

Rainer Grübel

**Translation als mediale und kulturelle Transition:  
Vera Pavlovas Gedichtband „Nebesnoe životnoe“  
(„Himmlisches Tier“, 1997/2021)**

**Abstract:** The article considers the quests of (literary) translation and (cultural) transition in the recent translation of Vera Pavlova's first anthology of verses, *Nebesnoe životnoe – The heavenly animal* (1997) into German (2021a) by the author of these lines. It takes into account the problems which arise due to the differences in ethnic traditions (concerning for instance sexuality, as articulated by a female voice), aesthetic and poetical standards and special language-qualities in the usage of different idioms as well as the perspective of translation as a form of cultural exchange in the view of Bakhtin's philosophy of dialogue. It highlights the fact that translations of literature depend on the genres of both the source and the target texts. Basic problems of translation (considering the relation of the languages involved) are exemplified by Krleža's *Ballads of Petrica Kerempukh* (1936) and the late medieval German/Dutch folk book *Dyl Ulenspegel/Ulenspieghel* (1510/1525–1547). The article also directs attention towards the concept of translation as seen in Pavlova's own work, especially her idea that poetry is a case of translation in itself. This, in turn, refers to Benjamin's theory of translation, particularly the concept of *reine Sprache* (*pure language*) in the translation of poetry.

**Keywords:** Vera Pavlova, intercultural translation, transition

### **1. Vorbemerkung zu Migration und Translation**

Den Gedichtband *Nebesnoe životnoe* (Pavlova 1997) und seine deutsche Übersetzung *Himmlisches Tier* (Pavlova 2021a) in den Kontext von Translation und Migration zu stellen, bedarf einer Vorbemerkung. Da dies das erste Lyrikbuch von Vera Pavlova (\*1963) ist, konnte sie zu diesem Zeitpunkt noch

nicht wissen, dass ihre Verse künftig in mehr als fünfundzwanzig Sprachen übersetzt werden sollten. Indes waren diese Übersetzungen (wie auch die Nicht-Übersetzungen), die das (Nicht-)Migrieren ihrer Texte in andere Kulturen bedeut(et)en, ihren Gedichten (wie ich zeigen werde) in gewisser Weise stets bereits eingeschrieben.

Auch wusste die Autorin zu dieser Zeit noch nicht, dass sie im neuen Jahrtausend außer in Moskau auch in New York und (recenter) in Toronto ihren Wohnsitz nehmen würde. Indes ist auch diese Migration, die stetige (Rück-)Reisen aus den USA und Kanada nach Russland impliziert(e) – sie hat sich nie als EmigrantIn präsentiert –, ihrem Denken und Sprechen von Beginn an eingeschrieben. Und schon gar nicht konnte sie absehen, dass der von Putin befohlene Überfall Russlands auf die Ukraine und ihre entsprechende Antwort in der Lyrik eine Rückreise nach Russland auf absehbare Zeit unwahrscheinlich machen würden.

Ein Gedicht ihres jüngst übersetzten ersten Bandes von 1997 impliziert in der Benennung der Herkunft jedoch schon ein Migrantendasein und stellt zum Schluss jedes So-Sein als oder durch Festschreibung ausdrücklich infrage:

На четверть – еврейка.	Zum Viertel – eine Jüdin,
На половину – музыкантша.	Zur Hälfte – Musikantin.
На три четверти – твоя половина. <sup>1</sup>	Zu dreien Vierteln – deine Hälfte.
На все сто – кто?	Zum vollen Hundert – wer?

(Pavlova 1997: 46; 2021a: 116)

Diese Verse entwerfen das poetische Subjekt als zugleich geteilte und fluide Größe, deren Identität in der Partizipation (am Judentum, am Musikerdasein) und im Wechsel zwischen arithmetisch unstimmiger („три четверти“ – „drei Viertel“ sind die „половина“ – „Hälfte“)<sup>2</sup> Selbstenteignung („твоя“ – „deine“)

1 Der dritte Vers nimmt mit der gezielt falschen Arithmetik Bezug auf das Konzept des Androgynen und trägt im Ausdruck „половина“ (Hälfte) auch das Wortspiel mit dem Substantiv „пол“ (Geschlecht) aus. Das weibliche poetische Subjekt investiert in die Gemeinsamkeit die Hälfte mehr als der Partner / die Partnerin. Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – R. G.

2 An anderer Stelle hat Vera Pavlova (2018: 49f.) über eine genetische Analyse berichtet, die ihre Herkunft detailliert aufschlüsselt: 38 % Osteuropäer, 20 % Aschkenasi-Juden, 12 % Finnen, 4 % Balkanbewohner und dabei auch ein Prozent afrikanische Vorfahren bezeugt, eine Gemeinsamkeit mit Aleksandr Puškin.

und der offenen Frage nach der ganzen Person besteht: „кто“ – „wer“? Dies signalisiert keine wissende, sondern eine fragende, keine konstatierende, sondern eine in Frage stellende Lyrik.

## 2. Übersetzen als kulturelle Transition

Übersetzungen sind nicht nur sprachliche, sondern in einem weiteren Sinne auch kulturelle Handlungen (Sturge 2009). Sie erzeugen zumeist eine besondere Art interkultureller Zwiesprache. Dabei überwinden sie die Grenzen zwischen den in den Dialog einbezogenen Kulturen auf dem Weg zu einer Weltkultur und markieren diese verschiedenen Kulturen doch zugleich als verschiedene Erscheinungen. Neben diese quantitativ weit überwiegenden interkulturellen Übersetzungen treten seltenere intrakulturelle Translationen, die etwa aus didaktischen Motiven in Gestalt von vereinfachenden Bearbeitungen Texte der Hochkultur für den Schulunterricht aufbereiten. Solche Übertragungen, die im Grunde keinen Sprachwechsel im Sinne des Schrittes von der Fremdsprache zum eigenen Idiom vollziehen, begegnen auch in Form von modernisierenden freien Nachdichtungen, die – wie gezeigt werden soll – als Umgestaltungen älterer Texte oft in Gestalt freier Nachdichtungen Translationsleistungen erbringen. Sie gehören damit in den Bereich der intertemporalen Übersetzungen.

Wir bleiben zunächst aber bei der Frage der interkulturellen Übersetzungen. Als im Jahr 2015, ein gutes Jahrhundert nach dem deutschen Original, die kroatische, von Ante Stamać angefertigte Übersetzung von Karl Jaspers Monographie *Psychopathologie* unter dem Titel *Opća psihopatologija* in Zagreb erschien, wurde mit dieser Übersetzung nicht nur die kroatische Sprache der Medizin mit der medizinischen Weltkultur verknüpft, sondern die kroatische Kultur als anderssprachige wie von der deutschsprachigen, so auch von der serbischen bzw. der serbokroatischen abgehoben. Die im Zagreber Verlag Matica hrvatska von Vlado Jukić edierte und von Dražen Begić eingeleitete Monographie hatte nämlich einen serbischen Vorläufer mit dem Titel *Opšta psihopatologija*. Sie war vier Jahrzehnte zuvor von dem 1977 verstorbenen serbischen Psychiater Pavle Milekić angefertigt worden<sup>3</sup> und 1978

---

3 Pavle Milekić (1924–1977) war ein serbischer Psychiater, der auch Freud und Jung ins Serbokroatische übersetzt hat.

in einer Auflage von 3000 Exemplaren in der Reihe Zbirka Kartijade des Verlags Prosveta erschienen. Noch 1990 hatte es in Belgrad und Niš im selben Verlag einen Nachdruck gegeben, der um eine ausführliche Einleitung des fachkundigen serbischen Übersetzers erweitert worden war.

Die Entscheidung zur kroatischen Neuübersetzung wurde auf Initiative der kroatischen Vereinigung der Psychiater von der kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste gefällt. Die Wahl des Übersetzers fiel auf Ante Stamać, der zwar keine medizinische Ausbildung absolviert, 2011 aber bereits Karl Jaspers Schriften zur Religion unter dem kroatischen Titel *Filozofija religije* übersetzt hatte. Diese Übertragung ist nicht erschienen, weil im selben Jahr im Zagreber Verlag Naklada Breza das Buch *Filozofska vjera* in der Übersetzung von Božo Dujmović und Željko Pavić mit einem Vorwort von Lino Veljak herauskam. Ihm lag Jaspers Schrift *Der philosophische Glaube* zugrunde, die der Piper-Verlag in München 1948 erstmals veröffentlicht hatte.

Einen der noch heute geltenden Grundsätze von Jaspers Konzept der Seelenkrankheiten, der die fortdauernde Aktualität dieser Monographie bestätigt, bildete der Appell, Psychiater sollten die Symptome psychischer Erkrankungen, insbesondere der Psychose, nach ihrer Erscheinungsform und nicht nach ihren Inhalten diagnostizieren. So sei es bei der Diagnose von Halluzinationen wichtiger, darauf zu achten, dass der Patient visuelle Phänomene erlebt, die *nicht* durch Sinnesreize hervorgerufen werden, als zu beachten, *was* der Patient dabei sieht. Was der Kranke wahrnimmt, ist Inhalt der Halluzination; der Unterschied zwischen der visuellen Scheinwahrnehmung und der objektiven Realität liegt Jaspers zufolge indes just in der Form der Wahrnehmung. Die Frage der Zugänglichkeit von Jaspers *Psychopathologie* im kroatischen Sprachraum bildete nicht den Grund für die Neuübersetzung: Beide serbische Ausgaben sind auf dem kroatischen Büchermarkt bis auf den heutigen Tag kostengünstig zu erwerben. Vielmehr hat eine kroatische kulturpolitische Entscheidung diese Übersetzung auf den Weg gebracht und somit die kroatische Kultur von der serbischen abgehoben.

Neben den Übersetzungen, die Kulturen solchermaßen als eigenständige Gebilde profilieren, sind bemerkenswerte Nicht-Übersetzungen zu registrieren, die kulturellen Formationen implizit die Qualität der Eigenständigkeit absprechen. Bleiben wir im Kultur-Raum Kroatiens, so liegt ein prominenter Fall in den in kajkavischer Sprache geschriebenen philosophisch-poetischen *Balade Petrice Kerempuha* („Balladen des Petrica Kerempuh“) von Miroslav

Krleža vor. Sie wurden zwischen Dezember 1935 und März 1936 in Gestalt von dreißig Erzählgedichten verfasst, die sich um die sagenhafte Figur des Petrica Kerempuh ranken, der seinem Typus nach mit dem deutschen Till Eulenspiegel verwandt und ihm in gewisser Weise auch nachempfunden ist. Die Zwischenstationen bilden die Petrica-Kerempuh-Erzählung von Jakub Lovrenčićs von 1834<sup>4</sup> und das von Dragutin Domjanić 1921 unter dem Pseudonym Vujec Grga veröffentlichte Stück für Puppentheater, *Petrica Kerempuh i spametni osel* („Petrica Kerempuh und der kluge Esel“).

Ans Ende des Balladenzyklus platzierte Krleža (1946: 157–202) ein mehrseitiges zweisprachig kajkavisch-kroatisches Glossarium wenig bekannter kajkavischer Wörter, überschrieben „Tumač manje poznatih riječi, fraza i pojmova“ („Übersetzer weniger bekannter Wörter, Redensarten und Begriffe“). Dieser ‚Dolmetscher‘ (tumač) erschließt dem kroatischen, mit der kajkavischen Sprache nicht vertrauten Leser die Lektüre der kajkavischen Balladen. Krleža hatte einen Teil des Balladenzyklus im Umfang von sieben Balladen zunächst in der Zeitschrift *Ljubljanski zvon* (1936: 7–8) veröffentlicht, dann im selben Jahr in Gestalt von dreißig Balladen im Verlag Akademska založba. 1946 erschien eine um weitere vier Balladen erweiterte Ausgabe mit Illustrationen von Krsto Hegedušić im Zagreber Verlag Nakladni Zavod, der schon 1950 die zweite Auflage folgte. Die Wahl des Illustrators betont die Orientierung an der naiven Malerei, die dem Zyklus sichtbaren Abstand zum Sozialistischen Realismus verleiht und so dem Stil des sprachlichen Textes entspricht.<sup>5</sup>

Es ist hier nicht der Ort, dem jahrhundertelangen, spezifische Neben- und Miteinander von kajkavischer, čakavischer und štokavischer kroatischer Sprache, Literatur und Kultur *in extenso* nachzugehen. Auch die Frage nach der Qualität des Kajkavischen als eigenständiger kroatischer Sprache oder aber einem Dialekt des Kroatischen müssen wir unbeantwortet lassen, doch soviel sei gesagt: Die Wahl der kajkavischen Sprache, die zur Zeit der Entstehung

4 Krleža (1946: 174) datiert sie irrtümlich auf das Jahr 1833.

5 Der Abstand der *Balade* zum Sozialistischen Realismus kommt einerseits durch das lange Ausbleiben des Erscheinens einer russischen Übersetzung zum Ausdruck und andererseits in der analogen Ablehnung der Figur des Till Eulenspiegel durch Maksim Gor'kij. Nachdem zu Zeiten des Tauwetters Auszüge auf Russisch erschienen waren (Krleža 1967, erneut 1980), dauerte es bis zu den Frühzeiten von Gorbachevs Glasnost' und Perestrojka, ehe eine vollständige russische Übersetzung der Balladen von vier Übersetzern (S. Kirsanov, V. Korčagin, D. Samojlov, B. Sluckij) in einer Auflage von 30.000 Exemplaren erscheinen konnte (Krleža 1986).

der Balladen auch im Umland von Zagreb gesprochen wurde und im Norden Kroatiens in einem linguistischen Kontinuum ins Slovenische übergeht, war ein Mittel, das offizielle Idiom des damals im serbisch dominierten Königreich Jugoslawien gesprochenen Štokavischen zu meiden. Krleža, der Tito seit 1949 in seiner Distanzierung von Stalin auch bei der Ablehnung des Sozialistischen Realismus unterstützt und von Zagreb aus zunächst für den Zusammenhalt einer jugoslawischen Kultur votiert hatte, war im März 1967 dann Mitunterzeichner der stärkeren Eigenständigkeit der kroatischen Kultur fordernden „Deklaration über die Bezeichnung und Stellung der kroatischen Schriftsprache“, die 1970 übergang in das vom 1968er Prager Frühling inspirierte *Hrvatsko proljeće* („Kroatischer Frühling“).<sup>6</sup>

Krležas *Balladen* sind ins Mazedonische, Ungarische, Tschechische, Französische, Russische, Italienische und Arabische übersetzt worden. Eine erste vollständige deutsche Übersetzung von Boris Perić ist 2016 im der Zagreber Verlag Most erschienen (Krleža 2016).<sup>7</sup> Doch gibt es *keine* Übersetzung der Balladen ins štokavische oder čakavische Kroatische (und übrigens auch keine ins štokavische Serbische).<sup>8</sup> Diese *Nichtübersetzungen* setzen den kroatischen kulturellen Raum als Einheit voraus.

Maksim Gor'kij, der in der russischen Literatur der zwanziger und frühen dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine sehr ambivalente Rolle gespielt hat, wandte sich auf dem Ersten sowjetischen Schriftstellerkongress von 1934 öffentlich gegen die positive Rolle der Figur des Til Ulenspiegel bei dem französisch schreibenden flämisch-wallonischen Autor Charles des Coster, die ja auch in Osip Mandel'stams Bearbeitung der Übersetzungen von Arkadij Gornfel'd und Vasilij Karjakin zum Ausdruck kam:

---

6 Boris Perić (2016: 185) hat im Nachwort zu seiner deutschen Übersetzung der *Balladen des Petrica Kerempuh* mit allem Grund auf den karnevalesken Charakter dieser Erzählpoesie hingewiesen, die nicht zufällig zu eben der Zeit entstanden ist, als Bachtin sich der Volkskultur der frühen Renaissance zugewandt hat.

7 Eine frühere Teil-Übersetzung ins Deutsche ist von der kroatisch-österreichischen Übersetzerin Ina Jun-Broda (Krleža 1978) im Rahmen einer Präsentation von 25 der Balladen (z. T. auszugsweise) mit anderen Gedichten des Autors zu seinem 85. Geburtstag in der Zeitschrift Most (Die Brücke) vorgelegt worden.

8 Dass Amazon der kroatischen Ausgabe von 1946 die „serbische Sprache“ andichtete, war eine bezeichnende Irreführung. Siehe: <https://www.amazon.com/BALADE-PETRICE-KEREM-PUHA-MIROSLAV-KRLEZA/dp/Boo8QW3CZE> (07. Februar 2023).

Начиная с фигуры Тиля Уленшпигеля [...] до героев «директивной» литературы Европы наших дней, – мы насчитываем тысячи книг, героями которых являются плуты, воры, убийцы и агенты уголовной полиции. Это и есть настоящая буржуазная литература, особенно ярко отражающая подлинные вкусы и интересы и практическую мораль её потребителей.<sup>9</sup>

(Gor'kij 1934: 8)

Von der Figur des Til Ulenspiegel [...] bis hin zu den Helden der heutigen „richtungsweisenden“ europäischen Literatur gibt es Tausende von Büchern, deren Protagonisten Schurken, Diebe, Mörder und kriminelle Polizeibeamte sind. Das ist echte bürgerliche Literatur, die vor allem den wahren Geschmack und die Interessen sowie die praktische Moral ihrer Konsumenten widerspiegelt.

Vergleichbar, aber keineswegs gleichzusetzen sind damit die Nichtübersetzungen niederdeutscher Lyrik ins Hochdeutsche, die ihrerseits das deutschsprachige Areal implizit als zusammenhängenden Kultur-Raum entwerfen. Aufschlussreich ist übrigens, dass der Name ‚Petrica‘ in der russischen Übersetzung mit ‚Petruška‘ wiedergegeben wird, dem Nomen proprium einer populären, dem Kasper vergleichbaren Figur des russischen Volkstheaters. Krleža, der auch das Russische beherrschte, ist mit dem Kajkavischen aus den Märchenerzählungen seiner Großmutter vertraut geworden. Er stützte sich bei der Erarbeitung des Idioms der Balladen auf barocke kajkavische Texte seit dem 16. Jahrhundert, fügte dem hybriden Sprachkonstrukt jedoch aus dem Deutschen, Ungarischen, Italienischen und Lateinischen hergeleitete selbsterfundene Lehnwörter hinzu.<sup>10</sup> Die hybride Sprache der 34 Gedichte repräsentiert so den aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Kulturraum, von dem sie handeln, und sie heben ihn durch das Fehlen der für das Štokavische charakteristischen Turkwörter ab von jenem Idiom, das den

9 De Coster (1867) und Kehlmann (2017) nehmen im Grunde eine innerkulturelle Übersetzung der Figur des Till Eulenspiegel aus der Volks- in die Hochkultur vor, wobei Kehlmann sie mit wissenschaftshistorischen und esoterischen Elementen (z. B. Olearius, Kircher und Fleming) anreichert. Analog hatten die Gebrüder Grimm und Afanas'ev die Volksmärchen bei ihrer Kodifizierung in die Hochkultur transferiert.

10 Die neben der Barockorientierung wirksame humanistische Renaissance-Linie Krležas hat Flaker (1991) unterstrichen.

jahrhundertelangen Fremdherrschern nahesteht. Insofern sind die Balladen ein zugleich kolonialer und postkolonialer Text. Kolonial ist er durch den Bezug auf die Türkenherrschaft und die Regentschaft Habsburgs, postkolonial durch die Verurteilung dieser Fremdherrschaften.

Eine Inspirationsquelle des Balladenzyklus, die Krleža (1946: 174–175) im Anhang offenlegte, bildet Jakov Lovrečićs 1834 in Varaždin veröffentlichtes Prosa-Buch *Petrica Kerempuh iliti čini i življenje človeka prokšenoga* („Petrica Kerempuh oder Taten und Leben eines mutwilligen Mannes“), eine Übersetzung und Umarbeitung von Texten des 1510 erstmals erschienenen niederdeutschen Volksbuchs *Dyl Ulenspegel*.<sup>11</sup> Mit „Possentreiber“ wird „Prokšenjak“ in einem zweisprachigen Wortverzeichnis des Slovenen Bernard Mariboričan (Ilečić 1939: 75) wiedergegeben, wir würden ihn ‚Possenreißer‘ nennen, und das war auch die Kernbezeichnung für den scheinbar töricht, doch in Wahrheit mit besonderem Sprachwitz begabten sagenhaften norddeutschen Wanderburschen Til Eulenspiegel. Der mitteldeutsche, gemischt nieder- und hochdeutsche Prosatext *Dyl Ulenspiegel* ist nun wiederholt ins Hochdeutsche übersetzt worden, was die These untermauert, die Grenzziehung zwischen Kulturen werde in den literarischen Medien, hier Dichtung und Prosa, unterschiedlich gehandhabt.<sup>12</sup> Bemerkenswert für das Fortwirken der Figur ist der (auch in ein Theaterstück transformierte) Schelmenroman *Tyll* von Daniel Kehlmann (2017), der die Figur ins 17. Jahrhundert (zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges) versetzt und seinerseits infolge des wechselnden Wohnsitzes des Verfassers weder dem österreichischen noch dem deutschen Kulturraum eindeutig zuzuordnen ist.

11 1510 unter dem Titel „Ein kurzweilig lesen von Dil Ulenspiegel, geboren vß dem land zu Brunßwick, wie er sein leben volbracht hat [...]“ bei dem Straßburger Verleger und Drucker Johannes Grüninger erschienen.

12 Die Kulturtransferforschung ist in großen Teilen Michel Espagne (1999) zu verdanken. Ein Sonderfall für die Kulturtransferforschung ist Kotljarevskijs Epos *Енеїда* (1798, 1808), eine Nachdichtung der Vergilschen *Aeneis* (*Äneide*) in eine ukrainisch-russische Mischsprache, aus der sie später sowohl ins Russische als auch ins Ukrainische übersetzt worden ist.



### 3. Translation als mediale Transition

Ich habe bereits festgestellt, dass die Übersetzung von Prosatexten wie dem gemischt nieder- und hochdeutschen Erzählband *Dyl Ulenspegel* ins Hochdeutsche als *Til Eulenspiegel* durchaus geläufig ist. Dagegen sind niederdeutsche Gedichte wie die von Klaus Johann Groth, Fritz Reuter oder Rudolf Tarnow meines Wissens ursprünglich ebensowenig ins Hochdeutsche übersetzt worden wie Krležas Balladen ins Što- oder Čakavische. Klaus Groth hat sich zunächst sogar ausdrücklich gegen neuhochdeutsche Übersetzungen seiner niederdeutschen Gedichte ausgesprochen (Bülck 1942). Indem diese Gedichte zunächst nicht übersetzt wurden (hochdeutsch klingen sie in der Tat oft ungenau, ja geradezu platt), sind die hochdeutsche und die niederdeutsche Kultur nicht als zwei getrennte, sondern als eine zusammengehörende Kultur behandelt worden. Als Beispiel diene ein Gedicht von Klaus Groth mit einer neuhochdeutschen Übersetzung, die zeigt, wie die Translation den im niederdeutschen witzigen Text im Grunde zerstört:

*Klaus Groth: Matten Has'.*

Lütt Matten de Has  
De mak sik en Spaß,  
He weer bi't Studeern  
Dat Danzen to lehrn,  
Un danz ganz alleen  
Op de achtersten Been.

Keem Reinke de Voß  
Un dach: das en Kost!  
Un seggt: Lüttje Matten,  
So flink op de Padden?  
Un danzst hier alleen  
Oppe achtersten Been?

Kumm, lat uns tosam!  
Ik kann as de Dam!  
De Krei de spēlt Fidel,  
Denn geit dat canditel,

*Klaus Groth: Klein Martin der Has'*

Klein Martin der Has'  
Der macht sich 'nen Spaß,  
Er war am Studieren  
Das Tanzen zu lernen,  
Und tanzt ganz allein  
Auf den hintersten Beinen.

Kam Reinhart der Fuchs  
Und dacht: welch ein Bissen!  
Und sagt: Kleiner Martin  
So flink auf den Pfoten?  
Und tanzt hier allein  
Auf den hintersten Beinen?

Komm, laß uns zusammen!  
Ich tanze als Dame!  
Die Krähe spielt Fidel,  
Dann geht es mal lustig,

Denn geit dat mal schön	Dann geht es mal schön
Op de achtersten Been!	Auf den hintersten Beinen.

Lütt Matten gev Pot.	Klein Martin gab Händchen:
De Voß beet em dot	Der Fuchs biß ihn tot
Un sett sik in Schatten,	Und setzt sich in Schatten,
Verspis 'de lütt Matten:	Verspeist kleinen Martin;
De Krei de kreeg een	Die Krähe kriegte eins
Vun de achtersten Been.	Der hintersten Beine.

(N.N. 1856: 137)

Die Frage, ob eine Übersetzung erfolgen soll, wird diesen Beobachtungen zufolge nicht ohne Rücksicht auf die von mir ‚literarisches Medium‘ genannte Großgattung entschieden, aus der und in die ein Text übertragen werden soll. Dabei ist mit Blick auf die Gattungsfrage die intermediale von der intramedialen Translation abzuheben. Die Verwandlung der Prosa-Personnage des Petrica Kerempuh durch Dragutin Domjanić alias Vujec Grga in die Figur eines Puppenspiels, also eines Dramas, bildet das prägnante Beispiel eines solchen intermedialen Transfers. Die Übertragung versetzt dabei die Ausgangsfigur in eine andere Grundgattung, in ein anderes literarisches Medium.

Verknüpfen wir die Möglichkeiten der interkulturellen und intrakulturellen Translationen mit denen der intermedialen und intramedialen Übersetzung, so erhalten wir eine Matrix mit vier Typen, für die hier jeweils ein prägnantes Beispiel steht:<sup>13</sup>

---

13 Anfügen ließe sich hier in der Tat sowohl die intra- und extratemporale als auch die intra- und extrastilistische Übersetzung. Die erste unterscheidet Übersetzungen, die innerhalb eines kulturell zusammenhängenden Zeitraums (eines Zeitalters, einer Epoche, einer Periode) entstanden sind, von solchen, die zwei verschiedene Zeiträume überstreichen, die andere bezieht sich auf Texte, die entweder ein und demselben Stil oder aber verschiedenen Stilen angehören. Beide stehen hier aber nicht im Mittelpunkt der Untersuchung. Für diese Ergänzung danke ich Renate Lachmann. D. Bachmann-Medick (2010: 238–283) hat die Übersetzung als Mittel intersubjektiver, interdiskursiver und intermedialer Beziehungen in der Kultur bestimmt.

interkulturelle intermediale Translation (Gustav Schwab: <i>Die schönsten Sagen des klassischen Altertums</i> )	interkulturelle intramediale Translation (Boris Pasternak: <i>Faust</i> -Übersetzung)
intrakulturelle intermediale Translation (Vujec Grga: <i>Petrica Kerempuh</i> )	intrakulturelle intramediale Translation (Friedrich Dürrenmatt: <i>Urfaust</i> )

Ein bemerkenswertes Beispiel intrakultureller intertemporaler Übersetzung bilden Michail Gasparovs von Leonid Frizman (2008) posthum veröffentlichte freie Paraphrasen russischer romantischer Gedichte von (u. a.) Baratynskij, Batjuškov, Gnedič, Kozlov, Puškin, Lermontov und Žukovskij. Sie löschen nicht nur die Reime und Rhythmen der Originale, indem sie die Gedichte in freie Verse transformieren, sondern geben diesen auch (andere) Titel. So erhält Puškins (Puškin 1994: 166f.) titelloser *Juvenilium* von 1816, das mit dem Vers «Любовь одна – веселье жизни холодной» („Die Liebe ist allein die Freude kalten Lebens“) einsetzt, die Überschrift „Любовь“ – „Liebe“. Vor allem aber reduziert Gasparov die Umfänge der Texte erheblich; so werden aus sechsundfünfzig Versen Puškins bei Gasparov ganze zwölf. Die regelmäßigen fünfhebigen Jamben sind in kürzere und längere freie Verse mit drei bis dreizehn Silben transformiert:

### Любовь

В розах любви – счастье,  
 В терниях любви – песня:  
 Будьте блаженны, будьте бессмертны –  
 Я люблюсь вами, любовники и певцы.  
 Я люблюсь вами, из сумрака, и  
 Из седого шума дубрав и воин  
 Из холодного сна души, –  
 Слишком много боли:  
 В мертвом сердце мертва и песня,  
 Слабый дар отлетает, как лёгкий дым.

А любовь –

Пусть поет её любящей и любимый.

(Frizman 2008: 173)

### Die Liebe

In Rosen der Liebe ist Glück,  
 In Dornen der Liebe ist Lied:  
 Seid gesegnet, seid unsterblich –  
 Ich schätze euch, Liebhaber und Sänger.  
 Ich bewundere euch,  
 aus dem Zwielficht, und  
 Vom grauen Lärm der Eichen und Krieger  
 Aus dem kalten Schlaf der Seele, –  
 Kommt zu viel Schmerz:  
 Im toten Herzen ist auch das Lied tot,  
 Schwache Gabe verfliegt  
 wie leichter Rauch.

Doch die Liebe –

Mögen sie singen, die lieben  
 und die geliebt werden.

Im Feld interkultureller Übersetzung ist das Drama besonders signifikant. Das jahrhundertlang wirksame Verbot des Sprech-Theaters in vom Islam geprägten Kulturen hatte zur Folge, dass Dramen lange Zeit äußerst selten in arabische Sprachen übersetzt wurden. Die Unkenntnis des Theaters als literarisches Medium führte sogar dazu, dass der berühmte arabische Übersetzer Yousef Ibn Matta, als er zur Zeit des Kalifen Al-Mamun die Poetik des Aristoteles ins Arabische übertrug, das Wort ‚Tragödie‘ irreführend mit „*madih*“ (Lobgedicht) wiedergab und das Wort ‚Komödie‘ mit „*hiğā*“ (Spottgedicht). Beide Gedichtformen gehörten nämlich zu den Hauptgattungen arabischer Literatur (Heinrichs 1969: 105, 109). Erst im Laufe der 1960er Jahre kam es zu einem Höhepunkt der Rezeption des europäischen Theaters in arabischen Kulturen und damit auch zu zahlreichen Übersetzungen von Dramentexten ins Arabische (Lateef 2017).

Die Übertragungen europäischer Texte, die im 7. Jahrhundert einsetzten und im 8. Jahrhundert ihre erste Hochblüte erlebten, haben auch damals die antiken Dramentexte ausgespart. Übersetzungen von Dramentexten begannen erst im Kontext der Rezeption des europäischen Theaters zwischen 1847 und 1848 mit der Übertragung von Molières Drama *L'Avare (Der Geizige)* ins Arabische. Es galt, mit diesen Übersetzungen in den arabischen Kulturen zugleich die kulturelle Institution des Theaters vorzustellen. Dabei fand eine eingreifende Adaption statt, die der rezipierenden Kultur geschuldet war: „Alles, was mit dem Moralkodex, dem religiösen Empfinden, der ideologischen Einstellung der gedachten Leserschaft im Widerspruch steht, wird vom Original unterschlagen“ (Lateef 2017: 121). So wurden Dialoge zwischen Männern und Frauen durch solche zwischen Männern und Männern bzw. solchen zwischen Frauen und Frauen ersetzt. Der libanesischer Dichter Khalil Mutran übertrug acht Vers-Dramen von Shakespeare in arabische Prosa, während der Ägypter Muhammad Farid Abu Hadid das Drama *Macbeth* in arabische Blankverse übersetzt hat (Lateef 2017: 122; Hanna 2019: 44, 59). Hier wird bereits Sensibilität für die mediale Spezifik des Originals erkennbar.

Einen interessanten Fall für die Untersuchung der Relevanz der Medien für die Translation bilden die bislang fünf Zyklen von Prosa-Sentenzen der Dichterin Vera Pavlova. Sie tragen die Gattungsbezeichnung „Surdoperevod“. Der Ausdruck ist ein Kalk aus dem Französischen „*sourde*“ (stumm) und russisch „*perevod*“ (Übersetzung); er bezeichnet die Übertragung in Gebärdensprache. Die Verwendung dieses Terminus als Gattungstitel hat mit Blick auf

die Performanzorientierung und die Körper-Bezogenheit der Texte Pavlovas metonymischen Charakter, mit Blick auf die Ersetzung der verbalen Sprache durch gestische Sprache dagegen metaphorische Funktion. Die Sprache der Taubstummten überträgt das sprachlich-akustische Idiom ins gestisch-visuelle.

Vera Pavlova hat 2012 in einem Interview mit dem Titel «Танцую одна» („Ich tanze allein“) den Gender-Unterschied zwischen den Namen Adam und Eva zunächst dazu genutzt, Dichtung und Prosa auf die binäre Geschlechterdifferenz zu projizieren. Darüber hinaus profiliert ihr Verweis auf die biblische Genesis die kulturevolutionäre Differenz zwischen den beiden Grundgattungen, die wir als literarische Medien bezeichnen (Pozdnjaev/Pavlova 1999: 32; Pavlova/Rubežov 2012): «Поэзия – Адам, а проза – Ева» („Dichtung ist Adam, und Prosa ist Eva“). Die beiden Relations-Metaphern teilen durch ihre Abfolge mit, dass die Prosa kulturhistorisch als ‚die andere‘ Dichtart aus der Dichtung entstanden ist und somit das System der Grundgattungen überhaupt erst begründet hat. Eva verkörpert hier die Entstehung und das (Weiter-)Bestehen der medialen Vielfalt in der Literatur.

Vera Pavlova hat die für sie hochrelevante mediale Differenz zwischen Dichtung und Prosa unter Berufung auf den russischen Nobelpreisträger Josif Brodskij in eine militärische Metonymie gekleidet und um ein eigenes Analogon der Übersetzung erweitert, das ihren deutschen Dolmetscher in arge Nöte versetzt (Pavlova 2012a: 50):

Бродский: «Проза – пехота, поэзия – ВВС»<sup>14</sup>.  
А переводчик? – Десантник. Зелёный берет<sup>15</sup>.

14 ВВС – военно-воздушные силы – Luftwaffe.

15 Vgl. die umfangreichere Fassung: «Проза – сложение в строчку, поэзия – умножение в столбик. О преимуществах и недостатках не может быть и речи – это разные действия. Конечно, мне приходилось писать прозой: письма, дневники, музыковедческие эссе, ответы на вопросы, к примеру, для вашего журнала... Мне это не очень нравится. Приходится делать лишние движения, а я привыкла идти кратчайшим путем. Даже картошку чистить. Стихи – кратчайший путь к смыслу, самый прямой и быстрый. Как сказал Бродский: „Проза – пехота, поэзия – ВВС“» („Prosa ist Addition von Zeilen, Poesie ist Multiplikation von Spalten. Die Vor- und Nachteile stehen außer Frage: Es handelt sich um unterschiedliche Tätigkeiten. Natürlich musste ich Prosa schreiben: Briefe, Tagebücher, musikwissenschaftliche Essays, Fragen für Ihr Magazin beantworten, zum Beispiel... Ich mag das nicht wirklich. Man muss überflüssige Bewegungen machen, und ich bin es gewohnt, Abkürzungen zu nehmen. Sogar beim Kartoffelschälen. Gedichte sind der kürzeste Weg zur Bedeutung, der schnellste und direkteste. Wie Brodsky gesagt hat: 'Prosa ist

Eine deutsche Übersetzung wie beispielsweise

Brodskij: „Prosa ist Infanterie, Dichtung – Luftwaffe.“  
Und der Übersetzer? Fallschirmjäger. Green Beret.

verbietet sich. Sie ist deshalb so problematisch, weil der Griff zum Metaphern-Feld des Militärischen in der deutschen Kultur in diesem Kontext inakzeptabel ist: Seit dem verbrecherischen Einsatz von Wehrmacht und SS im Zweiten Weltkrieg ist die metaphorische Verwendung des Militärischen im Deutschen nur im semantischen Kontext des Aggressiven, Zerstörerischen und Kriminellen tolerabel. In der Sowjetunion war die Rote Armee dagegen jene Kraft, die das Land vor dem Sieg des Aggressors bewahrt hat. Da die US-Army gleichfalls wesentlich zum Sieg über den deutschen Nationalsozialismus beigetragen hat, unterscheidet sich auch die anglo-amerikanische Kultur unter diesem Gesichtspunkt grundlegend von der deutschen, und Steven Seymour, der vierte Ehemann und Übersetzer von Vera Pavlova ins (amerikanische) Englische, hat dieses Aperçu denn auch offenkundig problemlos ins Englische transferiert (Pavlova 2012b):

Brodsky: “Prose is infantry, poetry is Air Force”.  
What about the translator? – Paratrooper. Green beret.

Eine deutsche Übersetzung, die den genannten Kulturunterschied beachtet, könnte lauten:

Brodsky: „Prosa ist ein Fußgänger, Dichtung ein Flieger“.  
Und der Übersetzer? – Er ist Fallschirmspringer.

Doch ist auch diese Übersetzung defektiv, weil sie das Brodsky-Zitat verfälscht. Es stimmt nachdenklich, dass gerade der Versuch, die Spezifik von Prosa, Dichtkunst und Übersetzung zu bestimmen, im Deutschen zur Ein-

---

Infanterie, Poesie Luftwaffe“, Bondareva 2013). Die Quelle bei Brodskij (ein Interview von 1982) lautet: «Но ведь поэты, как правило, важнее прозаиков. И как индивидуумы, и как литература. Если говорить серьезно, разница между прозой и изящной словесностью — это разница между пехотой и ВВС. По существу их операций» („Die Dichter sind doch in aller Regel wichtiger als die Prosaschriftsteller. Sowohl als Individuen als auch als Literatur. Der Unterschied zwischen Prosa und schöner Literatur ist der Unterschied zwischen Infanterie und Luftwaffe. Dem Wesen ihrer Operationen nach“, Volkov 2000: 97).

sicht in die Möglichkeit der Unübersetzbarkeit führt. Betrachten wir diese nun im Rahmen der Übersetzungstheorie.

#### 4. Übersetzung versus Theorie im Horizont ihrer Unmöglichkeit

Ich schließe mich in diesem Beitrag dem Konzept des Übersetzungstheoretikers Hans Vermeer an, der die Translation unter den Leitbegriff des Skopus stellt, wobei er sein Ziel in den Horizont von Niklas Luhmanns Soziologie einfügt (Vermeer 2006). Demnach ist es ein erheblicher Unterschied, ob wir ein russisches Gedicht zu wissenschaftlichen, zu didaktischen oder aber zu ästhetischen Zwecken übersetzen. Die deutsche Pavlova-Übersetzung (Pavlova 2021a) verfolgt(e) primär ästhetische Ziele und didaktische nur sekundär. Dagegen waren unsere Bachtin-Übersetzungen (Bachtin 1979; 2006; 2017<sup>16</sup>) stets wissenschaftlichen Zwecken gewidmet.

Wie schon der eingangs benutzte Begriff der kulturellen Zwiesprache andeutet, wird das Übersetzungskonzept mit der Kulturphilosophie Michail Bachtins verknüpft. Bachtin hat in seinem Spätwerk das Übersetzen als Handlung charakterisiert, die den Dialog voraussetzt. Verfasser(in) und Übersetzer(in) nehmen durch die Translation Zwiesprache auf. Jurij Lotman entwirft den Dialog gegenläufig als Tätigkeit, welche die Übersetzung impliziert (Avtonomova 2008: 553). Während für Bachtin die in den Standpunkten von Autor und Dolmetscher begründete unumgängliche Differenz zwischen Original und Translation im Vordergrund steht, stellt Lotman alles ab auf den Code als das in gelungenen Übersetzungen identische Zeichenregelwerk zwischen Ausgangs- und Zieltext (vgl. Lotman 1995: 218). Bachtin warnt indes vor der irrigen Vorstellung, man müsse sich, um eine fremde Kultur gut kennenzulernen, geradezu in diese hineinversetzen und, die eigene vergessend, mit deren (fremden) Augen in die Welt blicken. Zwar sei ein gewisses Maß an Sich-Einleben in die andere Kultur und die Möglichkeit, die Welt mit deren Auge zu sehen, im Verlauf des Verstehens erforderlich, doch ergäbe sich, bliebe es darauf begrenzt, nur ihre Verdoppelung. Schöpferisches Verstehen verzichte nicht auf den eigenen Standort in Raum und Zeit, sondern realisiere die „vnenach-

---

16 Die Übersetzung von Bachtin 1979 wurde mit Sabine Reese angefertigt, von Bachtin 2006 mit Hans-Günther Hilbert, Alexander Haardt sowie Ulrich Schmid; von Bachtin 2017 mit Alfred Sproede.

dimost“ („Außerhalbbefindlichkeit“, Bachtin 2002: 456–457) des Verstehens gegenüber dem zu Verstehenden. Gleichzeitig betont er die kulturgenerierende Rolle der Übersetzung: «[...] европейская романная проза рождается и вырабатывается в процессе свободного (переоформляющего) перевода чужих произведений»<sup>17</sup> (Bachtin 2012: 133).<sup>18</sup> Gerade sie bilde in der Kultur den stärksten Impuls für das Verstehen, weil sie der fremden Kultur Fragen stelle, die diese sich selbst nie gestellt habe. Und sie gebe aufgrund dieser Fragen Antworten, die sie in ihrem eigenen Rahmen nie habe geben können. So vermag das Übersetzen Einsichten zu befördern, die weder im Kontext der übersetzenden noch der übersetzten Kultur möglich gewesen wären.<sup>19</sup>

Vera Pavlova, die meines Wissens keine Literatur übersetzt, praktiziert dennoch ein eigenes Konzept des Übersetzens. Sie entwirft nämlich das Dichten selbst als Translation und kommt dabei der Übersetzungstheorie Walter Benjamins sehr nahe, wobei zu bezweifeln ist, dass diese ihr bekannt ist. Der Name „Benjamin“ tritt in ihrem Werk und ihren Interviews bislang an keiner Stelle auf. Einer ihrer Aphorismen, die sie in Zyklen unter der bereits genannten Überschrift *Surdoperevod* versammelt, bezeichnet indes die Sprache der Dichtung selbst ganz im Sinne Benjamins als Translation und spricht ihr eben die Eigenschaften zu, die Benjamin der seiner Auffassung nach unmöglichen idealen Übersetzung zuerkannt hat:

Учу английский, ловлю себя на том, что говорю не то, что хочу сказать, а то, что могу. Потом на том, что и по-русски говорю примерно так же. И только в стихах мне иногда удаётся сказать то, что хочу. И тогда мне кажется, что я говорю (пишу) не по-русски, а на каком-то другом языке, по-настоящему родном.

(Pavlova 2009: 242f.)

17 „Die europäische Roman-Prosa wird geboren und ausgearbeitet im Prozess der freien (umformulierenden) Übersetzung fremder Kunstwerke.“

18 Dem kommt Paul Ricœurs (2004: 50–51) Auffassung nahe, Verstehen bedeute Übersetzen. Für Pavlova (2012a) ist unter Verweis auf Valerij Podoroga (Podoroga 2006) Verstehen dagegen „Wahnsinn“ („insanity“).

19 Karel Čapek war sich dessen bewusst, dass er 1920 mit seinen Übersetzungen der modernen französischen Lyrik (Čapek 1920) zugleich die Grundlage für die moderne tschechische Lyrik legte.



Beim Englischlernen ertappe ich mich dabei, dass ich nicht sage, was ich sagen will, sondern was ich sagen kann. Dann stelle ich fest, dass ich auf Russisch ungefähr genauso rede. Und nur in der Dichtung gelingt es mir manchmal, das zu sagen, was ich sagen will. Und dann scheint mir, dass ich nicht Russisch spreche (schreibe), sondern eine andere Sprache, die / meine wahre Muttersprache.

As I am learning to speak English, I catch myself saying in it not what I want to but what I can say. Then I realize that much the same happens when I speak my native Russian. Only in poems, at times, I manage to say what I want. On such occasions, I feel I am speaking not Russian but some other language that is truly my native.

(Pavlova 2012a)

Hier ist dem russischen Original und der deutschen Übersetzung auch die englische Übertragung Steven Seymors beigefügt, da sie der Verfasserin sicherlich bekannt und von ihr wohl gutgeheißen war. Was Pavlova hier „echte Muttersprache“ („po-nastojaščemu rodnoj jazyk“) nennt (in der englischen Übersetzung auf „wirklich meine Muttersprache“ verengt), kommt dem nahe, was in Benjamins Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* „reine Sprache“ heißt:

Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache. [...]

So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander. Sie kann dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht, kann sie es. [...]

Übersetzung verpflanzt also das Original in einen wenigstens insofern – ironisch – endgültigeren Sprachbereich, als es aus diesem durch keinerlei Übertragung mehr zu versetzen ist, sondern in ihn nur immer von neuem und an andern Teilen erhoben zu werden vermag.

(Benjamin 1972: 21)

Aus Bachtinscher Sicht betrachtet, argumentiert Benjamin mit der Standpunktvielfalt der Prosa, deren Pluralität der Vielzahl der von allen Sprachen

der Welt repräsentierten Bedeutungs- und Sinnvielfalten entspricht. Pavlova wählt in Bachtins Perspektive dagegen die Position der einsprachigen Dichtung, die sie zu ihrer / der wahren Muttersprache erklärt. Hieraus ist abzuleiten, dass die Übersetzung von Dichtung anders verfahren muss als die von Prosa. Wenn wir Prosa und Dichtung als verschiedene Medien der Literatur bezeichnen, dann benötigen wir offenkundig auch medial differenzierte Übersetzungskonzeptionen.

Während Benjamin zum Schluss gelangt, Übersetzungen seien im Grunde unmöglich, weil sie die Vielfalt aller Sprachen in einem einzigen Text präsentieren müssten, wobei er in dialektischer Volte zugleich auf der Notwendigkeit des Übersetzens beharrt, ist die poetische Translation für Pavlova die unumgängliche Realisierung jenes Poetischen, das Leben in Dichtung überführt. Die Analogie zwischen zweisprachigem Buch und menschlicher Lebenswelt stellt ihr aus drei Quatrains komponierter Zwölfzeiler des Jahres 1998 her. Dabei wird die Frau durch das X-, der Mann durch das Y-Chromosom symbolisiert. Hier erscheint die Frau in der Funktion der Übersetzerin (sie versetzt den Embryo in eine ruhige, friedliche Lebenswelt), der Mann dagegen nimmt die Position des Autors als Herrschers über eine Region der Unruhe, des Unfriedens ein. Während das „Gebet“ („molitva“) als Gespräch der Frau mit Gott Bestand hat, entpuppt sich die linke Seite, also die des männlichen Originals, als völlig leer. Die Ausgangshandlung ist sprachlos, erst die Übersetzung erzeugt einen kommunizierbaren Text:

Книга – билингва:	Das Buch ist zweisprachig:
справа – молитва,	rechts: ein Gebet,
слева страница чиста.	links ist die Seite leer.
Кто переводчик? –	Wer ist der Übersetzer? –
Икс, перевозчик	Iks [X], der Überträger
в тихие те места.	in jene stillen Örter.
Кто составитель? –	Wer der Verfasser?
Игрек, правитель	Ypsilon [Y], Beherrscher
этих не тихих мест.	dieser unstillen Orte.
Книга – билингва:	Das Buch ist zweisprachig:
справа – молитва,	rechts ein Gebet,
слева исходный текст.	links der Originaltext.
(Pavlova 2004: 208)	

Eine alternative Interpretation des Verhältnisses der Geschlechter mit Blick auf die Translation bietet ein jüngeres Gedicht von Vera Pavlova aus dem Band *Na tom beregu reči (Auf dem jenseitigen Ufer der Sprache)* von 2009. Hier nimmt Gott die Position des Originals ein, die Frau die einer Wort-für-Wort-Translation, und der Mann stellt das Ergebnis einer (freien) Übertragung dar. Die Genesis ist in diesem Vierzeiler in die Terminologie der Translationswissenschaft übertragen und mündet in die einsilbige charms'sche Partikel „Bot!“ („Sieh da!“) (Pavlova 2009: 302):

Женщина – подстрочник,	Die Frau ist Interlinearversion,
мужчина – перевод,	Der Mann ist Übersetzung,
Бог – первоисточник.	Gott ist das Original.
Bot!	Sieh da!

Die Kennzeichnung der Frau als Wort-für-Wort-Übertragung erinnert erneut an Walter Benjamins Sentenz „Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung“ (Benjamin 1972: 21). Es sind allerdings Zweifel daran angezeigt, dass Pavlovas Verwendung des Ausdrucks „подстрочник“, der ja wörtlich „Das-unter-die-Zeile-Geschriebene“ bezeichnet, von Benjamins Text *Die Aufgabe des Übersetzers* eingegeben ist. Bei ihr ist es ja das Vermögen der Frau, Kinder zur Welt zu bringen, ihre körperlich-konkrete kreative Kraft, die sie Gott gleichstellt, dem Schöpfer einer ebenfalls konkret materiellen Welt. Der Reim *подстрочник – первоисточник (Interlinearversion – Original)*, in dessen Kontext die Frau und Gott figurieren, bindet die Qualifikation der Frau überdies wahrnehmbar an Eigenschaften Gottes. Der Mann dagegen ist in dieser poetischen Analogie die Übersetzung der Kreation in ein anderes Medium, er ist, wenn wir die Metapher realisieren, Urheber nicht von Kreation, sondern von *Prokreation*.<sup>20</sup> Hier erzeugt

20 Ein 2012 publiziertes Gedicht ohne Titel relativiert die Gleichung von Kreation und Prokreation): «Я думала, держу карандаш, / а это поминальная свеча, / я думала, пою Отче наш, / а это буги-вуги, ча-ча-ча. / Подковывая рифмами блох, / до вечера слоняясь в неглиже, / я думала: любовь — это Бог. / А это был инстинкт размножения» (Pavlova 2012: 4; „Ich dachte, ich halte einen Bleistift, / doch es ist eine Gedenkkerze, / Ich dachte, ich sänge das Vaterunser, / doch es ist Boogie-Woogie, Cha-Cha-Cha. / Flöhe mit Reimen beschlagend, / bis in die Nacht im Negligé steckend, ich / dachte, die Liebe – das ist Gott. / Doch es war Fortpflanzungsinstinkt“).

der Reim *перевод – Bom* (Übersetzung – Sieh da!) eher den Eindruck des Abschlusses, wie ihn der Ausruf „Basta!“ markiert. Goethe (1888: 239) zufolge hebt der höchste Typus der Übersetzung den Gegensatz zwischen Interlinearversion und freier Nachdichtung des Originals auf.<sup>21</sup> Auch Pavlovas (2007: 60) Sentenz aus dem Band *Četvrtý sen* (*Der vierte Traum*) von 2001 kennzeichnet die Sprache des Dichtens als Translationsidiom: «Переводить с русского на русский, чтобы наконец понять, который из них родной» („Aus dem Russischen ins Russische übersetzen, um schließlich zu verstehen, welches von ihnen die Muttersprache ist“). Dies gilt auch, wenngleich in Umkehrung, für das Schluss-Distichon aus einer Oktave ihres vorletzten Gedichtbandes (Pavlova 2021b: 28 nojabrja)<sup>22</sup>: «Стихотворение, ты – / обратный перевод» („Gedicht, du bist – / die Rückübersetzung“).

Dieser Sinnspruch klingt wie die komprimierte Paraphrase dreier Sätze, die Marina Cvetaeva – in deutscher Sprache – am 6 Juli 1926 an Rainer-Maria Rilke gerichtet hatte. Hier sind der leider ungenauen Übersetzung von Konstantin Azadovskij sowie Evgenij und Elena Pasternak ins Russische einige Korrekturen in eckigen Klammern hinzugefügt:

„Dichten ist schon übertragen, aus der Muttersprache – in eine andere; ob französisch oder deutsch wird wohl gleich sein. Keine Sprache ist Muttersprache. Dichten ist nachdichten.“

(Asadowski 1986: 409)

Поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой [другой] – будь то французский или немецкий – неважно. Для поэта [!] нет родного языка. Писать стихи и значит перелгать [воссоздать].

(Ril'ke / Pasternak / Cvetaeva 1990: 163)

In diesem Fall halte ich es für wahrscheinlich, dass Vera Pavlova ihren Sinnspruch in Kenntnis des Briefftextes von Marina Cvetaeva geschrieben hat, denn die Korrespondenz von Cvetaeva und Rilke ist bereits 1986 in russischer

21 Goethe variiert dabei die dreigliederige Übersetzungstypologie Drydens (2004) in fast hegelianischem Sinne. Der dritte Typus ist in Ante Stamačs literarischer Übersetzung des „Faust“ (Goethe 2006) ins Kroatische realisiert.

22 Dieses Buch ist nicht paginiert, sondern durch fortlaufende kalendarische Daten geordnet.

Sprache erschienen, und die Dichterin spielt für Pavlova eine wichtige Rolle (Pozdnjaev / Pavlova 1999: 31; Pavlova 2021b: 191). In Pavlovas Bestimmung des Gedichts als Rückübersetzung klingt die unausgesprochene romantische Vorstellung vom ursprünglichen, authentischen Charakter poetischer Rede-weise nach. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass sie ihren Hauptvers, die Oktave, in der Tat dem russischen Romantiker Evgenij Baratskij verdankt (Grübel 2023).

In einer Sentenz, die der zuvor zitierten vorangeht, begründet der Sprecher / die Sprecherin seine / ihre Ersetzung der russischen Kausal-Konjunktion bzw. des kausalen Adverbs „почему“ durch die entsprechende englische mit deren Lautähnlichkeit mit der russischen Interjektion ‚ой‘, dem Ausdruck der Emotionen Schmerz, Schrecken, Verwirrung oder Freude: «Вместо ПОЧЕМУ думаю WHY. Why? – Потому что похоже на ОЙ» (Statt WARUM denke ich WHY. Why? – Weil es dem „Ei“ ähnlich ist.) (Pavlova 2007: 60). Die Paronomasie ‚why‘ – ‚ой‘ erfordert und legitimiert den Sprung über Sprachgrenzen.

Letztlich fundiert Vera Pavlova die Ontologie der poetischen Welt im Translationsverhältnis von Wirklichkeit und Sprache:

Если б знать, с какого языка  
переведено твоё люблю,  
если б отыскать оригинал  
и, сличив его со словарём,  
убедиться: точен перевод,  
переводчик на этот раз  
не врёт!..

(Pavlova 2011: 341f.)

Wüsste man, aus welcher Zunge  
dein *ich liebe* übersetzt ist  
fände man das Original, könnte man,  
durch Vergleich mit dem Wörterbuch  
sich überzeugen: die Übersetzung stimmt;  
der Übersetzer, dieses Mal,  
lügt er nicht!..

Hier ist eine Bemerkung zu einem jüngst im Rahmen von ‚political correctness‘ ausgesprochenen Übersetzungsverbot am Platz. Als die junge schwarze amerikanische Lyrikerin Amanda Gorman durch ihren Gedicht-Vortrag zur Amtseinführung des amerikanischen Präsidenten Joe Biden internationale Berühmtheit erlangte, löste die Übersetzung ihres Inaugurations-Gedichts *The Hill We Climb* ins Niederländische eine politische Debatte aus. Marieke Lucas Rijneveld, die Gewinnerin des International Booker Prize 2020 für ihren Debütroman *The Discomfort of Evening*, gab nämlich den ihr erteilten Auftrag zur Übersetzung zurück, nachdem eine Journalistin bemängelt hatte,

dass eine weiße Person mit der Übersetzung des Gedichts einer Schwarzen betraut worden war (N.N. 2021). Im Sinne von Bachtins Alteritäts-Konzept ist diese Entscheidung völlig unbegründet. Das sie fundierende Inklusionsdenken ist nämlich selbst rassistisch, setzt es doch das Bestehen realer Rassenunterschiede voraus. Wäre dieses Verbot sinnvoll, dürfte die *Ilias* von Homer nur von Griechen übersetzt werden, das Tagebuch der Anne Frank nur von niederländischen Jüdinnen und der Verfasser dieser Zeilen hätte die Gedichte von Vera Pavlova nie übertragen dürfen. Nun ist aber auch der öffentliche Vortrag von Gedichten eine Form interpretierender Translation, die Übersetzung eines Schriftstücks nämlich in mündliche Rede; Vera Pavlova hat mit großem Erfolg von ihr ausgewählte Gedichte der männlichen Dichter Aleksandr Blok, Sergej Esenin und Michail Kuzmin auf Compact-Discs eingelesen. Und sie hat ausdrücklich meinem Vorhaben zugestimmt, ihren Gedichtband *Nebesnoe životnoe* ins Deutsche zu übertragen.

## 5. Beobachtungen zur deutschen Übersetzung von Vera Pavlovas Gedichtband *Nebesnoe životnoe*

Zum Schluss werfen wir einen Blick auf drei Schwierigkeiten der Übersetzung von Vera Pavlovas Gedichtbuch *Nebesnoe životnoe* von 1997 ins Deutsche, die mit den beiden hier besprochenen Hauptgesichtspunkten der Translation, ihrer kulturellen und ihrer medialen Dimension, zusammenhängen. Der Kritiker Boris Paramonov hat Vera Pavlovas Erstlingswerk als „sexuelle Revolution der russischen Gedichtssprache“ (Jur’enen 2003) bezeichnet, insofern Vera Pavlova hier zum ersten Mal in der russischen Verskultur die körperlichen Beziehungen der Geschlechter mit einer prägnant weiblichen Stimme artikuliert habe. Dieser Bruch der viktorianischen sowjetischen Tradition war so abrupt, dass die Kritikerin Ekaterina Orlova (1997) in ihrer Besprechung der frühen Gedichte Pavlovas in der Zeitschrift *Oktjabr’* die Annahme lancierte, es handle sich um eine Mystifikation: der Namen Vera Pavlova sei ein Pseudonym, das eine Gruppe männlicher Dichter erfunden habe.<sup>23</sup>

23 Auf diese an den Fall der Mystifikation von Čerubina de Gabriak durch Elizaveta Ivanovna Dmitrieva (um 1910) gemahnende Attribution – deren Gedichte wurden Maksimilian Vološin zugeschrieben – hat Vera Pavlova (1999) selber angespielt. Vgl. zu Čerubina de Gabriak Erika Greber (1993).

Als ich vor drei Jahren in einem Vortrag über die Rolle des Körpers in den Gedichten Vera Pavlovas im Institut für Sprachwissenschaft der Akademie der Wissenschaften in Moskau das folgende Gedicht vorlas, äußerte ein älterer Sprachwissenschaftler, zu dessen Ehrung diese Tagung stattfand, erneut die Annahme, diese Verse könne keine russische Frau geschrieben haben. Die Oktave mündet übrigens in einen Kurzvers, der an Prigovs performative Lyrik gemahnt:

А может быть, биенье наших тел  
 рождает звук, который нам не слышен,  
 но слышен там, на облаках и выше,  
 но слышен тем, кому уже не слышен  
 обычный звук... А может, Он хотел  
 проверить нас на слух: целы? без трещин?  
 А может быть, Он бьет мужчин о женщин  
 для этого?  
 (Pavlova 1997: 142)

Doch kann es sein, das Schlagen unserer Leiber  
 gebiert den Klang, der uns unhörbar ist,  
 doch hörbar dort, auf Wolken und noch höher,  
 Doch hörbar denen, die nicht hören mehr  
 gewohnten Klang... Kann sein, Er wollte auch  
 uns prüfen nach Gehör: Ganz? Ohne Risse?  
 Kann sein, Er schlägt die Männer auf die Frau'n  
 just darum?  
 (Pavlova 2021a: 300)

Beim Hören dieser Übersetzung käme wohl keinem Zuhörer die Idee, dieses Gedicht könne nur aus einer männlichen Feder stammen. Wie der von Heinz-Ludwig Arnold (1970) versammelte Gedichtband *Dein Leib ist mein Gedicht* beispielhaft zeigt, war schon vor über fünf Jahrzehnten das erotische Gedicht in der deutschen Kultur fest verankert. Die erotische Risikofreude von Pavlovas Gedichtsprache hätte sich im Deutschen durch eine rigide Konkretisierung der Körper-Ereignisse beim Geschlechtsakt durchaus nachahmen lassen. Doch hätte dies die Texte der Pornographie angenähert. Daher fiel

die Entscheidung, die Kühnheit gegenüber der sowjetischen Verdrucktheit *in rebus eroticis* im Vorwort zu erläutern – zugegebenermaßen keine elegante Lösung. In ihrer späten Lyrik hat Vera Pavlova die Pornographie übrigens durch eine geschickte poetische Wendung abgewehrt, welche die Verben beim Wort nimmt: «Я в стихах не раздетая / я не одетая» (Pavlova 2019a, 122; „Ich bin in Versen nicht entkleidet / bin nicht bekleidet“).

Im Rahmen der intramedialen Translation lässt sich an diesem Gedicht auch die Schwierigkeit des Transfers poetischer Formen zeigen. Während die Metrik mit dem fünfhebigen Jambus keine Übertragungsprobleme aufwirft, da die freien Verse in der russischen Lyrik dieser Zeit ebenso dominant waren wie in der deutschen und Pavlovas Sonderposition des Festhaltens an überkommenen Formen durch die Wiedergabe mit ebensolchen fünfsilbigen Jamben zu repräsentieren war, zeigt der Reim in der russischen und deutschen Dichtung des späten 20. Jahrhunderts weniger Kongruenz. Die Lautwiederholung am Versende war in der russischen Lyrik weniger selten als in der deutschsprachigen, wobei sich das Blatt auch hierzulande in den letzten Jahren im Sinne einer Rückkehr des Reims zu wenden scheint. Die Folge von stumpfem und klingendem Versausgang in der Oktave schien so die angemessene Lösung des Problems. Die Unregelmäßigkeit in der Folge von drittem und viertem Vers des Originals, die ebenso wie der zweite mit klingendem Reim auslauten, hat sein Äquivalent in der Irregularität zwischen dem vierten und fünften Vers, die beide stumpf enden. Natürlich ist der verkürzte Prigovsche Schlussvers, auch wenn die deutsche Fassung ihn nachgestaltet, in der Übersetzung nicht mehr als Verweis auf Prigov zu erkennen, dessen Lyrik in Deutschland dafür leider viel zu wenig bekannt ist. Der Witz des Gedichts, den Geschlechtsverkehr als göttliche Probe der beteiligten Körper auf Unversehrtheit auszulegen, verdiente unserer Ansicht aber auch in der Translation den finalen Paukenschlag der Kürze in der Angabe dieses Zwecks.

Ein zweites Gedicht stellt wegen seiner paronomastischen, zitierend auf den Futuristen Velimir Chlebnikov verweisenden Struktur den Übersetzer vor fast unlösbare Probleme. Zunächst gebe ich die wörtliche Übersetzung:

Умирал – умер:	Er starb – ist gestorben:
чередование гласных	Wechsel der Vokale
в корне мира мер.	in der Wurzel der Welt der Maße.
(Pavlova 1997: 198)	



Die sich wiederholenden Lautfolgen „мира“ „мер“, die Chlebnikovs „innere Flexion“ praktizieren, d. h. die Abtönung des Vokals im Kontext gleicher Sequenzen von Konsonanten in der Wortwurzel, russ. „в корне“, hier: „мир“ „мер“, sind durch Kursivsatz markiert. Die Spanne zwischen dem Vorgang des Sterbens und dem Zustand des Tot-Seins ist hier dem phonetisch gar nicht so weiten Sprung vom vorderen Vokal *i* zum gleichfalls vorderen Vokal *e* gleich. Als sei das nicht der Schwierigkeiten genug, bildet die letzte Zeile auch noch das unverkennbare Zitat des Titels eines Gedichtbands von Chlebnikov (1916): *Vremja mera mira* (*Zeit, das Maß der Welt*). Hinzu kommt, dass Chlebnikov überzeugt war, mit seinen „Doski sud'by“ („Tafeln des Schicksals“) eine arithmetische Methode gefunden zu haben, mit der er prospektiv Krieg von Frieden und Unglück von Glück scheiden könnte. Trotz der verdienstvollen zweibändigen Ausgabe deutscher Übersetzungen von Werken Chlebnikovs (1972) durch Peter Urban können wir nicht davon ausgehen, dass der deutsche Gedichtleser diese Texte kennt. Hier war innerhalb der intramedialen Translation einen Kultursprung unvermeidlich.

Die anfängliche Lösung rettete die paronomastische Konstruktion, opferte jedoch die von ihr getragene Sinnspanne des Todes als Maß der Welt. Eine Interim-Fassung machte die paronomastische Gleichung zum Träger der Sinnspanne zwischen Welt und Wollen. Hier war bereits Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818 [1819]) als Verweisgrund aktiviert, doch durch die Verschiebung von „Welt als Wille“ zu „Welt als Wollen“ zugleich verdeckt. Die endgültige Lösung nimmt dann wieder die enge Vokalfolge *i* und *e* auf, die sie allerdings im Zitat „Welt als Wille“ umkehrt. Ich vollzog in beiden Fällen den Sprung, den wir mit einem biologischen Übersprung vergleichen können, mit der zugegebenermaßen nicht unproblematischen Ersetzung Chlebnikovs, des Dichters durch Schopenhauer, den Philosophen. Doch bleibt auch die Literatur als Verweishintergrund aktiv, indem der Vers „Stirb – und sterben“ Goethes Vers „Stirb und werde“ (Goethe 1819: 31)<sup>24</sup> aus dem *West-östlichen Divan* assoziieren lässt, d. h. einen Appell eben jenes deutschen Dichters, dessen Vers „Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründet“ aus Goethes Festgedicht auf Staatsminister Voigt Schopenhauer zum Motto der *Welt als Wille und Vorstellung* erkoren hatte. In der Tat kommt dieser Vers

24 „Und so lang du das nicht hast, / dieses Stirb und Werde, / bist du nur ein trüber Gast / auf der dunklen Erde“ (Goethe 1819: 31).

Goethes mit Chlebnikovs Optimismus in Hinsicht auf die Erkennbarkeit der Natur gleich.

An einem Vierzeiler, der die sprachlichen Zeichen zugleich mit Bildvorstellungen der Natur und der Osterbotschaft des Neuen Testaments verquickt, ist die deutsche (wie übrigens auch die französische) Übersetzung gescheitert (Pavlova 1997: 247; 2021a: 51; meine Hervorhebung, R.G.):

Бабочка раскрывает крылья: <b>X</b>	Schmetterling öffnet die Flügel: <b>X</b>
Бабочка складывает крылья: <b>B</b>	Schmetterling faltet die Flügel: <b>B</b>
Бабочка взлетает: <b>XB, XB</b>	Schmetterling fliegt auf: <b>XB, XB</b>
Бабочка улетает	Schmetterling fliegt davon

Zwar ist die optische Figur der geöffneten und geschlossenen Schmetterlingsflügel – wie im beigefügten Zitat aus der französischen Übersetzung so auch in der deutschen – nachgeahmt, doch versagt in der unseren wie in der französischen Kultur die im Russischen mögliche Assoziation des Zeichenfolge XB mit dem christlichen Heilsversprechen „Христос воскрес“ – „Christ ist erstanden“. Die Natur selbst ist bei Pavlova das Neue Evangelium.<sup>25</sup> Die Verknüpfung des optischen Bildes der Schmetterlingsflügel mit der Himmelfahrt konnte in der deutschen wie in der französischen Übersetzung nur durch eine Fußnote nachgetragen werden und belegt so das Scheitern der Translation.

Enden will ich mit einer optimistischen Note. Auf die Frage Как Вы вообще смотрите на возможность перевода поэзии?“ („Wie schätzen Sie ganz allgemein die Möglichkeit ein, Gedichte zu übersetzen?“) hat Vera Pavlova (2019b) eine zugleich anspruchsvolle und ermutigende Antwort gegeben: «Как на чудо. [...] Это одно из тех чудес, которое иногда случается» („Wie ein Wunder. [...] Es ist eines dieser Wunder, die manchmal geschehen“).

## Literatur

- Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.) (1970): *Dein Leib ist mein Gedicht. Deutsche erotische Lyrik aus fünf Jahrhunderten*. Bern / München / Wien: Ullstein.
- Asadowski, Konstantin (1986): *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Berlin / Weimar: Aufbau; Frankfurt a. M.: Insel.

<sup>25</sup> Hier ist dann doch eine Kongruenz mit Fedorovs Kosmosophie gegeben.

- Avtonomova, Natalija (2008): *Poznanie i perevod. Opyty filosofii jazyka*. Moskva: ROSSPEN.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bachtin, Michail (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (2002): „Otvety na voprosy redakcii ‚Novogo mira‘“, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Band 6*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 451–457.
- Bachtin, Michail (2006): *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (2012): „Slovo v romane“, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Band 3*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 8–179.
- Bachtin, Michail (2017): *Sprechgattungen*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Benjamin, Walter (1972): „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. IV/1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–21.
- Bondareva, Alena (2013): „Stichi — éto vysšaja forma moego suščestvovanija“, in: Pavlova, Vera: *Interv'ju*. <http://www.maxima-library.org/new-books-2/b/78291?format=read> (8.02.2023)
- Bülck, Rudolf (1942): „Klaus Groths Werke in Übersetzungen“, in: *Korrespondenzblatt des Vereins für Niederdeutsche Sprachforschung* 55, 30–49.
- Čapek, Karel (1920): *Francouzská poesie nové doby*. Praha: Fr. Borový.
- Chlebnikov, Velimir (1916): *Vremja mera mira*. Petrograd: Tipografija L. Ja. Ginzburga.
- Chlebnikov, Velimir (1972): *Werke. Poesie-Prosa-Schriften-Briefe*. 2 Bde. Reinbek: Rowohlt.
- Coster, Charles De (1867): *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*. Brussel: Lacroix & Verboeckhoven.
- Dryden, John (2004): „The Preface to Ovid's Epistles (1680)“, in: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 38–42.
- Espagne, Michel (1999): *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Flaker, Aleksandar (1991): „Der erasmische Konflikt. Miroslav Krleža und Erasmus von Rotterdam“, in: *Russian Literature* 30/1, 21–28.
- Frizman, Leonid (2008): „Neizvestnyj Gasparov“, in: *Mirgorod* 1, 165–177.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1819): *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Cotta.

- Goethe, Johann Wolfgang von (1888): „Übersetzungen. Westöstlicher Divan“, in: ders.: *Werke*. Weimar: Hermann Böhlau, 235–239.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2006): *Faust, I. i II.* S njemačkoga preveo Ante Stamać. Zagreb: Školska knjiga.
- Gor'kij, Maksim (1934): „Doklad A.M. Gor'kogo o sovetsoj literature“, in: *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetkich pisatelej 1934. Stenografičeskij očet.* Moskva, 5–19.
- Greber, Erika (1993): „Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus)“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 32, 175–206.
- Grübel, Rainer (2023): „Dar' Evgenija Boratynskogo i blagodarnost' Very Pavlovoj“, in: *Poëzija mysli: Ot romantizma k sovremennosti. K 220-letiju so dnja roždenija Boratynskogo.* Sankt-Peterburg: Nestor-Istorija, 163–174.
- Hanna, Samih F. (2019): „Decommercialising Shakespeare: Mutran's Translation“, in: Hennessey, Katherine / Litvin, Margaret (Hgg.): *Shakespeare and the Arab World.* New York / Oxford: Berghahn, 35–62.
- Heinrichs, Wolfhart (1969): *Arabische Dichtung und griechische Poetik.* Wiesbaden: Steiner Verlag.
- Ilešić, Fr. (1939): „P. Bernard Mariboričan, slovenski pisatelj 18. stoletja“, in: *Časopis za zgodovino in narodopisje XXXIV/1–2* (Maribor), 39–188.
- Jaspers, Karl (1978): *Opšta psihopatologija.* Übersetzt von Pavle Milekić. Beograd: Prosveta. 2. Auflage Beograd / Niš: Prosveta, 1990.
- Jur'enen, Sergej (2003): „Nebesnoe životnoe': v Èkslibrise Vera Pavlova“, in: <https://www.svoboda.org/a/24196979.html> (20.08.2024).
- Kehlmann, Daniel (2017): *Tyll. Roman.* Rowohlt: Reinbek. Krleža, Miroslav (1967): *Stichi.* Sostavlenie i primechanija G. Il'inoj. Predislovie B. Sluckogo. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Krleža, Miroslav (1936): „Balade Petrice Kerempuha“, in: *Ljubljanski zvon* 56/7–8, 328–348.
- Krleža, Miroslav (1946): *Balade Petrice Kerempuha.* Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Krleža, Miroslav (1978): „Die Balladen des Peter Krempuch. Ausgewählt und aus dem Kroatischen übertragen von Ina Jun Broda [sic]“, in: ders.: *Balladen und Gedichte.* Zagreb: Die Brücke / Most (Društvo književnika Hrvatske), 19–68.

- Krleža, Miroslav (1986): *Ballady Petruški Kerempucha*. Moskva: Chudozhestvennaja literatura.
- Krleža, Miroslav (2016): *Die Balladen des Petrica Kerempuh. Balladenzyklus*. Aus dem Kroatisch-Kajkavischen umgedichtet von Boris Perić. Zagreb: Die Brücke / Most.
- Lateef, Ayad Abed (2017): *Entstehung des arabischen Theaters und Rezeption des deutschen Theaters im arabischen Raum (Ägypten, Syrien, Libanon und Irak)*. Diss. an der Europa-Universität Flensburg. <https://www.zhb-flensburg.de/fileadmin/content/spezial-einrichtungen/zhb/dokumente/dissertationen/lateef/dissertation-lateef-2019.pdf> (20.08.2024).
- Lotman, Michail (1995): „Za tekstom. Zаметki o filosofskom fone tartuskoj semiotiki (Stat'ja pervaja).“ In: *Lotmanskij sbornik. Band 1*. Moskva: IC-Garant, 214–222.
- N.N. (1856): *Quickborn. Volksleben in plattdeutschen Gedichten dithmarscher Mundart*. Hamburg: Perthes-Besser & Maucke.
- N.N. (2021): „Debatte um Amanda Gorman: Wer spricht in wessen Namen?“, in *Süddeutsche Zeitung*, Dienstag, 9. März.
- Orlova, Ekaterina (1997): „V raju životnych“, in: *Oktjabr' 12*, 177–181.
- Pavlova, Vera (1997): *Nebesnoe životnoe*. Moskva: Zolotoj věk.
- Pavlova, Vera (1999): „Tancuju odna“, in: *Ogonek 30* (4617; 24. Oktober), 15.
- Pavlova, Vera (2004): *Soveršennoletie*. Moskva: OGI.
- Pavlova, Vera (2007): „Surdoperevod-5“, in: dies.: *Tri knigi*. Moskva: Zacharov, 56–61.
- Pavlova, Vera (2009): *Na tom beregu reči*. Moskva: AST.
- Pavlova, Vera (2011): *Sem' knig: Stichotvorenija*. Moskva: Ėksmo.
- Pavlova, Vera (2012a): „Heaven is Not Verbose. A Notebook. (Why poetry is like earthworms, thought is like cud, and understanding is like insanity)“, in: James, Clive / Smith, Patricia / Birkerts, Sven (Hgg.): *Poetry. 100 years*. April 2012. <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69788/heaven-is-not-verbose-a-notebook> (20.08.2024).
- Pavlova, Vera (2012b): „SURDOPEREVOD-4“, in: dies.: *Libretto*. Moskva: Astrel', 48–61.
- Pavlova, Vera (2012c): „Sekret zerkal. Stichi“, in: *Znamja 9*, 3–9.
- Pavlova, Vera (2018): *Proveročnoe slovo*. Moskva: Ėksmo.
- Pavlova, Vera (2019a): *Pis'ma v sosednju komnatu*. Moskva: Astrel'. – Statt Paginierung Zählung der Verstexte.

- Pavlova, Vera (2019b): „Ja vsju žizn' pišu odnu knigu. Interv'ju s Grigoriem Solov'evym“, in: *LitMost*. 23. April. <https://zondnews.ru/Vera-Pavlova-YA-vsyu-zhizn-pishu-odnu-knigu/8435> (20.08.2024).
- Pavlova, Vera (2021a): *Nebesnoe životnoe. Das himmlische Tier. Zweisprachige Ausgabe*. Deutsche Übersetzung Rainer Grübel. Oldenburg: BIS-Verlag.
- Pavlova, Vera (2021b): *Zapiski sčastlivogo čeloveka v stichach i proze*. Moskva: Èksmo.
- Pavlova, Vera/Rubežov, Boris (2012): „Pjataja stranica. Literaturnyj dnevnik“. <https://stihi.ru/diary/approx/2012-07-30> (20.08.2024).
- Perić, Boris (2016): „Dialektale oder ‚kleine‘ Literatur? Überlegungen zur Übersetzung von Krležas Balladen“, in: Krleža, Miroslav: *Die Balladen des Petrica Kerempuh. Balladenzyklus*. Aus dem Kroatisch-Kajkavischen umgedichtet von Boris Perić. Zagreb: Die Brücke / Most, 179–190.
- Podoroga, Valerij (2006): *Mimesis. Materialy po analitičeskoj antropologii literatury. V 2-ch tomach. Tom 1: N. Gogol', F. Dostoevskij*. Moskva: Logos.
- Pozdnjaev, Michail / Pavlova, Vera (1999): „Tancuju odna. Interv'ju s Verej Pavlovoj“, in: *Ogonek* 30 (4617), 18.10.1999, 30–33.
- Puškin, Aleksandr (1994): *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach. Tom 1*. Moskva: Voskresen'je.
- Ricœur, Paul (2004): *Sur la traduction. Grandes difficultés et petits bonheurs de la traduction*. Paris: Bayard.
- Ril'ke, Rajner Marija / Pasternak, Boris / Cvetaeva Marina (1990): *Pis'ma 1926 goda*. Hg. von Konstantin Azadovskij. Moskva: Kniga.
- Schopenhauer, Arthur (1818 [1819]): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Brockhaus.
- Sturge, Kate (2009): „Cultural Translation“, in: Baker, Mona / Saldanha, Gabriela (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 67–70.
- Vermeer, Hans (2006): *Luhmann's "Social Systems" theory: Preliminary fragments for a theory of translation*. Berlin: Frank & Timme.
- Volkov, Solomon (2000): *Besedy s Brodskim*. Moskva: Nezavisimaja gazeta.