

Aleksandra Wilkus

Individualästhetik als Phänomen der Übersetzungskunst : Das Gedicht "Campo di Fiori" von Czesław Miłosz, nachgedichtet von dem norwegischen Lyriker Paal Brekke

Rocznik Komparatystyczny 5, 433-451

2014

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.

Aleksandra Wilkus

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Individualästhetik als Phänomen der Übersetzungskunst.
Das Gedicht *Campo di Fiori* von Czesław Miłosz,
nachgedichtet von dem norwegischen Lyriker Paal Brekke**

Vorbemerkung

Ziel des vorliegenden Beitrags ist, am Beispiel des Gedichts *Campo di Fiori* von Czesław Miłosz und seiner norwegischen Übersetzung von Paal Brekke die Individualästhetik des Ausgangs- und des Zieltextes in einer vergleichenden Analyse zu erörtern. Da der norwegische Übersetzer ein bekannter Dichter ist, stehen in diesem Zusammenhang die konstitutiven Merkmale des Dichters-Übersetzers, samt den Kontextbezügen des Ausgangs- und Zieltextes im Fokus. Das zu untersuchende Gedicht wurde in der Anthologie *I løsiløstens æra*¹ („W erze požogi“, „In der Feuersbrunstära“) veröffentlicht. Die Gedichte aus der Feder von Miłosz wurden von dem exzellenten Polen-Kenner und Übersetzer Ole Michael Selberg ausgewählt. Die Übersetzung selbst wurde daraufhin dem norwegischen Dichter-Übersetzer Paal Brekke anvertraut, und diese Ausgabe ist die einzige Sammlung der übersetzten Lyrik von Miłosz auf dem norwegischen Buchmarkt. Es ist aber vorausschicken, dass die kohärente Konstruktion des Gedichts *Campo di Fiori* es ermöglicht, den Text aus dem Umfeld der kontextuellen Verweise der übrigen Gedichte herauszunehmen und alleinstehende Schlussfolgerungen zu ziehen. Die anderen Texte aus der

¹ Czesław Miłosz: *I løsiløstens æra*. Gjendiktning Paal Brekke. Utvalg og etterord Ole Michael Selberg. Oslo: Aschehoug, 1981.

Anthologie *I løsdens æra* müssen meistens in Bezug auf einander betrachtet werden. Ihre separate Analyse führt oft nur zu partiellen Folgerungen. In dieser Arbeit wird das genannte Gedicht daher als eine geschlossene Einheit betrachtet.

Am Anfang der vergleichenden Analyse steht die Frage, welche Zusammenhänge zwischen der modernen skandinavischen Literatur und den unterschiedlichen Übersetzungen der Weltliteratur in Norwegen im weitesten Sinne als „ästhetische und kulturelle Herausforderungen“ diskutiert werden können. Gleichzeitig geht es um die Rolle der polnischen Literatur für den relativ hermetischen Norwegisch sprechenden Leserkreis. Oder anders gefragt: Können literarische Übersetzungen polnischer Lyrik einen spürbaren Einfluss auf die norwegische Literatur und Kultur ausüben? Es ist nicht zu bestreiten, dass Polen und Norwegen in ihren Kulturen, also auch in ihrer ästhetischen Tradition und ihrem literarisch-historischen Hintergrund nur wenig gemeinsam haben. Deswegen wird die Antwort auf die oben gestellte Frage vielschichtig ausfallen; und um sie vollständig beantworten zu können, muss man unterschiedliche Facetten, wie zum Beispiel die vielfältigen Kontexte², berücksichtigen. Der Begriff „Individualästhetik“, der im Allgemeinen auch Kontexte beinhaltet, ist vor allem als eine bestimmte Textkonstruktion anzusehen, in der ein Werk individuell unter dem Gesichtspunkt von beispielsweise Semantik und Stilmittel betrachtet wird. Anzuführen an dieser Stelle sind auch folgende Bemerkungen von Brigitte Schultze:

Überlegungen zur Individualästhetik, insbesondere derjenigen eines Autors von Ausgangstexten, haben eine Reihe von Kontexten zu bedenken: z. B., ob die Merkmale einer Individualästhetik unmittelbar, zumindest teilweise, mit der Weltsicht des Autors – einer bestimmten philosophischen Richtung [...] zusammenhängen. Ein als Individualpoetik identifizierbarer Merkmalkomplex bzw. Komplex künstlerischer Verfahren bildet sich oftmals in einer bestimmten historisch-biographischen Situation heraus.³

² Der Begriff „Kontexte“ wird hier in erster Linie mit Hinblick auf den Artikel *Kontexte in der literarischen Übersetzung* von Brigitte Schultze verwendet. Vgl. Brigitte Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*. In: *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 1. Teilbd. Hgg. Harald Kittel, Armin Paul Frank [u. a.]. Berlin, New York: De Gruyter, 2005, S. 860–896.

³ Brigitte Schultze: *Individualästhetik als Beobachtungsort literarischer Übersetzungen*. In: *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*. Hg. Maria Krysztofiak. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, S. 11.

Gleichzeitig sollte man sich auch dessen bewusst sein, dass diese Komponente, laut Brigitte Schultze, sich vielfältig in einem Ausgangstext erkennen lässt. Aus diesem Grund beeinflusst sie zweifellos die bevorzugten translatorischen Verfahrensweisen eines Übersetzers.⁴ Individualästhetik im Sinne der Übersetzungskunst bedeutet ferner, dass die vergleichenden Analysen im literaturwissenschaftlich-komparatistischen Diskurs vorgenommen werden.⁵ In der jeweiligen komplexen Forschungssituation sollte man – so meint Peter V. Zima – die Grundprinzipien der Sprach-, Ästhetik- und Ideologienormen beachten. Die Tätigkeit des Übersetzers habe einen dialogischen und intertextuellen Charakter, indem die Ausgangs- und Zielkulturen miteinander korrespondieren⁶:

Nicht die Übersetzungswissenschaft als ganze ist Bestandteil der Komparatistik, sondern ausschließlich die literarische Übersetzung, die es nicht nur mit sprachlichen, sondern auch mit ästhetischen Normen zu tun hat. Diese Normen wandeln sich von Epoche zu Epoche, von Gesellschaft zu Gesellschaft und von Gruppe zu Gruppe, so daß die Übersetzungstätigkeit, die von Rezeption und Interpretation nicht zu trennen ist, immer neue ästhetische Objekte oder Objektkonstruktionen [...] hervorbringt.⁷

Zugleich müssen hier die soziokulturellen Einflüsse, insbesondere die soziologischen und kulturellen Bedingungen der Ausgangs- und Zielsprache in Betracht gezogen werden. Diese Außenmechanismen gehören zu den

⁴ Ebd., S. 10.

⁵ Bei einer solchen Untersuchung der skandinavischen Übersetzungskultur muss man aber feststellen, dass es leider beinahe unmöglich ist, den theoretischen Hintergrund mit der Fachliteratur aus diesem Sprachraum auszuleuchten. Die skandinavische Übersetzungswissenschaft scheint im Vergleich zu der deutschen Übersetzungsforschung sehr bescheiden und nur auf linguistische Aspekte der Übersetzungskunst begrenzt zu sein. Unter den literarischen Übersetzungsstudien aus Skandinavien steht weiterhin der Däne Leif Ludwig Albertsen mit seinem Buch *Litterær oversættelse* aus dem Jahre 1972 im Vordergrund (Leif Ludwig Albertsen: *Litterær oversættelse*. København: Berlingske Forlag, 1972). Vgl. Maria Krysztofiak: *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011, S. 19.

⁶ Mehr über den komparatistischen Hinblick auf die Übersetzungskunst ist bei Maria Krysztofiak zu finden. Vgl. Maria Krysztofiak: *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011, S. 14–27.

⁷ Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1992, S. 199.

wichtigsten Faktoren im Transfer der Ausdrucksmittel durch den Übersetzer und sie prägen dazu Kontexte, die in dem Translationsvorgang anwesend sind:

Der Werkproduzent des Ausgangstextes bringt seinen Individualstil, Positionen aus dem Zusammenhang seines bisherigen Schaffens, einen persönlichen Diskurs zu ‚fremd‘ und ‚eigen‘, persönliche Verfahren der Kontextualisierung und Dekontextualisierung in die Vorlage ein. In den Translationsvorgang können übergeordnete Kontexte eingehen, wie diese: ein Epochenkontext in der Art eines Epochenstils [...]. Der Übersetzer selbst kann zusätzliche Kontexte herstellen, indem er ‚aus zweiter Hand‘ oder eklektisch übersetzt, indem er – z. B. aufgrund persönlicher Anliegen, Vorlieben usw. – den Ausgangstext um bestimmte Kontextträger erweitert.⁸

Das Ergebnis der obengenannten Facetten lässt sich folgendermaßen umreißen: Miłosz stellt seine eigenen Kontexte (hier als die konstitutiven Merkmale von Miłosz verstanden) in dem Gedicht *Campo di Fiori* dar, wie zum Beispiel: Aktualität der Erinnerung, stark metaphorisierte Kriegsbilder, samt der metaphorisierten Abbildung der Wirklichkeit, eine besondere und individuelle Position des Dichters als Vermittler der Vergangenheit, der Kontrast zwischen der Idylle der Händler in Rom und der Menschen in Warschau und den traumatischen Erfahrungen zum Beispiel im Warschauer Ghetto. Als Dichter-Übersetzer integriert Brekke seine Vorlage in der Übertragung in die kontextuellen Zusammenhänge, beispielweise durch die Kontextanreicherung der lyrischen Ausgangssituation in der ersten Strophe des Gedichts.

So lassen sich in der vergleichenden Analyse einige Schlüsselfragen stellen, die für weitere Überlegungen zur Individualästhetik bei Miłosz relevant sind. *Primo*: In welchem Grade lassen sich Miłosz' oben erwähnte konstitutive Merkmale in der Übersetzung wiedererkennen? *Secundo*: Auf welche Weise bietet die Übersetzung von Brekke eine neue Sicht auf das Werk und seine Deutung, also ob man es in dem Zieltext mit Kontextverschiebung, Kontextverlust, Kontextanreicherung oder Rekontextualisierung⁹ zu tun hat? Außerdem geht es in der Analyse hauptsächlich sowohl um die Kodierung der Individualästhetik und der Kulturbilder im Ausgangstext, als auch um die ästhetischen Verwandlungs- und Dekodierungsprozesse, die im übersetzten Gedicht zu beobachten

⁸ Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, S. 863.

⁹ Ebd., S. 861, 866.

sind. Kurzum: es sollte hier untersucht werden, auf welche Art und Weise Paal Brekke wesentliche Seiten der Ästhetik samt den individuellen Kontexten von Miłosz an die norwegische Zielkultur weitervermittelt.

Die Anthologie *I løsildens æra* (1981) in der Nachdichtung von Paal Brekke

Zu den wesentlichen Voraussetzungen bei derartigen Analysen gehört zunächst die allgemeine Position der polnischen Literatur in dem norwegischen Leserbewusstsein. Übersetzungen aus der polnischen Sprache sind zwar auf dem norwegischen Buchmarkt zu finden, dabei ist aber ein Mangel an wichtigen Namen und Werken leider nicht zu übersehen.¹⁰

Das Jahr 1967 bringt eine bedeutende Änderung in der Anzahl der Übersetzungen aus der polnischen Literatur.¹¹ Den Anstoß gaben die Übertragungen polnischer Lyrik ins Deutsche von Karl Dedecius.¹² Von ihnen angeregt gab der norwegische Verlag Det Norske Samlaget die erste Anthologie mit Gedichten von Zbigniew Herbert, Adam Ważyk, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska und Jerzy Harasymowicz heraus. Grund dafür war wahrscheinlich das wachsende Interesse an diesen Namen allgemein in Europa seit Ende der 1950er Jahre. Auf norwegischem Boden bekundet dieses speziell die „Profil-Gruppe“, die von Witold Gombrowicz inspiriert war. Der Nobelpreis für Miłosz im Jahr 1980 machte zwar seinen Namen in Norwegen bekannt, aber die Rezeption seiner Werke blieb weiterhin bescheiden. Die einzige norwegische Gedichtsammlung von Miłosz stammt, wie schon erwähnt, aus dem Jahr 1981. Die Namen

¹⁰ Eine Auskunft über die ins Norwegisch übersetzten Werke findet man z. B. in der Bibliographie von Ole Michael Selberg: *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991. Vgl. auch Jan Zieliński: *Młoda Polska podróżuje do Skandynawii*. In: *Zwierciadła Północy II. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*. Red. R. Górny, N. Å. Nilsson [u. a.]. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1992. S. 43–51.

¹¹ Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg übersetzte man nur einzelne Romane und Novellen. Vgl. Selberg, S. 12.

¹² Karl Dedecius schreibt, dass die polnische Poesie in der Bundesrepublik Ende der 1950er Jahre ins Gespräch kam. Karl Dedecius: *Zur Kultur und Literatur Polens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 318.

Herbert, Szymborska und Różewicz sind nicht zuletzt bekannt geworden dank dem oben genannten Übersetzer Ole Michael Selberg, wobei er von Miłosz nur ein paar Gedichte übersetzt hat.¹³

Der Lyrikband *I losildens æra* enthält von Selberg ausgewählte Texte, die aus Miłosz' Gedichtbänden von 1945 (*Ocalenie*) bis 1974 (*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*) stammen. Die Deutung des Hauptkonzeptes dieser Sammlung lässt sich in erster Linie mit Blick auf den Titel erörtern. Das norwegische Wort *losild* scheint eine selten benutzte Bezeichnung zu sein, die ins Deutsche als „Feuersbrunst“ übersetzt werden könnte.¹⁴ Diesen Ausdruck findet man übrigens in Verbindung mit Miłosz in dem Buch *Lebenslauf aus Büchern und Blättern* von Karl Dedecius: „Die Żagariesten registrierten die Tendenzen des Verfalls katastrophisch, als Sintflut und **Feuersbrunst**“.¹⁵ Ole Michael Selberg, der wichtigste Kenner der polnischen Literatur in Norwegen, deutet mit *losild* anspielungsreich das Literaturmilieu an, in dem Miłosz als Dichter und Literaturwissenschaftler reifte. Es ist auch festzuhalten, dass es in dieser Anthologie eine deutliche Korrespondenz zwischen dem Titel und der Thematik der Gedichte gibt. Alle Texte sind von Angst-, Kriegs-, Vergehen-, Vergänglichkeits-, Veränderungs- und Unsicherheitsgefühlen geprägt. In seinen Ausgangstexten findet man verschiedene Elemente der Individualästhetik, die schließlich eine komplexe ästhetisch-literarische Konstruktion von Kontexten formen.

Im Zusammenhang mit den individuellen Kontexten von Miłosz' Schaffen sollte auch auf das Rezeptionsbewusstsein gegenüber dem Nobelpreisträger in Skandinavien eingegangen werden: Niels Hav, ein dänischer Lyriker und Übersetzer, behauptet, dass das relativ bescheidene Interesse an Miłosz in Dänemark teilweise in der Kulturdifferenz liegt. Dieser Unterschied beginne auf dem Metaniveau und breite sich im Weiteren auf die einzelnen ideologischen,

¹³ Was Miłosz betrifft, übersetzte Ole Michael Selberg vor allem das Buch *Dolina Issy* (*Is-sadalen*, 1981/*Das Tal der Issa*). Vgl. http://home.broadpark.no/~oselberg/pub/OMS_ovs.pdf (6.9.2013).

¹⁴ Das Wort *en losild* gibt es nicht in modernen norwegischen Wörterbüchern, man findet es aber in einem deutsch-norwegischen Wörterbuch (1933–1936), das im Rahmen des „Projekt Runeberg“ wiederveröffentlicht wurde: <http://runeberg.org/deno1933/0339.html> (10.10.2013).

¹⁵ Karl Dedecius: *Lebenslauf aus Büchern und Blättern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 133. Meine Auszeichnung.

philosophischen und kulturellen Komponenten aus.¹⁶ Der dänische Dichter weist auf den philosophischen Kontext und die religiösen Bezüge der polnischen Literatur hin, was der modernen dänischen Literatur eigentlich fremd sind. Die Fragen nach Gut und Böse, Verantwortlichkeit oder Geduld, scheinen in der Hierarchie der Probleme in der dänischen Gegenwartsliteratur keinen hohen Stellenwert zu haben. Es bleibt deswegen festzuhalten, dass das Schaffen von Miłosz in den Augen der Dänen einigermaßen archaisch erscheint. Niels Hav, der dieser Kritik ganz offenbar widerspricht, betont gleichzeitig den hermetischen dänischen Kontext, in dem Miłosz um Anerkennung kämpft, und er fordert eine weltoffene Debatte über die allgemeinen Probleme des Menschen, die auch für Dänen gelten. Eine ähnliche Rezeptionsweise der Poesie von Miłosz in Norwegen deutet auch Selberg an, der betont, dass der Nobelpreisträger trotz seiner künstlerischen Leistung nur wenig Aufmerksamkeit in Norwegen erlangte.¹⁷

Neben dem Titel der Anthologie *I løsdens æra* sollte man sich auch die Titelseite gründlich anschauen. Die Formulierung „i gjendiktning ved Paal Brekke“ (nachgedichtet von Paal Brekke) hebt hervor, dass das Prinzip der Gleichwertigkeit in der Übersetzung, das gleichwohl in den meisten Fällen des Übersetzungsprozesses der literarischen Texte als das Grundprinzip betrachtet wird, hier nicht gilt. Eine überzeugende Differenzierung der Möglichkeiten der translatorischen Wiedergabe liefert der erfahrene Übersetzer, Essayist und Dichter Karl Dedecius; es handelt sich seiner Ansicht nach um: Übersetzung, Übertragung und Nachdichtung:

[...], daß hier die Übersetzung das Original genau, aber ohne künstlerisches Obligo wiedergibt, daß dort die Übertragung künstlerisch und fast genau ist und daß an dritter Stelle die Nachdichtung eine spielerisch künstlerische, dafür ungenaue Art der Übersetzung zuläßt.¹⁸

¹⁶ Niels Hav: *Miłosz w Kopenhadze*. Übers. Elżbieta Wójcik-Leese. In: *Przekładaniec* 25 (2011), S. 336: „Główne nurty duńskiej poezji mają odmienne style i języki. Miłosz posługuje się zwartą dykcją, bogatą w kulturowe odniesienia. Jego poezja często odsyła czytelnika do zagadnień i pytań, które na dobre zniknęły ze współczesnej świadomości duńskiej”.

¹⁷ Vgl. Selberg, S. 13.

¹⁸ Karl Dedecius: *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 37. Vgl. dazu auch Henning Hagerup: «Som feiere til støvet gå». *Gjendiktning – oversettelse – imitasjon – destruksjon*. In: *Vagant* 3/2005. Diese Anmerkung stammt jedoch

Es ist also nicht zu erwarten, dass die Nachdichtung von Brekke dem Gedicht von Miłosz sehr ähnlich, geschweige denn mit ihm identisch wäre. Der Zieltext kann sowohl als ein neues Werk, als auch als ein ausgefallen künstlerisch übertragenes Original erscheinen.

Der Autor der Nachdichtung ist selbst Dichter, und die folgende Analyse soll ferner zeigen, in welchem Grad Brekke im Zeichen seiner eigenen Ästhetik deutlich von der Individualästhetik von Miłosz abweicht. Selberg, der zwar nur die Gedichte für die Anthologie auswählte, spielt in Norwegen dank seiner Erfahrung und Kompetenz eine kulturvermittelnde Rolle. Brekkes Ästhetik ist dementsprechend von Selbergs Auswahlkriterium abhängig. Der Idee von Johann Gottfried Herder nach besitzen beide, das heißt der multikulturelle Dichter-Übersetzer, der Brekke zweifellos ist, und der multikulturelle Verfasser wie Miłosz, ihre jeweilige Individualästhetik¹⁹, die im Endeffekt bei einem Kulturtransfer immer von beiden realisiert wird.

Paal Brekke als modernistischer Dichter in Norwegen

Als Vorbemerkung zur Analyse der Übertragung des Gedichts *Campo di Fiori* von Miłosz soll kurz auf die Werke von Paal Brekke eingegangen werden. Wenn man sich den Umschlag der Gedichtsammlung *I løsilens æra* anschaut, fällt auf, wie stark der Name des Nachdichters herausgestellt wird. In den letzten Jahren ist die Bedeutung der Übersetzer, die heutzutage ihr „coming out“ erleben²⁰, wesentlich größer geworden. Andererseits zeigt die Absicht des Verlegers, welchen bewährten Markennamen Brekke darstellt.

Brekke (1923–1993) ist in Norwegen vor allem als modernistischer Dichter bekannt; er war aber auch Prosaautor, Kritiker und Übersetzer. Neben

aus der elektronischen Ausgabe der Zeitschrift (23.1.2008): <http://www.vagant.no/som-feiere-til-stovet-ga-gjendiktning-oversettelse-imitasjon-destruksjon/> (19.2.2014).

¹⁹ Schultze: *Individualästhetik*, S. 49. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Rozprawa o pochodzeniu języka*. Übers. Barbara Płaczkowska. In: ders.: *Wybór pism*. Red. T. Namowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987, S. 59–175 und ders.: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Online: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2013/1> (21.2.2014).

²⁰ Vgl. Jerzy Jarniewicz: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków: Znak, 2012, S. 7–14.

Tarjei Vesaas und Erling Christie gilt Brekke als Bahnbrecher in der Anwendung neuer experimenteller Ausdrucksformen in Norwegen. Mit seiner Übersetzung von T. S. Eliots *The Waste Land* aus dem Jahr 1949 machte Brekke die moderne Weltlyrik in Norwegen bekannt²¹ und kämpfte zusammen mit Christie in der sogenannten „tungetaledebatte“ um die Akzeptanz modernistischer Verfahren im norwegischen Literaturkreis.²² Brekkes Werke waren von einem Chaosgefühl geprägt, weil er – Miłosz ähnlich – Krieg und Umbruchzeiten erlebte und deswegen 1941 nach Schweden emigrieren musste. Dort verfasste er die Gedichtsammlung *Av din jord er vi til* („Wir sind aus deiner Erde gemacht“, 1942). Nach dem Ende der deutschen Besatzung zog er nach Oslo zurück und beschäftigte sich mit Kunst- und Literaturkritik. Die Individualästhetik von Brekke ist geprägt durch „nullpunkts-fornemmelse“²³ (Nullpunkt-Empfindung), die zu seinem charakteristischen Weltbild voll von Widersinn, Chaosgefühl und zu einer problematisch gewordenen Identität führte:

Es konfrontiert uns mit einer Welt, erfüllt von Leere und Schmerz, die der Dichter hinter einer Maske von Zynismus und Verachtung verbirgt [...].²⁴

Hier wird wieder ein vergleichbarer Diskurs wie bei Miłosz deutlich.

Im späteren Schaffen von Brekke sieht man eine allmähliche Hinwendung von der Bildlyrik zur reflexiven Dichtung (diese Entwicklung betrifft sowohl die Sprache, als auch „Montage“ und „Rekonstruktion“ seiner Werke²⁵), die gleichermaßen stark gesellschaftskritisch wird. Die modernistische Poesie von Brekke ist überdies von dem Engagement des Lesers geprägt, das heißt sie setzt auf die Aktivierung des Gedankenprozesses bei dem Leser. Anhand dieses

²¹ Per Thomas Andersen: *Norsk litteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 2012, S. 443–444. Vgl. Ellen Beate Halvorsen, Ivar Jemterud, Inger Marie Semmen: *Tekst og tanke*. Oslo: Aschehoug, 2001, S. 531.

²² Andersen, S. 444. Andersen betont, dass die erste Etappe des norwegischen Modernismus bis zu den 1890er Jahren greift, als Sigbjørn Obstfelder seine Sammlung *Digte* herausgab.

²³ Ebd., S. 443.

²⁴ Sven Hakon Rossel: *Skandinaviske Literatur 1870–1970*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1973, S. 194. Rossel weist hier auf die Sammlung *Skyggefektning* („Schattenfechten“, 1949) hin, die er im Vergleich zu Elliot bespricht.

²⁵ Thomas Seiler: *På tross av. Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie*. Basel, Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn, 2003. S. 68.

Bezuges darf die Lyrik keine Antwort geben, sondern eher zur Selbstüberlegung stimulieren, was auch Christie hervorhebt.²⁶

Nicht ohne Bedeutung bleiben auch die zahlreichen Reisen, zum Beispiel nach Asien im Jahre 1960, wo Brekke neue Impulse für dokumentarische Texte wie den Roman *En munnfull av Ganges* („Ein Schluck Ganges“, 1962) fand. Gleichzeitig entdeckte er japanische und indische Lyrik. Als Übersetzer dichtete Brekke sowohl fernöstliche als auch US-amerikanische Poesie nach und erhielt für seine translatorische Leistung den Übersetzerpreis des Norwegischen Kulturrats „Norsk kulturråds oversetterpris“ (1988).²⁷ Mit seinem multikulturellen Erfahrungen und seiner weltoffenen Denkweise vermittelt Brekke neue ästhetische Richtungen, die später das Schaffen von anderen bedeutenden norwegischen Autoren, wie beispielsweise Georg Johannesen oder Stein Mehren, beeinflussten.²⁸

Analyse der Nachdichtung von *Campo di Fiori*

Wie schon erwähnt, wird die Aufmerksamkeit vor allem auf die konstitutiven Merkmale des Originaltexts, darunter: die metaphorsierten Kriegsbilder und die besondere Rolle des Dichters als Vermittler der Vergangenheit, gerichtet.

Das Gedicht entstand im Jahre 1943 während des Aufstandes im Warschauer Ghetto. Die lyrische Darstellung setzt der Dichter gleich mit der Hinrichtung von Giordano Bruno, der vor etwa 340 Jahren auf dem Platz Campo di Fiori in Rom verbrannt wurde. Die Einstellung der Einwohner in beiden Städten, die das lyrische Ich im Ausgangstext aus der Beobachter-Perspektive beschreibt, zeigt einen deutlichen Kontrast zwischen den Menschenmengen und den Opfern, oder genauer gesagt, zwischen dem alltäglichen Leben und dem Tod.

²⁶ Ebd., S. 69. Mehr über die modernistischen Merkmale: unten in der vergleichenden Analyse des Gedichts.

²⁷ Vgl. http://no.wikipedia.org/wiki/Norsk_kulturr%C3%A5ds_oversetterpris (19.10.2013).

²⁸ Vgl. Andersen, S. 446.

Die Fassung von Brekke ist schon auf den ersten Blick ein von der Individualästhetik des Übersetzers geprägter Text. Die Nachdichtung ist erheblich ausdrucksstärker als der Ausgangstext von Miłosz. Brekke behält zwar die achtstrophische Konstruktion mit acht Versen in jeder Strophe originalgetreu bei, er greift aber in die Reihenfolge der Zeilen ein. Bei Miłosz lesen wir nämlich:

 Bruk opryskany winem
 I odłamkami kwiatów.²⁹

Brekke schlägt dennoch vor:

 avbrukne blomster på brostein
 stenket med vin og **blod**.³⁰

Hier sehen wir, dass nicht nur der Tausch der Verse, sondern auch das hinzugefügte Wort „Blut“ zu einer Bedeutungsänderung führt. Das Wort Blut weckt beunruhigende Assoziationen und schafft einen starken Kontrast zu dem beinahe idyllischen Bild der Händler, das Miłosz in der ersten Zeile entwirft. So schafft Brekke schon zu Anfang des Gedichtes sehr prägnant die Aura einer bevorstehenden Tragödie und erreicht damit eine Kontextanreicherung des Ausgangstextes. In *Campo di Fiori* bringt Miłosz die Händler von Rom und die Warschauer zusammen, um so einen deutlichen Kontrast zu den Opfern im Ghetto zu schaffen. Die idyllisch konzipierten Gruppen und ihr Verhalten lassen sich nicht allein in der Opposition zum Krieg oder zur Hinrichtung von Bruno verorten, ohne die lyrische Situation des ganzen Gedichts im Blick zu behalten. Wenn Brekke bei diesem Bild vom Blut spricht, verändert er die Aura, im Sinne von Walter Benjamin³¹, ganz erheblich. Gründe hierfür findet man in den soziokulturellen Einflüssen, insbesondere in dem historisch-literarischen Hintergrund, der die Ausdrucksmittel des Übersetzers beeinflusst. Die

²⁹ Czesław Miłosz: *Campo di Fiori*. In: ders.: *Wiersze I*. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985, S. 114–116. Alle weiteren Zitate aus diesem Gedicht beziehen sich auf diese Ausgabe.

³⁰ Vgl. Czesław Miłosz: *Campo di Fiori*. In: ders.: *I losildens ara*, S. 8–10. Hervorhebungen hier und im Folgenden von mir – A. W.

³¹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hgg. Rolf Tiedemann, Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 435–508.

Dichtung von Brekke ist nämlich von der modernistischen Ästhetik der 1960er Jahre geprägt, in der das Prinzip des konzentrierten Bild- und Allusionstils eine wichtige Funktion übernimmt, samt der direkteren expressiven Sprache. Vor diesem Hintergrund geht Brekke in seiner Übersetzung bewusst wortwörtlich vor. Zudem fügt er noch hinzu, dass Bruno den Scheiterhaufen bestieg, um dort zu sterben:

For min del tenkte jeg på
[...]
på dette at da Giordano
steg trinnene opp for å dø

Miłosz:

Ja jednak wtedy myślałem
[...]
O tym, że kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie

Die Voraussetzungen der modernistischen Lyrik zeigen deutlich, wie unterschiedlich im Vergleich zu früheren literarischen Epochen die Rolle der Poesie und die poetische Sprache im norwegischen Modernismus verstanden wurden. Ein Schlüssel zur Erkenntnis (im Gegensatz zur Abbildung) der Wirklichkeit scheinen folglich die zweckmäßigen und präzisen Worte zu sein³²: Die Absicht ist, den Leser mit dem modernistischen, lyrischen Bild zum Nachdenken zu bewegen. Das Konzept weist auf die Möglichkeit eines immer neu aufgenommenen Dialogs hin.³³ An dieser Stelle scheint die Auffassung von der Wirklichkeit bei Miłosz der Vorstellung von Brekke zu widersprechen. Jan Błoński hebt nämlich hervor, dass Miłosz die Wahrheit der Wirklichkeit in *mimesis* erkennt. Konsequenzen hierfür findet man in der Rolle des Dichters, der – im Gegensatz zu Brekke – die Wirklichkeit *konstruktiv* „wiederholt“. Der Dichter sieht, beschreibt und befestigt die Welt im Dasein. Die Welt muss beschrieben werden, um menschlich zu bleiben.³⁴ Es ist auch festzuhalten, dass die

³² Vgl. Seiler, S. 20.

³³ Ebd., S. 24.

³⁴ Jan Błoński: *Miłosz jak świat*. Kraków: Znak, 1998, S. 83, 86.

harmonische und feinfühlig poetische Sprache von Miłosz äußerst schwierig in das norwegische Sprachsystem zu übertragen ist. Brekke scheint aber ganz sinnreich sowohl das Wortmaterial als auch die Ausdrucksmittel für seine Fassung auszuwählen. In den norwegischen Übertragungen wird jedoch die Individualästhetik von Miłosz durch das Prinzip der expressiven Ausdrucksform beherrscht, am offensichtlichsten an dieser Stelle:

Bak muren om ghettoens hørt
skudd! skudd! men alt
dempet bak markedsløysters
lyder, som steg og falt.

Bei Miłosz lesen wir dagegen:

Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

Das ursprüngliche Wort „die Salve“ wurde gegen das direkte „skudd! skudd!“ (Schuss! Schuss!) ausgetauscht. Die Spannung zwischen diesen Ausdrucksmitteln ist sichtlich zu spüren. Der Eingriff verstärkt das Kriegsbild in der Opfertragödie von Brekke. Es fällt ins Auge, dass diese poetische Sprache als eine Reaktion des Zeugen zutage kommt, er setzt sich deutlicher in das lyrische Bild, was dem modernistischen Dichter Brekke viel näher lag.³⁵ Ausschlaggebend könnte in diesem Fall die Distanz³⁶ des lyrischen Ichs in beiden Texten sein. Während der Dichter-Beobachter bei Miłosz merklich zurückhaltender ist, lässt Brekke sein Ich sich erheblich engagierter an der lyrischen Darstellung beteiligen. Hier kann man also das Vorgehen des *bewussten* Dichters spürbar

³⁵ Vgl. Seiler, S. 69.

³⁶ Im Gedicht *Campo di Fiori* birgt der Begriff „Distanz“ eine besondere Bedeutung. In meiner Analyse weise ich in diesem Zusammenhang auf den Artikel *Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych Campo di Fiori* von Marcin Wołk hin. Diese Distanz nimmt zwar verschiedene Formen an, aber – wie Wołk betont – sind sowohl die scheinbare Fremdheit als auch die emotionelle Kälte des lyrischen Ichs selber Schlüssel zu der Individualästhetik des Ausgangstextes. Vgl. Marcin Wołk: *Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych Campo di Fiori*. In: Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 1–2/2011, S. 28.

erkennen, das postuliert, mit Hilfe der Lyrik Probleme zur Sprache bringen.³⁷ Überraschend ist aber auch die letzte Strophe, die die Schlüsseldeutung des Gedichts prägt, und die von Brekke dezidiert verändert wurde:

[...]. Og på
et annet Campo di Fiori
tenner et **ord**. **Og vi vet**.

Miłosz:

I wtedy po wielu latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wzniesi **słowo poety**.

Brekke verzichtet in seiner Nachdichtung auf die temporale Distanz durch das Auslassen der Zeile: „I wtedy po wielu latach“ („und später nach Jahren“³⁸) und versetzt die lyrische Situation in einen gegenwartsnäheren Kontext (insbesondere durch die Änderung der letzten Zeile: „og vi vet“/und wir wissen). Offenbar wollte der Übersetzer den letzten Teil des Gedichts rekontextualisieren. Im Zieltext scheint Brekke einen aktuellen literarischen Diskurs zu stiften, welcher in dieser Art im Original nicht vorliegt.³⁹ Die Deutung dieser Strophe ist mit anderen Worten aus der Perspektive einer neuen Generation zu sehen, wobei die Anwendung der Präsensform auf mindestens zwei Aspekte hinweisen könnte. Erstens: Zwischen dem Entstehen des Originals und der Übersetzung liegen fast 40 Jahre. Zweitens muten uns die sprechenden Subjekte in beiden Texten ganz unterschiedlich an. Bei Miłosz scheint das lyrische Ich eine vorher-sagende Rolle zu spielen. Es ist Dichter und Zeitzeuge zugleich, dessen letzte Worte fast wie die eines Mediums klingen. Um die Ursache dieses Zustands zu deuten, greifen die Miłosz-Kenner den Begriff der Tradition (sowohl auf dem makro-europäischen Niveau, als auch im Sinne von der Mikrowelt des Poeten, wie z. B. Familie, Heimat) auf, und betonen damit, dass die Tradition

³⁷ Vgl. Arneir Berg, Espen Haavardsholm: *Skrive og kjempe: samtaler med seks skandinaviske samtidspoeter*. Oslo Gyldendal Norsk, 1977, S. 88–89.

³⁸ Czesław Miłosz: *Gedichte 1933–1981*. In der Übertragung von Karl Dedecius und Jeanine Łuczak-Wild, mit einem Nachw. von Aleksander Fiut. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 25.

³⁹ Vgl. Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, S. 866.

für Miłosz immer wichtig war.⁴⁰ Tradition hängt überdies mit der romantischen Konstruktion des Dichters zusammen, die im Schaffen von Miłosz als Paradox erscheint: Obwohl sich Miłosz offenbar der Romantik widersetzt, ist seine Dichter-Person mit dieser Epoche deutlich verbunden. Jan Błoński pointiert nämlich solche Merkmale der Lyrik von Miłosz wie Glaube in der Phantasiekraft und den prophetischen Charakter des Dichters, samt seiner Geistführung, die sich alle aus der romantischen Tradition herleiten.⁴¹ Im Gegensatz hierzu ist Brekkes Subjekt mit der Gemeinschaft und mit der Gegenwart seiner Leser verschmolzen, wobei der „Hier und Jetzt“-Diskurs aus der letzten Strophe als eine Antwort auf die im Originaltext formulierten Befürchtungen zu verstehen sein könnte. Die temporale Distanz zum Erörterungsgegenstand bei Miłosz beansprucht teilweise die Anwesenheit eines denkenden Individuums, die schon in den ersten Zeilen des Gedichts offenbar ist. Dabei wird vom Leser eine versteckte, moralisierende und ethische Haltung durch die Dichter-Person erwartet. Bezogen auf Postulate der modernistischen Kunst, hält Brekke fest daran, das Werk unpersönlich zu gestalten. Der Bruch mit der romantischen Darstellung der Dichter-Person, die Wert auf die subjektive Künstlerpersönlichkeit legt, hat seine Konsequenzen für den Leser. Ein Kunstwerk wird von jetzt an so konstruiert, um den Rezipienten eine offene Deutung anzubieten.⁴² Dies ist genau in der letzten nachgedichteten Strophe zu sehen. Weil Brekke den Schwerpunkt auf die Gemeinschaft verschoben hat, ist es nicht so überraschend, dass er fast 40 Jahre später mit Hilfe des gemeinsamen Subjekts vielleicht eine Rückmeldung geben möchte. Der modernistischen Voraussetzung nach, muss die Poesie in der Gegenwart versunken und engagiert sein. Der norwegische Übersetzer könnte überdies angenommen haben, dass der Zeitablauf maßgeblich die Rezeption des Originals beeinflusst, weshalb er zusätzlich den Kriegsdiskurs samt dessen kulturgeprägter Rezeption änderte. Auch in diesem Fall ist es also wahrscheinlich berechtigt, über Rekontextualisierung zu sprechen.

⁴⁰ Vgl. Błoński, S. 171–172.

⁴¹ Ebd., S. 32. Vgl. auch Marek Zaleski: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005, S. 88–106.

⁴² Vgl. Seiler, S. 22.

Miłosz glaubt an die Bedeutung der Poesie für das Individuum, samt seiner rettenden Rolle für die Menschheit.⁴³ Bei Brekke steht nicht mehr das Individuum im Zentrum, sondern die Gemeinschaft. Im Vergleich zu dem Ausgangstext führt dieser Eingriff sowohl zu einer Kontextverschiebung, als auch zu einer Änderung innerhalb der konstitutiven Merkmale des Werks. Um hierfür die Ursache zu finden, sollte man hier wieder auf die Außenmechanismen, also auf den historisch-literarischen Hintergrund, blicken⁴⁴. In den 1960er Jahren verlagerte man, wie gesagt, die Kontrolle über das Werk und seine Leseart vom Autor auf den Leser. Obwohl die Übersetzung in den 1980er Jahren entstand, verbleibt Brekke bei der Ästhetik des Modernismus, er will mit anderen Worten die Stärke der Gemeinschaft betonen. Das Oeuvre von Brekke ist stark gesellschaftskritisch, daraus folgt auch sein besonderes Interesse für gesellschaftliche Aspekte der Literatur. Im Folgenden entsteht hier Dissonanz zwischen dem romantischen Element des Ausgangstextes und dem modernistischen Modell, weil anhand dieses Bezuges der Leser gezwungen ist, sowohl mitzudenken, als auch zu reagieren. Außerdem betont Brekke selbst, dass: „Diktningen er en funksjon av samfunnet“.⁴⁵ Seiner Übertragung des polnischen Gedichts ist die Überzeugung zu entnehmen, dass die Gemeinschaft imstande ist, solche Fehler der Vergangenheit wie zum Beispiel die Verwerfung neuer Ideen oder die Gleichgültigkeit den Opfern gegenüber zu vermeiden.

⁴³ Diese ist übrigens dank der Distanz des Redenden zu erreichen. Vgl. Berg/Haavardsholm. Hier weise ich noch einmal auf die romantische Tradition hin.

⁴⁴ Zweifellos könnte man in diesem Zusammenhang eine Reihe von anderen Gegebenheiten aus den 1960er und 1970er Jahren in Norwegen nennen, wie u. a. die im allgemeinen erheblich wachsende Bedeutung des Lesers, der nunmehr als moderner und intelligenter Rezipient beschrieben wurde und der auch eine wichtige Rolle in der literarischen Debatte spielte. Andererseits ändert sich auch in diesem Zeitraum die Rolle des Dichters – der Autor wurde für das Publikum ein Repräsentant dieser Generation. Das Prinzip der individuellen, existenziellen Poesie aus den 1950er Jahren verschwand also von der Bühne. Desweiteren sollte man eine Konzeption wie „Literatur als Erlebnissurrogat“ berücksichtigen, d. h. dass die Wirklichkeit abbildende Literatur unsere Erfahrungen und unser Leben prägen könnte. Ausführlich erläutert diese Facetten u. a. Asbjørn Aarseth: *Norsk 60- og 70-tallslitteratur: Virkelighet og medium*. In: *Arbeiten zur Skandinavistik* 18 (1987), S. 5–17.

⁴⁵ Paal Brekke: *Å skrive dikt i dag*. In: *Vinduet* 2/1967, S. 137.

Zusammenfassend wäre hervorzuheben, dass Brekke – obwohl er auf die Relevanz und Dynamik des Wortes teilweise hinweist⁴⁶ (wahrscheinlich eher im Sinne von Erinnerung an die Vergangenheit) – paradoxerweise etwas Wichtiges versäumt. Mit der semantischen und auratischen Akzentverschiebung vom Individuum auf die Gemeinschaft ist es ihm trotz seiner ästhetischen Leistung nicht gelungen, den Erwartungshorizont der norwegischen Leser um die Individualästhetik des polnischen Dichters zu bereichern.⁴⁷ Vermutlich befürchtete der Übersetzer, dass der Kontext der Individualkunst von Miłosz dem norwegischen Rezipientenkreis unverständlich erscheint, was schon der dänische Dichter Niels Hav in Bezug auf die Rezeption der Lyrik von Miłosz in Dänemark signalisierte. Etwas Ähnliches deutet übrigens Brigitte Schultze an:

Beim Translationsprozess können u. a. diese Kontextfelder der Ausgangs- und ZIELSEITE zueinander ins Verhältnis zu setzen sein: [...] die ethische, kulturelle, historische, soziale, politische Verfasstheit der am Transferprozess beteiligten Gemeinwesen, die allgemeine Sprachsituation [...], einschließlich der kultur- und epochenspezifischen Akzeptanz von Normabweichungen in literarischen Texten, das gesamte 'literarische Feld', ggf. ein Epochencode und kulturspezifische Genres.⁴⁸

Ein gebildeter polnischer Leser weiß, dass *Campo di Fiori* eines der wichtigsten Gedichte im frühen Schaffen von Miłosz ist, das neben der einfachen Schulkanoninterpretation⁴⁹ vielfältig gedeutet werden kann. Der Literaturkritiker Marcin Wolk ermuntert die Leser, diesen Text zusammen mit einem anderen Gedicht zu lesen, nämlich *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* („Ein armer Christ schaut auf das Ghetto“), um zu einem besseren Verständnis der Individualästhetik von Miłosz zu gelangen.⁵⁰ Man kann natürlich einen so komplizierten Lesekontext der übersetzten Literatur ablehnen, weil die an die Zielkultur zu

⁴⁶ Hier meine ich vor allem die Kursivschrift beim Wort *et ord*, markiert in der letzten Strophe der Übersetzung.

⁴⁷ Karl Dedecius schreibt: „Es wäre mir als Leser um vieles wohler, wenn ich eine Übersetzung lesend wüßte, was darin – natürlich nur, wenn es objektiv feststellbar ist – stimmt (die Wortfolge, der Sinn, die Reime) und was nicht“ (Dedecius: *Vom Übersetzen*, S. 38).

⁴⁸ Schultze: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, S. 863.

⁴⁹ Ich weise an dieser Stelle auf WOLKS Artikel (s. Anm. 36) und die schulische Lesart von u. a. Barbara Chrzastowska hin.

⁵⁰ Miłosz: *Gedichte 1933–1981*, S. 29.

vermittelnden Texte normalerweise nur einen Teil des Oeuvres umfassen. Nicht zu widersprechen ist aber, dass die meisten repräsentativen Ausgangstexte eines Dichters die Kenntnis seiner Biographie oder einen ausführlichen Kommentar des Übersetzers erfordern. Der norwegischen Anthologie hat Ole Selberg zwar ein kompaktes Nachwort über Miłosz und seine Werke hinzugefügt, angesichts der vielschichtigen Poesie des polnischen Nobelpreisträgers ist es allerdings nicht ausreichend.⁵¹

Festzuhalten ist also, dass das bekannte Gedicht *Campo di Fiori* aus dem Gedichtband *Ocalenie* in der Nachdichtung deutlich von Brekkes Individualästhetik geprägt wurde. Die Zielkultur-Leser bekommen fast zwangsläufig ein geändertes Bild des Ausgangstextes, wobei der Raum zwischen dem Original und der Übersetzung als eine Mischung von verschiedenen Kontextbezügen, oder genauer gesagt, von verschiedener Individualästhetik verstanden wird. Vielleicht sind die Unterschiede zwischen den literarischen Epochen, denen Miłosz und Brekke angehören, zu groß. Selbst die Kriegserfahrungen, die zwar auch in der norwegischen Literatur explizit zum Ausdruck kommen, spielen im polnischen literarischen Diskurs eine ganz andere Rolle. Das schafft Distanz auf allen Seiten, bei Dichtern, Übersetzern und Rezipienten gleichermaßen.

Brekkes Eingriffe lassen sich auch als literarische Antwort auf das Originalgedicht verstehen. In diesem Dialog sieht sich der Übersetzer als engagiertes und kollektives Subjekt (auch im Sinne des Rezipienten), das sich mit dem Ich aus dem Ausgangstext auseinandersetzt und dabei Eingriffe in dem Kontextfeld verursacht. Brekke verschiebt damit die ethische und moralisierende Verantwortung des poetischen Individuums in den Hintergrund und lässt den norwegischen Leser die Ausgangsästhetik erst gar nicht erkennen. Irrelevant bleibt in diesem Zusammenhang, ob diese Kontextverschiebungen und die Rekontextualisierung bei Brekke intentional sind oder ob der Übersetzer unbewusst von den soziokulturellen Einflüssen des Modernismus geprägt wurde, entsprechend der Bemerkung von Peter V. Zima. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass die Kategorie „gjendikting“ (Nachdichtung) eine besondere Form der Transfers darstellt.

⁵¹ Diese Empfindung hatte ich nach einem Vergleich mit der deutschen Ausgabe *Gedichte 1933–1981*, in der Aleksander Fiut sehr gründlich das lyrische Schaffen von Miłosz bespricht.

**Individual Aesthetics as Translation Phenomenon:
Campo di Fiori by Czesław Miłosz in Poetic Translation
by Norwegian Poet Paal Brekke**

Summary

The present paper offers a comparative analysis of the Norwegian translation of a poem called *Campo di Fiori* (1943), written by Czesław Miłosz. The study focuses on how certain themes and poetic elements, selected from the author's individual aesthetics, are understood and realised in a different culture. The text which constitutes the research material comes from so far the only existing Norwegian anthology of poems written by Miłosz, *I løssildens æra* (1981), translated by Paal Brekke. Due to the strongly differentiated cultural factors, the historical and literary background and the translator figure, which are essential for the comparison of the two poems, the author of the paper finds it necessary to apply a comparative approach. The analysis is basically focused on various contexts, i.e. elements which simultaneously form a complete aesthetics of Miłosz and Brekke. Moreover, the paper discusses the general idea of *I løssildens æra* anthology and points out the main issues combined with the reception of Miłosz's poetry in Denmark and Norway. Focusing on the different contexts surrounding the texts analysed, the author has managed to accentuate the two individual aesthetics in the original poem and its translation. As it turns out, Brekke's translation is close to the principia of modernistic poetry. It brings the dialogical element into the Norwegian version, and that is conditioned by the perception of the role of poetry and the poet in the Norwegian modernism. The paper's conclusion is that Brekke's individual aesthetics is laid upon Miłosz's poem, changing the characteristic features of the original text.

Aleksandra Wilkus

Keywords: comparative literature, translation studies, poetry, individual aesthetics, Czesław Miłosz, Paal Brekke