wyższego rzędu, warstwa różnorodnych uschematyzowanych wygląków i ciągów lub szeregów wyglądowych, warstwa przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów (die Schicht der Wortklänge, die Schicht der Bedeutungseinheiten, die Schicht des schematisierten Aussehens und der Aussehensfolgen, die Schicht der im literarischen Werk enthaltenen Darstellungsobjekte und ihrer Schicksale – übers. von Emil Daniel Lesner). (vgl. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, S. 53).

⁴ „Właściwy konstytutywny fundament dzieła literackiego tkwi w warstwie całości znaczeniowych niższego i wyższego rzędu. [...] Do idei znaczenia jednak należy, że musi być ono związane z jakimś brzmieniem słowa (lub też z jakimś znakiem słownym: wzrokowym, akustycznym czy dotykowym itp.) i dopiero dzięki temu powiązaniu może być jego znaczeniem. W nim znaczenie znajduje swoją wewnętrzną osłonę, swój <wyraz> swego zewnętrznego <nosiciela>. [...] Z odrzuceniem wszelkiego doboru brzmień słownych warstwa całości znaczeniowych przestałaby istnieć, a wraz z nią zniknęłyby również wszystkie pozostałe warstwy dzieła literackiego. [...] Wszędzie tam, gdzie słowo stoi nie tylko w funkcji określania znaczenia, lecz spełnia zarazem funkcję <powiadamyania> (Kundgabefunktion w znaczeniu Husserla), lub jak inni mówią (np. Bühler) <wyrażania>, a więc przede wszystkim w tzw. dziełach <dramatycznych>, brzmienie słowa (a w szczególności różne <jakości ujawniające> tonu wypowiedzi) odgrywa nie dającą się niczym zastąpić rolę <manifestowania> (ujawniania) różnych stanów psychicznych osób przedstawionych“. „Der wahre konstitutive Grundstein eines literarischen Werkes ist Schicht der Bedeutungseinheiten. [...] Die Bedeutungsidee besteht darin, dass die Semantik mit einem Wortklang (oder mit einem Wortzeichen z.B. mit einem visuellen akustischen oder anderen) verbunden sein muss und erst auf Grund dieser Verbindung sie den Rang der Bedeutung eines Wortes erhält. Die erwähnte Verbindung ist innere Hülle der Bedeutung, ihr <Ausdruck> und ihr innerer <Träger>. [...] Mit dem Verzicht auf die Zusammenstellung des Wortklangs würde die

Bedeutungseinheiten ist nach Ingarden die wichtigste Ebene des literarischen Werkes. Sie beeinflusst das Verstehen des Sinnes eines literarischen Textes und besteht u.a. aus dem Satzbau und aus Bedeutungen, die eine subjektive Rezeption des Inhalts eines Originaltextes entweder erleichtern oder erschweren⁵. Die zwei letzten Schichten beziehen sich auf die im Werk enthaltenen Darstellungsobjekte. Die Schicht des schematisierten Aussehens erlaubt dem Leser die Darstellungsobjekte zu erfassen. Mit ihrer Hilfe kann der Leser ein Darstellungsobjekt aus einer bestimmten Perspektive betrachten. Sie gibt dem Leser einen allgemeinen Umriss über ein Darstellungsobjekt⁶. Die Schicht der Darstellungsobjekte und ihrer Schicksale wird durch die Schicht der Bedeutungseinheiten bestimmt. Zur ersten Schicht gehören alle Personen, Sachen, Prozesse und Ereignisse, die im literarischen Werk erscheinen und die mit Hilfe von Sätzen beschrieben sind⁷. Zefiryna Żegnalek betont, dass die im Text dargestellten Objekte Leerstellen enthalten, die durch das Weltwissen und Bewusstsein des Lesenden ausgefüllt werden. Wenn man z. B. an einer Textstelle liest, dass die Blumen sich auf dem Tisch befinden, weiß der Leser nichts über die Eigenschaften dieser Blumen, ihre Farbe oder darüber, ob sie künstlich oder echt sind. Sogar wenn diese Lücken ausgefüllt werden, entstehen dann neue, die auf ihre Bestimmung warten (wie z. B. Farbton der Blumen oder die Farbtiefe)⁸.

Die auf solch eine Weise dargestellte Mehrschichtigkeit des literarischen Werkes verursacht, dass die Worte Jörn Albrechts für die Übersetzungswissenschaft von großer Bedeutung erscheinen. Albrecht schreibt:

Schicht der Bedeutungseinheiten nicht existieren und mit ihr gäbe es keine anderen Schichten des literarischen Werkes. [...] Dort, wo das Wort nicht nur als Bedeutungsbestimmung fungiert, sondern auch Kundgabefunktion (im Sinne von Husserl) oder, was auch andere Wissenschaftler betonen (z. B. Bühler), Ausdrucksfunktion erfüllt (d.h. vor allem in den Bühnenwerken), enthüllt der Wortklang verschiedene Geisteszustände der im Werk dargestellten Figuren“. [übrs. von Emil Daniel Lesner] (vgl. R. Ingarden, op.cit., S. 95 ff).

⁵ Ibidem, S. 277.

⁶ Ingarden schreibt: „Dowolny moment rzeczy określa mnogość uschematyzowanych wyglądów, stanowiących jakby szkielet konkretnych wyglądów, w których on się zjawia“. „Die Sachlage wird durch eine Menge schematisierten Aussehens bestimmt, die als Gerüst von bestimmten Aussehensfolgen fungiert, in denen sie erscheint“ [übrs. von Emil Daniel Lesner] (ibidem, S. 335).

⁷ Vgl. Z. Żegnalek, *Wielowarstwowość i fazowość budowy dzieła sztuki literackiej na podstawie „O dziele literackim“ Romana Ingardena*, 2005, S. 5 f. Verfügbar über: http://www.filozofia.pl/old/zf05/teksty/Zefiryna_Zegnalek.pdf; (Zugriff am. 17.04.2010).

⁸ Ibidem, S. 7 f.

Ich bin der letzte, der die Wichtigkeit von Kenntnissen im Bereich der Geschichte, der Literatur, der Institutionen, der Wirtschaft und der gesamten Kultur der Länder unterschätzen würde, mit deren Sprachen sich künftige Übersetzer und Dolmetscher zu beschäftigen haben. Dennoch möchte ich dazu auffordern, die Hilfe nicht zu gering zu bewerten, die die Sprachwissenschaft beim Geschäft des Übersetzens leisten kann⁹.

Eine übersetzerische Analyse soll dementsprechend interdisziplinäre Merkmale aufweisen. Die Linguistik selbst reicht nicht aus, um das Problem der literarischen Texte zu besprechen. Der Übersetzungsforscher soll auch, außer dem sprachwissenschaftlichen Wissen, über ein bestimmtes Literaturwissen verfügen.

Die oben erwähnte Mehrschichtigkeit bildet für den Übersetzer auch große Schwierigkeiten beim Translationsprozess. Bei der Lyrikübertragung wird das Problem noch schwieriger, denn Rythmisierung und Wortklang spielen im Fall der lyrischen Texte eine große Rolle. Der Übersetzungsprozess, insbesondere die Übersetzung von Poesie, beeinflusst dementsprechend Unterschiede in der sprachlichen Realisation des Ausgangs- und des Zieltextes, darunter phonetischen Aufbau der Texte (das Vorhandensein von Alliterationen, rhythmische und reimische Struktur und Anwendung unterschiedlicher Versfüße und Reimtypen), Unterschiede im Satzbau, die Verwendung verschiedener Lexeme usw. Die oben erwähnten Merkmale können sowohl vom Verstehen eines Ausgangstextes als auch von der gewählten Übersetzungsstrategie abhängen.

Philosophen, Übersetzungstheoretiker und -praktiker sind sich darin einig, dass Übersetzen mit dem Verstehen eng verbunden ist. Hans-Georg Gadamer schreibt von der Übersetzung Folgendes:

Hier kann niemand zweifeln, daß die Übersetzung eines Textes, mag der Übersetzer sich noch so sehr in seinen Autor eingelebt und eingefühlt haben, keine bloße Wiedererweckung des ursprünglichen seelischen Vorgangs des Schreibens ist, sondern eine Nachbildung des Textes, die durch das Verständnis des in ihn gesagten geführt wird. Hier kann niemand zweifeln, daß es sich um Auslegung handelt und nicht um bloßen Mitvollzug. [...] Wenn wir in unserer Übersetzung einen uns wichtigen Zug am Original herausheben

⁹ J. Albrecht, *Der Beitrag der Sprachwissenschaft zur Übersetzungsforschung – Überlegungen eines Konservativen*, in: J. Albrecht, H. Gerzymisch-Arbogast, D. Rothfuß-Bastian, *Übersetzung – Translation – Traduction: Neue Forschungsfragen in der Diskussion. Festschrift für Werner Koller*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 18.

wollen, so können wir das nur, indem wir andere Züge in demselben zurücktreten lassen oder ganz unterdrücken. Das ist aber genau das Verhalten, das wir als Auslegung kennen. Übersetzung ist wie jede Auslegung eine Überhellung. [...] Die Lage des Übersetzers und die Lage des Interpreten ist also im Grunde die gleiche¹⁰.

Dasselbe betont auch Karl Dedecius, wenn er schreibt

Wer die Übersetzbarkeit eines Werkes negiert, negiert eo ipso auch dessen Lesbarkeit. Lesen ist Übersetzen¹¹.

Jedes Lesen ist dementsprechend eine Art von Übersetzen. Nicht nur das Übersetzen eines fremdsprachigen Textes in die Eigensprache oder umgekehrt, sondern das Übertragen einer anderen Denkweise in unsere Denkmuster, was auch Karl Vossler betont¹².

Jeder Übersetzer begegnet dementsprechend im Laufe des Übersetzungsprozesses dem Fremden. Das Fremde verstehen wir hier, nach Auffassung von Fred Lönker, als „die Erfahrung der Inkompatibilität des Begegnenden mit dem eigenen Wissenshorizont“¹³. Der Übersetzer ist der erste Leser des Ausgangstextes in einer zielsprachlichen Kultur, der den Inhalt des Originaltextes durch das Prisma der eigenen Erfahrung und des Wissenshorizonts interpretiert. Die beiden Faktoren, die persönliche Erfahrung und das Wissen des Übersetzers, tragen sowohl zu Unterschieden zwischen dem Originaltext und seiner Übersetzung als auch zu verschiedenen Interpretationen eines literarischen Werkes bei.

¹⁰ H.-G. Gadamer, *Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*, in: H.J. Störig (Hg.), *Das Problem der Übersetzung*, Stuttgart 1963, S. 405 ff.

¹¹ K. Dedecius, *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*, in: P.A. Frank et al. (Hg.), *Übersetzen, verstehen, Brücke bauen. Band 8, Teil 1*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993, S. 14.

¹² Vossler schreibt: „Ja, das bloße Anhören und Verstehen der Rede meines Landmannes und Zeitgenossen ist ein Übersetzen meines Meinens in das meinige. Man übersetzt immer und überall, wo man die Rede eines anderen oder die eigene von ehemals in sich aufnimmt. Der Unterschied zwischen diesem unbewusst allgegenwärtigen und jedem absichtlich außerordentlichen Übersetzen liegt nur in der Größe des Hindernisses, in der Spannweite des Abstandes und in der geistigen Anstrengung des Überwindens, Überbrückens, Aneignens und Wiedergebens“ (vgl. K. Vossler, *Sprachgemeinschaft als Gesinnungsgemeinschaft*, in: H.J. Störig, *Das Problem der Übersetzung*, Stuttgart 1963, S. 177).

¹³ F. Lönker, *Aspekte des Fremdverstehens in der literarischen Übersetzung*, in: F. Lönker (Hg.), *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremdsprachenerfahrung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, S. 48.

Die Unterschiede zwischen dem Ausgangs- und Zieltext hängen auch von der bestimmten Strategie¹⁴ ab, die der Übersetzer gewählt hat, um den Text zu übersetzen. Zu solchen Strategien gehören die von Werner Koller erwähnte transferierende und adaptierende Übersetzung. Die erste Methode besteht, nach Koller, darin, dass man versucht „AS-Textelemente, die spezifisch in der AS-Kultur verankert sind, als solche in ZS-Text zu vermitteln“¹⁵. Bei den Kulturunterschieden ist der Übersetzer manchmal gezwungen dem zielsprachlichen Empfänger Verstehensvoraussetzungen zu schaffen, damit er adäquat den übersetzten Text verstehen kann. Die adaptierende Übersetzung besteht, so Koller, darin, dass die Textelemente des Originalwerkes, die in der ausgangssprachlichen Kultur verankert sind, durch die zur zielsprachlichen Kultur gehörenden Elemente ersetzt werden¹⁶. Die Folge dieser Übersetzungsstrategie ist sowohl die Anwendung bestimmter Versfüße¹⁷, die z. B. häufiger in der Zielkultur als in der Ausgangskultur angewendet werden (die Veränderung des Versfußsystems in einem literarischen Werk modifiziert die ganze sprachliche Struktur des Textes) als auch die Verwendung von anderen Bildern, die für den zielsprachlichen Leser verständlicher wären. Als Beispiel dafür können wir hier die erste Zeile des Gedichtes von Wisława Szymborska „Kobiety Rubensa“ und seine von Karl Dedecius verfasste Übersetzung erwähnen, wo die Übersetzungseinheit „*Waligórzanki, żeńska fauna*“ als „*Frauliche Fauna, Walküren*“ übertragen wurde. Das polnische Lexem *waligórzanki* ist eine Anspielung an das in Polen bekannte Märchen von zwei sehr starken Zwillingbrüdern Waligóra und Wyrwidąb. Um das Gedicht im Rahmen der Zielkultur verständlicher zu machen, entschied sich der Über-

¹⁴ Der Begriff *Übersetzungsstrategie* wird nach Sulikowski als „bewusstes, koordiniertes Verfolgen eines Übersetzungsziels mit Hilfe der zugänglichen Übersetzungstechniken“ definiert und ist dementsprechend mit dem Begriff *Methode* gleichzusetzen (vgl. P. Sulikowski, *Strategie und Technik der literarischen Übersetzung an ausgewählten Beispielen aus Bertolt Brechts Hauspostille im Polnischen und im Englischen*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008, S. 110).

¹⁵ W. Koller, *Übersetzungen ins Deutsche und ihre Bedeutung für die Sprachgeschichte*, in: W. Besch, *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, de Gruyter Verlag, Berlin–New York 1998, S. 211.

¹⁶ Vgl. *ibidem*, S. 211 f.

¹⁷ Mehr über die Unterschiede zwischen deutschen und polnischen Versfußsystemen schreiben Michał Głowiński und Wolfgang Kayser – vgl. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Francke Verlag, Tübingen–Basel 1992, S. 92 und M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, S. 172.

setzer, anstatt das Lexem ohne Veränderung in der Übersetzung zu lassen und mit Hilfe der Fußnote zu erklären, für das Äquivalent „Walküren“ d.h., wie das Dudenwörterbuch angibt, „(scherzh.) große, stattliche [blondhaarige] Frau“¹⁸, das auch auf nordische mythische Botinnen Wodans verweist¹⁹.

Die Übersetzung wird in den zielsprachlichen Kontext eingebettet, so dass auf alle fremden Elemente des Ausgangstextes verzichtet wird. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die adaptierende Methode der Übersetzung das Ziel hat, eine unkünstliche, nicht verfremdende Übersetzung zu schaffen, die für die zielsprachlichen Leser ohne Schwierigkeiten rezipiert werden kann. Das bedeutet allerdings den Verzicht auf die fremdkulturellen Elemente. Die transferierende Methode führt dagegen in den Rahmen der einheimischen Kultur die für eine andere Kultur charakteristischen Elemente ein. Dabei kann die Übersetzung auf den zielsprachlichen Leser einen Verfremdungseffekt ausüben, der durch den Übersetzer mittels Fußnoten und Anmerkungen mit erklärenden Kommentaren behoben werden kann.

Maria Krysztofiak unterscheidet drei Strategien, die bei der Übersetzung der metrischen Lyrik hilfreich sein können. Der Übersetzer dürfe auf die metrische Ordnung in der Übersetzung verzichten und das Gedicht in der Prosaform übersetzen. Er könne auch die metrische Ordnung des Originalwerkes imitieren, was allerdings dazu führe, dass die Übersetzung in der zielsprachlichen Kultur auf den Leser fremd wirken kann. Er dürfe auch solch eine Form für die Übersetzung wählen, die innerhalb der Zielsprache und der Zielkultur (und auch der zielsprachlichen Poetik) akzeptiert werde. Die optimale Lösung für die Übersetzung der formalen Seite des literarischen Werkes scheint, nach Krysztofiak, die dritte Strategie anzubieten²⁰, die man zu der adaptierenden Methode zurechnen kann.

Piotr Sulikowski unterscheidet vier Übersetzungsstrategien, die der Übersetzer im Laufe des Übersetzungsprozesses anwenden kann. Das sind: *imitative/Transpositionsstrategie*, *amplifikative Strategie*, *reduktive/Deletionsstrategie* und *emulative Strategie*. Mit Hilfe der imitativen Transpositionsstrategie macht der Übersetzer in seiner Übersetzung die Exotik der Zielsprache anschaulich.

¹⁸ Vgl. *Deutsches Universalwörterbuch DUDEN, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage*, Hrsg. von der Dudenredaktion, Dudenverlag, Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 2007, S. 1886.

¹⁹ Vgl. ibidem, und W. Szymborska, *Sto wierszy – sto pociech / Hundert Gedichte – Hundert Freuden*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, S. 156 f.

²⁰ Vgl. M. Krysztofiak, *Przekład literacki a translatologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1999, S. 112.

Amplifikative Strategie erweitert den Ausgangstext um neue Inhalte, die im Ausgangstext nicht auftreten. Die Deletionsstrategie wird angewendet, um auf Textelemente zu verzichten, die nicht relevant für die Zielkultur sind. Emulative Strategie modifiziert die Übersetzung auf der Textebene, indem der Ausgangstext an die Zielsprache und an die Zielkultur angepasst wird²¹.

2. Eine Analyse des Ausgangstextes

Der erste Schritt im Übersetzungsprozess und dessen Analyse ist die Suche nach formalen Begebenheiten des Ausgangstextes und die Rezeption des Inhalts²². In dem zu analysierenden Gedicht²³ werden sowohl die Taktreihen als auch die Reimstruktur untersucht. In unserem Schema bedeutet das Zeichen ` eine betonte Silbe und das Zeichen – symbolisiert eine unbetonte Silbe. Die Ziffern in Klammern informieren über die Zahl der Silben in einem Vers:

Heinrich Heine *Die Lorelei*

Ich weiß nicht was soll es bedeuten	- ` - - - - - ` -	(9)
Daß ich so traurig bin;	- ` - - - `	(6)
Ein Märchen aus alten Zeiten,	- ` - - - - - ` -	(8)
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	- ` - - - - - `	(7)
Die Luft ist kühl und es dunkelt,	- ` - - - - - ` -	(8)
Und ruhig fließt der Rhein;	- ` - - - - - `	(6)
Der Gipfel des Berges funkelt	- ` - - - - - ` -	(8)
Im Abendsonnenschein.	- ` - - - - - `	(6)
Die schönste Jungfrau sitzet	- - - - - - - -	(7)
Dort oben wunderbar;	- - - - - - -	(6)
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,	- - - - - - - -	(8)
Sie kämmt ihr goldenes Haar.	- - - - - - -	(7)

²¹ Vgl. P. Sulikowski, op.cit., S. 110 f.

²² Vgl. K. Lipiński, *Vademecum tłumacza*, Wydawnictwo Idea, Kraków, 2004, S. 26 f. und P. Sulikowski, *Fallstudie: Der Sieger von Leopold Staff. Zur Entstehung eines Translats*, verfügbar über: <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-6880/Fallstudie%20I%20oder%20Sieger.pdf>, (Zugriff am 23.12.2008), 2005, S. 4 ff.

²³ Vgl. H. Heine, op.cit., S. 129 f.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme	- ˘ - - - ˘ - - - ˘ -	(9)
Und singt ein Lied dabei;	- ˘ - - ˘ - ˘	(6)
Das hat eine wundersame,	- ˘ - - - ˘ - ˘ -	(8)
Gewaltige Melodei.	- ˘ - - - ˘ - ˘	(6)
Der Schiffer im kleinen Schiffe	- ˘ - - - ˘ - ˘ -	(8)
Er greift es mit wildem Weh;	- ˘ - - - ˘ - ˘	(7)
Er schaut nicht die Felsenriffe,	- ˘ - - - ˘ - ˘ -	(8)
Er schaut nur hinauf in die Höh’.	- ˘ - - - ˘ - ˘	(8)
Ich glaube, die Wellen verschlingen	- ˘ - - - ˘ - - - ˘ -	(9)
Am Ende Schiffer und Kahn;	- ˘ - - ˘ - - ˘	(7)
Und das hat mit ihrem Singen	- ˘ - - - ˘ - ˘ -	(8)
Die Lore-Ley getan	- ˘ - - ˘ - ˘	(6)

Das Gedicht besitzt sechs vierzeilige Strophen, die verschiedene Silbenanzahl im Vers enthalten. Die Verknüpfung von Jamben und Anapästern ergibt in jedem Vers steigende Dreitakter mit abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenz, sowie mit Kreuzreimen. Dieselbe Zahl der Akzente in der Zeile bestimmt eine tonische Form des Gedichtes. Die Reimstruktur des Gedichtes besteht aus dem Kreuzreim abab cdcd. Die im Gedicht dargestellte Figur der Lore-Ley tritt zuerst nur, wie Rosenkranz²⁴ in ihrem Aufsatz darstellt, als ein Felsenecho am Rhein auf. Die Verfasserin verweist darauf, dass die Lorelei in der Gestalt der Jungfrau und Verführerin in die deutsche Literatur eingeführt wurde. Sie sollte die Phantasie freisetzen und das Nationalgefühl der ganzen Bevölkerung stärken, um die nationale Einheit Deutschlands zu erreichen. Das Gedicht besitzt Merkmale eines Volksliedes und greift das Thema des alten Märchens auf, was in der ersten Strophe angedeutet wird. Das lyrische Ich erinnert sich an eine Geschichte, die erst in der zweiten Strophe beginnt. Das sprechende Subjekt verschwindet hinter seiner Erzählung, indem es zuerst eine mysteriöse Landschaft beschreibt. In der siebten und achten Zeile wird das Märchenhafte angekündigt. Das Funkeln des Berggipfels kann als eine Abgrenzung zweier Ebenen verstanden werden: einer realen und einer märchenhaften, deren Anwe-

²⁴ Zur Interpretation des Gedichtes vgl. Katharina Rosenkranz: *Das vermeintliche Märchen: Heinrich Heines Verhältnis zu der Romantik in dem Gedicht „Ich weiß nicht was soll es bedeuten“*, verfügbar über: [http://www2.hu-berlin.de/literatur/projekte/loreley/Analysen/!rosenkranz.htm#1.1](http://www2.hu-berlin.de/literatur/projekte/loreley/Analysen/!rosenkranz.htm#1.1;); (Zugriff am 17.04.2010).

senheit und Wirkung in den nächsten Strophen beschrieben wird. In der dritten und vierten Strophe wird die Lore-Ley dargestellt: Sie ist eine wunderschöne und bezaubernde, schön beschmückte Jungfrau, die ein Lied singt. Das Kämmen ihrer Haare könnte als eine narzistische Geste verstanden werden. Mit der Figur der Lore-Ley wird ins Gedicht das Motiv der *femme fatale* eingeführt. Sie ist eine Sirene – eine Wassernixe, die mit Hilfe ihres Gesanges zum Untergang des Schiffers führt, wie das in der fünften Strophe des Gedichtes dargestellt wird. Rosenkranz stellt auch fest, dass der Text in der sechsten Strophe mit dem ironischen Ausdruck „*ich glaube*“ endet, der die erzählte Geschichte in Zweifel zieht und zugleich die Auslegung des Werkes auf eine neue Bahn lenkt. Es wird dadurch die Realitätsbestreitung und das Dominieren des Wunderbaren in Frage gestellt, die für die Romantik charakteristisch waren. Das Gedicht könnte deswegen als eine Auseinandersetzung mit der Romantik interpretiert werden. Darauf verweist auch der syntaktische Bruch im ersten Vers des Gedichts „*ich weiß nicht, was soll es bedeuten*“, welcher verdeutlicht, dass lyrisches Ich mit dem romantischen Bild nicht mehr zurecht kommt.

Die Aufgabe des Übersetzers besteht dementsprechend darin, sowohl die oben genannten Bilder, die für die Interpretation des Gedichtes von großer Bedeutung sind als auch den Sinn und Klang des ganzen Werkes in der Übersetzung beizubehalten. Die Übertragung von Rhythmus hängt von der vom Übersetzer gewählten Methode ab. Der Rhythmus des Gedichtes wird entweder abgebildet, wenn der Übersetzer sich für transferierende Übersetzung entscheidet oder an die zielsprachliche Poetik angepasst, falls der Übersetzer die adaptierende Methode wählt.

3. Die polnischen Übersetzungen des Gedichtes

Im folgenden Beitrag wird nur die erste und die letzte Strophe des Gedichtes besprochen, weil sie die Auseinandersetzung mit der Romantik darstellen und für die Interpretation des ganzen Werkes sehr wichtig sind. Die erste Übersetzung des Gedichtes, die in die vorliegende Analyse einbezogen wurde, ist im Jahre 1880 erschienen. Der Übersetzer war Adam Mielezsko-Maliszkiewicz. Die anderen gewählten Übersetzungen stammen aus den Jahren 1956 und 1980. Die Übersetzer waren Aleksander Kraushar und Robert Stiller. Es wird auch

eine neu gefasste Übersetzung dieser zwei Strophen dargestellt und besprochen, deren Verfasser Emil Daniel Lesner ist.

Unten werden somit die vier oben genannten Übersetzungen dargestellt:

3.1. Die Übersetzung von A. Mieszko-Malickiewicz (1880):

Zkąd ta tęsknota we mnie serdeczna,	- ' - - - - - ' - - - - -
Z świtu do nocy, z nocy do ranku? -	' - - - - - ' - - - - -
Ach!... Bo mi bajka jakaś odwieczna,	- ' - - - - - ' - - - - -
Prastara – w myśli tkwi bez ustanku:	- ' - - - - - ' - - - - -
„Biedne pachole, uroków siłą,	' - - - - - ' - - - - -
Fale unoszą w głębin otchłanie.	' - - - - - ' - - - - -
A nad bezdenną z wyżyn mogiłą,	' - - - - - ' - - - - -
Brzmi ciągle czule, straszne śpiewanie”	- ' - - - - - ' - - - - -

Das von Adam Mieszko-Malickiewicz übersetzte Gedicht²⁵ weist einen Kreuzreim auf und besitzt 10 Silben in einer Zeile. Die Reime in der Übersetzung umfassen anderthalb Silben. Die Zäsur fällt immer nach der fünften Silbe im Vers, der Akzent immer auf die vorletzte Silbe. Es scheint, dass der Übersetzer versucht hat, ein syllabisches Gedicht zu bilden. Er fügt in die Übersetzung Wörter und Wendungen ein, die keine Entsprechungen im Originaltext haben, um die Reimstruktur zu retten und die Form eines zehnsilbigen Gedichtes beizubehalten. Zu den Lexemen, die keine Äquivalente im Ausgangstext besitzen, gehören Adjektiv, Nominal- und Präpositionalphrase *odwieczna, serdeczna tęsknota, z świtu do nocy z nocy do ranku* in der ersten Strophe und Nominalphrasen *biedne pachole, bezdenną z wyżyn mogiłą* und Adjektiv *czule* in der letzten Strophe. Der Übersetzer vertritt hier die rekonstruierende Methode des Übersetzens, indem er das Gedicht neu gestaltet. Er bekommt dadurch eine große übersetzerische Freiheit,²⁶ die ihm ermöglicht, den Ausgangstext um viele neue Inhalte zu bereichern und eine feste syllabische Form des Gedichtes zu bilden.

²⁵ Vgl. H. Heine, *Księga pieśni*, übers. von A. Mieszko-Malickiewicz, Wydawnictwo dzieł tanich, Warszawa 1880, S. 30 f.

²⁶ Vgl. A. Drzewicka, *Z zagadnień techniki tłumaczenia poezji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1971, S. 29 und 39.

Der Übersetzer hat zwar auf das Äquivalent für die Verbform *ich glaube* in der sechsten Strophe verzichtet, aber er hält die Frage in der ersten Zeile der ersten Strophe bei. Die erste Strophe wird allerdings verändert, indem statt des Substantivs *smutek* (*der Trauer*) das Lexem *tesknota* (*die Sehnsucht*) verwendet wird, was die Interpretation auf eine neue Bahn lenkt, wo das lyrische Ich nach der Zeit der Romantik sehnt.

3.2. Die Übersetzung von Aleksander Kraushar (1956):

Nie wiem, dlaczego tak smutno mi,	- ' - ' - - - ' - - ' -
Smutek tak serce mi porze?	' - - - ' - - - ' - -
Czarowna pieśń zamierzchłych dni	- ' - ' - ' - ' - ' -
W mej duszy zamilknąć nie może,	- ' - - - ' - - - ' - -
Ach! Lękam się by rzeki toń	- ' - - - - ' - - ' -
Rybaka nie pochwyciła.	- ' - - - - - ' - -
Nieraz to wśród Renu fal	' - - - - ' - - ' -
Pieśń Lorelei uczyniła.	' - - ' - - - - ' - -

Die von Aleksander Kraushar verfasste Übersetzung²⁷ wurde in Form eines Gedichtes mit einem regulären Kreuzreim geschaffen. Der Übersetzer bedient sich verschiedener Versfüße und es treten keine Regelmäßigkeiten bei ihrer Verwendung in der Übersetzung auf. Sowohl diese Erscheinung als auch keine gesetzmäßige Akzentsetzung in bestimmten Zeilen (entweder zwei, drei oder vier Akzente pro Zeile, die auf die vorletzte oder auf die letzte Silbe der im Vers auftretenden Wörter fallen) verursachen, dass die Übersetzung weder in die Tradition des syllabischen noch des syllabotonischen noch des tonischen Gedichtes einbezogen werden kann.

Auf der lexikalischen Ebene führt der Übersetzer viele Veränderungen durch, um die Reimstruktur des Gedichtes beizubehalten. Allerdings behält er in den meisten Fällen die lexikalische Treue. In die Übersetzung werden Lexeme eingefügt, die keine Äquivalente im Ausgangstext haben. Dazu gehören Substantive und Verben, wie *porze*, *pieśń*, *zamilknąć* in der ersten und das Verb *lękam się* in der sechsten Strophe oder auch eine Nominalphrase *zamierzchłych dni* in der dritten Zeile der ersten Strophe und eine Verbphrase *w mej duszy zmilknąć*

²⁷ Vgl. H. Heine, *Dziela wybrane*, übers. von A. Kraushar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, S. 133 f.

nie może in der vierten Zeile der ersten Strophe oder Präpositionalphrase *wśród Renu fal* in der dritten Zeile der letzten Strophe. Die Erweiterungen des Ausgangstextes erscheinen, um die passenden Reime zu bilden. Der Übersetzer verzichtet auch auf einige Ausdrücke, die im Ausgangstext vorhanden sind, um die Übersetzung zu verallgemeinern, wie in der zweiten Zeile der sechsten Strophe, wo auf die Entsprechung für das Substantiv *der Kahn* verzichtet worden ist. Es wurde auch auf die Verbform *ich glaube* (pl. *przypuszczam*) in der letzten Strophe verzichtet, was unmöglich macht das ganze Gedicht als Auseinandersetzung mit der Romantik zu interpretieren. Das vom Übersetzer benutzte reflexive Verb *łękam się* betont, dass lyrisches Ich sich mit der ganzen Geschichte identifiziert, während die Verbform *ich glaube* die Distanz des Sprechers bezeichnet. Der in der ersten Zeile der ersten Strophe enthaltene Zweifel an der ganzen Geschichte wurde in der Übersetzung beibehalten, indem, ähnlich wie im Ausgangstext, der Übersetzer die Übersetzungseinheit *ich weiß nicht* (pl. *nie wiem*) verwendet. Das Substantiv *das Märchen* wurde in Kraushars Übersetzung in das Lexem *pieśń* verändert, was das Lied der Wassernixe als Thema des ganzen Gedichtes verdeutlicht.

3.3. Die Übersetzung von Robert Stiller (1980):

Sam nie wiem co to znaczy,	'-'-'-'-'-'
Że tyle smutku we mnie	-''-'-'-''
I w głowie mej bajka majaczy,	-''-'-'-'-'
Odpędzać by ją daremnie.	-''-'-'-''
I chyba wreszcie pochłoną	-''-'-'-''
Wioślارza i czołno fale,	-''-'-'-''
A wszystko przez pieśń szaloną	-''-'-'-''
Tej Lorelei na skale.	'-'-'-'-''

Die von Robert Stiller gebildete Übersetzung²⁸ wurde in Form eines tonischen Gedichtes mit einem regulären Kreuzreim abab cdcd geschaffen. In den Zeilen gibt es immer drei Akzente. Sowohl das Originalwerk als auch die Übersetzung wurde mittels eines Dreitaktters geschrieben. Der Übersetzer bleibt dem

²⁸ H. Heine, *Księga pieśni*, übrs. von R. Stiller, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, S. 222 f.

ausgangssprachlichen Text treu und verändert den Inhalt und die Form des Ausgangstextes nur dort, wo er es für notwendig hält. Er bedient sich dementsprechend einer transferierenden Übersetzungsmethode. Die Substantive, Adjektive und Verben *wioślarza*, *ponury*, *szaloną*, *skale*, *majaczy* haben keine Äquivalente im Ausgangstext und wurden angewendet, um in den Strophen passende Reime zu bilden. Der Übersetzer bereichert den Ausgangstext um neue Informationen, indem er Lexeme, die keine Entsprechungen im Ausgangstext besitzen, in die Übersetzung einordnet, um die tonische Form des Gedichtes beizubehalten. Als Beispiel dafür gilt die Hinzufügung des Adjektivs *szaloną* im dritten Vers der sechsten Strophe. Es kommt auch vor, dass im Zieltext Lexeme vorkommen, die neue Inhalte in die Übersetzung einführen. In der sechsten Strophe wurde die Übersetzungseinheit *wioślarz* (dt. *der Ruderer*) als Äquivalent für das Lexem *der Schiffer* im Ausgangstext verwendet, was die Veränderung des ausgangssprachlichen Inhalts beeinflusste. Der im Gedicht dargestellte Zweifel an der ganzen Geschichte wurde in der Übersetzung Stillers gerettet. Der Zweifel in der letzten Strophe wird allerdings nicht mit Hilfe der Verbform *ich glaube* (pl. *przypuszczam*), sondern mit Hilfe des Adverbs *chyba* (dt. *vielleicht*) ausgedrückt.

3.4. Die Übersetzung von Emil Daniel Lesner (2007):

Sam nie wiem kto mi to wyjaśni	- ' - - - ' - - - ' - -
że w duszy mam smutek duży	- ' - - - ' - - - ' - -
Ta jedna ze starych tych baśni	- ' - - - ' - - - ' - -
Nagminnie me serce nuży	- ' - - - ' - - - ' - -
Przypuszczam, że zginie zuchwale	- ' - - - ' - - - ' - -
kapitan ze statkiem tej nocy	- ' - - - ' - - - ' - -
Ponieważ śpiewając na skale	- ' - - - ' - - - ' - -
Lorelei użyła swej mocy	- ' - - - ' - - - ' - -

Die Übersetzung weist eine feste Form auf, in der die erste Strophe mit Hilfe der Kombination der zwei neunsilbigen und zwei siebensilbigen Zeilen geschrieben und die sechste Strophe mit Hilfe der vier neunsilbigen Zeilen verfasst wird. Die siebensilbigen Zeilen in der ersten Strophe haben eine reguläre formale Struktur, die aus zwei Amfibrachen und aus einem Trochäus besteht. Auch die Verse in der sechsten Strophe besitzen eine reguläre formale Struktur und bestehen aus dem dreifüßigen Amfibrachus. Mit Hilfe dieser Gedichtform

wurde die Übersetzung an die Poetik der Zielsprachlichen Kultur angepasst, die in der Entstehungszeit des Gedichtes herrschte. Ich habe dementsprechend eine adaptierende Übersetzungsmethode bei der Gestaltung des Textes gewählt.

Die Veränderungen in der Übersetzung werden durch die Beibehaltung der reimischen und rhythmischen Struktur des Gedichtes verursacht. Es wurden zusätzliche Lexeme eingefügt, die keine Äquivalente im Ausgangstext besitzen, das Gedicht um neue Informationen bereichern und Ausgangssprachliche Inhalte wurden so modifiziert, dass formale Eigenschaften des syllabotonischen Gedichtes beibehalten wurden. Das in der sechsten Zeile der ersten Strophe benutzte Verb *nuży* (dt. *ermüdet*) wurde angewendet um den passenden Reim zum Adjektiv *duży* (im Zielsprachlichen Kontext *der große Trauer*) zu finden und verdeutlicht schon am Anfang die Einstellung des lyrischen Ichs zur Romantik. Das eingefügte Substantiv *serce* (dt. *das Herz*) passt zur romantischen Weltwahrnehmung und die Verbform *nużyć czyjeś serce* kündigt die literarische Strömung – die Klassik - an. Im zweiten Vers der sechsten Strophe wurde auch die Wendung *tej nocy* angewendet, um den Reim zur Nominalphrase *swej mocy* zu bilden, die in der vierten Zeile auftritt. In der dritten Zeile der sechsten Strophe wurde die Wendung *na skale* eingefügt (dt. *auf dem Fels*), um den passenden Reim zum Adjektiv *zuchwale* (dt. *übermütig*) in der ersten Zeile dieser Strophe zu bilden. Das Lexem *zuchwale* wurde aus Reimgründen verwendet. Die Veränderungen bereichern den Ausgangstext um neue Informationen, die einen Beitrag zur Charakterisierung des Schiffers leisten und das Bild der singenden Lorelei verdeutlichen. Die vierte Zeile der sechsten Strophe wurde völlig verändert. Der Grund dafür ist die verschiedene Akzentsetzung der deutschen und polnischen Sprache (der Akzent des Wortes *Lorelei* fällt in der deutschen Sprache auf die erste und im Polnischen auf die vorletzte Silbe) und die Notwendigkeit, die Zeile mit Hilfe der Kombination von drei Amfibrachen zu schreiben, um die Poetik des Volksliedes beizubehalten. Das Motiv des Zweifels an der ganzen Geschichte wurde in der Übersetzung beibehalten. Der in der ersten Zeile der ersten Strophe angedeutete Zweifel an die später beschriebene romantische Geschichte wurde auch gerettet. Die Anpassung an die Zielsprachliche Poetik des Volksliedes und damit verbundene Regel des syllabotonischen Gedichtes haben aber verursacht, dass in der Übersetzung die Auseinandersetzung mit der Romantik deutlicher als im Ausgangstext Heines wird.

4. Zusammenfassung

Es lässt sich feststellen, dass alle Übersetzer versucht haben, sich mit dem Ausgangstext auf eine andere Art und Weise auseinander zu setzen. Adam Mieszko-Maliszkiewicz, Aleksander Kraushar und Emil Daniel Lesner vertreten eine adaptierende Übersetzungsmethode und Robert Stiller bedient sich einer transferierenden Übersetzungsmethode. Die Übersetzung Mieszko-Maliszkiewicz wurde zwar in Form eines syllabischen Gedichtes verfasst, aber sie modifiziert wesentlich den ausgangssprachlichen Inhalt. In der Übersetzung gibt es viele neue Elemente, die im Originalwerk nicht zu finden sind. Mit anderen Worten bedient sich der Übersetzer einer amplifikativen Übersetzungsstrategie.

Eine größere Treue dem ausgangssprachlichen Inhalt gegenüber weist die Übersetzung Aleksander Kraushars auf. Die Form des übersetzten Gedichtes wird allerdings durch die unregelmäßige Verwendung der Versfüße und die nicht konstante Zahl der Akzente in den Zeilen durchbrochen, so dass der Endeffekt den zielsprachlichen Gedichttypen nicht entspricht.

Die Übersetzung Robert Stillers wurde als ein tonisches Gedicht verfasst. Im Gedicht treten immer drei Akzente in einer Zeile auf und der Übersetzer legt einen großen Wert auf die inhaltliche Treue dem Ausgangstext gegenüber. Die semantischen Veränderungen oder das Hinzufügen von Wörtern, die keine Entsprechungen im Ausgangstext besitzen, lässt sich vor allem mit der Beibehaltung der künstlerischen Form des Gedichtes begründen, wie die Reimstruktur oder die Regeln des tonischen Gedichtes. Die Übersetzung wird auch um wenige zusätzliche Wörter bereichert. Sie weist Originaltreue auf.

Emil Daniel Lesner versuchte, die Übersetzung einer zielsprachlichen Form des Volksliedes anzupassen und die wichtigsten Inhalte und Motive beizubehalten, was die im zweiten Kapitel dieses Beitrags dargestellte Rezeption ermöglicht. Die Übersetzung weist sowohl eine reguläre Reimstruktur als auch eine feste metrische Ordnung auf. Die sechste Strophe der Übersetzung wurde in Form von neunsilbigen Zeilen (drei Amfibrachen) geschrieben. Die erste Strophe hat die Form der zwei neunsilbigen (drei Amfibrachen) und zwei siebensilbigen Zeilen (zwei Amfibrachen und ein Trochäus). Es scheint, dass es das erste Beispiel für eine syllabotonische Übersetzung dieses Gedichtes in der zielsprachlichen Kultur ist, die als eine alternative Lösung für die tonische Übersetzung Robert Stillers angesehen werden kann. Der Verfasser hat versucht, dem ausgangssprachlichen Inhalt des Gedichtes so treu wie möglich zu bleiben, die

künstlerische Form des Gedichtes beizubehalten und sie an die poetische Tradition der Zielsprache anzupassen.

Literaturverzeichnis

1. Primärtexte und Lexika

- Deutsches Universalwörterbuch DUDEN, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage*, Hrsg. von der Dudenredaktion, Dudenverlag, Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 2007.
- Heine H., *Księga pieśni*, übers. von A. Mieleszko-Maliszkiewicz, Wydawnictwo dzieł tanich, Warszawa 1880.
- Heine H., *Dzieła wybrane*, übers. von A. Kraushar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Heine H., *Księga pieśni*, übers. von R. Stiller, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Heine H., *Buch der Lieder, Deutschland, ein Wintermärchen und andere Gedichte*, Winkler Verlag, München 1988.
- Słownik języka polskiego PWN*, Hrsg. S. Dubisz und E. Sobol, <http://sjp.pwn.pl>.
- Szymborska W., *Sto wierszy – sto pociech / Hundert Gedichte – Hundert Freuden*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

2. Sekundärliteratur

- Albrecht J., *Der Beitrag der Sprachwissenschaft zur Übersetzungsforschung – Überlegungen eines Konservativen*, in: J. Albrecht, H. Gerzymisch-Arbogast, D. Rothfuß-Bastian, *Übersetzung – Translation – Traduction: Neue Forschungsfragen in der Diskussion. Festschrift für Werner Koller*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 1–21.
- Barchudarov L., *Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie*, Moskau–Leipzig 1979.
- Dedecius K., *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*, in: P.A. Frank et al. (Hg.), *Übersetzen, verstehen, Brücke bauen. Band 8, Teil 1*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993, S. 8–21.
- Drzewicka A., *Z zagadnień techniki tłumaczenia poezji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1971.
- Gadamer H.-G., *Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*, in: *Das Problem der Übersetzung*, Stuttgart 1963, S. 402–409.

- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.
- Kayser W., *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Francke Verlag, Tübingen–Basel 1992.
- Koller W., *Übersetzungen ins Deutsche und ihre Bedeutung für die Sprachgeschichte*, in: W. Besch, *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, de Gruyter Verlag, Berlin–New York 1998, S. 210–228.
- Krysztosiak M., *Przekład literacki a translatołogia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1999.
- Lipiński K., *Vademecum tłumacza*, Wydawnictwo Idea, Kraków 2004.
- Lönker F., *Aspekte des Fremdverstehens in der literarischen Übersetzung*, in: F. Lönker (Hg.), *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremdsprachenerfahrung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, S. 41–62.
- Rosenkranz K., *Das vermeintliche Märchen: Heinrich Heines Verhältnis zu der Romantik in dem Gedicht „Ich weiß nicht was soll es bedeuten“*, 1999, verfügbar über: <http://www2.hu-berlin.de/literatur/projekte/loreley/Analysen/!rosenkranz.htm#1.1>; (Zugriff am 17.04.2010).
- Schreiber M., *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1993.
- Sulikowski P., *Fallstudie: Der Sieger von Leopold Staff. Zur Entstehung eines Translats*, Verfügbar über: <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-6880/Fallstudie%20I%20der%20Sieger.pdf>; (Zugriff am 23.12.2008).
- Sulikowski P., *Strategie und Technik der literarischen Übersetzung an ausgewählten Beispielen aus Bertolt Brechts Hauspostille im Polnischen und im Englischen*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008.
- Vossler K., *Sprachgemeinschaft als Gesinnungsgemeinschaft*, in: H.J. Störing (Hg.), *Das Problem der Übersetzung*, Stuttgart 1963, S. 170–193.
- Żegnalek Z., *Wielowarstwowość i fazowość budowy dzieła sztuki literackiej na podstawie „O dziele literackim“ Romana Ingardena*, 2005, verfügbar über: http://www.filozofia.pl/old/zf05/teksty/Zefiryna_Zegnalek.pdf; (Zugriff am 17.04.2010).

Keywords: *Heine, poetry, translation, translation strategies*

TRANSLATION ANALYSIS OF THE HEINRICH HEINE'S POEM *LORELEI*

Summary

In the article the author analyses three different renditions of the first and the sixth verse of Heine's poem and presents his translation of these verses, which is an alternative to the previous translations. The analysis includes the form of the poem, semantics modifications of the source text and shows which translation strategies can be used by the translator while translating poetry.

Translated by Emil Daniel Lesner

**STRUKTURA FORMALNA W TŁUMACZENIU LITERACKIM
NA PODSTAWIE WYBRANYCH PRZYKŁADÓW
Z WIERSZA HEINRICH HEINEGO *LORELEI*
ORAZ JEGO POLSKICH TŁUMACZEŃ**

Streszczenie

Autor dokonuje analizy trzech różnych tłumaczeń pierwszej i szóstej zwrotki wiersza Heinego oraz przedstawia własny przekład tych zwrotek, będący alternatywą dla tłumaczeń poprzednich. Analiza obejmuje warstwę formalną wiersza, wszelkiego rodzaju modyfikacje semantyczne tekstu źródłowego oraz pokazuje, jakimi strategiami tłumaczeniowymi może posłużyć się tłumacz podczas przekładu poezji.