



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## „Schwindler und Irrenhauskandidaten Literarische ÜbersetzerInnen und Kunst“

verfasst von / submitted by

Giulia Bianchin

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 060 331 345

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Übersetzen UG 2002  
Deutsch Französisch

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, M.A



## **Danksagung**

Innanzitutto ringrazio di cuore i miei genitori per il loro costante sostegno ed entusiasmo per tutte le imprese, talvolta bizzarre, che intraprendo. Con il vostro appoggio sicuro so che posso affrontare ogni nuova impresa con più ottimismo!

Ein ganz besonderer Dank gilt meiner Betreuerin ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, M.A. für ihre wertvolle Hilfe und Geduld.

Ich möchte mich bei meinen Freunden bedanken, die mich während meines Studiums unterstützt haben. Wir haben zusammen viel gelacht und Spaß gehabt, die Studienjahre wären viel langweiliger ohne sie gewesen!

Nicht zuletzt möchte ich meiner gründlichen Korrekturleserin für ihre Vorschläge und Kommentare danken.

... grazie!



# Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	iii
Inhaltsverzeichnis.....	v
Abbildungsverzeichnis.....	vi
Einleitung.....	1
1. Literatur.....	4
1.1. Der Begriff der Literatur.....	5
1.2. Das Kunstwerk.....	12
2. Kreativität.....	15
2.1. Definition von Kreativität.....	15
2.1.1. Ansätze zur Interpretation von Kreativität.....	15
2.1.2. Wissenschaftliche Kreativität.....	17
2.1.3. Künstlerische Kreativität.....	23
2.2. Kreativität in der Translationswissenschaft.....	29
3. Kunst.....	37
3.1. Entwicklung des Begriffs.....	37
3.2. Kunst als Kommunikation.....	39
3.3. Kunst als Ausdruck der Innerlichkeit.....	43
3.4. Kunst als Handlung.....	46
4. Übersetzen und Kunst.....	51
4.1. Literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen.....	51
4.2. Übersetzen und Kunst in der Übersetzungswissenschaft.....	61
4.2.1. Ältere Theorien.....	61
4.2.2. Neuere Beiträge.....	62
5. Schlussfolgerungen.....	70
6. Bibliographie.....	73
6.1. Internetquellen.....	80
Zusammenfassung.....	83

## **Abbildungsverzeichnis**

**Abbildung 1:** Kontinuum in der künstlerischen und wissenschaftlichen Kreativität ..... 28

**Abbildung 2:** Kontinuum in der Kreativität beim Übersetzen von Sach-/Fachtexten und in literarischen Kunstwerken..... 35

## Einleitung

Bücher sind immer meine Leidenschaft gewesen. Ich habe mein Studium im Fach Translation mit der Absicht angefangen, in der Zukunft Bücher zu übersetzen. Im Laufe meines Studiums habe ich aber bemerkt, dass einerseits das literarische Übersetzen sehr respektiert und eingeschätzt wird, andererseits wird es in der translationswissenschaftlichen Forschung etwas vernachlässigt, als ob es überhaupt eine andere Art der Translation wäre, die wenig mit dem Fachübersetzen zu tun hat. Auch in der Gesellschaft ist ein ähnlicher, ambivalenter Standpunkt gegenüber dem literarischen Übersetzen zu beobachten. Die PETRA-Plattform innerhalb des europäischen Kulturprogramms zielt auf die Förderung und Unterstützung literarischer Übersetzung und dem breiten Publikum diese Tätigkeit bekannter zu machen. In diesem Rahmen werden die aktuellen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen von literarischen ÜbersetzerInnen analysiert, die in der Publikation *Die Petra-Empfehlungen* (2012) zusammengefasst werden: Einerseits werden ÜbersetzerInnen immer mehr als VermittlerInnen zwischen Kulturen anerkannt; andererseits hat das aber ihre Lebensqualität oder ihr Gehalt nicht verbessert. Die negative Auffassung des Übersetzens als „verlustreiche Annäherung nämlich an ein nie erreichbares Original“ (Becker & de Haan 2012) ist noch heute sehr verbreitet und wie auch Venuti (2008<sup>2</sup>:1ff.) betont, gilt als ideale Übersetzung noch jene die nicht als solche wahrgenommen wird. Aus diesem Grund sind literarische ÜbersetzerInnen noch sehr unsichtbar, sie bleiben in Dienste der OriginalautorIn und werden nicht als Ko-AutorIn betrachtet, auch wenn sie durch das Urheberrecht als SchöpferInnen anerkannt sind. Das spiegelt sich natürlich in der finanziellen Anerkennung wider: ÜbersetzerInnen und insbesondere literarische ÜbersetzerInnen werden in der Regel schlecht bezahlt und von VerlegerInnen oft als finanzielle Belastung angesehen und deswegen müssen ÜbersetzerInnen unter großem Zeitdruck arbeiten (vgl. Wuilmart 2012). Vor einigen Jahren habe ich in einer literarischen Agentur gearbeitet und mein Arbeitgeber hat mir immer wiederholt geraten: „Gründen Sie eine internationale Reinigungsfirma! So reisen Sie um die ganze Welt und verdienen Sie sicher mehr als ein Übersetzer!“ Ich konnte das überhaupt nicht verstehen, wer Dante Alighieri übersetzen kann, kann alles übersetzen! Wieso werden literarische ÜbersetzerInnen immer noch so benachteiligt?

Aus diesen Vorüberlegungen und der Unzufriedenheit über die geringe Schätzung dieses Berufs, den ich liebe, entsteht diese Arbeit. Ich wollte mich mit dem literarischen Übersetzen befassen, aber ich hatte anfangs noch keine klare Idee welche Richtung und welche Aspekte meine Arbeit umfassen könnte. Nach Empfehlungen und langer Recherche wurde mir bewusst, dass die Beziehung zwischen literarischem Übersetzen und Kunst ein spannendes und vielversprechendes Thema ist.

In meinem Kopf war schon instinktiv klar, dass literarische ÜbersetzerInnen etwa wie KünstlerInnen sein müssen. Der Pianist Pollini, der Chopin spielt, wird sicher als einen Künstler gesehen, obwohl er die Musik nicht geschrieben hat. Wieso sollte es für literarische

ÜbersetzerInnen anders sein? Die spezielle Beziehung zwischen literarischem Übersetzen und Kunst kann intuitiv auch ohne theoretische Grundlagen wahrgenommen werden. Auch Laien würden sagen, dass das literarische Übersetzen „mehr Kreativität“ braucht, als die Übersetzung von Bedienungsanleitungen oder eines Vertrags. Es ist dann so intuitiv und offensichtlich, dass man sich nicht mehr fragt, wie diese besondere Beziehung zwischen literarischem Übersetzen und Kunst ist und wie Kreativität im literarischen Übersetzen auftritt. In der Translationswissenschaft wird diese Beziehung in der Tat kaum untersucht.

Die Beziehung zwischen literarischem Übersetzen und Kunst ist nicht nur für mich eine interessante Frage, sondern auch für die Translationswissenschaft. Die in dieser Arbeit gezogenen Parallelen zwischen Kunst und literarischem Übersetzen ermöglichen, die literarische ÜbersetzerInnen aus einer anderen Perspektive anzusehen, nämlich als aktive und bewusste KünstlerInnen und nicht mehr als unsichtbare DienerInnen, die den Interessen der AutorIn oder dem Verlag unterstehen müssen. Dank ihrem Umgang mit literarischen Kunstwerken können sie einen speziellen Status bekommen, sie sind nicht nur ÜbersetzerInnen, sondern auch KünstlerInnen, die über Erfahrung und ein spezifisches Fachwissen verfügen. So kann auch das literarische Übersetzen im akademischen Rahmen gezielt gefördert werden und mehr Aufmerksamkeit erhalten.

Die erste Schwierigkeit der Gestaltung dieser Arbeit war, dieses intuitive Bauchgefühl zu organisieren und auf Basis solider theoretischer Grundlagen zu fundieren. Ich musste dann mein gewohntes Fach, die Translationswissenschaft, verlassen und mich mit mir noch unbekanntem Begriffen auseinandersetzen. Um die Hauptbegriffe dieser Arbeit zu definieren, musste ich mich mit der Literaturwissenschaft, der Kreativitätsforschung und der Philosophie beschäftigen. Einige schwierige und rätselhafte Begriffe dieser Disziplinen, wie Literatur, Kunst, Schönheit und Kreativität werden zuerst definiert und in gewisser Weise erklärt, um sie dann im Zusammenhang mit dem literarischen Übersetzen bringen zu können. Genau an dieser Stelle fangen Probleme an und es war nicht mehr so klar, warum literarisches Übersetzen und Kunst verbunden sind. Ich muss zugeben, dass es am Anfang etwa frustrierend war, weil ich fast nichts verstehen konnte! Zuerst habe ich alle Definitionen und Erklärungen abgelehnt, die zu „philosophisch“ waren, das Übersetzen ist grundsätzlich eine konkrete Tätigkeit, die sich mit konkreten Objekten wie den Texten und mit Sprachen beschäftigt und ich fand, dass sie mit realitätsnahen Reflexionen einfacher und wirksamer in Verbindung gebracht werden kann. Die Bücher von Tolstoi (1993), Kandinsky (1952<sup>4</sup>) und Rothko (2004) waren eine große Hilfe, um eine klare Vorstellung zu bekommen, was unter Kunst verstanden wird und wie Parallelen zum literarischen Übersetzen gezogen werden können.

In der Translationswissenschaft wurde schon das Thema Übersetzen und Kunst behandelt, insbesondere von Levý (1969), der aber ÜbersetzerInnen als DienerInnen ihrer Nationalliteratur und der AutorIn betrachtet. Ich wollte eine neue Perspektive zu diesem Thema entwickeln, die Literatur in der Translationswissenschaft hat mir jedoch wenig geholfen. Nur wenige Quellen (siehe Kap. 4.2.2) beschäftigen sich mit diesem Thema und diese wenigen bezie-

hen sich noch auf veraltete Begriffe und Theorien, die für meine Absicht wenig sinnvoll waren. Ich konnte nicht glauben, dass das, was mir so klar erschien, offenbar nur sehr wenigen TheoretikerInnen sonst aufgefallen war. Auch der Begriff Kreativität wurde schon im Rahmen des Übersetzens untersucht, aber nicht aus einer künstlerischen Perspektive. In der Translationswissenschaft spricht man vor allem von translatorischer Kreativität aber wird der für mich offenbare Zusammenhang mit der Kunst nicht weiter untersucht. Ich habe mich dann besonders auf die künstlerische Kreativität und ihre Merkmale fokussiert. Zuerst dachte ich, dass sie eine getrennte Art von Kreativität im Vergleich zur Kreativität in den Wissenschaften oder im Alltag sei. Dann habe ich verstanden, dass beide Arten der Kreativität aus derselben Basis entstehen und sich anders und mit einem unterschiedlichen Grad entwickeln (siehe Kap. 2.1.3). Das Konzept der künstlerischen Kreativität passt besonders gut zur Betrachtung von literarischen Übersetzerinnen als Künstlerinnen und kann daher die translatorische Kreativität in bestimmten Texten wie die literarischen Kunstwerken ergänzen.

Um die Beziehung zwischen Übersetzen und Kunst zu analysieren, werden in der Arbeit folgende Forschungsfragen gestellt:

- Können Ähnlichkeiten zwischen literarischen ÜbersetzerInnen und KünstlerInnen bemerkt werden? Wenn ja, welche?
- Welche künstlerischen Eigenschaften sollen literarische ÜbersetzerInnen besitzen, um Kunstwerke zu übersetzen?
- Sind literarische Werke auch gleichzeitig Kunstwerke?

In Anlehnung an besondere Anschauungen von Kunst und ihrer Aufgabe von Tolstoi, Kandinsky und Rothko können diese Fragen beantwortet werden. Alle drei Autoren verzichten auf schwierige, metaphysische Erörterungen, die noch mehr Chaos und Zwiespalt bringen würden und konzentrieren sie sich auf die Interaktion zwischen Menschen mittels Kunst und wie die Kunst den Menschen bekannt gemacht werden kann. Die Parallelen mit dem literarischen Übersetzen waren dann nicht schwierig zu finden.

Nach meiner Recherche und Analyse einiger Bücher über Kunst wird die folgende Hypothese dieser Arbeit aufgestellt: Literarische ÜbersetzerInnen sind KünstlerInnen im Sinne von selbstständigen kreativen Menschen und MittlerInnen der Gefühle der AutorIn. Wie auch in den *Petra-Empfehlungen* vorgeschlagen wird, sollen literarische ÜbersetzerInnen als Ko-AutorInnen betrachtet werden. Noch dazu ist die literarische Übersetzung eine autonome interpretierende Kunst. Es wird davon ausgegangen, dass literarische ÜbersetzerInnen eine bevorzugte Rolle zwischen KünstlerInnen (AutorInnen) und dem Publikum haben und sie können literarische Kunstwerke übersetzen, weil sie, als KünstlerInnen selbst, nicht nur translatorische sondern auch künstlerische Kompetenzen besitzen, mit denen sie die AutorInnen und ihre Absichten verstehen und interpretieren können.

# 1. Literatur

In dieser Arbeit geht es um literarisches Übersetzen, „literarische Übersetzer übersetzen ‚Literatur‘ [...] [sie] übersetzen [...] Bücher, [...] Prosa, Lyrik aber auch wissenschaftliche Werke, Essays und Sachbücher. Es geht also nicht immer um ‚hohe Literatur‘ [...] auch Populärromane, Sachbücher oder auch Reiseführer.“ (Dathe 2013, 60f) Was wird aber unter Literatur und literarischen Texten verstanden? Venuti gibt eine Beschreibung von literarischen Texten, die nicht nur die spezifischen sprachlichen Eigenschaften einschließt, sondern auch seine soziale Wirkungen: „A literary text [...] can never simply express the author’s intended meaning in a personal style. It rather puts to work collective forms in which the author may indeed have a psychological investment“ (Venuti 1998:10). Literarische Texte umfassen also nicht nur Gedanken und Gefühle der AutorInnen, sondern auch die Strukturen und Modelle des geltenden literarischen Kanons oder der dominierenden Kultur. Literarische Texte können jedoch die Konventionen und Modelle zerbrechen und Heterogenität in der Kultur schaffen „by submitting the major language to constant variation, forcing it to become minor, delegitimizing, deterritorializing, alienating it.“ (Venuti 1998:10) Auf diese Art und Weise schaffen AutorInnen eine „Literatur der Minderheit“; in Kap. 4.1 wird spezifisch besprochen, welche Rolle ÜbersetzerInnen in einem solchen Kontext spielen können.

Vor den sozialen und kulturellen Implikationen soll zuerst der Begriff Literatur genauer analysiert werden, um den Gegenstand dieses Fachgebiets der Translation näher zu beobachten und zu verstehen, womit sich literarische ÜbersetzerInnen auseinandersetzen. In diesem Kapitel wird eine Definition von Literatur gegeben, unter Berücksichtigung der aktuellen Theorien in der Literaturwissenschaft, nach denen keine einheitliche und endgültige Definition überhaupt möglich ist. Der ältere und überholte Begriff des literarischen Kunstwerks und die damit verbundene Aufteilung zwischen hoher und niederer Literatur sind aber für das Ziel dieser Arbeit noch relevant: Ohne Anspruch an Werturteilungen ist aber klar, dass Goethes *Faust* und *Fifty Shades of Grey* nicht auf demselben Niveau stehen und das hat auch verschiedene Konsequenzen beim Übersetzen. In Kap. 1.2 wird das Konzept vom Kunstwerk auf der Basis der Theorien von Tolstoi und Kandinsky näher untersucht. Es wird dann erklärt welche Merkmale typisch sind und wie es auf die Menschen wirken kann. Tolstois und Kandinskys Definitionen von Kunstwerk passen auch gut zu literarischen Kunstwerken und es wird dann klar, dass literarische Werke nicht automatisch Kunstwerke sind. Für das Ziel dieser Arbeit wird der Fokus auf literarische Kunstwerke gerichtet, weil literarische ÜbersetzerInnen in solchen Werken als KünstlerInnen betrachtet werden und als selbstständige kreative Menschen handeln können (Kap. 2.2).

## 1.1. Der Begriff der Literatur

Literatur, als Gegenstand der Literaturwissenschaft, ist ein sehr komplizierter Begriff, auch wenn er scheinbar selbstverständlich ist: Bücher, Gedichte und Theaterstücke sind normalerweise „Quelle von Unterhaltung, Erheiterung, Trost, Selbstbestätigung, geschichtlichem Wissen etc.“ (Löck 2010:2) Die meisten Leute fragen sich unbewusst was Literatur bedeutet und akzeptieren konventionelle Antworten und Vorstellungen, die aber keine wissenschaftliche Erklärung mit sich bringen. Man muss schon am Anfang spezifizieren, dass sogar in der Literaturwissenschaft keine einheitliche Definition vorhanden ist (vgl. Gottschalk & Köppe 2006; Winko et al. 2009; Löck 2010) und bestimmte Vorstellungen in der Praxis aus pragmatischen Gründen als gegeben angenommen werden (vgl. Löck 2010:3). LiteraturwissenschaftlerInnen drücken diese Komplexität und Unbestimmtheit in verschiedenen Werken aus:

Die Frage, was Literatur ist, scheint nicht nur die grundlegendste zu sein, die sich der Literaturwissenschaft stellt, sie ist zugleich ihre abgründigste. [...] Abgründig ist sie, weil auch die scheinbar selbstverständlichsten Definitionen der Literatur bisher nicht zu einer einheitlichen Auffassung vom Wesen der Literatur geführt haben. So steht die Literaturwissenschaft bereits mit der ersten Frage [...] vor einem scheinbar unaufhebbaren Dilemma. (Geisenhanslüke 2006:108)

Die Zeiten sicherer Werte sind endgültig vorbei, und das betrifft auch die Literatur, die schon lange nicht mehr der Hort des Schönen, Guten, Wahren ist, aber heute eben auch nicht mehr der Ort des letzten Widerstands, das Authentischen um unwahren und des reinen Selbstzwecks in einer Welt voller Mittel. [...] neue Vorstellungen von Literatur getreten [sind]. Die Veränderungen haben auch den fachwissenschaftlichen Literaturbegriff nicht unverändert gelassen. (Winko et al. 2009:3)

Die Literaturwissenschaft, [...] zeigt sich in Bezug auf die Begriffsbestimmung ihres Gegenstandes als ein permanentes Krisenunternehmen [...] Ein Konsens darüber, welche essentiellen Merkmale für einen oder auch für mehrere Literaturbegriffe in Frage kommen, lässt sich ebenso wenig herstellen, wie eine endgültige Verständigung darüber möglich ist, mit welchen Methoden bzw. von welchen Theorieprofilen aus am besten an einen solchen Begriff heranzukommen wäre. (Urbich 2016:10)

Mit der Diskussion der Definition<sup>1</sup> von Literatur haben sich die LiteraturwissenschaftlerInnen des gesamten 20. Jahrhunderts befasst. Zwei klassische<sup>2</sup> Literaturbegriffe, die andere Strömungen in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts stark beeinflusst haben, sind die Theorien von Roman Ingarden und Roman Jakobson. Beide Autoren beschäftigen sich mit der Wesensbestimmung der Literatur, d. h. sie versuchen ihre grundlegenden Merkmale festzulegen, obwohl sie letztendlich nur unscharfe Definitionen erbringen (vgl. Strube 2010) Ingardens Literaturdefinition bildet die Basis für die hermeneutischen und werkimmanenten Ansätze in der Literaturwissenschaft der 40er und 50er Jahre (vgl. Strube 2010:46). In seinem

---

<sup>1</sup> In diesem Kapitel geht es um die Definition von Literatur aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive. Für eine Literaturdefinition aus der Perspektive der LeserInnen siehe u. a. Matuschek 2010.

<sup>2</sup> Unter „klassisch“ wird eine bestimmte literaturwissenschaftliche Schule gemeint, die sachanalytisch oder ontologisch orientiert ist. Klassische Literaturtheoretiker sind z. B. Ingarden, Jakobson (vgl. Strube 2010:52).

wichtigsten Buch, *Das literarische Kunstwerk* (1972<sup>4</sup>), unterscheidet Ingarden zwischen dem literarischen Werk und dem literarischen Kunstwerk und beschreibt ihre grundlegenden Eigenschaften und Unterschiede. Das literarische Kunstwerk ist gleichzeitig ein realer und idealer Gegenstand. Es ist real, weil es eine „Mannigfaltigkeit von geschriebenen (gedruckten) Schriftzeichen“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:9) ist aber es ist auch ideal, weil die Sätze, die das Werk bilden, nicht real sind und aus einer „Mannigfaltigkeit von idealen Bedeutungen“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:8) basieren. Strube (2010) nennt Ingardens These ein „(auch)idealistisches Seinsfundament“ (Strube 2010:47), mit dem die Identität des literarischen Werkes genügend erklärt wird, weil alle psychologistischen Auffassungen ausgeschlossen sind<sup>3</sup>. Im dritten Kapitel seines Buchs beschreibt Ingarden die Grundstruktur des literarischen Werks, die aus „mehreren heterogenen Schichten“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:25) besteht. Die wesentlichen Schichten sind die folgenden: „1. die Schicht der Wortlaute und der [...] Lautgebilde [...]; 2. die Schicht der Bedeutungseinheiten [...]; 3. die Schicht der mannigfaltigen schematisierten Ansichten [...] und endlich 4. die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeit [...]“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:26) Diese Schichten ermöglichen, dass ein literarisches Werk in sich selbst einheitlich ist und bewahren seinen Grundcharakter. Wie schon erwähnt, sind diese Schichten heterogen und vielfältig, das literarische Werk bleibt jedoch ein „organische[r] Bau“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:25), der genau wegen der „Eigenart der einzelnen Schichten“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:25) einheitlich ist. Diese Vielfalt vergibt dem Werk eine „polyphone doch einheitliche Wertqualität“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:26), d. h. jede Schicht besitzt verschiedenartige Merkmale, die „spezifischen ästhetischen Wertqualitäten“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:26) bilden. Noch dazu ist jede Schicht in einem literarischen Werk sichtbar, ohne aber die innere Einheit des Werks abubrechen. Diese Schichten wirken daher in einem literarischen Werk zusammen und stehen in engem Zusammenhang miteinander. Wie schon oben geschrieben, bilden diese Schichten die einzigartige Struktur eines literarischen Werks und sie kann auch mehrere Fragen bezüglich des literarischen Kunstwerks besser erklären, z. B. das Problem des „Unterschieds zwischen ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ [...] des literarischen Kunstwerks“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:29) oder das „Problem der ‚literarischen Gattungen‘“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:30). Nach einer sehr ausführlichen Analyse jeder Schicht eines Werks definiert Ingarden das Konzept des literarischen Kunstwerks. Obwohl dieses Konzept schon veraltet ist und in der Praxis der Literaturwissenschaft nicht mehr verwendet wird, ist es interessant für diese Arbeit, weil der künstlerische Aspekt hervorgehoben wird – diese Arbeit fokussiert sich nämlich auf literarische Kunstwerke. Ingarden spricht jedoch über ästhetische und metaphysische Elemente (vgl. Ingarden 1972<sup>4</sup>:310ff.), die wie unten erklärt

---

<sup>3</sup> Psychologismus ist eine philosophische Strömung, nach der Psychologie als „Grundlage aller wissenschaftlichen Disziplinen“ (www.duden.de 2016) betrachtet wird. „Besondere Bedeutung erlangte der Psychologismus in der Erkenntnistheorie und in der Logik.“ (Bräuer 2003) Nach dem Psychologismus ist unser ganzes Wissen schon in unserem Kopf und daher können wir nur über „Inhalte und Arbeitsweise unserer Psyche“ (Möller 2015) und nicht über Gegenstände sprechen, die außerhalb unserer Psyche existieren (vgl. Möller 2015). In Bezug auf die Literaturwissenschaft wird im Psychologismus oft die Theorie vertreten, dass das literarische Werk aus den Erlebnissen seines Verfassers besteht (vgl. Ingarden 1972<sup>4</sup>:9). Diese Auffassung wird von Ingarden stark zurückgewiesen (vgl. Ingarden 1972<sup>4</sup>:9ff.).

wird, nicht zu den für diese Arbeit ausgewählten Definitionen von Kunst gehören. In einem literarischen Kunstwerk scheint die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeit die Wichtigste zu sein und LeserInnen kümmern sich oft nur um die Geschichte und das Schicksal der Figuren, ohne die anderen Schichten überhaupt zu berücksichtigen (vgl. Ingarden 1972<sup>4</sup>:308). Diese Tendenz ergibt sich aus der lang überlieferten Idee, dass die Gegenstände in einem Kunstwerk die „Erlebnisse des Autors und ihn selbst“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:309) ausdrücken:

Die Literaturhistoriker und die Kritiker versuchen auch mit Mühe diese „Idee“ — diesen angeblich wahren rationalen Sinn — aus dem Gewebe des literarischen Kunstwerkes herauszuarbeiten (oder besser: herauszuzukonstruieren), und meinen damit etwas Wertvolles geleistet zu haben. (Ingarden 1972<sup>4</sup>:310)

Wegen dieser Annahme wird aber „das bedeutendste Element des literarischen Kunstwerkes“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:308) übersehen oder unterschätzt, nämlich die metaphysischen Qualitäten, wie „das Erhabene, das Tragische, das Furchtbare, das Erschütternde, das Unbegreifbare, das Dämonische, das Heilige, [...]“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:310). Diese Qualitäten werden durch die gegenständlichen Schicht hervorgebracht (vgl. Ingarden 1972<sup>4</sup>:313) und wie folgt beschrieben:

Sie offenbaren sich gewöhnlich in komplexen und oft untereinander sehr verschiedenen Situationen, Ereignissen, als eine spezifische Atmosphäre, die über den in diesen Situationen sich befindenden Menschen und Dingen schwebt und doch alles durchdringt und mit ihrem Lichte verklärt. (Ingarden 1972<sup>4</sup>:310-311)

Bei der „Offenbarung“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:316) dieser metaphysischen Qualitäten wirken aber auch alle anderen Schichten eines literarischen Kunstwerks mit und das bestätigt die schon erwähnte These, dass ein literarisches Kunstwerk eine organische Einheit bildet (vgl. Ingarden 1972<sup>4</sup>:318). Ingarden nennt das Zusammenwirken der Schichte eine „Polyphonie“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:318), die aber auch harmonisch sein muss, d. h. sie muss mit den metaphysischen Qualitäten „in einem harmonischen Einklang stehen“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:318). Diese metaphysischen Qualitäten und ihre Offenbarung in einem literarischen Kunstwerk bilden einen „ästhetischen Wert“ (Ingarden 1972<sup>4</sup>:319).

Ingardens Literaturdefinition und die von seinen UnterstützerInnen sind sehr eng und hierarchisiert. In seiner Untersuchung berücksichtigt Ingarden nur die sogenannte „schöne Literatur“, die von den wissenschaftlichen Texten ganz unterschiedlich und getrennt ist (vgl. Ingarden 1972<sup>4</sup>:5f.). Er gehört nämlich zum sogenannten „modernen System der schönen Künste“ (Strube 2010:56). Es handelt sich um eine ästhetische Tradition, nach der Kunst, wie auch Eco (2006:330) behauptet, nicht mehr mit der Moral verbunden ist und Kunstwerke nur

---

<sup>4</sup> Die Bezeichnung „schöne Künste“ wurde schon im 16. Jahrhundert von Francesco da Hollanda benutzt, aber erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts trat dieses Konzept im Buch von Blondel *Cours d'architecture* (1675) auf. In diesem Buch werden Architektur, Dichtung, Redekunst, Komödie, Malerei, Bildhauerei, Musik und Tanz in Zusammenhang gebracht, weil sie „durch ihre Schönheit wirken“ (Tatarkiewicz 2003:41). Sie bilden nunmehr „das System der schönen Künste“ (vgl. Tatarkiewicz 2003:40f.).

aus ästhetischen Gründen geschaffen werden (vgl. Strude 2010:56f.). Eco (2006:329ff.) nennt diese Strömung „die Religion der Schönheit“.

Wie schon erwähnt, ist Ingardens Begriff des literarischen Kunstwerks heutzutage veraltet, aber seine Auffassung entspricht der traditionellen Aufteilung zwischen hoher und niederer Literatur (vgl. Bourguignon et al. 2015; Wegmann & Wolf 2012). Diese Unterscheidung beschränkt sich nicht nur auf den Bereich der Literatur, sondern umfasst die Welt der Kultur und der Kunst im Allgemeinen. Der Unterschied zwischen den zwei Stufen ist ziemlich intuitiv: Der Western Film oder der Comic gehört zur niederen Kunst, während das Gedicht, die Oper, usw. universell als Teil der hohen Kunst anerkannt werden (vgl. Hecken 2012:11; Genz 2015:51).

Das Urteil legt fest, was hoch und was niedrig ist, die Hochwertung ist ein Lob, eine Anerkennung, eine Huldigung, die niedrige Bewertung ein Tadel, eine Bestrafung, eine Verdammung. Das Urteil kann sich auf einzelne Werke beziehen, muss es aber nicht. Es kann sich auch auf bestimmte große Einheiten von Werken und auf die Gattung selbst richten: high art, low art, hohe Kunst, niedere Kunst.“ (Hecken 2012:11)

In der heutigen Praxis wird diese Hierarchie abgelehnt und im Bereich der Literaturwissenschaft wird in der Regel ein erweiterter Literaturbegriff verwendet (vgl. Winko et al. 2006:123f.; Löck & Urbich 2010). Noch heute werden jedoch die Begriffe „hoch“ und „niedrig“ in Bezug auf Werke bestimmter Gattungen verwendet. Dabei kommen nicht nur ästhetische, sondern auch moralische und politische Kriterien ins Spiel und aus diesem Grund wird das Urteil „hoch“ oder „niedrig“ auch zu einer sozialen und soziologischen Klassifizierung (vgl. Hecken 2012:11f.; Bourguignon et al. 2015:9) zugeschrieben. In der Leserschaft ist die noch aktuelle Idee verankert, dass Werke der hohen Literatur anstrengender und komplexer zu lesen und verstehen sind: Einerseits sollen die LeserInnen aktiv mitarbeiten, andererseits gewinnen sie neue Erkenntnisse und bereichern sich (vgl. Bourguignon et al. 2015:11f.). Auf der einen Seite steht die Hochliteratur, d. h. „Kunstwerke, wissenschaftliche oder philosophische Texte“ (Genz 2015:55), die durch Exklusivität, Komplexität und Kunst verbunden sind. Auf der anderen Seite steht die niedere Literatur, auch Populärliteratur genannt (vgl. Hecken 2012:13), der Trivialität, Banalität und Kitsch zugeschrieben wird (vgl. Genz 2015:53ff.). In der heutigen „pluralistisch orientierten Kulturauffassung“ (Hecken 2015:41) wird die „niedere“ Kultur nicht mehr ausgeschlossen und „verdammte“ (Bourguignon et al. 2015:15), viele Personen, die für die Bewertung von Kulturgütern zuständig sind, verurteilen die Produkte der Populärkultur nicht mehr als wertlos (vgl. Hecken 2012:13). Die Massenkultur wird heute immer mehr akzeptiert und ihr wird immer mehr ästhetischer Wert zugeschrieben (vgl. Hecken 2015:42). Es muss auch zugegeben werden, dass die Populärkultur in allen Epochen als Modell oder Inspirationsquelle für die Hochliteratur diente: „So sind in der Literaturgeschichte Bewegungen der Annäherung und der Befruchtung (und folglich der Aufwertung der marginalen Gattungen) zu beobachten“ (Bourguignon et al. 2015:9). In den literaturgeschichtlichen

Streiten der Vergangenheit kämpften höhere und niedere Formen der Literatur gegeneinander; diese Streitigkeiten ermöglichten aber eine Eröffnung der Literatur für ein größeres Publikum und dazu konnte sich die Literatur selbst bereichern: „Hohe und niedere Literatur waren historisch aufeinander angewiesen; sie haben gleichermaßen voneinander Nutzen gezogen.“ (Takeda 2015:82) Im Sammelband *Hohe und niedere Literatur* (Bourguignon et al. 2015) werden mehrere Beiträge mit dem Schwerpunkt auf den gegenseitigen Beeinfluss zwischen hoher und niederer Literatur gesammelt. Höhere und niedere literarische Werke stehen immer in gegenseitiger Abhängigkeit und das zeigt schließlich, dass das Phänomen der Literatur so komplex ist, dass den menschlichen Klassifikationen und Unterscheidungen entgeht (vgl. Bourguignon et al. 2015).

Ein anderer Autor, dessen Literaturtheorie sehr einflussreich im 20. Jahrhundert ist, ist Roman Jakobson. Jakobson nennt Literatur „Poesie“ (vgl. Jakobson 1993<sup>3</sup>) und ergänzt seine auf dem Formalismus basierende erste Auffassung der Poesie mit einem späteren strukturalistischen Konzept (vgl. Strube 2009:49f.). Ausgangspunkt beider Richtungen ist die Sprachwissenschaft. Wie auch von Jakobson behauptet (1934:67ff.), können Kunstwerke von anderen Werken weder inhaltlich noch formal unterschieden werden, man kann aber die poetische Funktion der Sprache, auch „Poetizität“ oder „Literarizität“ genannt (vgl. Jakobson 1934; Winko et al. 2009:6) von den anderen Funktionen trennen und abgrenzen, die sogenannte „Autonomie der ästhetischen Funktion“ (Jakobson 1934:67). Die Poetizität oder Literarizität ist die wesentliche und herrschende Eigenschaft literarischer Werke, sie ist „ein Element sui generis, [...] ein Sonderfall, ein Fall, der unter dem Gesichtspunkt der Dialektik der Kunst seine raison d'être hat“ (Jakobson 1934:78). Die Poetizität manifestiert sich wie folgt:

Das Wort [wird] als Wort und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden [...] [und] die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form [sind] nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit, sondern [erlangen] einiges Gewicht und selbstständigen Wert. (Jakobson 1934:79)

In dem späteren Aufsatz *Linguistik und Poetik* (1960), der vom Strukturalismus geprägt ist, ist der Zusammenhang zwischen Poesie und Sprachwissenschaft noch deutlicher (vgl. Strube 2009:50):

Meine Aufgabe lautet, die Beziehung zwischen Poetik und Linguistik zusammenfassend darzustellen. Die Poetik befaßt sich vorab mit der Frage, *Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?* [...] Die Linguistik als umfassende Wissenschaft der Struktur der Sprache behandelt die Poetik als einen integralen Bestandteil ihres Forschungsgebietes. (Jakobson 1960:84)

In diesem Aufsatz beschreibt Jakobson alle sprachlichen Funktionen, die in einer Kommunikation vorkommen und legt den Standort der poetischen Funktion in Beziehung zu den anderen Funktionen fest. Laut Jakobson (1960:88ff.) sind die sprachlichen Funktionen die folgenden: die referentielle, die konative, die emotive, die poetische, die phatische und die meta-

sprachliche Funktion (vgl. Jakobson 1960:88ff.). Jeder sprachlichen Äußerung liegen alle diese sechs sprachlichen Funktionen zugrunde, aber sie haben ein unterschiedliches Gewicht je nach Art und Ziel der Äußerung. Natürlich ist die poetische Funktion die „vorherrschende und strukturbestimmende“ (Jakobson 1960:92) Funktion in literarischen Texten, aber sie ist nicht die Einzige. Das bedeutet auch, dass tägliche und gewöhnliche Äußerungen poetisch sein können und daher sollten sie in der sprachlichen Untersuchung berücksichtigt werden: „Die linguistische Untersuchung der poetischen Funktion hat also einerseits die Grenzen der Dichtung zu sprengen und andererseits darf sich die linguistische Untersuchung der Dichtung nicht nur auf die poetische Funktion beschränken.“ (Jakobson 1960:93) Die poetische Funktion manifestiert sich in der Abfolge von Worten oder Zeichen, die gegenseitig aufeinander verweisen, wie bei Reimen: „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination. Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben.“ (Jakobson 1960:94) Wenn man einen Satz bildet, wählt man ein Wort unter ähnlichen bzw. äquivalenten Wörtern aus und kombiniert damit eine Sequenz. Die poetische Funktion führt dazu, dass sich in der Abfolge des Satzes selbst Ähnlichkeiten ergeben. Eine typische Eigenschaft der poetischen Funktion ist der Parallelismus, der auf phonologischer, syntaktischer und semantischer Ebene vorkommt (vgl. Jakobson 1960:107f.). Wie schon oben geschrieben, ist Jakobsons Auffassung der Sprache und ihre Aufteilung zwischen einer praktischen und einer poetischen Sprache vom Formalismus geprägt. Laut Strube (2009:57f.) gehört Jakobson zu einer bestimmten Tradition, die einerseits auf einer „*nomothetisch-empirische[n] Wissenschaftstheorie*“ (Strube 2009:57) basiert: Jakobson analysiert die Poesie vom Standpunkt der empirischen Wissenschaften, was jene LiteraturwissenschaftlerInnen beeinflusst hat, die die „Szientifizierung der Literaturwissenschaft“ vertreten (vgl. Strube 2010:46ff.). Andererseits basiert Jakobsons Theorie auf einer „*rhetorisch-poetologischen Tradition*“ (Strube 2010:57), nach der alle Texte Werke sind, die mit einem bestimmten Ziel geschaffen werden: „Das Wort ‚Poesie‘ stammt vom altgriechischen Verb ‚machen, schaffen‘ und in der alchinesischen Tradition sind *shih* ‚Poesie, Wortkunst‘ und *chih* ‚Zweck, Absicht, Ziel‘ zwei eng miteinander verflochtene Bezeichnungen und Begriffe.“ (Jakobson 1965:123) Die poetische Sprache hat eben einen „kreativen und zweckgerichteten Charakter“ (Jakobson 1965:123).

Mit Jakobsons Theorie wird zum ersten Mal versucht, den Literaturbegriff zu erweitern; seit Ende der 60er Jahre wird nämlich ein „erweiterter“ Literaturbegriff vertreten, der die oben erklärte Dichotomie zwischen „hoher“ und „niedriger“ Literatur überwindet und das klassische enge Literaturkonzept von z. B. Ingarden ablehnt. Die neuen Ansätze akzeptieren mehr Texte verschiedener Typologien, schriftlich oder mündlich, in der Literatur. Aus dieser Theorievielfalt ergibt sich, dass der Literaturbegriff unterschiedlich definiert wird und mehrere Theorien berücksichtigt werden. Oft entstehen dann Auffassungen, die nicht zusammenpassen (vgl. Winko et al. 2006:124ff.; Geisenhanslüke 2006:109; Winko et al. 2009:4). Eco (1987) hat dieses Phänomen als „Streit der Interpretationen“ definiert und in seinem homo-

nymen Buch behandelt. Wie Geisenhanslüke (2006:109f.) behauptet, basieren diese neuen Theorien im Wesentlichen auf zwei widersprüchlichen Voraussetzungen, die zu inkompatiblen Auffassungen geführt haben. Einerseits wird eine „einigermaßen verlässliche Wesens- oder Strukturbestimmung der Literatur“ (Geisenhanslüke 2006:109) als notwendig erachtet. Andererseits wird davon ausgegangen, dass eine Definition von Literatur überhaupt nicht möglich ist (vgl. Geisenhanslüke 2006:109). Unter den Ansätzen, die seit Ende der 60er Jahre die Literaturwissenschaft neu begründen wollten erwähnt Winko et al. (2006:125ff.) die strukturalistischen und rezeptionsästhetischen Ansätze, Sozialgeschichte und Empirische Literaturwissenschaft, Diskursanalyse, New Historicism und die Cultural Studies. Allen diesen Theorien sind eine mehr oder weniger erweiterte Literaturdefinition und das Verhältnis zum sozialen und kulturellen Rahmen gemeinsam, die aus verschiedenen Gründen erklärt werden. Die Erweiterung des Literaturbegriffs wird jedoch noch heute diskutiert und wird nicht überall akzeptiert (vgl. Winko et al. 2006). Köppe (2006:155ff.) ist der Meinung, dass sogar die Frage „Was ist Literatur?“ unklar ist und je nach Kontext und Absicht der WissenschaftlerIn kann sie unterschiedliche Bedeutungen haben und zu verschiedenen Typen von Antworten führen: Er unterscheidet zwischen „lexikalische[n] Definitionen“, „stipulative[n] Definitionen“ und den „Explikationen“ (Köppe 2006:156). Die Definition von Literatur sollte daher für jeden Definitionstypen getrennt dargestellt werden.

Wie schon oben erwähnt, ist heute nicht nur eine Literaturdefinition zu finden, sondern mehrere Definitionen, mehrere Perspektiven und zahlreiche Kriterien; diese chaotische Vielfalt wird von Köppe (2010:149) zusammengefasst:

Meine These [zur Uneinigkeit über den Literaturbegriff, Anm.] ist, dass das nicht allein an der Unklarheit der Was-ist-Frage liegt, sondern dass auch wissenschaftssoziologische Ursachen eine Rolle spielen. [...] im Fach [Literaturwissenschaft] [konkurrieren] mehrere unterschiedliche Ansätze oder Schulen um das Prädikat der ‚wahren Lehre‘ [...]. Jeder dieser Ansätze hat eine eigene Fachtradition, innerhalb deren bestimmte Merkmale von Literatur für besonders wichtig gehalten werden, und die daher im Rahmen einer Definition des Literaturbegriffs eine prominente Rolle spielen sollen. Und mehr noch: Unter den Ansätzen herrscht eigentlich keine Einigkeit in Bezug auf die Fragen wie die Frage ‚Was ist Literatur?‘ zu verstehen und zu beantworten ist. Die Argumentations- und Darstellungsweisen unterschiedlicher literaturtheoretische Ansätze unterscheiden sich teils erheblich. Und damit ist auch klar: Solange die Spielregeln des Definierens umstritten sind, kann man sich nicht gut einigen, wer [...] ans Ziel gekommen ist.

Der in den letzten Jahrzehnten entwickelte erweiterte Literaturbegriff wird in dieser Arbeit nicht abgelehnt, aber für die Absicht dieser Arbeit ist Ingardens veraltetes Konzept des literarischen Kunstwerks noch interessant, weil deutlich betont wird, dass literarische Werke nicht automatisch Kunstwerke sind. Wie schon oben geschrieben, fokussiert sich diese Arbeit auf literarische Kunstwerke, die besonders relevant für die Hypothese sind, weil literarische ÜbersetzerInnen insbesondere beim Übersetzen solcher Texte als KünstlerInnen angesehen werden können. Ingardens metaphysische Argumente passen jedoch zu den in dieser Arbeit vorgestellten Definitionen von Kunst nicht, aus diesem Grund werden im folgenden Kapitel

allgemeine Definitionen von Kunstwerk von Tolstoi und Kandinsky vorgestellt, die auch für literarische Werke gut passen.

## 1.2. Das Kunstwerk

Im vorherigen Kapitel wird erklärt, warum das Konzept des literarischen Kunstwerks veraltet ist und in der Literaturwissenschaft nicht mehr verwendet wird. Ohne den Anspruch, Werturteile abzugeben, ist aber klar, dass Goethes Tragödie andere Eigenschaften als *Fifty Shades of Grey* hat; Goethes Werke gehören unstreitig zur Kunst, kann bzw. darf auch Mr Grey zur selben Gruppe des Dr. Faust gehören? Ingardens Konzept des literarischen Kunstwerks hat bereits gezeigt, dass literarische Texte nicht automatisch Kunstwerke sind, seine metaphysische Erklärung ist jedoch veraltet. In dieser Arbeit geht es nämlich um die Beziehung zwischen literarischem Übersetzen und Kunst und um eine genauere Vorstellung zu haben, was unter einem literarischen Kunstwerk zu verstehen ist, werden hier allgemeine Definitionen vom Kunstwerk gegeben, die aber auch für die Literatur gut passen.

In Kap. 3 werden drei Definitionen von Kunst von bekannten Künstlern vorgestellt, nämlich Tolstoi, Kandinsky und Rothko. In Tolstois und Kandinskys theoretischen Werken über Kunst sind einige Reflexionen zu finden, die der Begriff Kunstwerk und seine Eigenschaften besprechen. Für diese Definitionen wird die übliche Verbindung mit Ästhetik und Schönheit abgelehnt, weil sie auf subjektiven Empfindungen wie Genuss und Geschmack beruhen, die keine objektive Diskussion ermöglichen. Mehr dazu wird in Kap. 3 erklärt.

Laut Tolstoi (1993) ist Kunst die Kommunikation von Gefühlen, „die Wiedergabe der höchsten Gefühle“ (Tolstoi 1993:111). Wenn aber Kunst ihr echtes Ziel und ihre echte Funktion verloren hat, wird sie undeutlich und unnötig kompliziert, um dem Genuss einer bestimmten Gesellschaft zu genügen. Solche Werke sind keine Kunstwerke, sondern „Falsifikat[e]“ (Tolstoi 1993:159), „ein wahres Kunstwerk [ist] nur dasjenige, das neue, von den Menschen nicht empfundene Gefühle wiedergibt.“ (Tolstoi 1993:111f.) Diese neuen Gefühle sollen wie Blut im Kreislauf der Menschen zirkulieren (vgl. Tolstoi 1993:112). Die Haupteigenschaft eines Kunstwerks ist daher das Gefühl, das die KünstlerIn empfunden hat und den anderen Menschen übertragen will. Andere Merkmale, die in literarischen Werken in der Regel zu finden sind, wie „das Poetische, die Nachahmung, das Auffallende und das Anziehende“ (Tolstoi 1993:162) können in einem Kunstwerk vorkommen, aber die Haupteigenschaft nicht ersetzen. Die KünstlerIn muss auch strenge Bedingungen erfüllen, um ein wahres Kunstwerk zu schaffen: „Es ist notwendig, daß dieser Mensch auf dem Niveau einer höheren Weltanschauung steht als seine Zeit, daß er das Gefühl erlebt, das Verlangen und die Fähigkeit es wiederzugeben hat und daß er außerdem noch die Begabung zu irgend einer Art der Künste besitzt.“ (Tolstoi 1993:162f.) Bemerkenswert ist, dass Tolstoi am Ende des 19. Jahrhunderts das Wort „Begabung“ verwendet. Talent als eine angeborene Fähigkeit ist noch heute ein sehr strittiges Thema, mit dem sich viele TheoretikerInnen der Kreativitätsforschung

beschäftigen. Heute wird im Allgemeinen akzeptiert, dass ein Talent nicht aus dem Nichts entstehen kann, es ist vielmehr das Ergebnis vom Üben und Erfahrung; Fachwissen hat dann heutzutage das Talent auch in der Kunst ersetzt (vgl. Weisberg 2006:195ff.). Nach der Analyse verschiedener Studien schlägt Weisberg (2006) vor:

[T]here might be no differences in the ability between talented and nontalented individuals, just differences in the appeal of the domain. Those differences in appeal might lead to differences in motivation to engage the domain, which might lead to differences in willingness to practice, which might lead to differences in accomplishment.” (Weisberg 2006:198)

Kunst wird normalerweise mit Talent verbunden und den Satz „Sie ist eine sehr talentierte Pianistin!“ kann man noch oft hören. Die falsche Schlussfolgerung ist dann, dass auch literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen ein angeborenes Talent haben sollten, um ein literarisches Kunstwerk übersetzen zu können. Weisbergs Zitat zeigt aber ganz das Gegenteil und unter Talent kann man heute Folgendes verstehen: „[T]he responsiveness of a person to the domain itself, independent of any skills“ (Weisberg 2006:198). Das bedeutet, dass auch das literarische Übersetzen als interpretierende Kunst gelehrt und gelernt werden kann. Diesbezüglich wird mehr in Kap. 3.3 und 4 geschrieben.

In Bezug auf das Kunstwerk nennt Tolstoi auch drei Erfordernisse, die den Wert eines Kunstwerk unabhängig vom Inhalt bestimmen: „[D]er Eigenart, der Klarheit und der Aufrichtigkeit [...] So unterscheidet sich Kunst von Nichtkunst und so bestimmt sich der Wert der Kunst als Kunst unabhängig von ihrem Inhalt, d. h. unabhängig davon, ob sie gute oder schlechte Gefühle wiedergibt.“ (Tolstoi 1993:222) Diese Erfordernisse haben sicher einen starken ethischen Charakter, sie können aber auf jeden Fall noch für die heutige Kunst angemessen sein.

Kandinskys Ansatz zur Kunst ist hingegen mystischer Natur. Nach seiner Theorie ist das objektive Wesen der Kunst, d. h. das Künstlerische, das höchste Prinzip und Ziel aller künstlerischen Produktion (vgl. Kandinsky 1952<sup>4</sup>). Echte Kunst befindet sich auf einer anderen Ebene im Vergleich zum normalen Leben des Menschen. Deswegen wird auch der KünstlerIn eine mystische Rolle zugewiesen und sie übt fast die Funktionen einer ProphetIn aus. Ein Kunstwerk entsteht also aus der KünstlerIn und dann „bekommt es ein selbstständiges Leben, wird zur Persönlichkeit, zu einem selbstständigen, geistig atmenden Subjekt, welches auch ein materiell reales Leben führt, welches ein *Wesen* ist.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:132) Wie ein Wesen hat ein Kunstwerk aktive Kräfte und eine konkrete Wirkung auf die Menschen (vgl. Kap. 3.2). Wie Tolstoi ist auch Kandinsky der Meinung, dass die Form des Kunstwerks nicht seinen Wert bestimmt, sondern nur sein „*innerliches Leben*“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:133) ist maßgebend: „[D]as Bild ist gut gemalt, welches innerlich voll lebt.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:132) Laut Kandinsky sind die wichtigsten Elemente eines Kunstwerks die Persönlichkeit der KünstlerIn, der Stil der Epoche und das Künstlerische. Sie sind mystische Elemente, die eng miteinander verbunden sind. In Kap. 3.3 werden sie genauer erklärt.

Die Idee der Kunstwerke als Persönlichkeit erscheint in einem anderen Licht auch bei Paskow (2004). Die Figuren der Kunstwerke werden nicht nur aus einer künstlerischen und subjektiven Perspektive wahrgenommen. Die LeserIn eines Romans weißt, dass Anna Karenina eine fiktive Figur ist, aber die Figuren eines Romans wirken auf uns und die LeserIn betrachtet sie als echte Personen mit einem selbstständigen Leben: „[W]hen we are in thrall to fictional characters, our disbelief in their fictionality is fairly inactive [...]. [W]e truly believe in fictional beings.“ (Paskow 2004:63) Kandinskys Kunstwerke verfügen über eine Persönlichkeiten, weil sie selbst ein innerliches Leben haben; im Gegensatz dazu sind Paskows fiktive Figuren echte Personen, weil die RezipientInnen dieses Kunstwerks sie so wahrnehmen. Das Konzept ist dasselbe aber es wird aus zwei gegensätzlichen Perspektiven erklärt. Laut Paskow (2004:62ff.) haben Menschen dann zwei Arten von Bewusstsein: Das erste Bewusstsein glaubt wirklich an die Existenz fiktiver Figuren und kümmert sich um ihr Leben und ihre Erlebnisse. Das zweite Bewusstsein erinnert uns daran, dass sie eben fiktiv sind, „[it, Anm.] holds back, so to speak, and assess our feelings and participations, comments on them, allows or disallows further engagements by consciousness<sup>1</sup>.“ (Paskow 2004:63). Die Einfühlung in ein Kunstwerk und seine Wirkung auf die Menschen ist so ergreifend, dass wir ihr Inhalt für real und konkret halten: „[W]hen properly immersed in the world of an artwork, we actually take it [...] as we gaze it, or [...] as we read [it, Anm.] to be about something or someone real, not simply in its or the persons’s nature or essence, but also in their very existence“ (Paskow 2004:67). Paskows Betrachtung von Kunstwerken ist daher „ontologically mimetic“ (Paskow 2004:68). Die Einfühlung oder die Empathie empfinden nicht nur LeserInnen, sondern sie ist auch für literarische ÜbersetzerInnen sehr wichtig, um die emotionale Sphäre eines Textes wahrzunehmen (siehe Kap. 4.1).

Nach diesen Definitionen kann dann abgeleitet werden, dass Kunstwerke keine subjektiven, geschmacksbedingten Objekte sind; vielmehr haben sie einen bestimmten von der AutorIn kreierte Charakter und sogar ein selbstständiges Leben. Sie werden nicht aus ästhetischen Gründen geschaffen, sondern sie müssen eine bestimmte Absicht haben und strenge Erfordernisse erfüllen. Diese Merkmale können auch zum Begriff des literarischen Kunstwerks gehören. Auch ohne die von Ingarden theoretisierten metaphysischen Merkmale wird dann klar, dass literarische Werke nicht automatisch Kunstwerke sind. Das bedeutet nicht, dass sie „besser“ oder „wertvoller“ sind, sie haben einfach andere Eigenschaften und Funktionen, die eine ÜbersetzerIn erkennen muss, um sie übersetzen zu können. Insbesondere bei literarischen Kunstwerken kann und soll die ÜbersetzerIn als KünstlerIn agieren. Als KünstlerIn agieren bedeutet, dass die ÜbersetzerIn mit ihren Problemen (für die Definition von Problem siehe Kap. 2.1.2) in den Mittelpunkt des übersetzerischen und in diesem Fall auch künstlerischen Prozesses rückt und mit ihren künstlerischen Kompetenzen, die nicht alle ÜbersetzerInnen besitzen, kann sie auch mutige Entscheidungen treffen und ihre Kreativität eigenständig und ohne textbedingte Zwänge verwenden (mehr dazu in Kap. 2.2).

## 2. Kreativität

Wenn man an das literarische Übersetzen denkt, kommt das Wort Kreativität sofort in den Sinn. Auch für Laien ist es schon deutlich, dass das Übersetzen eines Romans, eines Gedichts oder eines Kinderbuchs Kreativität erfordert, im Gegensatz zu Gebrauchsanleitungen, die anscheinend Sachlichkeit statt Kreativität erfordern. Ist es aber wirklich so oder haben Laien nur eine eingeschränkte Auffassung von Kreativität?

Diesem Kapitel ist der Begriff Kreativität gewidmet; zuerst wird das Konzept im Rahmen der Kreativitätsforschung definiert und dann in der Translationswissenschaft genauer untersucht. TranslationswissenschaftlerInnen haben sich mit diesem Thema in den letzten Jahren beschäftigt und heute wird von der „translatorischen Kreativität“ gesprochen. In diesem Kapitel wird jedoch auch eine spezifischere Art von Kreativität vorgestellt, die auch die künstlerische Kreativität einschließt und für das Übersetzen literarischer Kunstwerke (für Definition und Erklärung siehe Kap. 2.2) angemessen sein kann.

### 2.1. Definition von Kreativität

Der Begriff Kreativität ist sehr vielfältig und schwammig. Jeder benutzt das Wort Kreativität automatisch und unbewusst im Alltag, um etwas Originales und Neues zu definieren. Dieser Begriff scheint sehr subjektiv zu sein und es wird in der Regel angenommen, dass Kreativität undefinierbar und unerklärbar ist, eine Gabe, die man besitzen kann oder nicht.

Wissenschaftlich betrachtet ist aber nicht so. Das Wort Kreativität kommt höchwahrscheinlich vom indoeuropäischen Wortstamm *ker* oder *kere* (wachsen), der im Lateinischen zu *creatio* oder *creatus* (Schöpfung) wurde (vgl. Glăveanu 2013:69). Etymologisch betrachtet bedeutet Kreativität „[to] bring something new into being“ (Weiner 2000:8). Die moderne Kreativitätsforschung ist heute eine Disziplin im Bereich der Philosophie; als ihr Grundstein wird der Artikel von Joy Paul Guilford *Creativity* (1950) betrachtet.

#### 2.1.1. Ansätze zur Interpretation von Kreativität

Um zu verstehen wie heute Kreativität untersucht und betrachtet wird, wird in diesem Kapitel ein historischer Überblick der verschiedenen Ansätze, mit denen Kreativität in Laufe der Zeit behandelt wurde, gegeben. Das Thema Kreativität wird schon in der Antike behandelt und seit damals sehr unterschiedlich definiert und interpretiert. Sternberg und Lubart (1999:4ff.) unterscheiden verschiedene Ansätze, die diese Vielfalt von Definitionen einordnen.

- *Mystical approaches*: In der Antike wurde die Kreativität im engen Zusammenhang mit einer Göttlichkeit gesehen. Die Kreativität kam nur von der göttlichen Inspiration, sie ist daher unerklärbar. Dieses mystische Bild von Kreativität ist noch heu-

te in der Populärkultur aktuell und hat vermutlich die wissenschaftlichen Untersuchungen in diesem Bereich verhindert.

- *Pragmatic approaches*: Mittels dieses Ansatzes wurde versucht die Kreativität aus einer sehr konkreten Perspektive zu untersuchen; wie kann man „kreativ“ sein. Vertreter dieses Ansatzes wie De Bono (1992) beschreiben in ihren Werken Strategien, um die kreativen Fähigkeiten zu entwickeln oder das kreative Denken überhaupt zu „lernen“. Dieser Ansatz war in der Öffentlichkeit sehr erfolgreich, aber die theoretischen und psychologischen Grundlagen wurden vollkommen vernachlässigt und für unnötig gehalten.
- *Psychodynamic approaches*: In diesem ersten theoretischen Ansatz des 20. Jahrhunderts wurde Kreativität im Spannungsfeld zwischen bewusster Wahrnehmung und unbewussten Impulsen betrachtet. Freud schlug vor, dass SchriftstellerInnen ihre unbewussten Wünsche in ihren Werken ausdrücken. Als Beispiel stellte er die Fallstudie von Leonardo da Vinci (1910) vor, in der das Leben des Künstlers durch seine Gemälde analysiert wird. Obwohl dieser Ansatz zum ersten Mal Kreativität im Zusammenhang mit der Psychologie behandelte, blieb das Thema noch kaum analysiert, weil die verwendete Untersuchungsmethode, nämlich die Fallstudien bekannter SchöpferInnen, zu unterschiedlichen Interpretationen führte.
- *Psychometric approaches*: Im Unterschied zu den *psychodynamic approaches* wird Kreativität mittels dieses Ansatzes im Alltag untersucht. Joy Paul Guilford (1950) schlug vor, dass Kreativität durch die sogenannten *paper-and-pencil tasks* analysiert werden kann, damit die Kreativität verschiedener Personen auf der Basis einer „Kreativitätskala“ vergleichbar wird. Dank dieses Ansatzes werden nicht nur weltbekannte Genies wie Leonardo da Vinci berücksichtigt, sondern Alltagsmenschen. Die psychometrischen Tests wurden allerdings kritisiert und für trivial und unzureichend gehalten. Die Kriterien zur Definition der Kreativität werden noch heute diskutiert.
- *Cognitive approaches*: Durch diesen Ansatz wird versucht, die mentalen Prozesse, die der Kreativität zugrunde liegen, zu analysieren und zu verstehen. Dabei entwickeln sich verschiedene Modelle, wie ein Phasenmodell, nach dem das kreative Denken in zwei Stufen aufgeteilt wird (vgl. Finke et al. 1995). Weisberg (1993), ein Vertreter dieses Ansatzes, schlägt vor, dass Kreativität alltägliche kognitive Prozesse benutzt, die auf einem schon vorhandenen Wissen basieren. Relativ neuere Untersuchungen dieses Ansatzes fokussieren sich auf das kreative Potential von Computern (vgl. Boden 1994).
- *Social-personality approaches*: Mit diesem Ansatz werden Persönlichkeitseigenschaften und das soziokulturelle Umfeld als Quellen von Kreativität untersucht, d. h. welche Charaktereigenschaften kreative Personen kennzeichnen und wie das Umfeld das Entwickeln von kreativen Gedanken beeinflusst. Solche Studien

(Amabile 1983, Eysenck 1993, Barron & Harrington 1981) sind sehr nützlich für die Kreativitätsforschung, aber nur wenige verbinden die kognitiven Prozesse mit den sozialen und persönlichen Eigenschaften. Die zwei letzten Ansätze der Kreativitätsforschung haben sich parallel entwickelt, aber gegenseitig ignoriert.

Heute ist die Kreativitätsforschung ein fester Teilbereich der Psychologie. Laut Sternberg und Lubart (1999:10f.) kombinieren neuere Werke zum Thema Kreativität verschiedene Komponenten und Ansätze. Sowohl Laien als auch Experten einer bestimmten Disziplin werden in die Untersuchungen einbezogen und mentale Prozesse sowie Persönlichkeitseigenschaften und das soziale und kulturelle Umfeld werden gleichzeitig berücksichtigt. Dank dieser kombinierten Ansätze ist die Kreativitätsforschung flexibler und multidisziplinär geworden und kann in ihrer Gesamtheit als Eigendisziplin im Bereich der Psychologie angesehen werden.

### **2.1.2. Wissenschaftliche<sup>5</sup> Kreativität**

Traditionen und Überzeugungen aus älteren Verständnissen zur Kreativität (siehe Kap. 2.1.1) beeinflussen noch die heutigen Theorien und es wird geglaubt, dass Kreativität ein geheimnisvolles und sehr subjektives Phänomen sei, das wissenschaftlich überhaupt nicht analysierbar ist. Auch die Theorie des Genies wird noch heute vertreten: Kreativität solle nur aus einem außergewöhnlichen Talent kommen und „echte“ kreative Menschen seien anders als „normale“ Menschen. Kreativität brauche deswegen nicht untersucht zu werden. Andere AutorInnen sind aber der Meinung, dass Kreativität nichts mit dem Mystischen zu tun hat und wissenschaftlich untersucht werden soll. Einige Theorien behaupten auch, dass das Phänomen eigentlich auf alltäglichen Denkprozessen beruht, die durch Fachkenntnisse und Erfahrung zu einem außergewöhnlichen Produkt führen (vgl. Weisberg 1993:241f.; Weisberg 2006:4f.):

[T]he creative process seems to be highly structured and not very different from the thought processes involved in more mundane activities. [...] [T]he premise that creative work may not go beyond ordinary thinking processes does not mean that creative work is effortless and that anyone could do it.“ (Weisberg 2006:51f.)

Auf jeden Fall ist keine allgemein anerkannte Definition von Kreativität auch in der Kreativitätsforschung zu finden. ForscherInnen können noch nicht übereinkommen, ob Kreativität am Produkt oder am Prozess identifizierbar ist oder durch persönliche Eigenschaften bestimmt wird (vgl. Dukat & Piesbergen 2009:2).

Die meisten KreativitätsforscherInnen vertreten die Meinung, dass Kreativität verwendet wird, um ein Problem zu lösen: „Whatever creativity may mean, virtually every investigator agrees that it involves solving some sort of problem.“ (Casti 1997:117) Newell und Simon

---

<sup>5</sup> In dieser Arbeit wird die Bezeichnung „wissenschaftliche Kreativität“ verwendet, um sich auf die Kreativität in den Wissenschaften oder im Alltag zu beziehen. Eine solche Bezeichnung ist auch in Bertinetto (2012) zu finden.

(1972) sind die ersten modernen Forscher, die das kreative Denken mit dem Problemlösen direkt verbunden haben; sie schlagen vor, dass Kreativität „einfaches“ Problemlösen ist, auch in Bereichen, in denen das Problemlösen nicht so deutlich ist, beispielweise in der Kunst. Die Definition von Kreativität als Problemlösen wird auch in dieser Arbeit angenommen, im nächsten Kapitel wird jedoch genauer analysiert, wie unterschiedlich Kreativität in den Wissenschaften und in den Künsten unterschiedlich vorkommt. Weisberg (2006) unterstützt diese Theorie, aber fragt sich auch, ob jede Situation, in der Kreativität einbezogen wird, als ein Problemlösen irgendeiner Art betrachtet werden kann. „[T]he assumption that problem solving is an example of creative thinking raises the question of whether all creative thinking – production of scientific theories, works of arts, and inventions – can be looked upon as problem solving of one sort or another.“ (Weisberg 2006:127) Dabei ist die Definition von Problem und Problemlösen wesentlich, in diesem Kontext ist das Wort „Problem“ nicht negativ konnotiert, sondern im Sinne einer Aufgabe. Weisberg (2006) definiert Problem wie folgt: „You have a *problem* when your present situation is not the situation you want to be in and you do not immediately know how to change it into something more satisfactory.“ (Weisberg 2006:123) Die anfängliche unbefriedigende Situation wird *problem state* (Weisberg 2006:123) genannt, die Endsituation heißt *goal* (Weisberg 2006:123) und die Prozesse, um das Problem zu lösen, sind *operators* oder *moves* (Weisberg 2006:123). Außerdem tritt das Problem in einem Kontext auf, der *task environment* genannt wird (Weisberg 2006:123). Kreativität kann daher als Problemlösen definiert werden, weil die unbefriedigende Situation neu sein kann und der Mensch muss die Grenzen seines schon vorhandenen Wissens überschreiten, um eine neue und originale Lösung zu erfinden. Wie diese Definition in Bezug auf Kreativität in der Kunst gültig sein kann, wird in Kap. 2.1.3 genauer erklärt.

Die aktuelle Literatur in der Kreativitätstheorie spiegelt moderne psychologische Konzepte wider, wie Individualismus und Kognitivismus. Der heutige Ansatz ist jedoch „rather static, disjointed, and acontextual“ (Glăveanu 2013:69). Unter den kanonischen Theorien, die die Kreativitätsforschung als Problemlösen geschildert und in den letzten Jahrzehnten geformt haben, erwähnt Glăveanu (2013:69) das Vier-Phasenmodell von Graham Wallas (1926), Guilfords Unterschied zwischen konvergierendem und divergierendem Denken (1967) und die sogenannten *Four P's of creativity* von Mel Rhodes (1961). Diese drei Theorien werden im Folgenden genauer erklärt, um einen möglichst vollständigen Überblick über die Kreativität als Problemlösen zu zeigen.

Wallas (1926) beschreibt die folgenden vier Phasen, die bei der Lösung eines Problems im kreativen Prozess ins Spiel kommen:

- *Preparation*: in der Informationen und Ressourcen bewusst gesammelt werden;
- *Incubation*: diese Phase erfolgt unbewusst, das Problem wird momentan in Ruhe gelassen in der Hoffnung auf Eingebungen;
- *Illumination*: der Moment, in dem eine Idee aus der Inkubationsphase kommt;

- *Verification*: in der letzten Phase geht es um das bewusste Evaluieren, ob diese Idee brauchbar ist und sie wird dann eventuell modifiziert.

Wichtig ist, dass alle Phasen nicht isoliert ablaufen, sondern sie sollen im Zusammenspiel vorkommen. Dieses Phasenmodell wurde im Laufe der letzten Jahrzehnte in der Kreativitätsforschung immer wieder verwendet, um den kreativen Prozess zu erklären. Robert Sternberg (1988) schlägt u. A. sein dreidimensionales Modell (*three facet model of creativity*) vor, welches der kreative Prozess linear in Anlehnung an Wallas Modell beschreibt. Die drei Phasen dieses Modells sind: *recognizing the existence of a problem*, *problem definition* und *formulation of a strategy and mental representation for problem solution* (Sternberg 1988:133ff.). Wallas Modell wurde jedoch auch kritisiert (vgl. Weisberg 1993; Boden 1995) und von anderen Theorien ersetzt (siehe unten *the four P's*).

1967 theoretisiert Guilford sein *structure-of-intellect model* (vgl. Guilford 1971<sup>2</sup>:60ff.) (das Intelligenzstrukturmodell), in dem er zwei verschiedene Denkweisen beschreibt, mit denen ein Problem angesprochen werden kann. In beiden Fällen werden Ideen vom Gedächtnis gerufen, die zu bestimmten Zielen passen: „Reviving items of information from memory storage in order to meet certain objectives is the basis for psychological production“ (Guilford 1971<sup>2</sup>:138).

- *Divergent production*: In der divergenten Produktion entstehen neue Ideen, als Alternativen oder Optionen von gegebenen Informationen: „[D]ivergent production is a matter of generating logical possibilities“ (Guilford 1971<sup>2</sup>:220);
- *Convergent production*: In der konvergenten Produktion werden die Ideen eingeordnet und analysiert, um eine einzige Antwort auf ein Problem zu finden: Mit anderen Worten werden Schlussfolgerungen aus einem Problem gezogen, um eine bzw. die beste Lösung zu finden „Convergent production is in the area of logical deductions or the area of compelling inferences. „[It, Anm.] is the prevailing function when the input information is sufficient to determine a unique answer.“ (Guilford 1971<sup>2</sup>:171)

Die wahrscheinlich bedeutendste und einflussreichste Theorie der Kreativitätsforschung sind die *Four P's of creativity*, die 1961 zum ersten Mal von Rhodes theorisiert wurden. Rhodes schrieb nur einen Artikel über das Thema, der in einer wenig bekannten Zeitschrift veröffentlicht wurde. Aus diesem Grund wird Rhodes in späteren Werken über die vier Ps oft nicht als Verfasser aufgeführt und er ist noch heute nicht sehr bekannt (vgl. Jordanous 2015:17). Glăveanu schreibt „[This] framework or conceptual organizer [...] offered the backbone of creativity theory and research for the decades to come.“ (Glăveanu 2013:69) In der aktuellen Literatur über Kreativität basieren zahlreiche Studien und Werke auf diesen vier Kategorien, die im Laufe der Zeit weiterentwickelt und aus verschiedenen Perspektiven (u. A. Methodo-

logie, Problemlösen, Entscheidungsfindung, Ausbildung, usw.) analysiert worden sind (vgl. Glăveanu 2013:69f.). Die vier Ps bedeuten auf Englisch: *person*, *process*, *product* und *press* (d. h. die Einflüsse vom Umfeld).

- *The Person*: In einem kreativem Prozess steht der Mensch im Mittelpunkt. Seit Guilfords Artikel von 1950 behandeln viele Untersuchungen die Frage welche Charaktermerkmale mit Kreativität in Zusammenhang sein können, z. B. Persönlichkeitseigenschaften, Einstellung, Intelligenz, Gewohnheiten oder Verhalten (vgl. Jordanous 2015:18). Dank des psychometrischen Ansatzes, der in Kap. 2.1.1 erklärt wird, ist klar, dass man kein Genie sein muss, um kreativ zu sein. Allerdings können gewisse kognitive Eigenschaften von Vorteil sein (vgl. Sternberg 1988:143). Oft erwähnt sind Eigenschaften wie Neugier, Beständigkeit, Unabhängigkeit und Offenheit (vgl. Jordanous 2015:18). Dazu gehören auch die Fähigkeit zur Bildung neuer Denkmuster und -strukturen und Flexibilität (vgl. Tardif & Sternberg 1988:434). Zahlreiche Studien fokussieren sich auf dieses Thema; im Folgenden werden Einige erläutert, um ein allgemeines Bild des kreativen Menschen zu haben.

Tardif und Sternberg (1988:433ff.) unterscheiden drei Hauptkategorien, die den kreativen Mensch beschreiben: *cognitive characteristics*, *personality and motivational qualities* und *developmental history*. Sie schlagen drei Methoden vor, um Kreativität zu untersuchen: Kognitionspsychologie, psychometrische Tests und die Analyse der menschlichen Entwicklung. Motivation ist auch ein sehr wichtiges Element, das immer vorhanden sein muss, um ein Problem zu lösen.

Laut Amabile und Tighe (1993:14ff.) sind drei Grundvoraussetzungen für kreatives Handeln notwendig: bereichsspezifische Fähigkeiten, kreative Fähigkeiten und Motivation. Bereichsspezifische Fähigkeiten sind das ExpertInnenwissen eines Bereichs, in dem man kreativ agiert. Die kreativen Fähigkeiten sind hingegen Charaktereigenschaften, die für einen kreativen Prozess förderlich sind. Bereichsspezifische Fähigkeiten werden heute als unerlässlich im kreativen Prozess betrachtet (vgl. Casti 1997:119) aber es ist noch strittig, ob Kreativität bereichsspezifisch oder universell ist (vgl. Baer 1998:173; Chemi et al. 2014:57). Baer und Kaufman (2005) haben ein Modell (*Amusement Park Theoretical Model of Creativity*) entwickelt, das zeigt, dass Kreativität tatsächlich bereichsspezifisch ist. Laut Chemi et al. (2014:57) ist Kreativität bereichsspezifisch in dem Sinne, dass Kreativität immer in einer bestimmten Disziplin vorkommt, sie ist aber kein einzigartiges Merkmal eines Bereichs (z. B. der Kunst).

Die Vielfalt von Eigenschaften und Theorien bildet jedoch ein Hindernis zur Festlegung der Merkmale eines kreativen Menschen, die noch heute diskutiert werden (vgl. Jordanous 2015:18).

- *The Process*: Der kreative Prozess schließt alle Schritte ein, um kreativ zu sein und das Problem zu lösen. In manchen Studien (Poincaré 1913; Tardif & Sternberg 1988) wird auch betont, dass sich Kreativität nicht nur im Geistesblitz befindet, sondern sie umfasst das Bewerten, das Überarbeiten und Verbessern der ersten Idee (vgl. Jordanous 2015:18). Mit anderen Worten muss der Mensch im kreativen Prozess aktiv nach neuen Informationen und neuem Wissen suchen (vgl. Brinck 1997:5), indem man neue Ideen recherchiert, entwickelt und auswertet (vgl. Amabile & Tighe 1993:17f.) Neue Ideen müssen also nicht zufällig entstehen, um als kreativ gelten zu können; das kreative Produkt kann nie zufällig entstehen, es muss bewusst und absichtlich passieren (vgl. Weisberg 2006:60) und der Prozess soll „in some sense be deliberate“ (Brinck 1997:5): „I am creative only when my novel product is produced *intentionally*.“ (Weisberg 2006:60) Der Prozess ist aber nicht linear und führt nicht direkt zu einer einzigen Lösung, sondern er bleibt offen (vgl. Amabile & Tighe 1993:9; Sternberg 1988:134). Der Weg zur Lösung ist daher voller Hindernisse wie Probleme, Schwierigkeiten, fehlerhafte Informationen, fehlende Elemente, usw. (vgl. Torrance 1988:47). Der kreative Prozess kann dann nicht in Phasen aufgeteilt werden (siehe oben, das Vier-Phasenmodell von Wallas), er ist viel komplizierter.

In ihren Studien teilen Odena und Welch (2009) den kreativen Prozess in *substaks* ein und identifizieren verschiedene Arten von Prozessen, z. B. verschiedene Tätigkeiten, Gruppenprozess, usw. Das zeigt noch einmal, dass der kreative Prozess nicht linear ist.
- *The Product*: Die ersten Untersuchungen zur Kreativität fokussierten sich insbesondere auf das Produkt als Beweis eines kreativen Prozesses, aber seit Guilford (1950) werden vor allem die Merkmale des kreativen Menschen unter die Lupe genommen und deswegen sind psychometrische Tests so beliebt und verbreitet (vgl. Jordanous 2015:19). Laut Tardif und Sternberg (1988:432) zielt Kreativität nicht nur auf das Ergebnis ab; das Produkt sollte dann in einem bereichsspezifischen Kontext berücksichtigt werden.

In Allgemeinen werden zwei Eigenschaften dem kreativen Produkt zugeschrieben, nämlich Neuartigkeit und Angemessenheit, d. h. das Produkt soll neu in einem Bereich sein und einen bestimmten Zweck erfüllen (vgl. Tardif & Sternberg 1988, Amabile & Tighe 1993; Brinck 1997; Casti 1997). Es soll auch spezifiziert werden, dass das Produkt nicht nur ein Gegenstand sein muss, sondern auch ein Zustand, z. B. die neue Anordnung der Bücher in einem Schrank (vgl. Burjak 2009:20f.)
- *The Press*: Mit diesem Wort werden die Einflüsse durch das Umfeld bezeichnet. Es geht um ein bidirektionales Verhältnis zwischen dem Umfeld, das den Menschen beeinflusst und zu dem das Produkt gehört und dem kreativen Menschen, der das

Produkt erschaffen hat und Feedback vom Umfeld bekommt (vgl. Jordanous 2015:19). Wie oben beschrieben, soll das kreative Produkt angemessen sein, d. h. es soll von anderen Personen als solches anerkannt werden (vgl. Casti 1997:118). Die Frage der sozialen Anerkennung ist aber noch heute strittig – ein Produkt kann heute nicht für kreativ gehalten werden, aber in zehn Jahren vielleicht schon, weil die Beurteilungskriterien sich verändert haben. Aus dieser Perspektive wird der kreative Prozess nicht berücksichtigt.

Das Umfeld wird in mehreren Analysen zugunsten des kreativen Menschen vernachlässigt, obwohl seine Wichtigkeit und Einflüsse theoretisch anerkannt werden (vgl. Jordanous 2015:19).

Wie schon oben geschrieben, galt dieses Modell lange Zeit als grundlegend, aber es wird in den letzten Jahren versucht, es umzuformulieren und zu erweitern. Glăveanu (2013) schlägt sein *Five A's framework* in Anlehnung an die neueren Entwicklungen im Bereich der Sozial- und Kognitionspsychologie vor, seine Struktur enthält die folgenden Elemente: *actor*, *action*, *artifact*, *audience* und *affordances* und basiert auf drei Säulen: die soziokulturelle Psychologie, der Begriff des erweiternden Geistes im Rahmen der Kognitionspsychologie und die ökologische Psychologie. Diese Theorien sind sehr neu, innovativ und multidisziplinär; sie können für die Analyse von Kreativität sehr nützlich sein, weil sie eher die Interaktion zwischen Elementen und nicht nur die Elemente selbst behandeln. Die soziokulturelle Psychologie verbindet kulturelle und gesellschaftliche Traditionen mit der Psyche – Kreativität kommt in einem soziokulturellen Kontext vor und verwandelt Erkenntnisse durch neue Informationen. Durch den Begriff des erweiterten Geistes wird theoretisiert, dass mentale Prozesse nicht nur „im Kopf“ passieren, sondern sie befinden sich auch im Kopf und im Körper, im Menschen und im Umfeld – eine Auffassung, die auch zur Kreativität gut passt. Die ökologische Psychologie verbindet den Geist mit dem Umfeld, was auch für die Kreativität relevant sein kann, um kreative Prozesse „außerhalb“ des menschlichen Kopfes zu untersuchen. Die kreative Tätigkeit verbindet tatsächlich sowohl die psychische und die physische Arbeit (vgl. Glăveanu 2013:70f.).

Dieser neue Betrachtungsrahmen ist multidimensional und vielfältig. Glăveanu untersucht die verschiedenen Elemente der Kreativität interaktiv, diese Verhältnisse aufzeigen und die Wirkungen des Umfelds anerkennen. Die Verhältnisse zwischen den Elementen werden wie folgt zusammengefasst:

[T]his is more than a change of terminology but a fundamental change of *epistemological position*. In light of sociocultural sources, the actor exists only in relation to an audience, action cannot take place outside of interactions with a social and material world, and artifacts embody the cultural traditions of different communities. (Glăveanu 2013:71)

Glăveanus Absicht ist also Kreativität als ein komplexes System verschiedener voneinander abhängigen Elementen zu betrachten, die nicht getrennt oder isoliert untersucht werden können, weil sie gleichzeitig agieren und sich gegenseitig beeinflussen. Diese Elemente sind außerdem in einem bestimmten Kontext und einer Kultur eingebettet, die einen starken Einfluss haben und können nicht ignoriert werden. In seinem Artikel beschreibt er dann die Eigenschaften dieser Elemente immer im Vergleich zu den traditionellen Vier Ps.

Kreativität kann aber nicht nur in den Wissenschaften eingesetzt werden. Die Kreativität konstituiert eine der Grundlagen der künstlerischen Leistung. Nach diesem sicher unvollständigen Überblick über das Thema Kreativität in den Wissenschaften wird diese andere Seite des Phänomens im folgenden Kapitel behandelt.

### **2.1.3. Künstlerische Kreativität**

Im Kapitel 2.1.2 wird erklärt, dass Kreativität meistens als Problemlösen betrachtet wird. In zahlreichen Werken und Untersuchungen wird diese Anschauung behandelt und analysiert. Kreativität kommt aber auch in der Kunst ins Spiel, in jedem originalen Kunstwerk wird nämlich etwas Neues oder Außergewöhnliches geschaffen, das früher nicht existierte.

Kreativität in der Kunst wird selten untersucht und systematisiert, weil dieses Thema besonders verwirrend und noch ziemlich geheimnisvoll ist. Auch in der psychologischen Kreativitätsforschung sind nicht viele Beiträge zum Verständnis künstlerischer Kreativität zu finden. Entweder werden kreative Leistungen in der Kunst mit kreativen Leistungen in anderen Bereichen von vornherein verglichen oder sie werden wissenschaftlich gar nicht untersucht. (vgl. Dukat & Piesbergen 2009:2). Im Gegensatz zu Kreativität in den Wissenschaften oder im Alltag wurden noch keine Tests zur Einschätzung künstlerischer Kreativität realisiert. Dukat und Piesbergen (2009) führten ein interessantes Experiment durch, indem sie den Test zum schöpferischen Denken – Zeichnerisch (TSD-Z) von zwei Forschern der Universität Hannover, Urban und Jellen (1993, 1995), als Screening-Instrument verwendeten, um kreatives Potential von Künstlern und Personen aus nicht-künstlerischen Berufen zu unterscheiden. Der TSD-Z ist ein Screening-Instrument, das das Zeichnen als Ausdruck kreativer Leistung analysiert. Mit diesem Instrument ist eine erste Einschätzung des kreativen Potentials einer Person möglich und es können „sehr hohe kreative Potentiale“ (Urban & Jellen 1995:1) identifiziert werden (vgl. Urban & Jellen 1995:1). Nach dem Experiment behaupten Dukat und Piesbergen, dass der TSD-Z für die Erfassung der künstlerischen Kreativität geeignet sei (vgl. Dukat & Piesbergen 2009:9). Im Experiment wurden KünstlerInnen und Personen aus nicht-künstlerischen Berufen getestet und schließlich wurde gezeigt, dass KünstlerInnen „häufiger abstrakte, einmalige und seltener wohnlich-idyllische Bilder“ (Dukat & Piesbergen 2009:1) zeichneten. Dieses Ergebnis bestätigt die Persönlichkeitseigenschaften, die für künstlerische Personen charakteristisch sind: „Non-Konformismus, antiautoritäres Verhalten, Risikobereitschaft, Mut und Humor“ (Dukat & Piesbergen 2009:9). Des Weiteren spielt Originalität eine wesentliche Rolle in der künstlerischen Kreativität, was auch im Experiment bestätigt wird,

indem die Künstlergruppe häufiger originelle Bilder zeichnete (vgl. Dukat & Piesbergen 2009:11). Kreativ in der Kunst zu sein umfasst mehr als nur Probleme zu lösen – Dukat & Piesbergen (2009:6f.) veröffentlichten zwei Grunddimensionen, die sich durch eine explorative Faktorenanalyse der Testwerte bestimmen lassen: Die „künstlerisch-kreative“ Dimension, die von Skalen wie Humor/Affektivität, Begrenzungsüberschreitung, Unkonventionalität, usw. beschrieben wird und die „sonstig-kreative“ Dimension, die von Skalen wie Verbindungen und neue Elemente repräsentiert wird. Die Letzte ist für kreative Leistungen in den Wissenschaften geeigneter, in denen verdeckte Verbindungen zwischen Elementen und Prozessen zu sehen und neue Verbindungen zu schaffen die Basis wissenschaftlicher Entdeckungen sind. Dieses Experiment ist für diese Arbeit relevant, weil es eines der Ersten ist, das sich spezifisch auf die künstlerische Kreativität fokussiert und betont, dass sie als autonomes Phänomen untersucht werden soll. Außerdem wird der Begriff des Problemlösens in der Kreativität nicht abgelehnt, aber es wird auch spezifiziert, dass künstlerische Kreativität mehr umfasst.

Wie wird aber Kreativität in der Kunst definiert? Ist sie von der wissenschaftlichen Kreativität getrennt? Das 2014 erschienene Buch *Behind the Scenes of Artistic Creativity: Processes of Learning, Creating and Organising* behandelt das Thema mit besonderer Aufmerksamkeit auf den kreativen Menschen, seine kreative Prozesse und Bemühungen. In diesem Buch wird die künstlerische Kreativität wie folgt definiert:

[C]reativity unfolding in the domain of the arts, across artistic forms, genres degrees of involvement (professional, amateur, connoisseur). Artistic creativity draws from the etymological background of the word creativity and is here recognised as the capacity of creating, generating, composing or (re)interpreting an artistic product, event or performance. Artistic creativity [...] is looked at as the ability to construct narratives that are meaningful to others and developed by means of artistic media and skills. (Chemi et al. 2014:33f.)

Im oben genannten Buch wird ein Überblick über die künstlerische Kreativität aus einer geschichtlichen Perspektive gegeben (vgl. Chemi et al. 2014:33ff.), die hier kurz zusammengefasst wird, um zu zeigen, wie alte Verständnisse von Kreativität und in Laufe der Zeit überlieferte Stereotypen die moderne Auffassung beeinflusst haben. Obwohl das Wort Kreativität schon in der Antike mit den westlichen Kulturen verbunden war, wurde die menschliche Kreativität erst in der christlichen Zeit anerkannt und berücksichtigt. Die moderne Auffassung von Kreativität existierte noch nicht in vorchristlichen Kulturen, in denen KünstlerInnen nur als Kanäle der göttlichen Inspiration gesehen wurden. Aus diesem Grund wurden Werke von der AutorIn in der Regel überhaupt nicht unterschrieben: „Poetry-making was a collective enterprise, a sort of group handicraft carried out either by specialised artisans or by skilled autodidacts.“ (Chemi et al. 2014:35) Inspiration war aber nicht das einzige Element von Kreativität; das Handwerk war auch sehr wichtig, wie z. B. im Fall von Cicero, der eine sehr spezifische Rhetorik entwickelte (vgl. Chemi et al. 2014:37). Im Mittelalter und dann in der Renaissance war das Ziel der Kunstproduktion die Lobpreisung von Gott und der Religion, aber

sie sollte an bestimmte Kriterien wie Zeit und Form angepasst sein. Das Konzept der Renaissance, das den Menschen in den Mittelpunkt stellte, spiegelte sich auch in der Kunst wider, allerdings immer innerhalb der Grenzen des Willen Gottes und des moralischen Verhaltens. In dieser Zeit war nicht die ganze Kunstproduktion von Religion und Christlichkeit geprägt, besonders in der Populärkultur entwickelten sich andere künstlerische Formen, die „provocative, anarchistic, free-spirited and of extreme fantasy“ (Chemi et al. 2014:41) waren. Diese unkonventionellen Werke wurden aus den Diskussionen wegen ihres populären Charakters ausgeschlossen, als die Kunstakademien gegründet wurden. Theoretische Beiträge über Kreativität wurden nämlich von Christlichkeit oder von der wissenschaftlichen und akademischen Methode geprägt und diese Richtungen systematisierten die konzeptuellen Grundlagen und Verfahren, die die Debatte über Kreativität und sogar die aktuellen Theorien beeinflussten. „In science as well as in art, rules were the subject of reflections on art: set directions in the use of language, in the use of perspective and verisimilitude. The artist’s creativity was supposed to adjust to these domain-agreed rules in order to be accepted.“ (Chemi et al. 2014:41) In der neuen Tradition war Gott nicht mehr miteinbezogen, sondern die Wissenschaft wurde jetzt zum Schwerpunkt. Nach dem aufklärerischen Ansatz, laut dem kreative Fähigkeiten erlernt werden können, fingen KünstlerInnen seit Ende des 18. Jahrhunderts an, sich auf eine persönlichere Art und Weise auszudrücken, ohne ihre Schöpfungen an bestimmte Kriterien der Wahrheit und Schönheit anpassen zu müssen. In diesen Jahren entstanden die Konzepte des kreativen Genies und des kreativen Prozesses. Der Stereotyp des verrückten und verdamnten Genies (beispielweise die Figur des jungen Werthers) im Gegensatz zum Handwerk beeinflusste nicht nur die romantische Kultur, sondern auch das übliche und traditionelle Verständnis von Kreativität, kreativer Schöpfung und KünstlerInnen, das noch heute verbreitet ist und eine systematische Untersuchung von Kreativität lange Zeit verhindert hat. In der Romantik wurden Kunst und Wissenschaft deutlich getrennt: „In this dualistic perspective, scientists became wise representatives of rationality, logic, and practical scientific thought. Artists were spontaneous, mad people, prey to their feelings and characterised by genius and extraordinary talent.“ (Chemi et al. 2014:43) Seit Ende des 19. Jahrhunderts, in der Epoche der Avantgarden, brachten KünstlerInnen ihre Methoden und Prozesse an die Öffentlichkeit. Sie veröffentlichten Essays, Artikel, Autobiografien, usw. und nutzten alle modernen Kommunikationsmedien wie Radio und Kino aus, aber trotzdem wurde immer weniger über Kreativität insbesondere im Bereich der Kunst gesprochen. Eine allgemeine Zurückhaltung von KünstlerInnen zu diesem Thema war wahrscheinlich eine Folge der romantischen Tradition, wegen der die Debatte über Kreativität lange Zeit den künstlerischen Aspekt und Bereich ignoriert hat; in den letzteren Jahrzehnten ist jedoch eine Trendumkehr zu beobachten. Wie schon in Kap. 2.1.2 geschrieben, haben sich Untersuchungen über Kreativität fast nur auf den Aspekt des Problemlösens fokussiert.

Wie die Kreativität in den Wissenschaften tritt auch die künstlerische Kreativität in der Interaktion zwischen Menschen, dem Umfeld und einem bestimmten Bereich auf, der in einer

bestimmten Gemeinschaft oder Kultur eingebettet werden soll (vgl. Csikszentmihalyi 1996). Soziokulturelle Bedingungen beeinflussen auch die Wahrnehmung von Originalität und daher die Annahme oder die Ablehnung eines Werks, z. B. im Falle der Avantgarden (vgl. Chemi et al. 2014:48f.). Im Csikszentmihalyis Modell (1996) werden zwei Arten von SchöpferInnen (im Bereich von Wissenschaft und Kunst) unterschieden: *Big Creator* und *Small Creator*, die Ersten sind weltbekannt und anerkannt, während die Letzteren im Alltag kreativ sind. Diese Theorie wird von anderen Autoren erweitert und im Buch von Chemi et al. (2014:49ff.) durch die folgende Auflistung zusammengefasst, die aber nicht als Rangfolge von Kreativität gedacht ist.

- ***Boldface-C***: Solche SchöpferInnen und ihre Produkte sind weltbekannt, auch außerhalb der Grenzen ihres Bereichs. Einige Beispiele sind Einstein, Mozart und Shakespeare;
- ***Big C***: Diese SchöpferInnen sind auch außergewöhnlich und ihre Produkte haben eine große Wirkung, aber sie sind nur in ihrem spezifischen Bereich bekannt;
- ***Pro-c***: Diese Gruppe umfasst jene SchöpferInnen, die professionell mit Kreativität arbeiten, d. h. „Profi“ im Bereich der Kreativität sind;
- ***Skilled c***: Die Kategorie wird zum ersten Mal in diesem Buch verwendet und umfasst „skilled amateurs or connoisseurs“ (Chemi et al. 2014:50) oder „erfahrene AmateurInnen“, d. h. Personen, die ein Interesse an einem bestimmten Fach nicht aus berufliche Gründen pflegen, jedoch haben sie ausführliche Kenntnisse erworben. Sie können deswegen zur Kategorie der *Little c* nicht passen;
- ***Little c***: Diese Kategorie basiert auf dem Konzept, nach dem Kreativität auch im Alltag vorkommen kann. In dieser Gruppe werden jene Leute gesammelt, die mit gewöhnlichen Mitteln in alltäglichen Situationen kreativ sind: „Everyday creativity celebrates the human disposition towards originality, novelty and change in work and leisure activities.“ (Chemi et al. 2014:51) In der Kunst sind Beispiele dieser Kategorie selten.
- ***Mini-c***: Kreativität in dieser Kategorie ist noch potentiell und sie manifestiert sich noch nicht in einem Prozess oder Produkt. Dieses Potential sollte in der Ausbildung gefördert und entwickelt werden.

Wie im Kapitel 2.1.2 schon erklärt, gehört Kreativität nicht nur zum Bereich der Kunst, sondern zu allen Bereichen, in denen etwas Neues oder Originales geschaffen wird, um ein Problem zu lösen. Auch wenn die künstlerische Kreativität auf den ersten Blick anscheinend fast nichts mit wissenschaftlichen Entdeckungen zu tun hat, kann sie als eine besondere Art des Problemlösens betrachtet werden. Die Definition vom Problem, die in Kap. 2.1.2 vorgeschlagen wird, passt gut zur künstlerischen Kreativität, weil sie allgemein und weitreichend genug

ist, so dass sie auch „künstlerische“ Probleme umfasst, die in der Regel nicht so deutlich und offensichtlich vorkommen und nicht zwingend von externen Faktoren abhängen.

Bedeutet das, dass eine neue Technik, um Brücken zu bauen und eine Gedichtsammlung demselben kreativen Prozess unterliegen? Grundsätzlich schon, weil beide aus der Unzufriedenheit der SchöpferInnen entstehen, gemeinsame Elemente wie Expertise und Erfahrung einschließen<sup>6</sup> und absichtlich konzipiert werden (vgl. Weisberg 2006; Chemi et al. 2014:68). Einige Unterschiede sind aber zu beobachten.

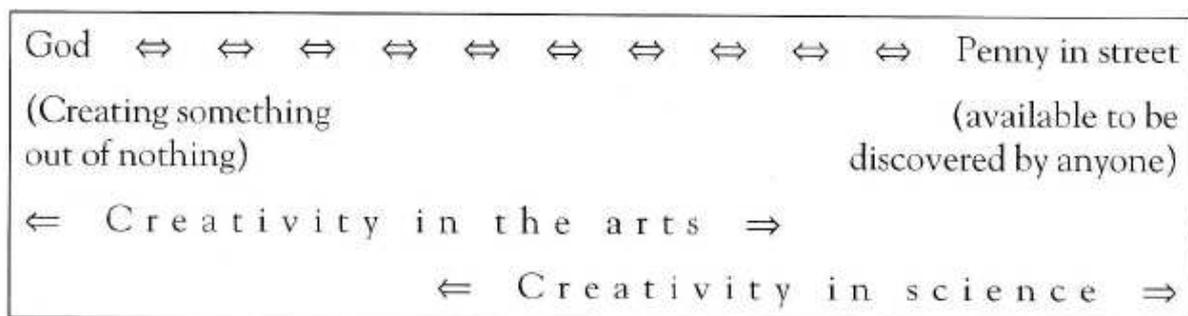
Der erste Unterschied betrifft die Art von Problem und seine Identifikation. Weisberg (2006:209ff.) stellt einige Fallstudien von kreativen Leistungen in verschiedenen Bereichen (sowohl den Wissenschaftlichen als auch den Künstlerischen) vor, die einen bedeutenden Bruch mit der Vergangenheit (älteren Glauben, Ideen, usw.) dargestellt haben. Sowohl die Fallstudien aus den wissenschaftlichen Bereichen als auch die aus den künstlerischen Bereichen haben sich als Beispiele des Problemlösens erwiesen, nicht bei jeder Fallstudie ist das Problem jedoch so offensichtlich (vgl. Weisberg 2006:577). Zuerst sind Probleme nicht alle gleich: Weisberg (2006:138f.) unterscheidet zwischen *well-defined problems* und *ill-defined problems*. Gut definierte Probleme werden so genannt, weil jeder Bestandteil genau dargestellt ist, während in schlecht definierten Problemen zumindest ein Bestandteil nicht spezifiziert wird. Schlecht definierte Probleme können auch in den Wissenschaften gefunden werden, z. B. die Festlegung der DNA-Struktur von Watson und Crick (vgl. Weisberg 2006). Im Bereich der Kunst sind sie aber häufiger wegen der inneren Unbestimmtheit der Kunst vorhanden; man spricht in der Regel von *problem finding*. Dieser Begriff wurde 1976 von Getzels und Csikszentmihalyi eingeführt und definiert die Vorbereitungen auf die Schaffung eines Kunstwerks, die Phase, in der der Weg zum Ziel ohne irgendeinen Hinweis scheint. Weisberg (2006:140) schreibt, dass es in der *problem-finding*-Phase schon um das Lösen zweier Probleme geht: Was möchte man schaffen und wie. Seiner Meinung nach brauchen Probleme eigentlich nicht, „gefunden“ zu werden: „[I]f a writer goes to his desk to work with no idea if he will begin a novel, a short story, or an essay [...], we could say that he is first attempting to solve the ill-defined problem of what to write today.“ (Weisberg 2006:140). Probleme können dann extern oder intern vorkommen, Erstere sind natürlich deutlicher und einfacher zu identifizieren. Als Beispiel für interne Probleme werden die Schaffung der Gemälde *Les Femmes d'Alger* von Pablo Picasso oder Watts Erfindung der Dampfmaschine genannt. In beiden Fällen existierten die Probleme nur im Kopf ihrer Schöpfer und nicht in der externen Realität: „[I]t would be useful to make a distinction here between the problem the person is trying to solve and the basis for initiation of his her problem-solving activity.“ (Weisberg

---

<sup>6</sup> Der Vollständigkeit halber soll darauf hingewiesen werden, dass einige ForscherInnen nicht die Theorie vertreten, nach der Fachwissen und Erfahrung mit Kreativität verbunden sind. Es wird oft behauptet, dass Kreativität einen Bruch mit der Vergangenheit erfordert (das bekannte Motto *think outside the box*) (vgl. Weisberg 2006). In dieser Arbeit wird aber das Verhältnis zwischen Kreativität und Fachwissen bzw. Erfahrung vertreten, weil diese Theorie gut zum Bild der professionellen (literarischen) ÜbersetzerInnen passt, nämlich erfahrene ExpertInnen der Translation (für eine ausführliche Erklärung über die Rolle von Fachwissen und Erfahrung in der Kreativität und eine neue Auffassung von Talent siehe Weisberg 2006 Kap. 4).

2006:582) Um die oben gestellte Frage zur Bautechnik einer Brücke und der Gedichtsammlung genauer beantworten zu können, kann man sagen, dass das Problem einer neuen Bautechnik in der Regel klarer identifizierbar ist und aus externen Gründen aufgetreten. Die Gedichtsammlung stellt hingegen (wahrscheinlicher) ein internes Problem der DichterIn dar. Künstlerische Probleme sind z. B., eine neue Perspektive zu einem bestimmten Thema vorzustellen; die Gefühle der SchöpferIn zu einem Thema, eine Tatsache oder eine Konzept auszudrücken, usw. Abhängig von den Gründen, ist klar, dass das Problem nicht schon vorhanden ist, sondern es wird von der SchöpferIn „gefunden“ – der erwähnte Begriff von *problem finding*. Auf jeden Fall ist ein Problem vorhanden und das Ziel einer KünstlerIn ist, es mit ihrer Kreativität zu lösen: „[D]er Künstler ist nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, mit den Formen so umzugehen, wie es für seine Zwecke notwendig ist.“ (Kandinsky 1952:133) Die ausführliche Beschreibung mehrerer Fallstudien bei Weisberg (2006) zeigen daher, dass Kreativität mit Problemen verschiedener Art zu tun hat, die unterschiedlich gelöst werden; zum Schluss seines Buchs schreibt Weisberg (2006:581): „[I]t seems reasonable to adopt as a working assumption the premise that creative thinking is an example of problem solving.“

Der zweite Unterschied betrifft den Grad an Kreativität in wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Entdeckungen bzw. Erschaffungen. Wissenschaftliche Erfindungen und künstlerische Schaffungen können von verschiedener Art sein und weisen nicht dieselbe „Menge“ an Kreativität auf. Weisberg (2006:55ff.) schlägt die folgende Skala (Abb. 1) vor, um den Grad an Kreativität in der Kunst und in den Wissenschaften grafisch darzustellen.



**Abbildung 1:** Kontinuum in der künstlerischen und wissenschaftlichen Kreativität (Weisberg 2006:55ff)

Durch diese Abbildung wird noch einmal betont, dass kreative Leistungen in der Kunst oder in den Wissenschaften zwei Aspekte eines Phänomens sind und zum Teil überschneiden sie sich sogar. Die Überschneidung ergibt sich aus der Rolle von Erfahrung und Fachwissen, die, wie schon oben geschrieben, sowohl in wissenschaftlichen als auch in künstlerischen Tätigkeiten relevant sind.

Die Funktionen der Kunst sind aber komplexer und vielfältiger als das „einfache“ Schaffen von etwas Neuem oder die Lösung eines externen bzw. internen Problems; Brücken bauen ist nicht dasselbe wie eine Gedichtsammlung zu schreiben: „The arts serve, often simultaneously, different functions or combinations of functions: creation of beauty, feeling of

sociality, well-being, cognitive challenges, problem solving, provocation and rebellion, aesthetic pleasure and so on.“ (Chemi 2014:57f.) Diese Funktionen gelten auch in der Massenkultur und technischer Reproduktion; allerdings spielt Kreativität in diesen Bereichen keine Rolle, weil die Kunstwaren Konsumgüter sind, die mechanisch reproduziert werden (vgl. Chemi 2014:58). Aus diesem Grund schreiben Chemi et al. (2014:58f.), dass KünstlerInnen nicht „per definition“, sondern „per practice“ kreativ sind:

Professional practice comes with preparation, training and exercise; it comes with identity and self-awareness. Artists, for the fact of being involved in the practice of experimenting, finding problems and solutions, are constantly generating something creative –something new– or recreating something anew. (Chemi et al. 2014:59)

In diesem Zitat über die professionelle Tätigkeit von KünstlerInnen finden sich die Eigenschaften der kreativen Leistung als Problemlösen wieder, die oben erklärt wurden: Training, aus dem sich Fachwissen und Erfahrung ergeben, und *problem finding*. Es wird auch spezifiziert, dass KünstlerInnen nicht nur etwas völlig Neues schaffen (auch wenn immer auf der Basis ihrer Kenntnisse und Expertise), sondern sie schaffen auch etwas erneut; das ist besonders relevant für ÜbersetzerInnen, die ihre kreativen Fähigkeiten in Anlehnung an einen Ausgangstext ausüben sollen.

Nach den oben beschriebenen theoretischen Erklärungen der Kreativität werden im Buch von Chemi et al. (2014) KünstlerInnen aus verschiedenen Bereichen zum Thema Kreativität interviewt. Frustration bei der Definition von Kreativität wird oft in den Interviews festgehalten; allerdings behaupten die meisten, dass Kreativität der Zwang, das Bedürfnis ist, Kunst zu schaffen: „It is a drive towards problem solving [...] and artistic expression.“ (Chemi et al. 2014:62) In den Interviews wird der Schwerpunkt eher in Richtung künstlerischen Ausdrucks gesetzt, aber die Grundlage des Problemlösens bleibt. Weitere Merkmale der Kunst und der künstlerischen Schöpfung werden in Kap. 3 behandelt.

## 2.2. Kreativität in der Translationswissenschaft

Das Thema der Kreativität ist auch in der Translationswissenschaft sehr aktuell und in den letzten Jahren wurden mehrere Werke darüber veröffentlicht. In ihrem Buch *Translatorische Kreativität* gibt Bayer-Hohenwarter (2012) einen umfassenden Überblick über das Thema Kreativität in der Translation, mit einer Definition der translatorischen Kreativität als „Ausdrucksform translatorischer Kompetenz“ (Bayer-Hohenwarter 2012:81). Die translatorische Kreativität wird mit einem multidimensionalen Bewertungsverfahren gemessen und mögliche Entwicklungen in der Ausbildung und Weiterbildung professioneller TranslatorenInnen werden vorgestellt.

Kreativität in der Translation wurde in der Vergangenheit besonders in Bezug auf das literarische Übersetzen behandelt, aber auch in den letzten Jahren fokussieren sich einige Au-

torInnen auf dieses Thema, z. B. Pendlebury (2005), Siever (2006) und Perteghella und Loffredo mit ihrem Sammelband (2006) über kreatives Schreiben und Übersetzungswissenschaft. Kreativität wurde lange Zeit als Merkmal ausschließlich literarischer Texte angesehen: Da literarische Texte kreativ sind, sollen logischerweise auch ihre Übersetzungen kreativ sein. Auf dieser Basis wird Kreativität beim literarischen Übersetzen im Spannungsfeld zwischen dem Original und der eigenständiger Textproduktion untersucht und wird „meist auf besondere Angemessenheit oder sprachliche Eleganz“ reduziert (Bayer-Hohenwarter 2012:52). Werke über das Verhältnis zwischen Kreativität und literarischem Übersetzen werden in Kap. 4 genauer untersucht. Da Kreativität nur in Bezug auf literarische Texte berücksichtigt wurde, glaubte man lange Zeit, dass das Übersetzen von Fachtexten ein bloßes Handwerk sei, in dem keine Kreativität vorgesehen sei. In den letzten Jahrzehnten ist jedoch eine Trendumkehr zu beobachten: mehrere ForscherInnen interessierten sich für das kreative Element im Fachübersetzen und es wurde festgelegt, dass es eine wichtige Rolle spielt (Schmitt 2005). Erwähnenswert sind u. A. Werke, die Kreativität aus der didaktischen Perspektive untersuchen (Forstner 2005); Studien über Kreativität in speziellen Textsorten wie religiösen Texten (Nord 2005), audiovisuellen Texten (Chaume 1998) und Rechtstexten (Pommer 2006). Andere Werke fokussieren sich auf die Figur der ÜbersetzerIn und ihre Persönlichkeit (Du Pont 2006, Hague 2009) oder auf das Problemlösen (Heiden 2005). Auch die Gegenüberstellung zwischen literarischen und Fachtexten wird abgelehnt und sogar behauptet, dass Fachübersetzen mit dem literarischen Übersetzen vergleichbar sein kann, weil in Beidem bewusste Übersetzungsstrategien eingesetzt werden (vgl. Umbreit 1997). Erst Kußmaul beschäftigt sich mit der translatorischen Kreativität aus einer empirischen Perspektive und sein Buch *Kreatives Übersetzen* (2007<sup>2</sup>) ist ein wichtiger Meilenstein in der Translationswissenschaft, auf das sich andere Werke gründen. Kußmaul interessiert sich insbesondere für die Kreativität in der Übersetzung, er spricht nämlich von „übersetzerische[r] Kreativität“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:12,20) und nicht von „translatorischer Kreativität“. Kreativität wird aber auch spezifisch im Bereich Dolmetschen untersucht und einige Arbeiten basieren auf empirischen Ergebnissen (Adamczuk 2005, Niska 1998).

In letzteren Jahren wurde erkannt, dass das Übersetzen im weitesten Sinne (d. h. auch das Übersetzen von Sach- und Fachtexten) eine kreative Tätigkeit oder Handeln ist (vgl. Reiß 1971, Koller 1992, Kußmaul 2007<sup>2</sup>): „Das Statusattribut ‚kreativ‘ gilt also nicht nur für literarische Übersetzer, sondern für alle Übersetzerinnen und Übersetzer. Auch bei Sach- und Fachtexten ist immer wieder Kreativität nötig.“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:10) Allerdings haben auch TranslationswissenschaftlerInnen Schwierigkeiten dieses Konzept zu definieren und insbesondere empirisch zu untersuchen. Obwohl festgestellt wurde, dass Kreativität empirisch und wissenschaftlich durch psycholinguistische Methoden untersucht werden kann, behandeln wenige Arbeiten mögliche Evaluierungskriterien für die Kreativität in der Translation. In den translationwissenschaftlichen Arbeiten ist die Untersuchung von Kreativitätsmerkmalen mangelhaft, was zu einer verwirrenden Vielfalt von Konzepten und Theorien führt (vgl. Bayer-

Hohenwarter 2012:56). Die Messung der Kreativität ist ein kompliziertes Thema, das noch über keine gültige Methode verfügt.

Wie schon in Kap. 2.1 gezeigt, ist Kreativität ein sehr vielfältiger und ein „mehrdimensionaler“ (Bayer-Hohenwarter 2012:77) Begriff. In der Translationswissenschaft wird die Kreativität für kompetenzabhängig gehalten: „[M]it höherem Kompetenzniveau [wird] die Wahrscheinlichkeit größer, dass neue, flüssige und flexible Prozesse auch zu erfolgreichen Übersetzungslösungen führen.“ (Bayer-Hohenwarter 2012:299) Der Kreativität in Translation werden typischen Merkmale zugeschrieben, die jenen der Kreativitätsforschung entsprechen. Zuerst gelten Neuheit und Angemessenheit als grundlegende Kriterien für kreatives translatorisches Handeln. Aus einer funktionalen Auffassung von Translation bedeutet „angemessen“, dass der Zieltext (ZT) dem Skopos der Translation entspricht. In Bezug auf die Kreativität bedeutet das, dass die sprachliche Kreativität im Ausgangstext nicht unbedingt im Zieltext nachgebildet werden muss:

Erst im Lichte des Skopos kann beurteilt werden, ob sprachliche Kreativität, die im AT [Ausgangstext, Anm.] vorhanden war, im Zieltext überhaupt angemessen ist oder möglicherweise sogar sprachliche Kreativität zur optimalen Realisierung der kommunikativen Funktion im ZT erforderlich ist, wohingegen im AT keine vorhanden war. (Bayer-Hohenwarter 2012:63)

Laut Bayer-Hohenwarter (2012) ist also die translatorische Kreativität zieltextorientiert. Beim Übersetzen literarischer Texte soll aber die Orientierung der Kreativität nicht immer am Zieltext sein, sondern an der ÜbersetzerIn als KünstlerIn. In einem solchen Fall kann die ÜbersetzerIn kreative Akte ergreifen, die angemessen im Sinne von absichtlich (vgl. Weisberg 2006) sind, die aber dem Skopos des Translats nicht entsprechen. Laut Vermeer wird der Skopos von der Empfängersituation bestimmt: „Der Zweck ist als Empfängerabhängige beschreibbar“ (Vermeer 1978:101). Laut der Skopostheorie stehen daher der Zieltext und seine Einbettung in die Zielkultur (vgl. Prunč 2012<sup>3</sup>:154) im Mittelpunkt. In dieser Arbeit wird jedoch die Aufmerksamkeit auf die ÜbersetzerIn als eigenständiger kreativer Mensch und ihre wesentliche Rolle bei der Interpretation von Kunstwerken gelenkt. Die Absicht von kreativen Akten, die nicht zieltextorientiert sind, ist nämlich die Lösung von Problemen, die nicht vom Ausgangstext bedingt sind, sondern von der ÜbersetzerIn „gefunden“ werden. Die translatorische Kreativität wird dann zur künstlerischen Kreativität, wenn die Skopostheorie (vgl. Reiß & Vermeer 1984) in den Hintergrund gerät und nicht mehr der Zieltext und seine Einbettung in der Zielkultur, sondern die ÜbersetzerIn als KünstlerIn im Mittelpunkt des Translations- und Kreativitätsprozesses steht. Die Angemessenheit solcher kreativen Leistungen steht dann in ihrer Absichtlichkeit: „[F]or a product to be called creative, it must be the novel result of *goal-directed* activity“ (Weisberg 1993:242f.) (vgl. Weisberg 2006:63ff.).

Andere Merkmale der translatorischen Kreativität sind Problemlösen, Originalität, Fantasie, Flüssigkeit, Offenheit und Veränderung (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>). Kußmaul spricht auch von Mut, Blockadenüberwindung und Provokation (siehe Kap. 4.1) und schreibt, dass sich

Kreativität in Wortschöpfungen, Wortspielen und idiomatisierten metaphorischen Wendungen manifestiert (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:156f.). Bayer-Hohenwarter (2012:57f.) stellt eine ausführliche Auflistung der Werke im Bereich Translationswissenschaft vor, die Kreativität untersuchen und wie sie beschrieben wird; zusammenfassend schreibt sie: „Kreativität in der translativwissenschaftlichen Literatur [wird] mit spontanem, problemlösendem, normabweichendem, schwierigerem, und bisweilen riskantem Verhalten sowie AT-ZT-Veränderungen (= Shifts) in Zusammenhang gebracht.“ (Bayer-Hohenwarter 2012:58)

Wie schon oben erwähnt, ist Kußmaul der Erste, der sich empirisch und systematisch mit dem Thema Kreativität in der Translation beschäftigt hat. Er verweist auf die Kreativitätsforschung und definiert „kreativ“ als etwas Neues, Sinnvolles, das aus einer Problemerkennung entsteht: „Eine kreative Leistung entsteht aus der Unzufriedenheit mit einer Situation. Das Alte genügt nicht mehr, etwas **Neues** wird als notwendig empfunden.“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:17) Wie auch Weisberg (2006:52f.) betont, kann etwas Neues nicht aus dem Nichts entstehen, sondern neue Ideen beruhen auf vorherigen Ideen und entwickeln diese weiter; keine kreative Leistung ist vollkommen neu (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:17). Wie auch in der Kreativitätsforschung bringt Kußmaul Kreativität mit Problemlösen in Zusammenhang. Interessant für diese Arbeit ist seine Definition vom Problem in einer Übersetzung: „Probleme entstehen beim Übersetzen vor allem dann, wenn wörtliche Übersetzungen, aus welchen Gründen auch immer, nicht möglich sind.“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:24) Er schreibt, dass man kreative Lösungen für ein Problem findet, wenn man unzufrieden ist, aber seiner Meinung nach kommt diese Unzufriedenheit nur aus externen und objektiven Problemen. Er betrachtet ÜbersetzerInnen nur aufgrund ihrer Tätigkeit und der Merkmale des Ausgangstexts. (Insbesondere literarische) ÜbersetzerInnen werden nicht als eigenständige kreative Menschen (wie KünstlerInnen oder wissenschaftliche EntdeckerInnen) angesehen, die interne Probleme (siehe Kap. 2.1.3) durch kreative Übersetzungsstrategien lösen können. In dieser Arbeit wird dieses Konzept hingegen stark betont.

Laut Kußmaul (2007<sup>2</sup>:20ff.) ist Kreativität als die notwendigen Veränderungen definiert, die die ÜbersetzerIn im Zieltext wegen einer fehlenden Entsprechung (auf lexikalischer, syntaktischer, semantischer oder kultureller Ebene) zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache vornehmen muss. Seine Definition von Kreativität umfasst also nur die notwendigen sprachlichen und semantischen Veränderungen, die im Übersetzungsprozess auftreten:

Fast immer sehen wir uns gezwungen, etwas gegenüber dem Ausgangstext zu verändern, sei es aus Gründen des Sprachsystems, der Sprachnormen, der Reim, und Metrikzwangs oder bestimmter pragmatischer Gegebenheiten. Kreative Formulierungen sind notwendiger Bestandteil des Übersetzens. (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:31)

Er erklärt das Konzept später noch genauer: „Ein Übersetzer ist [...] also nur dann kreativ, wenn **er selbst** in der Zielkultur und in der Zielsprache etwas Neues hervorbringt, das dann in der Zielkultur eine Veränderung gegenüber dem Ausgangstext darstellt“. (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:35) Laut Kußmaul (2007<sup>2</sup>) zählen zu kreativen Übersetzungsstrategien Vordergrund-Hintergrund-

Wechsel, Perspektivenwechsel, Aufmerksamkeitswechsel, Gedankensprünge und Shifts. Burjak (2009) vertritt die Meinung, dass Probleme in einer Übersetzung immer textbedingt sind: „Ein kreativer Vorgang wird in Gang gesetzt, wenn man sich einem ‚außergewöhnlichen‘ Problem [...] gegenüber sieht. Auf die Translationswissenschaft umgelegt, ist dieses Problem der Ausgangstext.“ (Burjak 2009:72) Andere Arten von Problemen werden auch bei Burjak nicht berücksichtigt. Im Gegensatz zu Faktoren, die eine kreative Leistung erfordern, werden auch Elemente erwähnt, die hingegen Kreativität einschränken oder verhindern. Sie werden im Folgenden erklärt.

Nach Kußmaul (2007<sup>2</sup>) und anderen ForscherInnen sind der Bund mit dem Ausgangstext, Traditionen, Normen und Konventionen ein Hindernis, weil sie das Übersetzen in bestimmte Vorgehensweisen lenken. Boase-Beier (2006) ist jedoch der Meinung, dass Einschränkungen kreative Akte ermöglichen, wie z. B. im Falle der Untertitelung, „because it is in the interplay between given extra- and intertextual constraint and individual freedom that creativity develops [...] by placing the translator in a position of striving to overcome them.“ (Boase-Beier 2006:47) Sie bezieht sich auf vom Ausgangstext bedingte Einschränkungen, aber auch externe Hemmungen wie Normen und Konventionen können ein Problem für die ÜbersetzerIn darstellen und Kreativität fördern. Wenn die ÜbersetzerIn Konventionen überwinden oder Machstrukturen verändern will, muss sie den Mut haben, mit überholten Traditionen in Konflikt zu geraten und ihre Kreativität einzusetzen, um sie zu verändern (Siehe Kap. 4.1). In diesem letzten Fall wird die Kreativität nicht eingesetzt, um textbedingte Probleme zu lösen. Außerdem ist die ÜbersetzerIn nicht gezwungen, sie zu lösen, weil die Verständlichkeit des Zieltextes nicht beeinträchtigt ist; allerdings geht es hier um interne persönliche Fragen, die von der ÜbersetzerIn als Probleme wahrgenommen werden und deswegen entscheidet die ÜbersetzerIn, sie durch Kreativität zu lösen.

In seinem Aufsatz berücksichtigt Kußmaul (2007<sup>2</sup>) nur pragmatisch bedingte Veränderungen, d. h. Veränderungen, die aus semantischen Gründen gerechtfertigt werden können. Wie schon geschrieben, rechnet Kußmaul mit Problemen innerhalb des kreativen Menschen überhaupt nicht. Diese neue Perspektive, nach der ÜbersetzerInnen als eigenständige kreative Menschen betrachtet werden sollen, kommt auch bei Bayer-Hohenwarter nicht vor:

Jedes Übersetzungsproblem [hat] Potenzial zu kreativer translatorischer Leistung, doch nicht jeder kreativen translatorischen Leistung liegt notwendigerweise ein Übersetzungsproblem oder eine Übersetzungsschwierigkeit zugrunde. [...] [K]reative Energie [wird] über das notwendige Mindestmaß hinaus investiert, um anstatt einer zufriedenstellenden Lösung eine ausgezeichnete Lösung zu finden. (Bayer-Hohenwarter 2012:59)

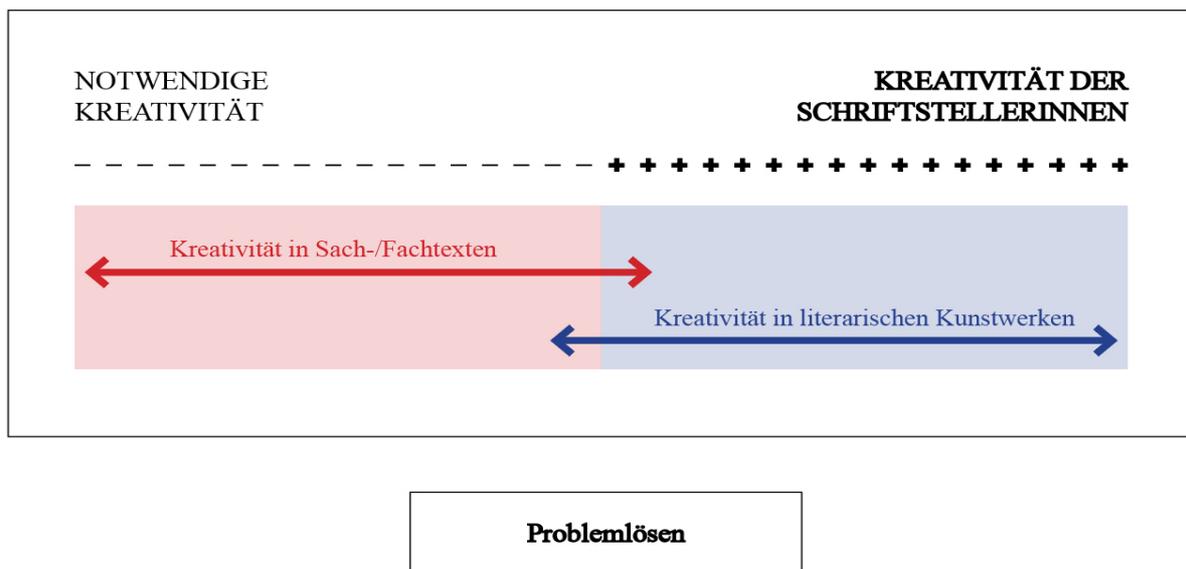
Kreative Leistungen können anscheinend keinen Grund haben, lautet Bayer-Hohenwarters kurze Erklärung, es klingt jedoch unwahrscheinlich und weit hergeholt, wer würde so viel Energie verwenden, nur um eine „bessere“ Lösung zu finden, ohne einen fundierten Grund zu haben? Solche kreativen Akte sind keine Virtuosität von jemandem mit einer misslungenen

Karriere als SchriftstellerIn. Sie sind hingegen gezielte und bewusste Strategien, um innere Probleme (z. B. das Verständnis eines Textes zu verändern, eine neue Perspektive auf ein altes und vertrautes Thema zu lenken, übersetzerische Normen zu kritisieren usw.) zu lösen. Die Betrachtung von ÜbersetzerInnen und insbesondere literarischen ÜbersetzerInnen als eigenständige kreative Menschen ist wichtig für diese Arbeit, um sie dann als KünstlerInnen definieren zu können (siehe Kap. 4). Wie in Kap. 2.1.3 schon kurz erwähnt, dient die künstlerische Kreativität nicht nur dazu, Probleme zu lösen. Deswegen sollen literarische ÜbersetzerInnen abstrakt und originell denken (siehe Experiment von Dukat und Piesbergen in Kap. 2.1.3) und das künstlerische Feingefühl haben, um zuerst die Absicht der AutorInnen zu interpretieren und sie dann kreativ zu übersetzen und weiters um sich selbst als kreative Menschen auszudrücken.

In jeder Art von Übersetzung ist Kreativität also immer von irgendeinem Problem initiiert, ÜbersetzerInnen dürfen mehr oder weniger kreativ sein, je nachdem, ob das Problem einfach lösbar ist oder nicht. Die Hauptmerkmale der Kreativität, Angemessenheit und Neuigkeit, sind nämlich keine absoluten, sondern quantitative und graduierbare Begriffe. Wie Kußmaul schreibt auch Sternberg, dass der Kreativitätsgrad von der Schwierigkeit des Problems bestimmt wird, d.h. Kreativität ist ein abstufbarer Begriff: „Many problems can be solved in multiple ways. Often, some of these ways are more creative than others.“ (Sternberg 1988:134) Diese Meinung vertritt auch Bayer-Hohenwarter (2012:62) aufgrund der Daten ihres TransComp-Experiments. Burjak (2009) argumentiert jedoch, dass es nur zwei Möglichkeiten gibt: „Ein Ergebnis wurde auf kreative Art und Weise erzielt oder es war dabei keine Kreativität im Spiel.“ (Burjak 2009:71) Probleme sind aber nicht alle gleich, Burjak (2009:71) selbst behauptet, dass sie immer neu sind. Sie können einfacher oder schwieriger sein und deswegen brauchen sie mehr oder weniger Kreativität, um gelöst zu werden. Ein Problem in der Satzstellung, die jene der Zielsprache nicht entspricht, kann nicht mit einem Problem in der Übersetzung eines Witzes verglichen werden. Extratextuelle Probleme wie das sich Stellen gegen bestimmte Traditionen stellen noch größere Probleme dar, die mit kreativeren Lösungen überwunden werden können. Kußmaul spricht nämlich vom „Mehr-oder-weniger-Prinzip“ (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:28ff.), das die persönliche Einbeziehung der ÜbersetzerIn regeln soll. In der untersten Extremität dieser Kreativitätsskala steht jedoch „keine Kreativität“. Kußmaul geht in der Tat davon aus, dass das Übersetzen grundsätzlich nicht kreativ ist. Er beschreibt das Mehr-oder-weniger-Prinzip wie folgt:

Keinerlei Kreativität ist erforderlich, wenn das Muster der Ausgangssprache mit dem gleichen Muster in der Zielsprache übersetzbar ist. Ein gewisses Maß an Kreativität ist erforderlich, wenn in der Zielsprache ein Muster ist, das sich vom Muster der Ausgangssprache unterscheidet. Man muß sich an dieses Muster ja erst einmal erinnern bzw. man muß es **entdecken**. Mehr Kreativität ist erforderlich, wenn in der Zielsprache noch kein Muster vorhanden ist, um die Vorstellungen des Ausgangstextes auszudrücken. Dann muss ein neues Muster **geschaffen** werden. (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:29) [Meine Hervorhebungen]

In dieser Erklärung verwendet Kußmaul interessanterweise zwei Wörter: „entdecken“ und „schaffen“. Weniger Kreativität wird bei der Entdeckung eines Musters gebraucht, während mehr Kreativität bei der Schaffung eines neuen Musters notwendig ist. Diese Behauptung erinnert an Weisbergs Kreativitätsskala (Abb. 1), die in Kap. 2.1.3 erklärt wird. In dieser Skala werden die wissenschaftliche Kreativität (d. h. wissenschaftliche **Entdeckungen**) und die künstlerische Kreativität (d. h. das künstlerische **Schaffen**) in einem Kontinuum dargestellt. Dieses Kontinuum kann auch in Bezug auf das Übersetzen verwendet werden: Aus einer translatorischen Perspektive entspricht die Kreativität in den Wissenschaften der Kreativität in Sach- und Fachtexten, die hauptsächlich als mehr oder weniger notwendige und komplexe Veränderung in die Zielsprache bzw. die Entdeckung eines passenden Musters zu verstehen ist. Die künstlerische Kreativität entspricht hingegen der Kreativität in literarischen Übersetzungen (insbesondere die Übersetzung von literarischen Kunstwerken), die häufig eine Schaffung neuer Muster durch abstrakte und originale Denkweisen (siehe Experiment von Dukat und Piesbergen 2009 in Kap. 2.1.3) benötigt, um tiefere Probleme zu lösen. In Anlehnung an Weisbergs Kreativitätsskala wird hier eine Variante vorgeschlagen, die den unterschiedlichen Kreativitätsgrad zwischen einerseits Sach- und Fachtexten und andererseits literarischen Kunstwerken zusammenfasst.



**Abbildung 2:** Kontinuum in der Kreativität beim Übersetzen von Sach-/Fachtexten und in literarischen Kunstwerken.

Kußmauls Theorie lautet, dass die ÜbersetzerIn nur kreativ sein kann, oder besser, dazu gezwungen wird, wenn die Möglichkeit bzw. die Notwendigkeit besteht. ÜbersetzerInnen brauchen „Freiraum, um Neues zu schaffen.“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:32) Freiraum ergibt sich z. B. wenn der Text defektiv ist, die ÜbersetzerIn ist dann kreativ, weil sie den Text verbessert und verständlicher für die LeserInnen macht (vgl. Kußmaul 2007<sup>2</sup>:33). Diese Meinung taucht auch bei seiner Definition des Übersetzens auf. In Anlehnung an Wilss (1988:111) definiert er

Übersetzen nämlich als „re-kreative Tätigkeit“ (Kußmaul 2007<sup>2</sup>:20), d. h. er sieht eine Übersetzung nicht als neuen und eigenständigen Text; ÜbersetzerInnen schafften nicht wirklich etwas Neues, weil der Ausgangstext als unbestrittene Basis gelte. Eine solche Meinung wird auch von anderen AutorInnen geteilt, z. B. Dancette, Audet und Jay-Rayon (2007) und Beyer-Hohenwarter (2012). Die gegensätzliche Auffassung vertritt Burjak (2009), die behauptet, dass das Übersetzen immer ein kreatives Handeln ist: „ÜbersetzerInnen bringen mit ihren Texten immer etwas Neues in eine Kultur, andernfalls wäre eine Übersetzung nicht notwendig gewesen.“ (Burjak 2009:69) Kreativität bedeutet Schöpfung und in jeder Übersetzung wird etwas Neues geschaffen oder zumindest eine neue Lösung entdeckt. Jeder Lösungsversuch eines Problems im Übersetzungsauftrag oder im Ausgangstext ist immer neu, weil Probleme immer anders sind: „Daher ist jeder neue Versuch dieses Problem zu lösen, also jede Übersetzung, als kreatives Handeln einzustufen.“ (Burjak 2009:71) Nachdem sie Kreativität und das Übersetzen genau analysiert hat, identifiziert sie einige Parallelen im Prozess (aktive Suche nach Lösungen), im Produkt (Neuigkeit und Angemessenheit) und im Menschen (Fachwissen und Motivation) (vgl. Burjak 2009:73f.).

Zusammenfassend ist das translatorische Handeln von seinem Wesen her ein kreatives Handeln. Die translatorische Kreativität basiert auf einer Problemerkennung und bringt etwas Neues und Angemessenes in den Zieltext mit. Das gilt für jede Art von Translation. In diesem Kapitel wird aber erklärt, dass die Probleme beim literarischen Übersetzen nicht nur extern und textbedingt sind. Aus diesem Grund unterscheidet sich das literarische Übersetzen und insbesondere das Übersetzen von Kunstwerken durch ein kleines aber wesentliches Detail: Um nicht nur externe Probleme, sondern auch interne persönlichkeitsbedingte Probleme zu lösen, agiert die ÜbersetzerIn wie eine KünstlerIn als selbstständiger kreativer Mensch und deswegen rückt in den Mittelpunkt des translatorischen und künstlerischen Prozesses. Schließlich wird die translatorische Kreativität in diesem Fall von der künstlerischen Kreativität ergänzt, weil die ÜbersetzerIn nicht nur translatorische, sondern auch künstlerische Kompetenzen besitzen soll. Mehr dazu wird in Kap. 4.1 erklärt.

### 3. Kunst

Noch ein Begriff, der für die Absicht dieser Arbeit relevant ist, ist der Begriff der Kunst. Wie kann man behaupten, dass literarische ÜbersetzerInnen KünstlerInnen sind, wenn es nicht klar ist, was mit Kunst zu verstehen ist? Wie im Fall des Begriffs Kreativität ist Kunst ein sehr breites und schwammiges Konzept, das oft für undefinierbar gehalten wird (vgl. Stecker 1996:18ff.), aber gleichzeitig ein verbreitetes Wort, das im Alltag sehr oft verwendet wird. Man hört und spricht überall von Kunst und KünstlerInnen, dass es fast banal ist, Kunst zu beschreiben und zu definieren – alle wissen natürlich was damit gemeint ist. Wenn wir uns im Kopf „Kunst“ vorstellen, haben wir alle sehr unterschiedliche Vorstellungen; es ist dann sehr schwierig zu bestimmen, was Kunst eigentlich ist und wir laufen Gefahr, alles für Kunst zu halten, das bizarr oder vergnüglich ist. Insbesondere seit den Avantgarden Ende des 19. Jahrhunderts ist das Konzept sehr breit geworden und die traditionellen, festgelegten Kriterien der Ästhetik wurden in Frage gestellt. Was ist dann mit Kunst gemeint? Kann sie überhaupt definiert werden oder ist sie nur eine Geschmacksache? Für den Zweck dieser Arbeit, nämlich warum literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen zu betrachten sind, ist es wichtig dieses vages Konzept zu präzisieren, um eine klarere Vorstellung zu bekommen, wenn über Kunstwerke oder künstlerische Prozesse gesprochen wird. In ihren Interviews mit mehreren KünstlerInnen sprechen Chemi et al. (2014) von „struggle of explicating the ineffable“ (Chemi et al. 2014:69) bezüglich der künstlerischen Schöpfung. „When artists struggle with definitions and interpretations they can find themselves in the middle of a linguistic dilemma: on the one side, verbal language and on the other side their own artistic ‚language‘, which is their ‚mother tongue‘.“ (Chemi et al. 2014:73) KünstlerInnen selbst haben Schwierigkeiten, ihre Tätigkeit mit „einfachen Worten“ zu erklären, trotzdem versuchen sie es, weil Erklärungsversuche zur Praxis der künstlerischen Kreativität gehören: „Artistic practice does not come without self-reflection, self-analysis and self-awareness, as if artists were constantly monitoring their own work while practicing it or even while trying to innovate their very practice.“ (Chemi et al. 2014:70) Aus diesem Grund werden in diesem Kapitel einige Definitionen von Kunst vorgestellt, die nicht von TheoretikerInnen, sondern von Künstlern als Reflexion über ihre Tätigkeit entwickelt wurden. Zwei von diesen Definitionen sind etwas älter, dennoch aufschlussreich und bieten sehr interessante Zusammenhänge zwischen dem Übersetzen und den ÜbersetzerInnen an.

#### 3.1. Entwicklung des Begriffs

In diesem ersten Unterkapitel wird eine kurze Entwicklung des Begriffs Kunst über die Zeit in Anlehnung an Tatarkiewicz (2003) vorgestellt, um zu zeigen, was heute mit Kunst gemeint ist und wie ältere Auffassungen die aktuelle Konzeption noch beeinflussen, wie sich dieser Begriff verändert hat und welche Verbindung zwischen Kunst, dem Schönen und der Ästhetik in

der Vergangenheit existierte. Danach wird erklärt, warum eine solche Verbindung für eine moderne Definition von Kunst nicht ausreichend ist. In der Antike und im Mittelalter bedeutete Kunst sowohl die Kunstfertigkeit als auch das Können, d. h. die Fähigkeit ein Gegenstand herzustellen, wie ein Haus oder eine Statue. Diese Fähigkeiten basierten auf bestimmten Regeln und alles was keinen Regeln folgte, war keine Kunst; z. B. Dichtung war bei den Griechen als Inspiration der Göttlichkeit gesehen und daher gehörte sie nicht zur Kunst. Bis zur Renaissance hatte der Begriff einen größeren Umfang als heute, weil auch das Handwerk und ein Teil der Wissenschaften eingeschlossen waren: „Als Kunst bezeichnete man nicht nur die fachkundige *Produktion*, sondern vor allem die *Kunstfertigkeit* des Produzierens selbst, die Kenntnis der Regeln, das fachmännische Wissen.“ (Tatarkiewicz 2003:30) Im Mittelalter wurde außerdem zwischen freien und „mechanischen“ Künsten unterschieden: die Ersten betrafen nur den Geist und deswegen waren sie vollkommen und hochwertig, während die Letzteren auch körperliche Mühe erforderten und daher unterbewertet waren. Diese Aufteilung wurde noch in der Renaissance angewandt. Die sieben freien Künste wurden in Universitäten in Form von theoretischen Wissenschaften unterrichtet, z. B. Musik wurde als Theorie der Harmonie verstanden. Tätigkeiten, die heute zu den Künsten zählen, wie Dichtung, Malerei und Bildhauerei, wurden in keiner der zwei Kategorien eingeschlossen. In der Renaissance wurden die SchöpferInnen von Schönheit wie MalerInnen und BildhauerInnen höher geschätzt und nicht mehr auf derselben Ebene wie das Handwerk angesehen. Sie wollten wie Gelehrte betrachtet werden und deswegen war die Konzeption ihrer Werke wissenschaftlich und mathematisch. Erst in der Spätrenaissance wurde diese Idee abgelehnt. In der Renaissance war die Terminologie noch mangelhaft:

Es gab schon ein Bewußtsein der Verwandtschaft aller dieser Künste [bildende Künste, Musik, Dichtung und Theater], aber es war nicht klar, was sie miteinander verbindet und zugleich von den Handwerken und Wissenschaften trennt und auf welcher Grundlage ein gemeinsamer Begriff für sie alle gebildet werden kann. (Tatarkiewicz 2003:37)

In den folgenden Jahrhunderten wurden zahlreiche Bezeichnungen vorgeschlagen. Die noch heute verwendete Bezeichnung „schöne Künste“ wurde schon im 16. Jahrhundert von Francesco da Hollanda eingeführt, aber erst im 17. und 18. Jahrhundert ging sie in den Sprachgebrauch der Gelehrten ein. Das „System der schönen Künste“ (Tatarkiewicz 2003:41) umfasste alle Tätigkeiten, die mit dem Schönen verbunden waren und Dank ihrer Harmonie den Menschen Freude brachten, d. h. Malerei, Bildhauerei, Musik, Dichtung, Tanz, Architektur und Rhetorik. Diese Künste waren jetzt vom Handwerk getrennt und nur sie wurden als „wahrhafte Künste“ (Tatarkiewicz 2003:42) betrachtet. Der Schriftsteller Batteux hatte damals einen großen Einfluss auf die Definition von schönen Künsten: Er behauptete, dass alle schönen Künste die Realität nachahmen. Seine Theorie ist heute nicht mehr gültig aber sie war damals sehr erfolgreich, weil sie „die erste allgemeine Theorie der Kunst im neuen Kunstverständnis“ (Tatarkiewicz 2003:43) war. In derselben Zeit wurde auch die Autonomie

der Kunst ausgedrückt, aber diese Idee erhielt wenig Anerkennung. Im 19. Jahrhundert war der Begriff der schönen Künste noch enger gesteckt, oft wurden nur die Malerei und Bildhauerei berücksichtigt. Die im 18. Jahrhundert theoretisierte Auffassung von Kunst entspricht der heutigen Kunst nicht, aber sie ist in aktuellen Wörterbüchern noch zu finden. Tatarkiewicz (2003) erklärt die Entwicklung des Kunstbegriffs wie folgt:

Der Kunstbegriff der Antike und des Mittelalters, Ausgangspunkt der Entwicklung, war grob, aber klar, ließ sich einfach und korrekt definieren. Der heutige Begriff dagegen, Endpunkt dieser Entwicklung, enger als jener und scheinbar bestimmter, ist gerade nicht bestimmt, entzieht sich einer Definition.“ (Tatarkiewicz 2003:44)

Auch die Verbindung mit dem Schönen und der Ästhetik wurde in den letzten Jahrhunderten in Frage gestellt: Seit den Avantgarden am Ende des 19. Jahrhunderts ist „Schönheit [...] für die Kunst nicht nur kein auszeichnendes, sondern nicht einmal ein unerlässliches Merkmal.“ (Tatarkiewicz 2003:44) Aus dieser Unbestimmtheit und Vielfalt tauchten neue Fragen in Bezug auf die Grenzen der Kunst auf. Allerdings sind grundsätzlich zwei Merkmale von der Auffassung von Kunst des 18. Jahrhunderts noch heute überliefert worden, nämlich die Kunst als Hervorbringung des Schönen und als Nachahmung der Realität. Beide werden heute von TheoretikerInnen und KünstlerInnen abgelehnt, aber sie sind noch im üblichen Verständnis von Kunst verankert. In den nächsten Unterkapiteln werden ein paar „moderne“ Definitionen vorgestellt, die auch besonders gut zum Thema Literaturübersetzen passen. Wie schon oben geschrieben, sind diese Definitionen selbst von Künstlern entwickelt worden, für einen ausführlichen Überblick über Kunstdefinitionen von TheoretikerInnen siehe u. A. Stecker 1996.

### **3.2. Kunst als Kommunikation**

Wie schon der Titel seines Buchs *Was ist Kunst?* (1897) suggeriert, fragt Lew Tolstoi nach dem Wesen von Kunst und ihrer Definition und erkennt dasselbe Problem, das im vorherigen Kapitel schon erwähnt wurde, nämlich die Unbestimmtheit einer Definition: „[Kunst, Anm.] wird von ihren Freunden so widersprechend aufgefaßt, daß es schwer ist, zu sagen, was überhaupt unter Kunst zu verstehen ist.“ (Tolstoi 1993:22) Er erwähnt einige Beispiele, in denen Kunst mit Schönheit und Ästhetik verbunden wird und stellt dann vor, wie solche Begriffe in der Geschichte definiert und erklärt werden. Tolstoi übt scharfe Kritik an den vergangenen und zeitgenössischen Verständnissen von Kunst, die Kunst als „Offenbarung der Schönheit“ (Tolstoi 1993:28) betrachten. Das Problem dieser Verständnisse ist die Definition von Schönheit, noch ein sehr rätselhafter Begriff, den PhilosophInnen und PhilologInnen aller Epochen und Kulturen unterschiedlich beschreiben und in keiner Definition übereinstimmen (vgl. Tolstoi 1993:36ff.). Tolstoi untersucht die Konzepte Schönheit und Ästhetik in einem ausführlichen Überblick, der vom Begründer der Ästhetik, Alexander G. Baumgarten, bis zeitgenössischen „ästhetische[n] Schriftsteller[n]“ (Tolstoi 1993:58) über Kant und Hegel reicht. Er

verurteilt diese Theorien (außer Kants Ästhetik) sehr hart, weil sich „dieselbe verwünschte Unklarheit und Widersprüchlichkeit in der Definition der Schönheit“ (Tolstoi 1993:51) in ihnen wiederholt. Nach diesen Theorien beschreibt Tolstoi zwei vorherrschende Richtungen in der Definition von Schönheit, eine metaphysische und eine empirisch-physiologische Definition. Diese Definitionen stehen im Gegensatz zueinander, aber sie sind beide subjektiv, weil „wir als Schönheit das an[erkennen], was uns gefällt“ (Tolstoi 1993:63). Eine objektive Definition der Schönheit existiert nicht, deswegen braucht die Kunstwissenschaft „eine allgemeine, auf alle Erzeugnisse der Kunst anwendbare Definition“ (Tolstoi 1993:63).

Eine Definition von Kunst, die auf Schönheit und daher auf subjektivem Geschmack basiert, ist keine richtige Definition, der Genuss macht in der Tat die Definition überhaupt unmöglich. Außerdem können die Menschen, die an diese Definition glauben, den Zweck und die Aufgabe der Kunst nicht verstehen:

Menschen, die den Genuß als Ziel der Kunst ansehen, [können] ihren Sinn und ihre Aufgabe nicht erkennen, weil sie einer Tätigkeit, die ihren Sinn im Zusammenhang mit anderen Erscheinungen des Lebens hat, ein falsches und ausschließliches Ziel des Genusses zuschreiben. [...] Die Menschen werden nur dann den Sinn der Kunst begreifen, wenn sie aufhören werden, die Schönheit, d.h. den Genuß als Ziel dieser Tätigkeit zu betrachten.“ (Tolstoi 1993:68)

Um eine möglichst allgemeine Definition zu haben, „befreit“ Tolstoi der Begriff von Kunst von jeder philosophischen und ästhetischen Verwicklung. Sie soll nicht mehr „als Mittel zum Genuß“ (Tolstoi 1993:72) gesehen werden, sondern als „eine der Bedingungen des menschlichen Lebens [...] eines der Mittel für die Einigung der Menschen untereinander“ (Tolstoi 1993:72). Kunst agiert wie eine Art von Kommunikation, in der Gefühle statt Gedanken mittels Kunst ausgetauscht werden (vgl. Tolstoi 1993:72). Der Kunstprozess beginnt, wenn ein Mensch versucht, ein Gefühl jeglicher Art (auch Angst oder Verzweiflung) den anderen mitzuteilen („anstecken“) und überträgt dies bewusst mit bestimmten äußeren Zeichen (vgl. Tolstoi 1993:73f.). „Die verschiedenartigsten Gefühle, sehr starke und sehr schwache, sehr bedeutende und sehr geringe, sehr schlechte und sehr gute bilden den Gegenstand der Kunst, wenn sie nur den Leser, den Zuschauer, den Zuhörer anstecken.“ (Tolstoi 1993:75) Der Aspekt der Absichtlichkeit wird auch von Tolstoi betont. Kunst ist dann ein „für das Leben und das Streben auf das Wohl des einzelnen Menschen und der Menschheit notwendiges Mittel der Einigung der Menschen“ (Tolstoi 1993:76). Mittels der Kunst kann man die Gefühle der Vergangenheit und der Gegenwart erfahren. Was sind dann Gefühle? Schwarz-Friesel (2013<sup>2</sup>) gibt die folgende Definition: „Gefühle sind subjektiv erlebte Bewusstseinszustände mit einem emotionalen, bewertenden Inhalt. [...] Gefühle sind somit erlebte Emotionen<sup>7</sup>, d. h. bewusst empfundene Zustände der inneren Befindlichkeit, die subjektive Erfahrung des eigenen emo-

---

<sup>7</sup> Wie auch in Fall vom Begriff Gefühl ist das Konzept von Emotion sehr unklar und schwierig zu definieren. Hier wird eine Definition vorgestellt, um eine klarere Vorstellung zu haben: Emotion wird „als einen mehrdimensionalen Komplex von bewussten und unbewussten Kenntnissen, Repräsentationen und Prozessen“ (Schwarz-Friesel 2013<sup>2</sup>:48) beschrieben.

tionalen Zustandes.“ (Schwarz-Friesel 2013<sup>2</sup>:78) In der Kunst in Allgemeinen aber auch in literarischen Texten stellen Gefühle ein wesentliches Element dar und viele AutorInnen betrachten Gefühle als die zentrale Eigenschaft der Literatur (vgl. Schwarz-Friesel 2013<sup>2</sup>:220). Das bedeutet jedoch nicht, dass Gefühle nur in literarischen Texten zu finden sind, aber im Vergleich zu anderen Texten sind sie in literarischen Texten vorherrschend.

Diese Auffassung der Kunst als bewusste Kommunikation unter den Menschen wird auch in neuen Werken vertreten: „The artistic process, as any other form of communication, is accomplished when a maker produces ‚something‘ (a work of art, a performance, an event, a display), which is purposely made for a receiver, to be perceived, understood and metabolised.“ (Chemi et al. 2015:57) Aus diesem Grund wird Kunst von Tolstoi selbst aber auch von mehreren neueren AutorInnen und KünstlerInnen als Sprache betrachtet: „Die Kunst ist ebenso wie die Sprache ein Kommunikationsmittel, uns deshalb auch ein Mittel des Fortschritts, d. h. der Bewegung der Menschheit zur Vollkommenheit hin.“ (Tolstoi 1993:223) Wie die Sprache hat Kunst auch andere Funktionen, neben der Kommunikation unter Menschen, auch die Vereinigung und den Fortschritt der Menschheit: „Die Kunst ist eines der beiden Organe, die dem Fortschritt der Menschheit dienen. Durch das Wort vereinigt sich der Mensch im Gedanken, durch die Bilder der Kunst vereinigt er sich im Gefühl mit allen Menschen nicht nur der Gegenwart, sondern der Vergangenheit und der Zukunft.“ (Tolstoi 1993:252) Diese Idee der zusammenwirkenden Funktionen der Sprache ist auch bei Venuti aus einer moderneren und sozialbedingten Perspektive zu finden: „[L]anguage is never simply an instrument of communication employed by an individual according to a system of rules [...] I rather see language as a collective force, an assemblage of forms that constitute a semiotic regime.“ (Venuti 1998:9) Dieses Konzept hat auch im Bereich der Translation wichtige Folgen, die in Kap. 4.1 genauer erklärt werden.

Kunst verwendet aber nicht nur verbale Mittel, um sich zu äußern: „In our dialogues with the artists this is very clear: artistic creation is articulated as independent, self-sufficient language.“ (Chemi et al. 2014:73) Das Paradox der Kunst besteht darin, dass Kunst neue Kenntnisse mit sich bringt, diese können oft nicht durch Worte ausgedrückt werden: „A different kind of communication is established within the arts, therefore artistic experiences are often non-utterable“ (Chemi et al. 2014:72).

Tolstois Auffassung von Kunst ist sehr demokratisch: Er kritisiert die zeitgenössische künstlerische Produktion der Ästhetiker, weil sie nur zu den höheren Klassen der Gesellschaft gehört; KünstlerInnen sprechen nicht mehr alle Menschen an, sondern nur einen kleinen Kreis. Während Kunst im Mittelalter von der Religion stark geprägt und nah am Volk war, ist Kunst in Tolstois Epoche sehr elitär geworden. Ihr Inhalt ist jedoch ärmer und unverständlich geworden:

So daß infolge des Unglaubens und der Einseitigkeit des Lebens der reichen Klassen die Kunst dieser Klassen an Inhalt verarmt und alles auf die Wiedergabe der Gefühle der Hoffart, des Lebensüberdrusses

und hauptsächlich der geschlechtliche Wollust hinausläuft. [...] [D]ie Kunst [wurde] zugleich immer komplizierter, geschnörkelter und undeutlicher.“ (Tolstoi 1993:118f.)

Die populäre Kunst ist also wahrhaft, weil sie aus einem innerlichen Bedürfnis der KünstlerIn entsteht: „Eine Volkskunst entsteht nur dann, wenn irgend ein Mensch [...] ein starkes Gefühl empfunden hat und das Bedürfnis hegt, es den Menschen mitzuteilen.“ (Tolstoi 1993:150) Wie schon mit Kap. 2.1.3 erwähnt, kommt diese Idee auch bei Chemi et al. (2014) bezüglich der künstlerischen Kreativität vor: „Like most of the interviewed artists, she [eine der Interviewten, Anm.] defines artistic creativity as the need for and ability to create.“ (Chemi et al. 2014:62)

Nach scharfer Kritik an fast allen KünstlerInnen (nicht nur DichterInnen, sondern auch MalerInnen und MusikerInnen) seiner Epoche ganz Europas (Symbolisten, Dekadenten, usw.) erklärt Tolstoi die Merkmale der echten Kunst. Die echte Kunst<sup>8</sup> ist einfach und für alle verständlich, sie braucht nicht rätselhaft und unklar zu sein, sie ist nicht elitär. Verständlichkeit bedeutet allerdings nicht, dass alle Menschen die Absicht einer KünstlerIn verstehen müssen, sondern sie bedeutet, dass Kunst auf alle Menschen einwirken oder alle Menschen anstecken soll. Man soll nicht gleichgültig gegenüber Kunst stehen. Das Konzept des Verstehens ist auch bei Paskow (2004) zu finden: „[A]rtistic expression [...] is always [...] an attempt to ‚comprehend‘ our real world. [...] [Art, Anm.] ‚comments on‘, interprets, if only by reaffirmation, the way in which, in our everydayness, we view a sector of that world.“ (Paskow 2004:64) Im nächsten Kapitel wird gezeigt wie das literarische Übersetzen unsere Sicht oder Perspektive über die Realität verändern kann, indem sie die Machtverhältnisse verändert (vgl. Venuti 1998). Kunst erweckt einen Eindruck in allen Menschen; die ZuschauerInnen sollten aber offen bleiben und einem Kunstwerk ohne Vorurteile und Erwartungen näher kommen, um nicht die Form, sondern den Inhalt durch das künstlerische Mittel zu sehen. Bezüglich der ZuschauerInnen schreibt Kandinsky Folgendes:

[E]inen Zuschauer ausgebildet, welcher sich dem Bilde nicht einfach gegenüberstellen kann [...] und im Bilde alles Mögliche sucht [...], nur sucht er nicht, das innere Leben des Bildes selbst zu fühlen, das *Bild* auf sich direkt wirken zu lassen. [...] [D]as *Wesentliche im Gespräch* [ist] die Mitteilung der Ideen und Gefühle. Ebenso sollte man sich zum Kunstwerk stellen und sich die direkte abstrakte Wirkung des Werkes dadurch verschaffen. (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:120f.)

Tolstoi übte starke Kritik auch an den Kunstkritikern und Kunstschulen. Nach einem ganzen Kapitel über die Nachteile der Kritik und die von den Kunstschulen verursachten Schäden zog er die folgende Schlussfolgerung: „[D]ie Berufsmäßigkeit der Künstler, die Kritik und die

---

<sup>8</sup> Laut Tolstoi stellt die gute, höchste Kunst die folgenden Werke dar: Die griechischen Heldengedichte, „die Geschichte Jakobs, Isaaks, Josephs und die hebräischen Propheten, die Psalmen und evangelischen Gleichnisse“ (Tolstoi 1993:146), usw. Der religiöse Aspekt der Kunst ist bei Tolstoi sehr wichtig, weil die Religion alle Menschen anspricht. Neben der religiösen Kunst wird auch die Volkskunst für gut gehalten. Die Volkskunst gibt die „gewöhnlichsten alltäglichen Gefühle wieder, aber solche, die allen Menschen der ganzen Welt zugänglich sind“ daher ist sie die „universelle Kunst“ (Tolstoi 1993:238). Der religiöse Aspekt ist jedoch heute überholt und auch in dieser Arbeit wird eine laizistische Auffassung von Kunst vertreten.

Kunstschulen haben bewirkt, daß die meisten Menschen unserer Zeit ganz und gar nicht mehr verstehen, was Kunst ist, und daß diese die größten Falsifikate für Kunst halten.“ (Tolstoi 1993:181) Tolstois Reflexion über seine zeitgenössische Kunst ist extrem und seine Bedingungen für eine echte Kunst sehr streng; allerdings ist seine Auffassung von Kunst eine der ersten, die die Verbindung mit Schönheit und Ästhetik ablehnt und daher ist sie noch heute aktuell und für einen Vergleich mit dem Literaturübersetzen geeignet (siehe Kap. 4.1).

### **3.3. Kunst als Ausdruck der Innerlichkeit**

Die Verbindung zwischen Kunst und Ästhetik wird auch im Buch *Über das Geistige in der Kunst* (1912) von Wassily Kandinsky abgelehnt und er schlägt eine mystische Definition von Kunst vor, und zwar „[das] Erleben des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:6). Er fokussiert sich insbesondere auf die Malerei, aber bedenkt auch den Sinn der Kunst im Allgemeinen. Wie Tolstoi kritisiert auch Kandinsky die ästhetischen KünstlerInnen und die Ästhetizismus: „Dieses Vernichten der innerlichen Klänge, die der Farben Leben ist, dieses Zerstreuen der Kräfte des Künstlers ins Leere ist ‚Kunst für Kunst‘. (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:25) Die echte Kunst soll etwas Höheres und Dauerhaftes anstreben, sie ist ein Bedürfnis, das von der Innerlichkeit der KünstlerIn kommt.

Kandinskys Theorie lautet, dass Kunst der Ausdruck der inneren Welt der KünstlerIn ist, die vom „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ (vgl. Kandinsky 1952<sup>4</sup>:75ff.) gedrängt wird und angeborene Eigenschaften („das evangelische Talent“, dieses Konzept wird genauer in Kap. 4.1 erklärt) hat (vgl. Kandinsky 1952<sup>4</sup>:27ff.). Die KünstlerIn interessiert sich nicht für „[g]rößere Gefühle“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:23) wie Angst und Freude, sondern sie versucht feinere Gefühle zu erwecken, die noch keinen Namen haben und nicht mit Worten erklärt werden können. Auch Kandinsky drückt die Unmöglichkeit aus, künstlerische Erfahrungen mit normalen Worten zu erfassen, wie schon in Kap. 3.2 gezeigt. Wie in Kap. 3.2 geschrieben, wird dieses Konzept auch von Tolstoi geteilt, der aber eine demokratischere Einstellung gegenüber Kunst und ihrer Verwendung hat. Tolstoi ist der Meinung, dass es alle menschlichen Gefühle wert sind, mittels Kunst übertragen zu werden; während Kandinskys Ansicht elitärer ist. Die KünstlerIn ist kein normaler Mensch, sondern eine „Auserwählte“, fast eine ProphetIn, die uns normalen Menschen durch ihre Kunst ihren Geist zeigt. Wenn aber die KünstlerIn kein Talent besitzt oder es aus niederen Gründen missbraucht, wie es in der Regel passiert, wird sie von allen Menschen verstanden und gefeiert (vgl. Kandinsky 1952<sup>4</sup>:30). Ganz im Gegenteil zu Tolstois Auffassung soll die KünstlerIn nicht deutlich und klar formulieren, ansonsten bringt sie unreinen Inhalt und betrügt die Menschen, weil sie keine feineren Gefühle überträgt. Solche Kunst wird „ausschließlich zu materiellen Zwecken gebraucht.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:32)

Bei Kandinsky kommt dann das Konzept der KünstlerIn als Genie wieder, das, wie schon in Kap. 3.1 geschrieben, typisch für das 18. Jahrhundert war: „The eighteenth century

tended to think of the artist as a genius, obviously someone apart from the average human being.“ (Stecker 1996:17) Heute herrscht eine demokratischere Auffassung von Kunst vor, die auch Kinderkunst umfasst:

[T]he fact that artworks are found in all societies and cultures (as far as I know) suggests that, although art is not a natural kind, art making is an activity natural to human beings, that (again) it takes a multitude of forms, that it need not be made just for the purpose of contemplation, enjoyment, or instruction, but can be found in objects with the most wide-ranging functions“ (Stecker 1996:17).

KünstlerInnen haben aber ein kompliziertes Leben, weil sie „eine geheimnisvoll in ihn gepflanzte Kraft des ‚Sehens‘ in sich birgt“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:27) und deswegen werden sie nicht von ihren Zeitgenossen verstanden und „Schwindler oder Irrenhauskandidaten“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:29) genannt.

[Der Künstler, Anm.] sieht und zeigt. Dieser höheren Gabe, die ihm oft ein schweres Kreuz ist, möchte er sich manchmal entledigen. Er kann es aber nicht. Unter Spott und Haß zieht er die sich sträubende, in Steinen steckende schwere Karre der Menschheit mit sich immer vor- und aufwärts. (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:27)

Die Konzepte des angeborenen Talents und der KünstlerIn als Genie sind heute nicht mehr gültig (siehe Kap. 1.2 und 4.1). Kandinskys Theorie ist jedoch relevant, weil sie die KünstlerInnen mit ihrem Geist und Innerlichkeit durch die Kunst für den Ausdruck eines höheren Wesens in die Mitte der künstlerischen Prozesse stellt: „[W]enn die äußeren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und *sich selbst zu*.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:43) Die Künste sind dann jene Tätigkeiten, die den Geist in realer Form ausdrücken: „Andererseits wenden sie sich ab von dem seelenberaubten Inhalt des gegenwärtigen Lebens und wenden sich zu Stoffen und Umgebungen, die freie Hand lassen dem nichtmateriellen Streben und Suchen der dürstenden Seele.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:44) Diese geistige Wendung ermöglicht, dass das geistige Leben vor- und aufwärts auf der Suche nach dem künstlerischen Inhalt bewegt. Die Form der Kunst soll die „Seelenemotion des Künstlers“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:34) einschließen, um den materiellen, gegenständlichen Inhalt zu verlassen und einen künstlerischen Inhalt zu finden. Mit der Zeit werden die Formen der äußerlichen Welt nicht mehr notwendig sein, um innere Gefühle auszudrücken, man wird die Möglichkeit haben, „durch reine künstlerische Mittel zu sprechen“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:121).

Nach Kandinsky ist Kunst dann „das Kind ihrer Zeit“ (vgl. Kandinsky 1952<sup>4</sup>:21), aber muss auch „eine weckende prophetische Kraft“ (1952<sup>4</sup>:26) in sich haben. Die prophetische Inspiration kann die KünstlerIn nicht vom Äußeren erhalten, sondern von ihrem inneren Leben. Auf diesem Weg wird sie von demselben „unfehlbare[n] Führer“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:79), nämlich dem „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ geleitet, nach dem sie die äußeren Formen oder Gegenstände auswählt, die ihre Innerlichkeit gestalten:

*So ist es klar, daß die Wahl des Gegenstandes [...] nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß. Also entspringt auch die Wahl des Gegenstandes dem Prinzip der inneren Notwendigkeit. (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:75)*

Die künstlerische Form soll dann dem Inhalt untergeordnet sein: „*Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes.*“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:69) Wie auch bei Tolstoi muss die KünstlerIn etwas zu sagen haben, ansonsten ist die Kunst zwecklos und nur von materialistischen Anschauungen und Unglauben geleitet, wie im Fall der Kunst um der Kunst willen. Die innere Notwendigkeit entsteht aus drei mystischen Gründen (vgl. Kandinsky 1952<sup>4</sup>:80):

- „Element der Persönlichkeit“: Die KünstlerIn soll ihre Innerlichkeit ausdrücken;
- „Element des Stiles“: die KünstlerIn ist Kind ihrer Epoche, daher soll sie ihre Epoche zum Ausdruck bringen;
- „Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen“: Die KünstlerIn ist gleichzeitig auch DienerIn der Kunst, deswegen soll sie die Essenz der Kunst zum Ausdruck bringen, „welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:80)

Die drei Elemente sind in einem Zusammenhang gegenseitiger Abhängigkeit eng miteinander verbunden. Das dritte Element „bleibt ewig lebendig“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:66), es ist allen Menschen aller Epochen und Länder innenwohnend und ist das wichtigste Element, weil es die Größe des Kunstwerks und der KünstlerIn bestimmt. Die Persönlichkeit der KünstlerIn und der Stil einer Periode sind zwar subjektiver Natur, aber ebenfalls nützlich, weil sie ein Werk aktuell und anerkannt machen. Des Weiteren kann die objektive Essenz der Kunst, das Künstlerische, dank der Formen der subjektiven und vergänglichen Elemente ausgedrückt und verständlich gemacht werden, obwohl diese Elemente gleichzeitig die künstlerische Weiterentwicklung verhindern (vgl. Kandinsky 1952<sup>4</sup>:80ff.): „Kurz gesagt, ist die Wirkung der inneren Notwendigkeit und also die Entwicklung der Kunst eine fortschreitende Äußerung des Ewig-Objektiven im Zeitlich-Subjektiven. Und also andererseits das Bekämpfen des Subjektiven durch das Objektive.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:82) Die Richtung der Kunst soll immer nach innen laufen: „[J]e äußerlich unmotivierter z. B. die Bewegung ist, desto reiner, tiefer und innerlicher wirkt sie.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:123) Kandinsky findet, dass sich in seiner Epoche das Objektive der Kunst besonders stark zu offenbaren versucht; er deutet natürlich die abstrakte Kunst an, deren er einer der Hauptvertreter ist. Die Idee der Entwicklung der Menschheit durch Kunst kommt auch bei Kandinsky wie bei Tolstoi vor; Tolstois Streben nach Vollkommenheit wird hier zum Streben nach dem Künstlerischen.

Kandinskys Perspektive der Kunst ist also gleichzeitig subjektiv und objektiv: Subjektiv nicht bei den ästhetischen Theorien, in denen Kunst mit dem subjektiven Geschmack des Einzelnen verbunden wurde, sondern weil die KünstlerIn eine zentrale Rolle im künstlerischen Prozess spielt, indem sie ihre Innerlichkeit zum Ausdruck bringt. Sie ist aber gleichzeitig ob-

ektiv, weil Kunst immer von einem höheren Prinzip geführt wird und auch die KünstlerIn diesem höheren Prinzip dienen muss.

Wie Tolstoi ist auch Kandinsky der Meinung, dass Kunst eine große Macht mit einem bestimmten Ziel ist, aus der eine große Pflicht für die KünstlerIn entsteht. Aufgabe der Kunst ist die Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele: „[D]ie *Kunst* im ganzen *ist nicht ein zweckloses Schaffen* der Dinge [...]. Sie ist die Sprache, die in nur ihr eigener Form von Dingen zur Seele redet, die für die Seele das *tägliche Brot* sind, welches sie nur in dieser Form bekommen kann.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:134). Hier kommt die Metapher der Kunst als Sprache, im diesem Fall in einem mystischen Licht, wieder vor. Die Wichtigkeit eines Ziels und der menschlichen Absichtlichkeit in den künstlerischen Leistungen wird auch in neueren Werken betont: „Human intention is fundamental in order to contextualise any artistic expression or composition as such. Artists do not generate artworks by chance, but through a voluntary, intentional, purposeful project.“ (Chemi et al. 2014:68) In Kap. 2 wird auch gezeigt, dass Absichtlichkeit ein wesentliches Element für eine kreative Leistung ist. Im Unterschied zu Tolstoi verurteilt Kandinsky die Schönheit nicht als Triebfeder der Kunst, aber schreibt genau, dass die Schönheit dem Prinzip der inneren Notwendigkeit unterliegt: „Dieses ‚Schöne‘ ist nur durch den Maßstab der *inneren Größe* und *Notwendigkeit* zu messen [...]. *Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt.* Das ist schön, was innerlich schön ist.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:136)

Kandinskys Theorie über Kunst ist sehr mystisch und zum Teil von der modernen Kunstauffassung entfernt. Allerdings weicht auch Kandinsky von eine ästhetischen Kunstauffassung ab. Er bevorzugt die Anerkennung der speziellen Rolle der KünstlerIn als VermittlerIn zwischen den Menschen und der Kunst. Interessant ist auch, dass die KünstlerIn nicht die Äußerlichkeit, sondern ihre Innerlichkeit ausdrücken soll. Das kann auch für die literarischen ÜbersetzerInnen relevant sein, indem sie beim Übersetzen auch sich selbst ausdrücken können. Außerdem kann diese Rolle als VermittlerIn auch mit der Rolle der ÜbersetzerInnen verglichen werden (ohne den mystischen Aspekt): auch ÜbersetzerInnen sind VermittlerInnen zwischen Kulturen und sozialen Schichten, vielleicht können sie im literarischen und künstlerischen Bereich auch als VermittlerInnen der Kunst gesehen werden.

### **3.4. Kunst als Handlung**

Eine modernere Reflexion über Kunst und KünstlerInnen bietet Mark Rothko in seinem Buch *The artist's reality: philosophies of art*, das 2004 nach seinem Tod von seinem Sohn veröffentlicht wurde. Indem er die Tätigkeit von KünstlerInnen beschreibt, gibt Rothko zwei Definitionen von Kunst, die eng miteinander verbunden sind:

- Art as a natural biological form;
- Art as a form of action.

Wie bei Kandinsky, aber aus einer völlig anderen Perspektive, stellt Rothko die KünstlerInnen als Menschen in die Mitte der künstlerischen Leistung. Um beide Definitionen zu erklären, wird seine Ansicht über KünstlerInnen hier zusammengefasst.

In der Regel werden KünstlerInnen in der Gesellschaft für kindlich und verantwortungslos gehalten und nicht geeignet für die praktischen Probleme des Alltags. Alte Mythen, nach denen KünstlerInnen Genies seien oder Kunst aus der unbewussten Inspiration käme, sind noch heute verbreitet: „[T]he persistent belief in the irrational quality of inspiration, finding between the innocence of childhood and the derangements of madness that true insight which is not accorded to normal man.“ (Rothko 2004:1) KünstlerInnen haben jedoch solche Annahmen selten geleugnet, um die möglichen Kritiken von Moralisten zu ignorieren: „Like our own social moralists and critics, their facts are so neat, and their reasoning so pretty: but what disastrous falsity to the cause of truth!“ (Rothko 2004:3) Auf jeden Fall haben KünstlerInnen immer die Regeln der Autoritäten zu befolgen, um die Erlaubnis zu haben, ihre Kunst auszuüben. KünstlerInnen in moderner Zeit haben jedoch einen Vorteil: Sie können jetzt wählen. „For choice implies responsibility to one’s conscience, and, in the conscience of the artist, the Truth of Art is foremost. There may be other loyalties, but for the artist, unless he has been waylaid or distracted, they will be secondary and discarded in his creation of art.“ (Rothko 2004:4) Diese *Truth of Art* kann mit dem Konzept des Künstlerischen von Kandinsky verglichen werden. Rothko analysiert dieses Thema nicht weiter, aber es ist interessant zu beobachten, wie diese Idee mehreren KünstlerInnen gemeinsam ist, weil es zeigt, dass Kunst doch erklärt werden und mehr oder weniger feste Prinzipien haben kann.

Von diesem Konzept kann man eine Parallele mit dem Loyalitätsprinzip (vgl. Nord 1989) im Bereich der Translationswissenschaft ziehen, die sehr weit hergeholt scheinen kann aber noch einen weiteren Vergleich zwischen TranslatorInnen und KünstlerInnen zeigt, die beiden im Mittelpunkt verschiedener Interesse stehen. TranslatorInnen sind zur Loyalität gegenüber den AutorInnen, InitiatorInnen und RezipientInnen einer translatorischen Handlung verpflichtet. Diese TeilnehmerInnen agieren aber nicht harmonisch miteinander, sondern sie stehen in einem Spannungsfeld basierend auf dem Konflikt unterschiedlicher Interessen. Die TranslatorIn steht im Mittelpunkt und soll mit diesen Konflikten kreativ umgehen; sie soll eine Entscheidung zugunsten einer der Beteiligten treffen und die Verantwortung übernehmen. Das bedeutet, dass die Loyalität nicht mehr dreifach, sondern reziprok und vierfach ist, weil die TranslatorIn auch und vor allem loyal gegenüber sich selbst und ihrer Tätigkeit sein muss (vgl. Prunč 2012<sup>3</sup>:340f.). Auch KünstlerInnen befinden sich im Mittelpunkt unterschiedlicher Interessen, mit denen sie umgehen müssen. Laut Rothko ist die Wahrheit gegenüber der Kunst in diesem Handeln am wichtigsten, während TranslatorInnen hauptsächlich loyal oder ehrlich gegenüber sich selbst sein sollen. Heute hat die Gesellschaft diese Wahrheit jedoch durch den Begriff Geschmack ersetzt, weil er keine Verantwortung voraussetzt: „[Society, Anm.] changes her tastes as frequently as she changes her hats and shoes. And here might the

artist, placed between choice and diversity, raises his lamentations louder.“ (Rothko 2004:5) Es ist anzumerken, dass Rothko die Gesellschaft wie eine Frau beschreibt und die weiblichen Pronomen *she* und *her* verwendet.

Mit einer Metapher aus dem Bereich der Translationswissenschaft wird die Gesellschaft, in denen KünstlerInnen agieren, ein Spannungsfeld genannt; mit anderen Worten wird dieselbe Idee auch von Rothko ausgedrückt: „Today, instead of one voice, we have dozens issuing demands. There is no longer one truth, no single authority – instead there is a score of would-be masters who would usurp their place. [...] First they plead and exhort, and finally they resort to intimidation by threats and moral imprecations. Each pulls the artist this way and that, telling him what he must do if he is to fill his belly and save his soul.“ (Rothko 2004:4)

Das ist in Allgemeinen der gesellschaftliche Kontext, in dem KünstlerInnen sich befinden – man muss zugeben, dass unsere Gesellschaft die künstlerische Produktion nicht sehr ermutigt. Rothko fragt sich dann, warum man Kunst überhaupt schafft. Als Maler interessiert er sich insbesondere für die Malerei, aber seine Reflexionen passen auch zu den anderen Künsten sehr gut. In der Kunstgeschichte werden nicht alle KünstlerInnen berücksichtigt, sondern nur die, die sich in ihrem Bereich ausgezeichnet haben. Tausende KünstlerInnen haben ihr Leben der Kunst aber ohne Erfolg gewidmet. Andere KünstlerInnen werden wegen ihrer Werke in Totalitarismen verfolgt und müssen fliehen und oft in Armut leben. Trotz der Nichtanerkennung oder der Verfolgung haben solche KünstlerInnen ihre Schicksal akzeptiert, „He wants nothing but the understanding and the love of what he does.“ (Rothko 2004:7) Der einzige Grund dafür ist die Kunstschöpfung. Durch ihre Tätigkeit streben KünstlerInnen nicht nach Unsterblichkeit im religiösen Sinne, die eine widersprüchliche Rolle in Bezug auf Kunst spielt: „All in all, we can say that man has as often destroyed the work of artists in the hopes of achieving immortality as he has hoped to achieve immortality through the creation of such work.“ (Rothko 2004:7) Neben der religiösen Bedeutung gibt es eine andere Art der Unsterblichkeit, nämlich die *biological immortality*. Mit diesem nichtreligiösen Konzept erklärt Rothko seine erste Definition von Kunst: „[B]iological immortality [...] involves the process of procreation, the extension of oneself into the world of the perceptible environment [...] This relates the artistic process to every other essential process; one that is biological and inevitable.“ (Rothko 2004:7)

Um seine zweite Definition zu erklären, nämlich Kunst als Form von Handlung, kritisiert Rothko die übliche Auffassung, die Kunst und insbesondere die Dichtung als Form von Eskapismus (Realitätsflucht) betrachtet. In der Regel werde echte Handlungen als jene angesehen, die die Befriedigung körperlicher Bedürfnisse betreffen: „[I]t may be pointed out that the life of our nation as a whole is a tale of triumph and tragedy and unremitting toil in the pursuit of this reality.“ (Rothko 2004:9) Die grundlegende Annahme ist, dass körperliche Bedürfnisse der Kern unseres Lebens sind und wenn sie befriedigt sind, sind auch alle anderen Bedürfnisse automatisch befriedigt. Menschen sind aber nicht nur Fleisch und Blut und

haben auch geistige Bedürfnisse, die so groß wie die Körperlichen sind, die durch Idealismus befriedigt werden. Idealismus ist eine Form von Handlung wie auch Kunst: „Art is such an action. It is a kindred form of action to idealism. They are both expressions of the same drive, and the man who fails to fulfill this urge in one form or another is as guilty of escapism as the one who fails to occupy himself with the satisfaction of bodily needs.“ (Rothko 2004:10) Die übliche Idee von Kunst als Realitätsflucht wird hier völlig umgedreht: Der Mensch, der sich sein ganzes Leben nur um seine körperliche Bedürfnisse gekümmert hat, ist noch realitätsferner als die KünstlerIn. Die KünstlerIn versteht, dass man auch Brot zum Leben braucht; der andere Mensch versteht hingegen nicht, dass Brot zum Leben nicht genug ist. Kunst ist nicht nur eine Handlung, sondern eine soziale Handlung: „For art is a type of communication, and when it enters the environment it produces its effects just as any other form of action does.“ (Rothko 2004:10) Die Betrachtung von Kunst als Kommunikation, die auch in Kap. 3.2 erklärt wird, kommt ebenfalls bei Rothko vor und nimmt eine starke soziale Dimension an. Bei Tolstoi und Kandinsky werden mittels Kunst Gefühle und mystische Prinzipien kommuniziert, aber beide Autoren besprachen die möglichen sozialen Folgen dieser Kommunikation nicht. Einige Jahrzehnte später hat sich die Wahrnehmung der Gesellschaft verändert und der Kunst wird bei Rothko eine aktivere und konkretere Rolle zugeschrieben. „The satisfaction of personal needs is therefore never an escapist form of action“ (Rothko 2004:10), d. h. auch wenn ein Kunstwerk nur für die KünstlerIn verständlich ist, ist es schon ein Beitrag zur Gesellschaft, dessen Wirkung sehr unterschiedlich sein kann.

In beiden Definitionen lässt Rothko alle religiösen, mystischen und moralischen Verwicklungen in der Kunst aus und erreicht das Fundament des Menschen selbst, nämlich die Biologie in der ersten Definition und ihre Bedürfnisse in der zweiten. Die Moral kann auch keine Grundlage für eine Reflexion über Kunst sein, weil sie sich im Laufe der Zeit und von Ort zu Ort unterscheidet.

Kunst ist dann auch eine Art der Befriedigung des Bedürfnisses des Selbstaushdrucks: „Art is one of the avenues which has afforded satisfactory means, which we may here call a language, for the successful fulfillment of this drive.“ (Rothko 2004:14) Rothko definiert hier Kunst als eine *species of nature* mit eigenen Regeln und bestimmten Eigenschaften, die sogenannten *plastic features*. Die künstlerische Entwicklung erfolgt durch die ständige Neugestaltung dieser Eigenschaften. Diese Idee kann mit Kandinksys Entwicklung und Bewegung des Künstlerischen durch die Elemente der Persönlichkeit und des Stils verglichen werden. Kunst wächst auf eine logische und unvermeidliche Art und Weise durch einen *plastic process*: „It is in the terms of these plastic laws alone that art preserves a continuous, logical, and explicable picture.“ (Rothko 2004:14) KünstlerInnen haben also eine zweifache Funktion: einerseits sollen sie den Prozess des Selbstaushdrucks in der Kunst unterstützen, andererseits sollen sie die künstlerische Entwicklung schützen. In der Gesellschaft sind mehrere Faktoren zu finden, die diese Entwicklung verhindern möchten, aus diesem Grund sollen KünstlerInnen ihrem Umfeld trotzen, um ihre Identität, Ziel und Funktion zu bewahren: „[T]he story of art is a story of

ingenious circumventions and outsmarting of those who would thwart it.“ (Rothko 2004:16) Der gesellschaftlichen Kontext ist ein veränderbares Element, die künstlerischen Regeln sind hingegen „the inevitable constant, [...] the point of reference, [...] the measure that makes differences relate to each other and intelligible.“ (Rothko 2004:16) Die Notwendigkeit der Verständlichkeit tritt wie bei Tolstoi auch bei Rothko auf. Wie schon in Kap. 3.2 geschrieben, bedeutet Verständlichkeit die Einwirkung von Kunst auf die Menschen, alle Menschen sollen von einem Kunstwerk einen Eindruck erhalten.

Diese Auffassung von Kunst als Handlung wird heute auch von anderen AutorInnen vertreten und ihr wird einer starken sozialen Konnotation zugeschrieben: Kunst ist heute ein Akt von Boykott und Protest, sodass sie oft zu einer Form von Aktivismus geworden ist:

[T]he distinctions between art, action and activism become increasingly intermingled and complex, these terms can be seen in renewed ways. [...] [A]rtists today create works, installations, conversations and situations that provide a space for the dialogue between culture and politics. Such works don't just 'represent', they act; they create spatial and temporal situations in which culture and politics intermingle in living, unfinished and relational ways. (www.internationaleonline.org)

Auch die Translation wird als eine Handlung betrachtet (vgl. Vermeer 1990) und in der Translationswissenschaft wird insbesondere vom translatorischen Handeln gesprochen (vgl. Holz-Mänttari 1984). Wie schon oben erklärt, befinden sich ÜbersetzerInnen wie auch KünstlerInnen in einem Spannungsfeld unterschiedlicher Interessen, mit denen sie umgehen müssen. ÜbersetzerInnen sind dann nicht mehr unsichtbar, sondern sie spielen eine aktive Rolle als AkteurInnen dieser Handlungen und ihre Tätigkeit insbesondere im Fall des literarischen Übersetzens ein großes Potential für die Veränderung der Machtstrukturen innerhalb der Sprache und den Literaturen haben kann. Ein gutes Beispiel dafür ist Venutis *minoritizing translation*, das in Kap. 4.1 genauer erklärt wird. Das ist noch ein Grund, weshalb literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen angesehen werden können. Wie KünstlerInnen können literarische ÜbersetzerInnen von ihrer speziellen Position als MittlerInnen profitieren und zu Veränderungen der Machtverhältnisse zwischen Literaturen beitragen. Venuti (1995, 1998) fokussiert seine Untersuchungen genau auf diesen Aspekt der literarischen Übersetzung. Seine Theorien werden in Kap. 4.1 genauer betrachtet, um dieses Thema und die mögliche soziale Rolle der Translation und insbesondere des literarischen Übersetzens besser zu erklären.

## 4. Übersetzen und Kunst

In den vorherigen Kapiteln wurden die Begriffe von Literatur, Kunstwerk, künstlerischer Kreativität und Kunst definiert und erklärt. Diese Begriffe sind notwendig für die Absicht dieser Arbeit und stellen eine fundierte theoretische Basis dar, um in diesem letzten Kapitel das literarische Übersetzen mit der Kunst in Zusammenhang zu bringen. Die Beziehung zwischen Übersetzung und Kunst ist nicht neu in der Translationswissenschaft und insbesondere im Teilbereich der Übersetzungswissenschaft. In den ersten Jahren war die Übersetzungswissenschaft hauptsächlich von der Sprachwissenschaft und der Literaturwissenschaft geprägt (vgl. Prunč 2012<sup>3</sup>:361). In der literaturwissenschaftlich orientierten Übersetzungswissenschaft wurde die Wichtigkeit der Übersetzung in der Bildung von Literaturen zum ersten Mal anerkannt (vgl. Prunč 2012<sup>3</sup>:211). Zuerst wurden das literarische Übersetzen und seine Funktion innerhalb der Nationalliteraturen untersucht (vgl. Levý 1969; Prunč 2012<sup>3</sup>:363), die als System von Systemen betrachtet wurden (vgl. Even-Zohar 1978). Auch in späteren Jahren werden in der Übersetzungswissenschaft oft die literarische Übersetzung und ihre spezifischen Anforderungen untersucht und neben den linguistischen Aspekten kommen auch literaturwissenschaftliche Aspekte in Frage, die die Begriffe von Kunst und Kreativität mit der Übersetzung in Beziehung bringen. Einige ForscherInnen haben das Übersetzen als einen kreativen Prozess oder eine Kunst schon betrachtet (vgl. Levý 1969; Steiner 1994) aber sie haben nicht spezifiziert, wie genau Kunst und Kreativität beim Übersetzen zu verstehen sind.

In diesem Kapitel werden zuerst Parallelen zwischen Kunst und literarischem Übersetzen gezogen, die zeigen, wie und warum literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen betrachtet werden sollen. Die Definitionen von Kunst in Kap. 3 werden noch einmal genauer analysiert und es wird gezeigt, dass die Ähnlichkeiten zwischen literarischen ÜbersetzerInnen und KünstlerInnen größer sind, als erwartet. Dann wird ein kurzer Überblick über das Thema Übersetzen und Kunst in der Übersetzungswissenschaft gegeben und diskutiert, ob diese Beziehung in der Translationswissenschaft überhaupt anerkannt wird und wenn in welcher Weise.

### 4.1. Literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen

Aus der Basis der in Kap. 3 vorgestellten Verständnisse von Kunst können die Tätigkeit und die Aufgabe von KünstlerInnen und literarischen ÜbersetzerInnen verglichen werden und es wird damit gezeigt, dass literarisches Übersetzen und Kunst bedeutende Ähnlichkeiten haben. Literarische ÜbersetzerInnen sind dann selbst KünstlerInnen und das literarische Übersetzen ist keine reproduzierende Kunst, weil sie eine gewisse künstlerische Kreativität und aktive Beteiligung der ÜbersetzerInnen impliziert.

Alle Definitionen in Kap. 3 beschreiben Kunst als eine Form von Kommunikation: Nach Tolstoi benutzen KünstlerInnen ihre Kunstwerke, um bestimmte Gefühle den anderen

Menschen zu kommunizieren; laut Kandinsky kommuniziert die KünstlerIn ihre Innerlichkeit und gleichzeitig das Wesen der Kunst; schließlich ist Kunst nach Rothko eine Form von Kommunikation, die bestimmte soziale Wirkungen hat. Das Verhältnis dieses Konzepts mit dem literarischen Übersetzen und der Translation im Allgemeinen ist offensichtlich. Translation ist ein wichtiger Bestandteil der Kommunikation, sowohl im Alltag als auch in den Wissenschaften und in den Literaturen (vgl. Cooke 2007:67f.). Translation (und auch das Übersetzen als Teilbereich) erlaubt die Kommunikation zwischen Menschen, die dieselbe Sprache und Kultur nicht teilen: „Translation ist transkulturelle Kommunikation.“ (Cooke 2007:68) Laut Tolstoi fängt Kunst an, wenn der Mensch seine Gefühle in äußere Zeichen überträgt – dieser Prozess kann also als ein sozusagen translatorischer Prozess betrachtet werden: Die KünstlerIn versucht, ihre Gefühle nach außen zu bringen und den anderen Menschen mitzuteilen. Das ist genau die Aufgabe der Kunst, nämlich unverständliche Gefühle durch äußere Mittel für alle Menschen verständlich zu machen:

[E]in Kunsterzeugnis unterscheidet sich auch von jeder anderen geistigen Tätigkeit dadurch, daß seine Sprache allen verständlich ist, daß es alle ohne Unterschied ansteckt. [...] Die Aufgabe der Kunst besteht gerade darin, das verständlich und faßbar zu machen, was in Gestalt von Erörterungen unverständlich und unfaßbar sein würde.“ (Tolstoi 1993:144ff.)

Wie schon oben erklärt, wird mit Verständlichkeit nicht gemeint, dass alle Menschen genau das verstehen müssen, was die KünstlerIn ihnen kommunizieren will. Oft wissen sogar die KünstlerInnen nicht, was sie kommunizieren wollen. Wesentlich ist, dass diese Gefühle nach außen gebracht werden und einen Eindruck in den Menschen erwecken. Die Sprache der Gefühle ist sehr speziell und subjektiv, aber die zwei Prozesse, der Künstlerische und der Translatorische, entsprechen sich, weil beiden ein Transformationsprozess zugrunde liegt. Kunst kann daher als besondere Form von Translation gesehen werden, die nicht unter Kulturen, sondern unter Menschen passiert. Bezüglich der Definition von Kunst als Kommunikation kann dazu noch ein Aspekt erwähnt werden. TranslatorInnen werden oft als ExpertInnen der transkulturellen Kommunikation betrachtet (vgl. Holz-Mänttari 1984; Brezovszky et al. 1999; Prunč 2012:171), die Dank ihrer großen Erfahrung in diesem Bereich und ihren translatorischen Kompetenzen über ein besonderes Fachwissen verfügen. In Kap. 22.2 wird außerdem gezeigt, dass das Fachwissen von literarischen ÜbersetzerInnen nicht nur translatorische, sondern auch künstlerische Kompetenzen umfassen soll. Durch dieses spezielles Fachwissen und da Kunst als Kommunikation und als besondere Form von Translation definiert wird, besitzen literarische ÜbersetzerInnen (als Untergruppe der TranslatorInnen) eine privilegierte Position zwischen der AutorIn und den LeserInnen, die keine KommunikationsexpertInnen sind und über kein Fachwissen verfügen. Sie können durch ihr Fachwissen und große Erfahrung in diesem Gebiet bewusst fundierte und zielgerichtete Übersetzungsstrategien anwenden, um die Gefühle und die Absichten der KünstlerIn zu verstehen und dann zu interpretieren. Diese künstlerischen Kompetenzen stellen dann den wesentlichen Unterschied zwischen literari-

schen ÜbersetzerInnen und anderen ÜbersetzerInnen dar. Interessanterweise erwähnt Tolstoi selbst direkt und indirekt die translatorische Tätigkeit in zwei Passagen seines Buchs. Bezüglich der Allgemeingültigkeit der Kunst schreibt Tolstoi, dass er ein chinesisches oder ein russisches Gedicht verstehen und als Kunst betrachten kann, wenn es „in eine mir verständliche Sprache übertragen ist“ (Tolstoi 1993:145). Wie schon oben erwähnt, schreibt er, dass die KünstlerIn ihre Gefühle übertragen muss, um sie mitteilen zu können (vgl. Tolstoi 1993:75f.). In beiden Fällen erkennt er die Wichtigkeit der Übersetzung in der Kunst: Einerseits schon im künstlerischen Prozess, als Übertragung von Gefühlen, andererseits als konkrete Übersetzung eines Kunstwerks, die es verständlich macht.

Bezüglich der Verständlichkeit der Kunst ist Tolstoi der Meinung, dass sie einfach und verständlich für alle Menschen sein soll (vgl. Tolstoi 1993:238) aber das stellt die bevorzugte Rolle nicht in Frage, die die literarischen ÜbersetzerInnen zwischen KünstlerInnen und dem Publikum spielen sollten. Wie schon mehrmals erklärt, ist die Verständlichkeit der Kunst mit dem Gedanken verbunden, dass Kunst für alle Menschen zugänglich sein und auf alle Menschen einwirken soll; das hat nichts mit der Frage zu tun, wie eine ÜbersetzerIn ein literarisches Kunstwerk verstehen soll, um es übersetzen zu können. Denn ein Mensch, der die Fremdsprache eines literarischen Kunstwerks versteht, hat allerdings das Fachwissen nicht, um es in eine andere Sprache zu übersetzen. Die Rolle von literarischen ÜbersetzerInnen ist daher wesentlich, weil sie nicht nur eine Fremdsprache „genug gut“ kennen, sondern sie sind ExpertInnen der Translation. Noch dazu sollen sie auf jeden Fall, KünstlerInnen zu sein, um die Gefühle und die Absichten der KünstlerIn Dank ihrer Kompetenzen „besser“ als die anderen zu verstehen und zu interpretieren. In wie fern ist das Verstehen für LeserInnen und ÜbersetzerInnen dann unterschiedlich? Es ist notwendig hier zu erklären, was es für ÜbersetzerInnen und LeserInnen bedeutet literarische Texte zu „verstehen“. In literarischen Texten stehen Form und Inhalt in einem besonderen Verhältnis zueinander und benötigen eine besondere Art von Verstehen: „Einen ästhetischen [unter ästhetisch wird hier als künstlerisch verstanden, Anm.] Text hat man verstanden, wenn man erkennt, dass das *was* er ausdrückt, von dem *Wie*, d. h. von der sprachlichen Form dieses Ausdrucks nicht abgelöst werden kann (Kopetzki 2015:77f.). Noch mehr: „[D]as *Verstehen* eines solchen Sprach-Textes, sei er Gedicht, Roman, Philosophie, bedeutet, zwangsläufig [...] das Verstehen *aller* Eigenschaften eines Textes, inhaltlicher, sprachlicher, klanglicher und so weiter.“ (Edl 2014:160) Im Allgemeinen kann das Verstehen wie folgt definiert werden:

Einen literarischen Text zu verstehen, meint [...], ihn innerhalb der (textüberschreitenden) geschichtlichen, gesellschaftlichen, kulturellen, literarischen Beziehungen, die ihn bestimmen, aufzufassen, sich von diesen aus des Gesamtverständnisses des Textes zu vergewissern, es in Bezug zur eigenen Erfahrungswelt zu setzen und sich von den eigenen individuellen wie gesellschaftlichen Erfahrungen aus mit ihm auseinander zu setzen. (Waldmann 2001:5)

Kurz gesagt, um einen literarischen Text und seine Elemente möglichst zu verstehen, soll man die Aspekte seines Kontexts gut kennen, was wichtig sowohl für LeserInnen als auch für ÜbersetzerInnen ist. Allerdings ist das nicht genug, weil auch der emotionale Aspekt eine Rolle beim Verstehen spielt, d. h. die Empathie oder das Einfühlungsvermögen. Im Bereich der Literaturwissenschaft und insbesondere der Rezeptionsästhetischen Literaturtheorien wird die Rolle der Empathie schon oft betont und erklärt: „To empathize is to adopt a different point of vantage on the actual or the fictional world. It is to regard that world from the perspective of certain beliefs and thoughts and predilections, just the beliefs and thoughts a character is imagined to have“ (Dadlez 1997:7). In der Translation wird hingegen die Gefühlskompetenz wenig anerkannt, aber sie spielt eine wichtige Rolle besonders beim literarischen Übersetzen, in dem eine subjektive Interpretation des Texts notwendig ist. Kohlmayer (2004) drückt sich diesbezüglich besonders kritisch aus: „[D]er Zerebralismus und Funktionalismus der neueren Übersetzungswissenschaft [ist] daran schuldig, dass diese schlichte und fundamentale Voraussetzung des Literaturübersetzens vor allem in Deutschland in Vergessenheit geriet“ (Kohlmayer 2004:11). Empathie ist dann nicht nur für LeserInnen wichtig, sondern auch für literarische ÜbersetzerInnen, weil literarische Texte auch aus menschlichen Stimmen bestehen, die eine emotionale Konnotation, „einen emotionalen Tiefgang“ (Kohlmayer 2004:24) haben: „Empathie ist also vom Übersetzer gefordert, um hinter Ausdrucksformen, Sätzen und Texten die menschlichen Stimmen, mehr noch: die Charaktere und Lebensgeschichten der Figuren zu hören und ebenso lebendig wiederzugeben.“ (Kopetzki 2015:79) Bei ÜbersetzerInnen erfolgt Empathie nicht nur dem literarischen Text gegenüber, sondern auch in Bezug auf die LeserInnen, nämlich als Einfühlung in die LeserIn. ÜbersetzerInnen versuchen immer das Verständnis der LeserInnen zu steuern, deswegen brauchen sie auch diese Art Empathie, um den Text nachvollziehbar für die LeserInnen zu machen (vgl. Kohlmayer 2015). Einen literarischen Text zu verstehen, ist also unterschiedlich für LeserInnen und ÜbersetzerInnen: Die Ersten sind an sich selbst orientiert und wissen, dass sie das letzte Glied der literarischen „Kette“ sind. Während beim Übersetzen das Verstehen ein völlig anderes Ziel hat, es „bedeutet [...] nur den ersten Schritt“ (Kopetzki 2015:78). ÜbersetzerInnen sollen schon beim Verstehen an die Verbindungen mit der Fremdsprache und –kultur und an ihre Interpretation denken und immer die anderen Beteiligten der translatorischen Handlung, die AutorIn, die VerlegerIn und insbesondere die LeserIn berücksichtigen. Diesen doppelten Prozess erklärt Edl wie folgt: „Allein der Akt des Verstehens also macht noch keine Übersetzung; der Übersetzer muss vielmehr auch die Fähigkeit mitbringen, dem, was er interpretierend verstanden hat [...] einen angemessenen sprachlichen Ausdruck zu verleihen.“ (Edl 2014:162) Dieser Aspekt der doppelten Empathie hebt noch einmal das schon erwähnte Konzept hervor, dass literarische ÜbersetzerInnen eine bevorzugte Position zwischen AutorInnen und LeserInnen besitzen, deswegen genießen sie einen speziellen Status in der literarischen Kette. Außerdem können sie Dank ihres spezifischen Fachwissens und Erfahrung die Gefühle einer AutorIn am besten verstehen und dann übertragen.

Übersetzen ist wie oben erwähnt Interpretation und zwar „dire quasi la stessa cosa“ (Eco 2003), d. h. genaue Entsprechungen unter Sprachen existieren nicht, deswegen müssen ÜbersetzerInnen den Ausgangstext zuerst interpretieren und dann mit anderen Worten schreiben. Dieses Konzept ist auch in Venuti (1998) zu finden: „A translation always communicates an interpretation, a foreign text that is partial and altered, supplemented with features peculiar to the translating language, no longer inscrutably foreign but made comprehensible in a distinctively domestic style.“ (Venuti 1998:5) Literarisches Übersetzen wird auch als „interpretierende Kunst“ (Leupold & Raabe 2008) definiert, mehr dazu wird in Kap. 4.2.2 erklärt.

Kandinsky vertritt eine andere Meinung bezüglich der Verständlichkeit, die zur Hypothese dieser Arbeit ebenfalls gut passt. Wie schon erwähnt, glaubt Kandinsky, dass die ZuschauerInnen offen vor einem Kunstwerk stehen müssen, aber er schreibt nicht, dass die wahre Kunst für alle verständlich ist, ganz im Gegenteil weist er darauf hin, dass wenn die KünstlerIn von allen Menschen verstanden wird, drückt sie das echte Wesen der Kunst nicht aus. „*Verstehen*‘ ist Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers.“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:26) KünstlerInnen bringen ihre innere Welt, ihren Standpunkt und das Künstlerische durch „das angeborene Gefühl“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:86), d.h. das evangelische Talent zum Ausdruck. Laut Kandinsky sei dieses Talent nur KünstlerInnen angeboren. Auch Tolstoi schreibt, dass KünstlerInnen eine bestimmte Begabung haben sollten, um ihre Gefühle übertragen zu können (vgl. Tolstoi 1993:162). Aus Kandinskys und Tolstois Aussagen kann abgeleitet werden, dass nur andere KünstlerInnen, diese drei Elemente verstehen und interpretieren könnten. Daraus folgt, dass auch ÜbersetzerInnen das feine Gefühl von KünstlerInnen haben sollten und selbst Künstlerinnen sein sollten, nicht nur um die Gefühle der KünstlerIn zu interpretieren, sondern auch um das Künstlerische (die Entwicklung der Kunst bei Rothko) neben den anderen subjektiven Aspekten zu erkennen und zu übertragen. Nur auf diese Weise könnten sie echte Kunst schaffen. Allerdings muss nicht vergessen werden, dass beide Autoren in Epochen schrieben, in denen das Konzept von Talent noch unbestritten war. Wie schon in Kap. 1.2 erwähnt, ist heute der Begriff des Talents als angeborener Fähigkeit sehr strittig und auch in der Kreativitätsforschung wird er hinterfragt und kritisiert. Heute wird Talent als Ergebnis vom Üben und der Erfahrung betrachtet (vgl. Weisberg 2006:195ff.); dazu wird auch theoretisiert, dass eigentlich keine Unterschiede in den Kompetenzen von talentierten und untalentierten Menschen gibt, sie haben einfach mehr oder weniger Interesse an einer bestimmten Disziplin oder Tätigkeit, deswegen haben sie mehr oder weniger Kompetenzen entwickelt (vgl. Weisberg 2006:198). Kandinskys und Tolstois Talent kann daher mit der Erfahrung und dem Fachwissen der literarischen ÜbersetzerInnen ersetzt werden, das in diesem Fall nicht nur translatorische, sondern auch künstlerische Kompetenzen umfassen soll. Die künstlerischen Kompetenzen umfassen das feine Gefühl der KünstlerInnen, das Kandinsky erwähnt. Bezüglich der Gefühle schreibt Kandinsky wie folgt:

Hier ist alles und ganz besonders im Anfang Gefühlssache. Nur durch Gefühl, besonders im Anfang des Weges, ist das künstlerisch Richtige zu erreichen. Wenn die allgemeine Konstruktion auch rein theore-

tisch zu erreichen ist, so bleibt doch dieses Plus, welches die wahrhaftige Seele der Schöpfung ist (und also auch verhältnismäßig ihr Wesen), nie durch Theorie geschaffen und nie gefunden, wenn es nicht plötzlich vom Gefühl in die Schöpfung eingehaucht wird. Da die Kunst auf das Gefühl wirkt, so kann sie auch nur durch das Gefühl wirken. (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:69f.)

Wie schon oben geschrieben, ist der Begriff des Künstlerischen wesentlich, um literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen anzuerkennen. KünstlerInnen müssen das Künstlerische zum Ausdruck bringen und sie haben die Fähigkeit, es Dank ihres Talents (im Sinne von Erfahrung und Fachwissen) wahrzunehmen und zu verstehen. ÜbersetzerInnen haben daher KünstlerInnen zu sein, um dieses Prinzip in ihren Werken auszudrücken. Dank ihrer translatologischen und künstlerischen Kompetenzen sind sie dann für die Übersetzung eines Kunstwerks geeignet. Aus diesem Grund haben sie eine bevorzugte und spezielle Stellung zwischen den AutorInnen und dem Publikum.

Ein anderer Aspekt, der Ähnlichkeiten zwischen KünstlerInnen und literarischen ÜbersetzerInnen zeigt und bestätigt die Hypothese, dass literarische ÜbersetzerInnen doch KünstlerInnen sind, ist das Konzept der äußeren Form. Sowohl Tolstoi als auch Kandinsky sind der Meinung, dass die äußere Form (Gegenstände oder Zeichen) notwendig ist, um innere Gefühle auszudrücken. Insbesondere Kandinsky (1952<sup>4</sup>) behandelt dieses Thema ausführlich und analysiert welche Wirkung Farben auf die ZuschauerInnen haben und wie sie sich eignen. Wie schon in Kapitel 3.3 geschrieben, erklärt er wie die äußeren Gegenstände ausgewählt werden sollen, nämlich nach dem Prinzip der inneren Notwendigkeit, weil sie zu einem bestimmten Inhalt und Ziel passen sollen: *„Der Künstler muß etwas zu sagen haben, da nicht die Beherrschung der Form seine Aufgaben ist, sondern das Anpassen diese Form dem Inhalt.“* (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:135) Er glaubt auch, dass KünstlerInnen sich der Wirkung der Gegenstände auf die Menschen bewusst sein müssen, weil sie *„eine innere Vibration erweck[en]“* (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:76); *„[D]er Künstler darf [aber] jede Form zum Ausdruck brauchen“* (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:83) weil es *„kein ‚muß‘ in der Kunst [gibt], die ewig frei ist“* (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:76). In der Literatur sind die äußeren Gegenstände die Worte, die eine *„gewisse präzise und unpräzise innere Vorstellung“* (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:67) erwecken und durch ihren rein inneren Klang eine innere Bedeutung mitteilen. Natürlich ist die ÜbersetzerIn nicht so frei wie eine KünstlerIn, weil ihr Kunstwerk auf einem anderen Text basiert, der aber kein unstrittiger Ausgangspunkt ist. Trotzdem kann sie insbesondere bei der Übersetzung literarischer Kunstwerke ihre künstlerische Kreativität ausdrücken (siehe Kap. 2.2) und die Worte nach Kandinskys Prinzip der inneren Notwendigkeit auswählen. Wie schon in Kap. 2.1.3 und 2.2 gezeigt, kann die ÜbersetzerIn ihre Kreativität gezielt und eigenverantwortlich einsetzen, um ein Problem zu lösen, das nicht nur ausgangstextbedingt ist. Die ÜbersetzerIn kann für sich selbst ein neues Problem finden und ihre künstlerische Kreativität (oder wie Kandinsky schreibt, *„jede Form“*) verwenden auch wo aus einer äußeren Perspektive *„nicht notwendig“* wäre, weil keine sprachlichen oder semantischen Probleme im Ausgangstext vorkommen. Nach der Skopostheorie soll zuerst der Skopos, d. h. die Funktion oder der Zweck der

Übersetzung bzw. der Translation identifiziert werden und die Wörter werden dann nach dieser Funktion ausgewählt. Wie schon in Kap. 2.2 erwähnt, ist der Zweck einer Translation von der EmpfängerIn bestimmt (vgl. Vermeer 1978:101). Allerdings wurde im Kapitel 2.2 gezeigt, dass die Skopostheorie nicht immer als Erklärung und Basis von Übersetzungsstrategien beim literarischen Übersetzen sein soll, vielmehr kann die ÜbersetzerIn wie eine KünstlerIn gezielt, bewusst und selbstständig kreative Strategien anwenden, ohne dass sie von externen textbedingten Problemen gezwungen wird. Die ÜbersetzerIn und ihre künstlerische Kreativität stehen daher im Mittelpunkt des translatorischen und künstlerischen Prozesses. Wie die KünstlerIn soll die ÜbersetzerIn „[b]lind gegen ‚anerkannte‘ oder ‚unanerkannte‘ Form, taub gegen Lehren und Wünsche der Zeit“ (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:84) sein. Mit anderen Worten soll die ÜbersetzerIn autonom und kreativ Worte auswählen und zusammenstellen, um Lösungen für einen Text zu finden und ihre inneren Probleme zu lösen. Levý (1969) spricht diesbezüglich von „schöpferische[r] Tätigkeit des Übersetzers“, die „sich auf den sprachlichen Bereich [beschränkt]“ (Levý 1969:82). Allerdings vertritt Levý eine ähnliche Meinung wie die von Kußmaul, d. h. die ÜbersetzerIn sollte ihre Einbeziehung so wenig wie möglich zeigen und ihre schöpferischen Fähigkeiten nur anwenden, um Lücken in ihrer Sprache auszufüllen:

Der Übersetzer ist umso besser, je unauffälliger sein Anteil am Werk ist. Der Übersetzer kann und muß seine sprachschöpferischen Fähigkeiten dann ganz zur Geltung bringen, wenn er stilistische Werte zu übertragen hat, für die sich in der Entwicklung seiner Nationalliteratur noch keine Ausdrucksmittel gefunden haben. (Levý 1969:83)

Levý schreibt in Jahren, in denen die Unsichtbarkeit der ÜbersetzerIn noch nicht in Frage gestellt war und die Treue dem heiligen Original gegenüber der höchste Maßstab des Übersetzens war. Heute wird die ÜbersetzerIn eine aktivere Rolle in der translatorischen Handlung zugeschrieben und sie kann als sich selbst äußern und ihre Verantwortung übernehmen. Aus diesem Grund ist die ÜbersetzerIn berechtigt, auch ihre künstlerische Kreativität zu verwenden, auch um ideologische Probleme zu lösen, die nicht vom Ausgangstext kommen. Rothko schreibt, dass Ideologie und Kunst ähnlicher Form desselben Schwungs sind, nämlich des Selbstausdrucks, also kann Kunst aus ideologischen Gründen auch beim Übersetzen verwendet werden.

Die ÜbersetzerIn soll dazu die Regeln brechen und den Mut haben, sich gegen die Übersetzertraditionen, Konventionen oder Machtverhältnisse zu stellen, und versuchen die Lage zu verändern, wenn es laut Kandinsky nach dem Prinzip der inneren Notwendigkeit erforderlich ist. Ein gutes Beispiel dieses „Muts“ ist die neue italienische Übersetzung von Anna Karenina von Claudia Zanchetti (2016, Einaudi): Sie hat ihre künstlerische Kreativität verwendet, um dieses Kunstwerk neu zu beleuchten und seine Lebendigkeit und noch aktuelle Lehren zu finden. Die Übersetzerin kommentiert ihre Arbeit wie folgt: „Tradurre Tolstoj è stata per me una sfida. Volevo risoffiare un po' di vita nelle pagine, non nel senso di aggiungere, ma provare a restituire quella che c'era ed era rimasta soffocata nei corsetti stretti

dell'italiano forbito di una volta<sup>9</sup>.“ (www.ilpiccolo.gelocal.it) Bezüglich der Innovationskraft der Kunst schreibt Kandinsky:

In erster Linie soll dann der Künstler die Lage zu ändern versuchen, dadurch, daß er seine Pflicht *der Kunst* und also auch *sich gegenüber* anerkennt und sich nicht als Herr der Lage betrachtet, sondern, als Diener höherer Zwecke, dessen Pflichten präzise, groß und heilig sind. (Kandinsky 1952<sup>4</sup>:135)

Das Bild der DienerIn passt im Bereich der Translationswissenschaft heutzutage nicht mehr gut, weil die ÜbersetzerIn in der Geschichte mit dem Begriff der DienerIn identifiziert wird (vgl. Simeoni 1998), der für lange Zeit Fremdwängen unterlegen war, dass sie verinnerlicht wurden: „The translator has become the quintessential servant: efficient, punctual, hardworking, silent and yes, invisible.“ (Simeoni 1998:12) Kandinksys Metapher hat diese negative Konnotation nicht, allerdings ist besser zu spezifizieren, dass die These dieser Arbeit ganz für das Gegenteil plädiert: ÜbersetzerInnen sollen auf keinen Fall DienerInnen sein, vielmehr sollen sie sich ihres künstlerischen Potentials und kreativer Möglichkeiten bewusst werden.

Diese Idee des fast „revolutionären“ Potentials von Übersetzungen wurde von Venuti (1998) behandelt und stellt die Absicht seiner Untersuchung dar: „I want to explore the ways in which translation redefines authorship in literature and in law, creates identities receptive to cultural difference, requires different approaches [...], and recommends new policies“ (Venuti 1998:3). Sprachen und Kulturen haben nicht dieselbe Wichtigkeit, sondern sie stehen in einer Hierarchie je nach Einflussbereich und Macht. Das spiegelt sich auch auf dem Übersetzungsmarkt wider. Die Verwendung einer Sprache ist nie neutral, sondern umfasst Machtverhältnisse, in denen die Hauptform über Variablen der Minderheit herrscht (vgl. Venuti 1998:10). Dominierende Sprachen sind translatorisch relevant und werden oft und regelmäßig übersetzt, dominierte Sprachen sind hingegen nicht translatorisch relevant und werden wenig übersetzt. Je kleiner der Einflussbereich einer Sprache ist, desto höher ist der Anteil der übersetzten Literatur. Englisch ist das beste Beispiel einer dominierenden Sprache (vgl. Venuti 1995:12ff.). ÜbersetzerInnen sind Beteiligte am Prozess der Konstruktion von Kulturen, an der Bestätigung der Vorherrschaft bestimmter Kulturen und an der Ausnutzung von Anderen Kulturen: „Translators are complicit in the institutional exploitation of foreign texts and cultures.“ (Venuti 1998:4) ÜbersetzerInnen können passive BeobachterInnen dieser Strukturen sein und die Machtverhältnisse bewahren oder sie können eine aktivere Rolle übernehmen und sich gegen geltende Konventionen stellen, die nicht nur sprachliche oder literarische Elemente, sondern auch Werte, Glauben und gesellschaftliche Vorstellungen einschließen (vgl. Venuti 1998:29). „I prefer to translate foreign texts that possess minority status in their cultures, a marginal position [...] or that, in translation can be useful in minoritizing the standard dialect and dominant cultural forms in American English.“ (Venuti 1998:10) Venuti schreibt, dass Übersetze-

---

<sup>9</sup> „Tolstoi zu übersetzen war für mich eine Herausforderung. Ich wollte die Seiten wiederbeleben. Ich habe jedoch nicht mehr Lebendigkeit hinzugefügt, sondern ich habe versucht, die Lebendigkeit zurückzugeben, die in das enge Korsett des alten, gewählten Italienischen gepresst war.“ [Meine Übersetzung]

rInnen ihren ideologischen Widerstand durch den Prozess von *minoritizing* durchführen können. Dieser Prozess ist Venuti's politische Agenda gegen die weltweite Vorherrschaft der englischen Sprache (vgl. Venuti 1998:10). „The aim of minoritizing translation is [...] to promote cultural innovation as well as the understanding of cultural difference by proliferating the variables within English“ (Venuti 1998:11). Um dieses Ziel zu erreichen, sind *minoritizing* Übersetzungen oft experimentell, die vom breiten Publikum oft nicht verstanden und gewürdigt werden. Übersetzungen, die dem Publikum näher und unmittelbar verständlich sind, sollen fließend sein und deswegen akzeptieren sie die geltenden Konventionen der Kultur, in der sie sich befinden. Sie machen einen Text für viele Personen zugänglich aber gleichzeitig verstärken die dominierende Sprache, ihre Kultur und Werte – „Fluency is assimilationist“ (Venuti 1998:12). Die Vielfalt in *minoritizing* Übersetzungen darf aber nicht so entfremdend sein, dass die LeserIn frustriert wird und die *minoritizing* Elemente sollen strategisch eingesetzt werden. Solche Übersetzungen haben dann ein soziales Ziel: „The goal is ultimately to alter reading patterns, compelling a not unpleasurable recognition of translation among constituencies who, [...] nonetheless share a long-standing unwillingness to recognise it.“ (Venuti 1009:13)

Venuti's Untersuchung über Machtverhältnisse und die aktive Rolle der ÜbersetzerInnen in diesem Kontext kann im Licht der künstlerischen Kreativität gesehen werden. Die Veränderung der Machtverhältnisse ist ein schlecht definiertes Problem, das nicht vom Ausgangstext kommt, sondern es wird von der ÜbersetzerIn wahrgenommen. Genau in solchen Fällen müssen ÜbersetzerInnen KünstlerInnen sein und ihre spezielle Kreativität einsetzen, nicht nur um sprachliche oder semantische Probleme zu lösen, sondern auch um ihre Ideologie und ihren Widerstand auszudrücken.

Allerdings laufen ÜbersetzerInnen Gefahr: Wenn sie auf eine provokative und herausfordernde Art und Weise agieren und ihre künstlerische Kreativität verwenden, kann ihre Übersetzung kritisiert oder nicht akzeptiert werden. Dieses Konzept wurde schon von Levý geäußert:

Der Zwang der Übersetzertradition macht sich am stärksten bemerkbar [...], wo die übersetzerische Lösung [...] schon zu einem Bestandteil des kulturellen Bewußtseins geworden ist. [...] Die Abhängigkeit eines Übersetzers von den Arbeiten seiner Vorgänger entwertet sein Werk erst dann, wenn er ältere Lösungen aus Bequemlichkeit und in einem Maße übernimmt, daß der Originalcharakter seines Werks bedroht ist. (Levý 1969:80)

Mit dem Begriff der *minoritizing* Übersetzung löst Venuti dieses Problem und schlägt auch mit dem Beispiel einem *minoritizing* Projekt vor, wie kreative Strategien eingesetzt werden können (vgl. Venuti 1998:13ff.). In seinen Übersetzungen vom italienischen Schriftsteller Tarchetti verwendet Venuti viele und übertriebene Archaismen, Lehnprägungen, veraltete Syntaxen, usw. Er betont, dass solche Strategien von der Epoche, Gattung und Stil des Ausgangstexts und vor allem von der Interpretation der ÜbersetzerIn abhängen. Diese sind alles

Beispiele von künstlerischer Kreativität, Venuti war nicht gezwungen seine Kreativität einzusetzen und hätte einfach den Text in eine unmittelbare, domestizierende Sprache übersetzen können.

Diese Betrachtung des Übersetzens und der Kunst ist eng mit Rothkos Definition von Kunst als Handlung verbunden. Auch in diesem Fall wird die Parallele zur Translation deutlich. Auch in der Translationswissenschaft wird von dem translatorischen Handeln (vgl. Holz-Mänttari 1984) und dem translatorischen Handlungsfeld gesprochen. Translation wird als ein kooperatives Handlungsspiel definiert, in dem allen Beteiligten eine bestimmten sozialen Rolle zugewiesen wird. Kooperation ist notwendig, um komplexere Ziele zu erreichen, die die Kompetenz der einzelnen Beteiligten überschreiten (vgl. Holz-Mänttari 1984:41). Die Kooperation funktioniert, wenn den Handlungsbereich und die sozialen Rollen festgelegt sind: „Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen“ (Holz-Mänttari 1984:87). Das Konzept des translatorischen Handelns wird später aus der Perspektive der Translationsethik weiterentwickelt: Das translatorische Handeln wird dann zum „verantwortbaren und verantworteten ethischen Handeln“ (Prunč 2012<sup>3</sup>:339). Prunč führt den Begriff der Translationskultur ein, d. h. ein „Subsystem einer Kultur [...], das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht.“ (Prunč 2012<sup>3</sup>:340) TranslatorInnen agieren in einem Feld, in dem verschiedene Interessen und Machtpotentialen vertreten werden – das Machtviereck von AutorInnen, InitiatorInnen, TranslatorInnen und AdressatInnen (vgl. Prunč 2012<sup>3</sup>:340). Das Feld ist nicht konfliktfrei, weil jede Beteiligte ihre Interessen mitbringt. Das schon oben erklärte Prinzip der vierfach reziproken Loyalität stellt dann die beste Verhaltensweise für die TranslatorInnen dar: Um mit diesen Interessen kreativ umzugehen, sollen sie ihre Verantwortung übernehmen. Nicht zu vergessen ist auch, dass TranslatorInnen zuerst loyal gegenüber selbst und solidarisch mit den anderen TranslatorInnen sein sollen. TranslatorInnen sind aktive AkteurInnen in diesem Handlungsspiel und können ihre Tätigkeit auch verwenden, um diese Machtverhältnisse zu verändern oder sogar ihre eigenen Interessen zu vertreten. Die Untersuchung von Venuti ist ein gutes Beispiel der Macht der Translation im Bereich der Literaturen.

Wie auch Rothko erwähnt, befinden sich KünstlerInnen in einem ähnlichen Feld, in dem sie mit verschiedenen Mächten handeln und eine aktive Rolle in dem Spiel haben sollen. Das stellt noch eine Ähnlichkeit zwischen KünstlerInnen und ÜbersetzerInnen dar: In der Gesellschaft versucht man immer wieder, ihre Rolle zu unterschätzen und ihre Tätigkeit unter bestimmten Normen zu regeln, sie sollen sich aber der Wichtigkeit ihrer Leistungen und ihrer sozialen Rolle bewusst sein und ihren Platz in der Gesellschaft beanspruchen.

## 4.2. Übersetzen und Kunst in der Übersetzungswissenschaft

Wie schon oben erwähnt, ist die Beziehung zwischen literarischem Übersetzen und Kunst kein Geistesblitz, dieses Thema wurde schon in der Übersetzungswissenschaft behandelt, aber in den letzten Jahren wurde es leider vernachlässigt und neuere Werke diesbezüglich sind kaum zu finden. In diesem Unterkapitel wird ein kurzer Überblick zu diesem Thema vorgestellt.

### 4.2.1. Ältere Theorien

Unter den älteren ForscherInnen der Translationwissenschaft ist Jiří Levý, ein Vertreter des Prager Strukturalismus, in Bezug auf das Thema Übersetzen und Kunst besonders erwähnenswert. Levýs Theorie (1969) war die Erste, die den speziellen Status des literarischen Übersetzens anerkannt hat. Er sieht die ÜbersetzerInnen als Persönlichkeiten, die ihren Stil und ihre kreative Interpretation des Originals in die Übersetzung einbringen (vgl. Levý 1969:34ff.). ÜbersetzerInnen sind AutorInnen ihrer Zeit und ihrer Nation, deswegen sind sie von einer bestimmten Übersetzungsmethode und Übersetzungsnorm beeinflusst, die historisch bedingt ist und mit der Übersetzungstradition und den künstlerischen Normen ihres Landes verbunden ist (vgl. Levý 1969:65ff.). Levý betrachtet daher die literarische Übersetzung als eigenständige Kunstgattung, die sich zwischen der reproduzierenden und der schöpferischen Kunst befindet: „Die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als Vorgang ein originales Schaffen“ (Levý 1969:66). Mit anderen Worten ist das übersetzte Werk ein künstlerisches Produkt und die Tätigkeit der Übersetzer ist ein kreativer Prozess. Beide sind in die rezipierenden Nationalliteratur eingebettet und können sie entweder stützen oder mit ihr in Konkurrenz stehen (vgl. Levý 1969:74ff.). Levýs Reflexion ist interessant, weil sie einen wichtigen Unterschied zwischen Fach- und Literaturübersetzen feststellt; allerdings ist sie heute überholt, weil veraltete Konzepte wie Treue oder Sprachübertragung als Bezugspunkte genommen werden. Auch seine Idee von Kreativität ist heute nicht mehr aktuell, er bezieht sich nur auf die sprachliche und semantische Ebene (siehe Kap. 2.2.).

In einem Artikel behandelt Christiane Nord (1988) den Unterschied zwischen Übersetzen als Handwerk oder als Kunst. Sie unterscheidet zwischen „Gebrauchstexten“ (Nord 1988:55) und literarischen Texten aber hinterfragt nicht, ob sie alle automatisch zur Kunst gehören oder nicht. In Bezug auf die zweite Position schreibt sie wie folgt:

Übersetzen als ‚Kunst‘ [...] [ist] dazu dadurch charakterisiert, daß Inhalt und Form des Textes als dialektische Einheit gesehen werden, die nur rein subjektiv und nicht durch ein Regelsystem erfaßbar sei. Übersetzung wird daher betrachtet als die Schöpfung eines eigenständigen ‚Kunstwerks‘ aus dem subjektgebundenen Verständnis des Ausgangstextes heraus. (Nord 1988:52)

Um ihre Fragestellung zu beantworten, nämlich ob das Übersetzen von Gebrauchstexten und von literarischen Texten auf zwei Übersetzungstheorien beruht, analysiert sie den literarischen

Text, seine Merkmale und den literarischen „Übersetzungsauftrag“ und schließlich zieht sie die Schlussfolgerung, dass sich beide Positionen ergänzen und auf derselben theoretischen Grundlage basieren und zwar der Skopostheorie (vgl. Nord 1988:55f.). Ihrer Meinung nach kann die ÜbersetzerIn nach einem „Modell“, d. h. dem Ausgangstext, „ein neues Werk in anderem Material“ (Nord 1988:56) schaffen und die Übersetzung kann in der Zielkultur als „ein eigenständiges Kunstwerk“ (Nord 1988:56) eingenommen werden. Diese Position würde die Hypothese dieser Arbeit stützen, aber berücksichtigt nicht, dass eine Art Kreativität auch beim Übersetzen von Sach- und Fachtexten erforderlich ist. Nords Theorie ist also veraltet, weil nur eine beschränkte Auffassung von Kreativität berücksichtigt wird. Die Grundlage der Skopostheorie ist, wie schon geschrieben, beim Literaturübersetzen nicht immer entscheidend. Eine solche aktive und selbstständige Rolle der ÜbersetzerInnen als kreative Menschen und KünstlerInnen kommt bei Nord überhaupt nicht in Frage. Außerdem behandelt die Aufteilung zwischen Kunst und Handwerk den Begriff Kunst auf einer anderen begrifflichen Ebene, und zwar als Gegenteil zum Handwerk.

Nords Behauptung, dass Übersetzungen als eigenständige Kunstwerke betrachtet werden sollen, ist heute zumindest rechtlich gesehen eine Tatsache. Scheffel (2013) beschreibt die rechtlichen Bedingungen von literarischen ÜbersetzerInnen. Im Sinne des Gesetzes sind literarische ÜbersetzerInnen SchöpferInnen von Texten und daher sind sie auch durch das Urheberrecht geschützt: „Dass Übersetzer ‚Urheber‘ sind, bedeutet, dass sie ein Werk schaffen und die Verwertung dieses Werkes einem anderen [...] verkaufen.“ (Scheffel 2013:61) Im Urheberrechtsgesetz werden Übersetzungen als selbstständige Werke betrachtet (vgl. Sandberger 2013:75f.). Im Gesetz steht sogar, dass literarische ÜbersetzerInnen KünstlerInnen sind, weil sie SchöpferInnen geistigen Eigentums sind. Die GesetzgeberInnen haben schon festgelegt, was von den TranslationswissenschaftlerInnen noch nicht anerkannt wird.

#### **4.2.2. Neuere Beiträge**

In der aktuellen Forschung im Bereich Translationswissenschaft ist das literarische Übersetzen etwas in den Hintergrund zugunsten der Untersuchungen des Fachübersetzens und modernerer Entwicklungen wie der audiovisuellen Translation geraten. Noch ein Grund dafür ist die Radikalisierung der These der Unübersetzbarkeit bei verschiedenen philosophischen Ansätzen wie Hermeneutik und Dekonstruktion (vgl. Breitling 2015:85; Edl 2014:151f.). Diese Auffassung gilt nicht nur für besonders komplexe literarische Werke, sondern für die ganze Literatur (vgl. Gadamer 1989). Ein Zeichen für diese allgemeine Nachlässigkeit in Bezug auf das literarische Übersetzen kann auch in den akademischen Studiengängen (zumindest im deutschsprachigen Raum) bemerkt werden. Oft werden diesbezüglich spezifische Masterstudien in Fakultäten für Sprach- und Literaturwissenschaft oder sogar für Philosophie z. B. an der Ludwig-Maximilians-Universität München ([www.uni-muenchen.de](http://www.uni-muenchen.de)) oder der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf ([www.anglistik.hhu.de](http://www.anglistik.hhu.de)) eingeschlossen. Die (noch wenigen)

Fakultäten für Translationswissenschaft fokussieren sich auf andere Bereiche der Translation und oft werden literarische Texte nur in geringem Umfang behandelt.

Buschmann (2015) behauptet, dass Erkenntnisse über „die Herausforderungen der schwierigsten Form des Übersetzens, [nämlich] des Übersetzens von Literatur“ (Buschmann 2015:1) heute benötigt werden, trotzdem „herrscht zwischen der akademischen Wissenschaft und den literarischen Übersetzern bestenfalls freundliches Desinteresse.“ (Buschmann 2015:1f.) Er unterscheidet zwei Sphären, die nur sporadisch in Kontakt treten: „Auf der einen Seite eine kleine, hoch spezialisierte Berufsgruppe mit einem in praktischer Arbeit und berufsbildender Reflexion gewonnenen Wissen vom Übersetzen, auf der anderen ein akademisches Feld, das dieses Wissen nicht wahrnimmt.“ (Buschmann 2015:3) Kopetzki (2015:71f.) empfiehlt den ÜbersetzungstheoretikerInnen das Nachwort der ÜbersetzerIn genau zu lesen, um aus den wichtigen Überlegungen über konkrete Übersetzungsprobleme, Konzeptionen, Strategien und Methoden Schlüsse zu ziehen. Auch Venuti (1998) kritisiert die moderneren Ansätze zur Translation:

Translation research and translator training have been impeded by the prevalence of linguistics-oriented approaches that [...] promote scientific models for research, [thus] they remain reluctant to take into account the social values [...] Research thus becomes scientific, claiming to be objective or value-free, ignoring the fact that translation [...] entails the creative reproduction of value. (Venuti 1998:1)

Solche Ansätze stellen ein konservatives Model des Übersetzens dar, in dem seine Rolle in der kulturellen Innovation und sozialen Veränderung überhaupt nicht in Frage kommt. Besonders bei der literarischen Übersetzung sind die Grenzen sprachwissenschaftlich orientierter Ansätze am deutlichsten (vgl. Venuti 1998:21ff.).

Die neuere Literatur über das literarische Übersetzen fokussiert sich meistens auf kulturelle Aspekte oder stilistische Fragen einer Übersetzung (Pasewalk 2014; Zuschlag 2002) oder auf die didaktische Perspektive (Weinkauff & Josting 2013). Das Wort Kunst kommt in diesem Zusammenhang schon in den Titeln der Werke sehr selten vor. Zwei Ausnahmen sind Kohlmayer und Pöckl (2004) und Leupold und Raabe (2008). Auch wenn der künstlerische Aspekt des Übersetzens erwähnt wird, ist er immer sehr unklar und schwammig und keine Definition von Kunst wird vorgeschlagen, die aus einer translatorischen Perspektive angemessen und nützlich sein kann. Es scheint als ob man sich auf zu komplizierte und philosophische Erklärungen der Kunst nicht einlassen will. Die ästhetische-subjektive Auffassung von Kunst, die mit Schönheit und Geschmack verbunden ist, wird noch im Allgemeinen eingenommen und wegen ihrer Streitigkeit und schwieriger Definierbarkeit wird sie in der Translationswissenschaft nicht hinterfragt. In Kap. 3 wurde bereits gezeigt, wie und warum eine solche Definition heute nicht mehr passend ist. Es ist schon deutlich, dass sie auch in Zusammenhang mit der Literaturübersetzung keinen Ausgangspunkt für Diskussionen oder Weiterentwicklungen darstellt. Dazu fehlt auch das wichtige Verhältnis zwischen Kunst und translatorischer Kreativität. Um vielleicht Kreativität nicht als Vorrecht der literarischen Übersetzung zu betrachten,

sondern im breiteren Sinne zu untersuchen, wird sie in diesem Bereich fast nicht mehr berücksichtigt; auch in diesem Fall sind wenige Werke diesbezüglich zu finden – ein Beispiel dafür ist Perteghella und Loffredo (2006). Allerdings wird Kreativität auch in diesen wenigen Werken nicht aus einer künstlerischen Perspektive angesehen. Auch wenn literarische ÜbersetzerInnen rechtlich gesehen als KünstlerInnen betrachtet werden, ist eine solche Definition in der Literatur kaum zu finden und ihre Folgen werden noch nicht analysiert.

*In Ketten tanzen – Übersetzen als interpretierende Kunst* ist ein 2008 von Leupold und Raabe veröffentlichtes Buch, in dem das Übersetzen mit anderen interpretierenden Künsten, nämlich Musik und Theater, konfrontiert wird. Zuest muss gesagt werden, dass obwohl es in diesem Buch um Kunst geht, keine Definition von Kunst gegeben wird. Parallelen werden zwischen den Tätigkeiten von ÜbersetzerInnen, MusikerInnen und SchauspielerInnen gezogen: „Es geht ums Übersetzen als interpretierende Kunst und um die Parallelen, die sich zeigen, wenn man nach übersetzerischen Prozessen in der Arbeit von Musikern und Schauspielern sucht.“ (Leupold & Raabe 2008:8) Die Arbeit einer ÜbersetzerIn scheint wenig gemeinsam mit der einer MusikerIn oder einer SchauspielerIn zu haben, allerdings ist die Tätigkeit von literarischen ÜbersetzerInnen den anderen interpretierenden Künsten wie Musik und Theater ähnlicher als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Alle drei sind „Tätigkeit[en] des Verwandeln“ (Leupold & Raabe 2008:8), in denen der Abstand zum Original der eigentliche Grund der interpretierenden Kunst darstellt: „Sie haben eine Botschaft zu übermitteln, sie wollen das Werk anderer zur Darstellung bringen, das sie mit ihrem Wissen, ihrer Intuition und Intelligenz, mit ihrer ganzen Person erarbeitet haben.“ (Leupold & Raabe 2008:7) In Kap. 4.1 wird ungefähr dasselbe schon besprochen, und zwar dass sowohl Kunst als auch Translation einem Transformationsprozess unterliegen. Die persönliche Einbeziehung der ÜbersetzerIn wird im Buch von Leupold und Raabe deutlich gemacht: ÜbersetzerInnen sind sicher ExpertInnen ihres Berufs, sie sind aber auch Menschen mit Gefühlen und Empathie. Wie schon erwähnt, ist dieser Aspekt besonders wichtig in der literarischen Übersetzung, weil es in der Kunst um die Übertragung von Gefühlen geht. ÜbersetzerInnen werden wie die anderen KünstlerInnen in diesem Buch als „Nachschöpfer“ definiert. Literarische ÜbersetzerInnen sind aber echte SchöpferInnen, sie schaffen ein neues Werk in einer anderen Sprache für eine andere Kultur, das früher nicht existierte. MusikerInnen oder SchauspielerInnen sind ebenfalls KünstlerInnen, aber ihre Kunst liegt nur in der Interpretation: Sie brauchen nichts Neues zu schaffen. Neu und original (d. h. kreativ) kann ihre Interpretation eines Kunstwerks sein, aber das Material bleibt unverändert. Ein Nocturne von Chopin hat immer dieselben Noten, egal wer am Klavier sitzt. Die Tätigkeit von ÜbersetzerInnen erfordert dann einen Schritt mehr, die Interpretation ist „nur“ eine entscheidende Vorbereitungsphase. Der kreative Aspekt taucht im folgenden Satz auf: „Die Interpreten/Übersetzer müssen hermeneutisch-rezeptiv und innovativ-produktiv zugleich sein.“ (Leupold & Raabe 2008:10) Es wird dann festgelegt, dass ÜbersetzerInnen kreativ und innovativ sein sollen, aber es wird nicht genauer beschrieben wie, inwieweit und was überhaupt unter Kreativität zu verstehen ist. Im Buch wird das Wort

„Virtuosität“ verwendet, das normalerweise zum Wortfeld der Kunst und der Musik gehört. In Bezug auf das literarische Übersetzen kann die Virtuosität mit den translatorischen und künstlerischen Kompetenzen verglichen werden, die die literarischen ÜbersetzerInnen besitzen sollen (vgl. Kap. 2.2).

Der von Kohlmayer und Pöckl herausgegebene Sammelband *Literarisches und mediales Übersetzen – Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst* (2004) umfasst mehrere Aufsätze, die verschiedene Aspekte des literarischen Übersetzens (aber nicht nur) wie den kulturellen Transfer, Kinderliteratur und die Übersetzung von Liedern behandeln. Neben Kohlmayers Aufsatz über Empathie und die Wichtigkeit der Gefühle im übersetzerischen Prozess (siehe Kap. 4.1) ist noch ein Aufsatz für diese Arbeit relevant, weil er einen Teilaspekt der Macht von Übersetzungen beschreibt. Hagemann schreibt über das subversive Übersetzen, d. h. „eine Übersetzungsform [...] die einen dem Haupttext entgegenlaufenden Subtext des Ausgangstextes hervorhebt.“ (Hagemann 2004:57) Als Beispiel dafür stellt sie eine feministische Interpretation von *The Lord of the Rings* vor. Dieser Übersetzungsform liegt die Aufteilung zwischen „dominantem, auf etablierten Werthierarchien beruhendem Denken und subversivem, gegenüber der dominanten Ideologie kritischem Denken“ (Hagemann 2004:59) zugrunde. Das subversive Übersetzen ist dann eine bewusste Tätigkeit gegen den dominierenden Haupttext mit Mitteln, die im Ausgangstext schon vorhanden sind. ÜbersetzerInnen verwenden seit Jahrhunderten diese besondere Form der Übersetzung aus ideologischen Gründen, als Intervention gegen das dominierende System. Diese Übersetzungsform hat Ähnlichkeiten mit der in Kap. 4.1 beschriebenen innovierenden Funktion der literarischen Übersetzungen. An der Basis steht eine Ideologie, die die ÜbersetzerIn mittels ihrer Arbeit unterstützen und vertreten will; d. h. ein inneres Problem, das künstlerische Kreativität braucht. Beide Prozesse werden bewusst und gezielt durchgeführt. Allerdings überschreitet das subversive Übersetzen die Grenzen der Translation selbst, indem neue Elemente hinzugefügt, ergänzt oder eliminiert und Eigenschaften der Figuren verändert werden. Eine solche Übersetzung wird zu einem Propagandamittel einer bestimmten Ideologie. Die translatorische und künstlerische Kreativität im literarischen Übersetzen wird für die Lösung externer und interner Probleme auf der Basis eines Ausgangstexts verwendet, der nicht mehr für „heilig und perfekt“ gehalten wird, aber ein noch fester Bezugspunkt ist. In der subversiven Übersetzung ist der Ausgangstext nur ein Deckmantel, um die Ideologie zu vertreten. Venutis *minoritizig* Übersetzen hat kein Propagandaziel, sein Ziel ist, die kulturellen Unterschiede zu zeigen und zu verstehen, die kulturelle Innovation zu fördern und die herrschenden Machtstrukturen zu verändern. Das ist sicher eine Ideologie, aber sie kann innerhalb der Grenzen der Translation vertreten werden. Außer der Hervorhebung in der Syntax und der Manipulationen im Text spricht Hagemann nicht über andere kreative Strategien, die die ÜbersetzerIn einsetzen kann. Sie benutzt die Wörter „kreativ“ oder „Kreativität“ überhaupt nicht.

Der 2015 von Buschmann herausgegebene Sammelband *Gutes Übersetzen* bietet einen breiten und ausführlichen Überblick über das literarische Übersetzen, in dem verschiedene

Schwerpunkte und auch neue Perspektiven dieses Teilbereichs behandelt werden. Ein versteckter Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Literaturübersetzen und Kunst ist in Kopetzki (2015) zu finden. Sie schreibt: „Will man das Übersetzen als ästhetisch-künstlerische Praxis beschreiben, bietet sich der Vergleich mit anderen interpretierenden Künsten an.“ (Kopetzki 2015:74) Das Adjektiv „ästhetisch“ kommt wie erwartet in Verbindung mit Kunst vor. Sie verwendet das Modalverb „wollen“, als ob die Auffassung des Literaturübersetzens als Kunst nur eine Option sei. Diese neue Perspektive auf das Literaturübersetzen und insbesondere auf die literarischen ÜbersetzerInnen ist aber keine Option, sondern eine notwendige Präzisierung, die eine neue Perspektive auf diesen wichtigen Bereich der Translation geben kann. Die Absicht dieser Arbeit ist auch zu zeigen, dass eine solche Perspektive die Ausgangsbasis für Weiterentwicklungen sein kann. Kopetzki definiert Übersetzen als „ästhetische Praxis“ (Kopetzki 2015:76) und behandelt dann das wichtige Thema des Verstehens in Bezug auf ästhetische Texte in Anlehnung an Kohlmayer, das schon in Kap. 4.1 kurz angesprochen wird. Ihr Beitrag geht sicher in Richtung Gefühle und Kunst, aber sie wiederholt noch einmal die schon veraltete Annahme, dass heute Kunst mit der Ästhetik definierbar sei.

Stroińska (2015) schreibt einen der wenige Beiträge, in dem das literarische Übersetzen mit Kunst verbunden wird und diese Verbindung steht bereits im Titel des Beitrags. Auch diese Autorin gibt keine Definition für Kunst und nimmt die traditionelle ästhetische Auffassung an. Die Absicht ihrer Arbeit lautet: „Es ist an der Zeit, literarische Übersetzung als eine eigenständige künstlerische Leistung zu betrachten und aufzuwerten. Als Textgattung ist die Übersetzung ein Bestandteil literarischer Kultur mit eigenem souveränem Status.“ (Stroińska 2015:137f.) Für diese Theorie der „Übersetzung als eigenständige Kunstform“ (Stroińska 2015:147) wird auch in dieser Arbeit plädiert: Wie schon oben geschrieben, sollte das literarische Übersetzen im Mittelpunkt der translationswissenschaftlichen Analyse stehen und Dank dieser Auffassung kann es eine neue Perspektive und Aufmerksamkeit im Diskurs erhalten. Stroińska hinterfragt jedoch den Begriff von Kunst und Kreativität und ihre Beziehung zueinander nicht. Der im Artikel vorgestellte Kontext, in dem ÜbersetzerInnen sich heute befinden, wird sehr negativ und tragisch dargestellt:

Die bis zum Überdruß zitierte italienische Redensart „traduttore – traditore“ [sic!] zielt auf eine Bewertung literarischer Übersetzung als Verrat und Verfälschung; der Übersetzer, der die Schuld des Übertragens eines literarischen Werkes in eine fremde Sprache auf sich lädt, wird als Verräter angeklagt – und mit Unsichtbarkeit bestraft. Je unsichtbarer der Übersetzer im übersetzten Text, desto höher die landläufige Bewertung seines handwerklichen Könnens. (Stroińska 2015:145)

Wie auch in den *Petra-Empfehlungen* (2012) hervorgehoben, genießen literarische ÜbersetzerInnen noch heute geringe Anerkennung und Wertschätzung in der Gesellschaft und das spiegelt sich in den wirtschaftlichen und beruflichen Bedingungen wider. Man muss jedoch zugeben, dass sich die Situation langsam ändert und den literarischen ÜbersetzerInnen wird heute die Rolle der VermittlerInnen zwischen den Literaturen anerkannt (vgl. Wuilmart 2012). Dazu

werden die Treue dem Original und der AutorIn gegenüber und eine perfekte Reproduktion nicht mehr verlangt, das Übersetzen und insbesondere das Literaturübersetzen ist eine interpretierende Arbeit. Dieses Konzept wird am Ende des Beitrags ausgedrückt, aber eigentlich wurde es schon 1998 von Venuti sehr deutlich erklärt: „[A] translation can't give what a foreign writer would want if he were alive and writing in the translating language and culture. What Kafka would write in French can be no more than another French interpretation, not a rendering more faithful or adequate to the German text.“ (Venuti 1998:6) Außerdem bezieht sich Stroińska immer auf ältere AutorInnen (z. B. Steiner, Kemp), um ihre These zu stützen, die überholte Begriffe wie Adäquatheit noch verwenden. Der interessante Aspekt dieses Beitrags liegt darin, dass literarische ÜbersetzerInnen mit ihrer Erfahrung und Fachwissen in den Mittelpunkt des translatorischen Prozesses gerückt werden, was auch in dieser Arbeit betont wird. Stroińska erwähnt auch die kreative Dimension des Literaturübersetzens, sie entwickelt das Thema jedoch nicht weiter. Die Kreativität kann indirekt in der Definition von „poetisch“ in Bezug auf die Übersetzung aufgespürt werden: „[P]oetisch ist sie [die Übersetzung, Anm.] vielmehr durch den aktiven, schaffenden Prozess sensibler Sprachwahrnehmung und spielerischer Sprachgestaltung.“ (Stroińska 2015:152) Die möglichen Konsequenzen und Wirkungen der Kreativität beim literarischen Übersetzen werden jedoch nicht weiter untersucht.

In einem Aufsatz von Edl im Sammelband *Mit anderen Worten. Zur Poetik der Übersetzung* (2014) wird das Thema der Übersetzung als Interpretation im Rahmen der Wissenschaft der Hermeneutik behandelt. Zuerst muss auch in diesem Fall festgestellt werden, dass Kunst nicht definiert und wie üblich mit der Ästhetik verbunden wird. Edl untersucht den künstlerischen Aspekt der Übersetzung als literarische Form und nicht das Übersetzen als Tätigkeit. Dieser Unterschied ist aber unnötig: Wie im Falle der Kreativität ist nicht nur das Produkt oder der Prozess kreativ, sondern beides. Auch in Bezug auf die Kunst ist nicht nur ein Bild oder Roman künstlerisch, sondern auch der Prozess oder die Tätigkeit, die sie geschaffen hat. Die AutorIn erwähnt zwei sehr logische und sinnvolle Kriterien, nach denen eine Übersetzung zur Kunst gehören kann: „Erstens muss der zu übersetzende Text selber Kunst sein, und zweitens muss auch die Übersetzung künstlerischen Kriterien folgen.“ (Edl 2014:153) In dieser Arbeit wird festgestellt, dass literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen betrachtet werden können, besonders wenn sie sich mit literarischen Kunstwerken beschäftigen (siehe Kap. 1.2). Auf der Basis des Begriffs der Neuübersetzung und der Alterung der Übersetzungen plädiert Edl für eine verfremdende Übersetzung, die der Sprache der AutorIn möglichst nahe steht: „[E]ine Übersetzung, die sich konsequent an die Ästhetik des Originals hält, sehr viel weniger Gefahr läuft, diesem Alterungsprozess zu unterliegen und [...] aus dieser Ästhetik [entwickelt sich, Anm.] eine eigene Übersetzungssprache.“ (Edl 2014:158) Auch Edl spricht von Ästhetik und ästhetische Merkmale eines Textes; in Kap. 3.2 wird in Anlehnung an Tolstoi erklärt, dass die Ästhetik in Verbindung mit Genuss und Geschmack steht, d. h. zwei sehr subjektive Elemente, die im Laufe der Zeit verschiedene Bedeutungen haben können und zu keinem Einverständnis gebracht werden können. Ein deutliches Beispiel

dafür ist die Definition von Kunst: wenn man Kunst mit Ästhetik und Schönheit in Zusammenhang bringt, hat man Hunderte verschiedener Definitionen und Verständnisse von Kunst entwickelt, jedoch keine Klarheit über diesen Begriff erreicht. Mit dem Begriff der verfremdenden Übersetzung, die laut Edl eine adäquate und länger aktuelle Übersetzung gewährleisten sollte, greift die AutorIn auf die historische Dichotomie der wörtlichen vs. sinngemäßen Übersetzung zurück. Im Kanon der Übersetzungswissenschaft kommt dieser Dichotomie immer wieder vor: Ciceros *ut interpres* vs. *ut orator*, Hieronymus' *verbum de verbo* vs. *sensum de senso*, Schleiermachers (1813) *Einbürgerung* vs. *Verfremdung* und auch in der modernen Übersetzungswissenschaft mit Levýs (1969) *illusionistischem* vs. *antiillusionistischem* Übersetzen. Auf einer sprachlichen und translatorischen Ebene kann diese Dichotomie durch die Skopostheorie gelöst werden: Nachdem der Skopos einer Translation identifiziert wird, wird die Adäquatheit einer Übersetzungstrategie von diesem Zweck bestimmt:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichnet die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zwecks (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.“ (Reiß & Vermeer 1984:139)

Allerdings wird in Kap. 2.2 argumentiert, dass die Skopostheorie beim literarischen Übersetzen nicht immer entscheidend ist, weil eine Übersetzung nicht unbedingt zieltextorientiert sein muss. In solchen Fällen trifft die ÜbersetzerIn selbst die Entscheidung, je nach ihrer Absicht. Diese Dichotomie spiegelt sich tatsächlich auch im gesellschaftlichen Umfeld und in den Machtstrukturen innerhalb der Sprachen wider. Wie in Kap. 4.1 gezeigt, sind Machtverhältnisse zwischen Sprachen und Kulturen zu beobachten, nach denen einige Sprachen dominierend und anderen dominiert sind. Wenn die ÜbersetzerIn die Hegemonie einer dominierenden Sprache bestätigt will, wird sie dann eine domestizierende Übersetzung schaffen. Will sie hingegen die Hegemonie angreifen und die geltenden Konventionen zerbrechen, wird sie eine verfremdende Übersetzung bevorzugen. Elds Theorie ist dann partiell, weil sie auf einer irreführenden Basis, nämlich der Ästhetik, begründet ist und die aktive Rolle und innovierendes Potential der ÜbersetzerInnen nicht berücksichtigt.

Nach diesem unvollständigen Überblick über translationswissenschaftlichen Aufsätze zum Thema Übersetzen und Kunst können die folgenden Schlussfolgerungen gezogen werden: Einerseits sind literarische ÜbersetzerInnen, die diese Tätigkeit beruflich betreiben, aus praktischen und wirtschaftlichen Gründen in der Wissenschaft nicht sehr aktiv. Andererseits beschäftigen sich TranslationswissenschaftlerInnen relativ wenig mit dieser Teildisziplin der Übersetzungswissenschaft (vgl. Buschmann 2015:2). In den wenigen von literarischen ÜbersetzerInnen durchgeführten Studien ist eine skeptische Einstellung gegenüber wissenschaftlichen und funktionalistischen Translationstheorien zu beobachten, die die spezifischen Probleme des literarischen Übersetzens oft nicht berücksichtigen. In den oben analysierten Beiträgen wird dazu häufig verlangt, dass TranslationswissenschaftlerInnen die konkreten Probleme und Arbeitsweisen von literarischen ÜbersetzerInnen mehr berücksichtigen und genauer un-

tersuchen, um einen besseren und realen Einblick in diese Tätigkeit zu erhalten. Die oben untersuchten Aufsätze geben allerdings keine ausführliche und gründliche Beschreibung und Erklärung der Beziehung zwischen Kunst und literarischem Übersetzen, es wird selbstverständlich davon ausgegangen, dass man weiß worum es geht. Kunst und Kreativität sind sehr verbreitete alltägliche Begriffe, die anscheinend keine Definition und Erklärung brauchten. Der Begriff von Kunst wird nie erklärt und steht noch heute in Verbindung mit der Ästhetik. Kunst und Kreativität werden selten in Zusammenhang gebracht. Schließlich sind die Reflexionen über Kunst beim Übersetzen fast immer auf einer sprachlichen Ebene eingeschränkt, gesellschaftliche Folgen werden kaum untersucht.

## 5. Schlussfolgerungen

Diese Arbeit hat das Thema literarisches Übersetzen und Kunst aus einer breiten Perspektive behandelt. Diese Beziehung wird sehr selten in der translationswissenschaftlichen Literatur untersucht und auch in den wenigen Aufsätzen, die sich damit beschäftigen, werden oft überholte Begriffe und Theorien vorgestellt oder sie beschränken sich nur auf die sprachliche Ebene des translatorischen Prozesses. Um über dieses Thema überhaupt zu diskutieren, werden zuerst einige notwendige Definitionen gegeben, nämlich die Definition von Literatur, Kunstwerk, Kreativität und Kunst. Aus dieser Basis können Argumentationen fundiert unterstützt werden.

Das Thema Kreativität in der Translation erhält heute immer mehr Aufmerksamkeit und vor einigen Jahren wurde festgestellt, dass die Translation von Natur aus ein kreatives Handeln ist. Dieser Aspekt der translatorischen Kreativität wird in dieser Arbeit mit der künstlerischen Kreativität ergänzt, die die literarische ÜbersetzerIn als selbstständiger kreativer Mensch insbesondere beim Übersetzen von Kunstwerken einsetzen kann. Die künstlerische Kreativität ersetzt dann nicht die Translatorische, aber sie kommt als höherer Grad der Kreativität in spezifischen Fällen vor (Abb. 2), in denen die ÜbersetzerIn mit ihrer Arbeit innovativ, provokativ oder einfach anders sein will. Genau in diesem kleinen aber feinen Unterschied können literarische ÜbersetzerInnen aus einer anderen Perspektive betrachtet werden. Sie sind nicht nur TranslatorInnen, sondern auch KünstlerInnen, weil sie eine künstlerische Kreativität einsetzen und über künstlerische Kompetenzen verfügen sollen.

Auf der Basis der Theorien von Tolstoi, Kandinsky und Rothko über Kunst und ihr Sinn wird Kunst nicht nur in Verbindung zur Ästhetik und Schönheit definiert. Da Geschmack und Genuss als subjektive Elemente zur Seite gelegt werden, können verschiedene Parallelen zwischen literarischem Übersetzen und Kunst gezogen werden. Die folgenden Forschungsfragen werden dann beantwortet:

- Sind literarische Werke auch gleichzeitig Kunstwerke?
- Können Ähnlichkeiten zwischen literarischen ÜbersetzerInnen und KünstlerInnen bemerkt werden? Wenn ja, welche?
- Welche künstlerischen Eigenschaften sollen literarische ÜbersetzerInnen besitzen, um Kunstwerke zu übersetzen?

Aus der Beantwortung dieser Forschungsfragen lässt sich ableiten, dass die anfangs angenommene Hypothese, dass literarische ÜbersetzerInnen KünstlerInnen und literarische Übersetzungen autonome interpretierende Kunstwerke sind, theoretisch bestätigt ist. Es ist sicher zu wünschen, dass diese Theorie auch mit konkreten Beispielen aus der beruflichen Praxis von literarischen ÜbersetzerInnen bestätigt wird.

Ähnlichkeiten in der Tätigkeit und in den Aufgaben von KünstlerInnen und literarischen ÜbersetzerInnen können im künstlerischen und übersetzerischen Prozess bemerkt werden, weil beide einen Transformationsprozess erfordern. Eine andere Ähnlichkeit lässt sich auch im Umgang mit Worten feststellen: Literarische ÜbersetzerInnen sind KünstlerInnen, weil sie wie KünstlerInnen eventuell mutige Entscheidungen treffen müssen und kreativer als in anderen Arten von Übersetzung sein sollen. In Kap. 2.2 wird nämlich erklärt, dass Kreativität in jeder Art von Übersetzung notwendig ist, sie wird daher translatorische Kreativität genannt. Bei der Übersetzung von Kunstwerken wird jedoch mehr Kreativität gebraucht und die translatorische Kreativität wird von der künstlerischen Kreativität ergänzt. In diesem Sinn ist das literarische Übersetzen wie auch Kunst eine gezielte Handlung, die wie viele andere menschliche Handlungen auch soziale Folgen mit sich bringt. ÜbersetzerInnen und KünstlerInnen befinden sich auf einem Spielfeld, auf dem verschiedene AkteurInnen ihre Interessen vertreten. Die Beteiligten dieses Handelns haben nicht dieselbe Macht, deswegen entstehen Machtverhältnisse, die sich auch in der Sprache und in den Kulturen widerspiegeln. ÜbersetzerInnen können eine aktive und künstlich kreative Rolle übernehmen, wenn sie sich gegen die geltenden Konventionen stellen und diese Machtstrukturen verändern wollen. Um KünstlerInnen zu sein, müssen ÜbersetzerInnen auch das künstlerische Feingefühl haben, um das Künstlerische oder *The Truth of Art* unter den anderen subjektiven und vorübergehenden Elementen zu erkennen und dann auszudrücken, was das letzte Ziel der echten Kunst ist.

Literarischen ÜbersetzerInnen sollte ihre besondere Aufgabe schon während der Ausbildung bewusst gemacht werden und dieser künstlerische Aspekt sollte schon während der Ausbildung von literarischen ÜbersetzerInnen berücksichtigt und gefördert werden. Übungen und Workshops zum kreativen Schreiben sind sicher sinnvoll und haben sich als nützlich und wirksam erwiesen: Pattinson (2006) entwickelte einen Workshop, in dem die Methode des kreativen Schreibens Übersetzerinnen unterrichtet werden: Die ÜbersetzerInnen lernen einen kreativeren Umgang mit Wörtern, indem sie Klischee vermeiden, sich auf Details fokussieren, usw. In diesem Workshop werden nicht nur sprachliche Elemente oder Strategien besprochen, sondern auch der soziale Kontext wird analysiert: ÜbersetzerInnen werden literarischer und kultureller Normen und Konventionen eines Lands bewusst gemacht und werden auch ermutigt, kreative Strategien beim Übersetzen einzusetzen und innovative Lösungen zu finden (vgl. Pattinson 2006:86ff.). Ein solcher Workshop ist sicher innovativ und vielversprechend und kann eine konkrete Hilfe für ÜbersetzerInnen sein. Allerdings sollten die Übungen des kreativen Schreibens mehr am Übersetzen orientiert sein, in dem sie Strategien des kreativen Schreibens spezifisch für das Übersetzen unterrichtet und diskutiert werden. ÜbersetzerInnen sollten nicht nur eigenständige kreative Texte schreiben, sondern auch literarische Texte kreativ übersetzen und dann mit KollegInnen und ExpertInnen des kreativen Schreibens diskutieren. Die Diskussion der translatorischen Lösungen und ihre Begründung ist immer eine Bereicherung und insbesondere in diesem Bereich, in dem es noch wenige feste Richtlinien gibt. Die Arbeit der literarischen ÜbersetzerInnen erfordert künstlerische Fähigkeiten, die auch

geübt werden sollen. Trotzdem ist ein gewisses Feingefühl wie bei allen Künsten erforderlich, aber das soll anstrebende literarische ÜbersetzerInnen nicht entmutigen.

Aus allen diesen Argumenten kann abgeleitet werden, dass literarische ÜbersetzerInnen eine spezielle Rolle in der Verbreitung von Kunstwerken haben: Sie ermöglichen ihr Verständnis nicht nur aus einer sprachlichen, sondern auch aus einer künstlerischen Perspektive. Nicht alle ÜbersetzerInnen können literarische Kunstwerke übersetzen, man sollte auch eine KünstlerIn sein. Wie schon erwähnt, bedeutet das jedoch nicht, dass literarische ÜbersetzerInnen ein angeborenes Talent besitzen müssen. Ihr „Talent“ ergibt sich aus ihrer Erfahrung in diesem Bereich und ihrem Fachwissen, das translatorische und künstlerische Kompetenzen umfassen soll. Literarische ÜbersetzerInnen sind wie alle anderen ÜbersetzerInnen ExpertInnen der transkulturellen Kommunikation, trotzdem sollen sie zusätzliche Fähigkeiten besitzen, die den Bereich der Kunst betreffen. Aus diesem Grund kann das literarische Übersetzen gelehrt und gelernt werden. Die literarische Übersetzung sollte auch im akademischen Rahmen mehr gefördert und ihre spezifischen Anforderungen sollten berücksichtigt werden. In der kürzen Analyse verschiedener Aufsätze über literarisches Übersetzen wurde eine gewisse Trennung zwischen der akademischen Welt der Translationswissenschaft und der Praxis des literarischen Übersetzens gezeigt. Literarische ÜbersetzerInnen fühlen sich in den verschiedenen translationswissenschaftlichen Theorien und Modellen nicht eingeschlossen, weil ihre Tätigkeit besondere Schwierigkeiten und Probleme mit sich bringt, die oft nicht durch ein allgemeines wissenschaftliches Modell systematisiert werden können. Es ist jedoch zu wünschen, dass in der Translationswissenschaft das literarische Übersetzen als eine der komplexesten Formen der Translation mehr geachtet und hervorgehoben wird. Der in dieser Arbeit vorgestellte Perspektivenwechsel möchte ein kleiner Beitrag in diese Richtung sein. Die Betrachtung von literarischen ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen kann für weitere Entwicklungen sehr aussichtsreich sein.

## 6. Bibliographie

- Adamczuk, Marzena. 2005. *Task-specific creativity in simultaneous interpreting*. Unveröffentlichte Dissertation an der Universität Wien.
- Amabile, Teresa M. 1983. *The Social Psychology of Creativity*. New York: Springer-Verlag
- Amabile, Teresa M. & Tighe, Elizabeth. 1993. Questions of Creativity. In: Brockman, John (Hg.) *Creativity. The Reality Club 4*. New York: Simon & Schuster.
- Baer, John. 1998. The Case for Domain Specificity of Creativity. *Creativity Research Journal*, 11:2, 173-177.
- Baer, John & Kaufman, James C. 2005. Bridging Generality and Specificity: The Amusement Park Theoretical (APT) Model of Creativity. *Roeper Review*, 27:3, 158-163.
- Barron, Frank & Harrington, David M. 1981. Creativity, Intelligence, and Personality. *Annual Review of Psychology*, 32, 439-476.
- Bayer-Hohenwarter, Gerrit. 2012. *Translatorische Kreativität*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Becker, Jürgen Jakob & de Haan, Martin. 2012. Sichtbarkeit und kulturelle Außenwahrnehmung. *Die Pertra-Empfehlungen*  
[http://www.lcb.de/news/1211\\_Die\\_PETRA\\_Empfehlungen.pdf](http://www.lcb.de/news/1211_Die_PETRA_Empfehlungen.pdf).
- Bertinetto, Alessandro. 2012. Performing the unexpected. Improvisation and Artistic Creativity. *Revista Internacional de Filosofía*, nº 57, 117-135.
- Beylard-Ozeroff, Ann & Králová, Jana & Moser-Mercer, Barbara (Hg.) 1998. *Translators' Strategies and Creativity: Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Boase-Beier, Jean. 2006. Loosening the grip of the text: theory as an aid to creativity. In: Per-teghella, Eugenia & Loffredo, Eugenia (Hg.). *Translation and creativity: perspectives on creative writing and translation studies*.
- Boden, Margaret A. 1994. *Dimensions of creativity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Boden, Margaret A. 1995. *Die Flügel des Geistes. Kreativität und Künstliche Intelligenz*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Bourguignon, Annie & Harrer, Konrad & Hintereder-Emde, Franz. 2015. *Hohe und niedere Literatur : Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*. Berlin: Frank & Timme.
- Bräuer, Holm. 2003. Psychologismus. In: [http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx\\_gbwbphilosophie\\_main%5Bentry%5D=738&tx\\_gbwbphilosophie\\_main%5Baction%5D=show&tx\\_gbwbphilosophie\\_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=883300bfc1fb227255eba0c964e702e0](http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Bentry%5D=738&tx_gbwbphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=883300bfc1fb227255eba0c964e702e0) [15.09.2016]

- Breitling, Andris. 2015. Sprachliche Kreativität und Gastfreundschaft. Bedingungen der Möglichkeit des Übersetzens. In: Buschmann, Albrecht (Hg.). *Gutes Übersetzen: neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*.
- Brezovszky, Ernst-Peter & Suppan, Arnold & Vyslonzil, Elisabeth. 1999. *Multikulturalität und Multiethnizität in Mittel-, Ost- und Südosteuropa*. Peter Lang.
- Brinck, Ingar. 1997. The gist of creativity. In: Andersson, Åke E. & Sahlin, Nils-Eric (Hg.): *Perspectives on Creativity*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- Buschmann, Albrecht (Hg.). 2015. *Gutes Übersetzen: neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Burjak, Anna. 2009. *Kreativität und Übersetzen: warum Übersetzen kreatives Handeln ist*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Casti, John L. 1997. The world, the mind and mathematics. In: Andersson, Åke E. & Sahlin, Nils-Eric (Hg.) *Perspectives on Creativity*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- Chaume Varela, Frederic. 1998. Textual constraints and the translator's creativity in dubbing. In: Beylard-Ozeroff, Ann & Králová, Jana & Moser-Mercer, Barbara (Hg.) *Translators' Strategies and Creativity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Chemi, Tatiana & Borup Jensen, Julie & Hersted, Lone. 2014. *Behind the scenes of artistic creativity: processes of learning, creating and organising*. New York: Lang.
- Cooke, Michèle. 2007. *Wissenschaft, Translation, Kommunikation*. Wien: Facultas.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins
- Dadlez, Eva M. 1997. *What's Hecuba to Him? Fictional Events and Actual Emotions*. University Park: Pennsylvania State Univ. Press.
- Dancette, Jeanne & Audet, Louise & Jay-Rayon, Laurence. 2007. Axes et critères de la créativité en traduction. *Meta: journal des traducteurs*, 52:1, 108-122.
- Dathe, Claudia & Makarska, Renata & Schahadat, Schamma (Hg.). 2013. *Zwischentexte: literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme.
- De Bono, Edward. 1992. *Serious creativity: Using the power of lateral thinking to create new ideas*. New York: HarperCollins.
- Dukat, Ute & Piesbergen, Christoph. 2009. Psychologische Kreativitätsforschung und schöpferische Arbeit in der Kunst: eine psychometrische Untersuchung. Universitätsbibliothek der LMU München.
- Du Pont, Olaf. 2006. Does a briefing limit creativity? In: Kemble, Ian & O'Sullivan, Carol (Hg.) *Translation and creativity: How creative is the translator? Proceedings of the Conference held on 12th November 2005 in Portsmouth*. Portsmouth: University of Portsmouth.
- Edl, Elisabeth. 2014. Wissenschaft und Kunst. Ueber die Grenzen der Interpretation in der literarischen Uebersetzung. In: Knott, Marie Luise & Witte Georg (Hg.) *Mit anderen Wor-*

ten: zur Poetik der Übersetzung; 7 Jahre August-Wilhelm-von-Schlegel-Gastprofessur zur Poetik der Übersetzung.

- Eco, Umberto. 1987. *Streit der Interpretationen*. Konstanz: Univ.-Verl.
- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2006. *Die Geschichte der Schönheit*. München: Deutsche Taschenbuch-Verlag.
- Eysenck, Hans J. 1993. Creativity and personality: A theoretical perspective. *Psychological Inquiry*, 4, 147-178.
- Even-Zohar, Itamar. 1978. The position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: Holmes, James S. & Lambert, José & van den Broeck, Raymond (Hg.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.
- Finke, Ronald A. & Ward, Thomas B. & Smith, Steven M. 1992. *Creative cognition: theory, research, and applications*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Fleischmann, Eberhard & Kutz, Wladimir & Schmitt, Peter A. (Hg.) 1997. *Translationsdidaktik: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr.
- Forstner, Martin. 2005. Bemerkungen zu Kreativität und Expertise. *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis*, 50:3, 98-104.
- Freud, Sigmund. 1910. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Wien: Deuticke Verlag.
- Gadamer, Hans-Georg. 1989. Lesen ist wie Übersetzen. In: Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke. 8: Ästhetik und Poetik: 1. Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr.
- Geisenhanslüke, Achim. 2006. Was ist Literatur? Zum Streit von Literatur und Wissen. In: Gottschalk, Jörn & Köppe, Tilmann (Hg.) *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*. Paderborn: mentis.
- Genz, Julia. 2015. Kunst, Kitsch und Hochliteratur. In: Bourguignon, Annie & Harrer, Konrad & Hintereder-Emde, Franz (Hg.). *Hohe und niedere Literatur: Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*.
- Getzels, Jacob W. & Csikszentmihalyi, Mihaly. 1976. *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. New York: Wiley.
- Glăveanu, Vlad Petre. 2013. Rewriting the Language of Creativity: The Five A's Framework. *Review of General Psychology* 17:1, 69–81.
- Gottschalk, Jörn & Köppe, Tilmann. 2006. *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*. Paderborn: mentis.
- Guilford, Joy Paul. 1950. Creativity. *American Psychologist*. Vol. 5 (9), 444-454.
- Guilford, Joy Paul. 1971<sup>2</sup>. *The nature of human intelligence*. New York: McGraw-Hill.
- Hague, Daryl R. 2009. Prophets and pandemonium: creativity in the translating self. *New Voices in Translation Studies*, 5, 16-28.

- Hagemann, Susanne. 2004. Subversives Übersetzen: Tolkiens Frauen. In: Kohlmayer, Rainer & Pöckl, Wolfgang (Hg.) *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*.
- Hecken, Thomas. 2012. Bestimmungsgrößen von high und low. In: Wegmann, Thomas & Wolf, Norbert Christian (Hg.) *High und low: zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/Boston, De Gruyter.
- Hecken, Thomas. 2015. Ein neuer Kanon? In: Bourguignon, Annie & Harrer, Konrad & Hintereder-Emde, Franz (Hg.). *Hohe und niedere Literatur: Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*.
- Heiden, Tanja. 2005. Blick in die Black Box: Kreative Momente im Übersetzungsprozess: eine experimentelle Studie mit Translog. *Meta*, 50:2, 448-472.
- Holmes, James S. & Lambert, José & van den Broeck, Raymond. 1978. *Literature and Translation, New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae B 226).
- Ingarden Roman. 1972<sup>4</sup>. *Das literarische Kunstwerk: mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Berlin/Boston, De Gruyter.
- Jakobson, Roman. 1934. Was ist Poesie? In: Jakobson, Roman. 1993<sup>3</sup>. *Poetik: ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971*.
- Jakobson, Roman. 1960. Linguistik und Poetik. In: Jakobson, Roman. 1993<sup>3</sup>. *Poetik: ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971*.
- Jakobson, Roman. 1965. Rueckblick auf den Beginn einer Wissenschaft der Dichtkunst. In: Jakobson, Roman. 1993<sup>3</sup>. *Poetik: ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971*.
- Jakobson, Roman. 1993<sup>3</sup>. *Poetik: ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jordanous, Anna. 2015. Four PPPPerspectives on Computational Creativity. Proceedings of AISB 2015's Second International Symposium on Computational Creativity.
- Kandinsky, Wassily. 1952<sup>4</sup>. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern/Bümpliz: Benteli.
- Kemble, Ian & O'Sullivan, Carol (Hg.) 2006. *Translation and creativity: How creative is the translator? Proceedings of the Conference held on 12th November 2005 in Portsmouth*. Portsmouth: University of Portsmouth.
- Knott, Marie Luise & Witte Georg (Hg.) 2014. *Mit anderen Worten: zur Poetik der Übersetzung; 7 Jahre August-Wilhelm-von-Schlegel-Gastprofessur zur Poetik der Übersetzung*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Kohlmayer, Rainer & Pöckl, Wolfgang (Hg.) 2004. *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kohlmayer, Rainer. 2004. Einfühlungsvermögen. Von den menschlichen Grundlagen des Literaturübersetzens. In: Kohlmayer, Rainer & Pöckl, Wolfgang (Hg.) *Literarisches und me-*

- diales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst.* Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kohlmayer, Rainer. 2015. Die Stimme im Text als tertium comparationis beim Literaturübersetzen. In: Stolze, Radegundis & Stanley, John & Cercel, Larisa (Hg.) *Translational Hermeneutics. The First Symposium.* Bucarest: Zeta Books.
- Koller, Werner. 1992. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 4. völlig neu bearbeitete Auflage. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle und Meyer.
- Kopetzki, Annette. 2015. Praxis und Theorie des literarischen Übersetzens: Neue Perspektive. In: Buschmann, Albrecht (Hg.). *Gutes Übersetzen: neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens.*
- Köppe, Tilmann. 2010. Über Literatur, ihre Geschichte und Funktionen und über die Definierbarkeit des Literaturbegriffs. In: Löck, Alexander & Urbich, Jan (Hg.). *Der Begriff der Literatur: transdisziplinäre Perspektiven.*
- Kußmaul, Paul. 2007<sup>2</sup>. *Kreatives Übersetzen.* Tübingen: Stauffenburg.
- Leupold, Gabriele & Raabe, Katharina. 2008. *In Ketten tanzen: Übersetzen als interpretierende Kunst.* Göttingen: Wallstein.
- Levý, Jiří. 1969. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung.* Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag.
- Löck, Alexander & Urbich, Jan. 2010. *Der Begriff der Literatur: transdisziplinäre Perspektiven.* Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Matuschek, Stefan. 2010. Literatur und Lebenswelt. In: Löck, Alexander & Urbich, Jan (Hg.). *Der Begriff der Literatur: transdisziplinäre Perspektiven.*
- Möller, Peter. 2015. Psychologismus. In: <http://www.philolex.de/psycgism.htm>. [15.09.2016]
- Niska, Helge. 1998. *Explorations in translational creativity: Strategies for interpreting neologisms.* Workshop paper. <http://www.oocities.org/~tolk/lic/kreeng2.htm> [15.09.2016]
- Nord, Christiane. 1988. Übersetzungshandwerk-Übersetzungskunst – Was bringt die Translationstheorie für das literarische Übersetzen? *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis*, 33:2, 51-57. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis*, 34:3, 100-105.
- Nord, Christiane. 2005. Kreativität und Methode – spannende oder gespannte Beziehung? *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis*, 50:3, 137-141.
- Odena, Oscar & Welch, Graham. 2009. A generative model of teachers thinking on musical creativity. *Psychology of Music*, 37:4, 416–442.
- Pasewalk, Silke & Neidlinger, Dieter & Loogus, Terje (Hg.) 2014. *Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen.* Tübingen: Stauffenburg.

- Paskow, Alan. 2004. *The paradoxes of art: A phenomenological investigation*. Cambridge: University Press.
- Pattinson, Ann. 2006. Painting with words. In: Perteghella, Eugenia & Loffredo, Eugenia (Hg.). *Translation and creativity: perspectives on creative writing and translation studies*.
- Pendlebury, David. 2005. *Creative translation*. Eastbourne: Antony Rowe. <http://www.i-c-r.org.uk/publications/monographarchive/Monograph48.pdf> [15.09.2016]
- Perteghella, Eugenia & Loffredo, Eugenia (Hg.). 2006. *Translation and creativity: perspectives on creative writing and translation studies*. London: Continuum.
- Poincaré, Henri. 1913. Mathematical creation. In: *The Foundations of Science: Science and Hypothesis, The Value of Science, Science and Method*. New York/Garrison: The Science Press.
- Pommer, Sieglinde. 2006. *Rechtsübersetzung und Rechtsvergleichung: Translatologische Fragen zur Interdisziplinarität*. (Europäische Hochschulschriften Reihe XXI, Linguistik, 290) Frankfurt: Lang.
- Prunč, Erich. 2012<sup>3</sup>. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. Berlin: Frank & Timme
- Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München, Hueber
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer (Linguistische Arbeiten 147).
- Rhodes, Mel. 1961. An analysis of creativity. *Phi Delta Kappan*, 42, 305–311.
- Sandberger, Georg. 2013. Urheberrechtliche Fragen des Übersetzens. In: Dathe, Claudia & Makarska, Renata & Schahadat, Schamma (Hg.). *Zwischentexte: literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*.
- Scheffel, Tobias. 2013. Von „honorierenden Hetzpeitschen“ und anderen Zwängen. In: Dathe, Claudia & Makarska, Renata & Schahadat, Schamma (Hg.). *Zwischentexte: literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*.
- Schleiermacher, Friederich. 1813. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. <http://users.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf> [20.09.2016]
- Schmitt, Peter A. 2005. Grenzen der Kreativität. *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis*, 50:3, 104-11.
- Siever, Holger. 2006. Kreativität, Treue und Loyalität oder: Re-traduzindo Rosa para outro idioma. *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis*, 51:4, 153-159.
- Simeoni, Daniel. 1998. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target*, 10:1, 1-39.
- Steiner, George. 1994. *Nach Babel. Aspekte der Sprache und Übersetzung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sternberg, Robert J. 1988. *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sternberg, Robert J. 1988. A three-facet model of creativity. In: Sternberg, Robert J. (Hg.) *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives.*
- Sternberg, Robert J. & Lubart, Todd I. 1999. The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms. In: Sternberg, Robert J. (Hg.). *Handbook of Creativity.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Stecker, Robert. 1996. *Artworks: definition, meaning, value.* University Park: Pennsylvania State University Press.
- Stolze, Radegundis & Stanley, John & Cercel, Larisa (Hg.). 2015. *Translational Hermeneutics. The First Symposium.* Bucarest: Zeta Books.
- Takeda, Arata. 2015: Nützliche Dialektik. Zur historischen Interdependenz von hoher und niederer Literatur. In: Bourguignon, Annie & Harrer, Konrad & Hintereder-Emde, Franz (Hg.). *Hohe und niedere Literatur: Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutsch-sprachigen Raum.*
- Tardif, Twila Z. & Sternberg, Robert J. 1988. What do we know about creativity? In: Sternberg, Robert J. (Hg.) *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives.*
- Tatarkiewicz, Władysław. 2003. *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tolstoi, Lew. 1993. *Was ist Kunst?* München: Diederichs.
- Torrance, Paul E. 1988. The nature of creativity as manifest in its testing. In: Sternberg, Robert J. (Hg.) *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives.*
- Umbreit, Hannelore. 1997. Zu einigen Aspekten des Verhältnisses von literarischem und nichtliterarischem Übersetzen. In: Fleischmann, Eberhard & Kutz, Wladimir & Schmitt, Peter A. (Hg.) *Translationsdidaktik: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft.* Tübingen: Narr.
- Urban, Klaus K. & Jellen, Hans G. 1995. Test zum schöpferischen Denken – Zeichnerisch (TSD-Z) [https://www.ifs.phil.uni-hannover.de/fileadmin/sonderpaedagogik/DownloadsDozenten/Urban/test\\_zum\\_schoepferischen\\_denken.pdf](https://www.ifs.phil.uni-hannover.de/fileadmin/sonderpaedagogik/DownloadsDozenten/Urban/test_zum_schoepferischen_denken.pdf)
- Urbich, Jan. 2010. Der Begriff der Literatur, das epistemische Feld des Literarischen und die Sprachlichkeit der Literatur. In: Löck, Alexander & Urbich, Jan (Hg.). *Der Begriff der Literatur: transdisziplinäre Perspektiven.* Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Venuti, Lawrence. 1998. *The scandals of translation: towards an ethics of difference.* London/New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 2008<sup>2</sup>. *The translator's invisibility: A history of Translation.* London/New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen.* 23:3, 99-102.

- Vermeer, Hans J. 1990<sup>2</sup>. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Abteilung für all. Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft (translatorisches handeln 2).
- Waldmann, Günter. 2001. Produktiver Umgang mit Literatur. *Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg*. Heft 8, 37-47.
- Wallas, Graham. 1926. *The art of thought*. New York, NY: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Wegmann, Thomas & Wolf, Norbert Christian. 2012. *High und low: zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/Boston, De Gruyter.
- Weiner, Robert P. 2000. *Creativity and beyond: Cultures, values, and change*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Weinkauff, Gina & Josting, Petra (Hg.) 2013. *Literatur aus zweiter Hand : Anregungen zum Umgang mit Übersetzungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verl. Hohengehren.
- Weisberg, Robert W. 1993. *Creativity: Beyond the myth of genius*. New York: Freeman.
- Weisberg, Robert W. 2006. *Creativity: understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*. Hoboken, NJ: Wiley.
- Wilss, Wolfram. 1988. *Kognition und Übersetzen. Zur Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer.
- Winko, Simone & Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard. 2006. Geschichte und Emphase. Zur Theorie und Praxis des erweiterten Literaturbegriffs. In: Gottschalk, Jörn & Köppe, Tilmann. *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*.
- Winko, Simone & Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard. 2009. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomene des Literarischen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Wuilmart, Françoise. 2012. Zusammenfassung der PETRA-Empfehlungen. *Die Petra-Empfehlungen*. [http://www.lcb.de/news/1211\\_Die\\_PETRA\\_Empfehlungen.pdf](http://www.lcb.de/news/1211_Die_PETRA_Empfehlungen.pdf).
- Zuschlag, Katrin. 2002. *Narrativik und literarisches Übersetzen : erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Narr.

## 6.1.Internetquellen

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/psychologismus> [15.09.2016]

[http://www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/11\\_art\\_as\\_action](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/11_art_as_action)  
[10.08.2016]

[http://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2016/08/09/news/io-anna-karenina-cosi-ho-svecchiato-l-eroina-di-tolstoj-1.13942267?refresh\\_ce](http://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2016/08/09/news/io-anna-karenina-cosi-ho-svecchiato-l-eroina-di-tolstoj-1.13942267?refresh_ce) [12.08.2016]

[https://www.uni-](https://www.uni-muen-)  
[muen-](https://www.uni-muen-)

[chen.de/studium/studienangebot/studiengaenge/studienfaecher/literar\\_uebersetz/master/index.html](https://www.uni-muenchen.de/studium/studienangebot/studiengaenge/studienfaecher/literar_uebersetz/master/index.html) [16.09.2016]

<http://www.anglistik.hhu.de/de/abteilungen/anglistik-v-anglophone-literatures-literary-translation/masterstudiengang-literaturuebersetzen.html> [16.09.2016]



## **Zusammenfassung**

Die vorliegende Masterarbeit beschreibt und erklärt warum und wie literarische ÜbersetzerInnen als KünstlerInnen betrachtet werden sollen. Diese Arbeit beschäftigt sich mit einem relativ alten Thema, dem literarischen Übersetzen. Es wird jedoch mit den Begriffen von Kreativität, Kunst und Kunstwerk in Zusammenhang gebracht, was ein neues Licht auf literarische ÜbersetzerInnen wirft und die Wesentlichkeit der Rolle von ÜbersetzerInnen beim Übersetzen von literarischen Kunstwerken unbestreitbar bestätigt. Zuerst werden die Hauptbegriffe dieser Arbeit definiert und erklärt, nämlich Literatur, literarisches Kunstwerk, künstlerische Kreativität und Kunst. In Anlehnung an drei Definitionen von Kunst, die auf irreführende und strittige Elemente, wie Ästhetik und Schönheit, verzichten, werden Parallelen zwischen der künstlerischen und übersetzerischen Tätigkeit gezogen und wird damit gezeigt, dass Kunst und literarisches Übersetzen ähnlicher sind als erwartet. Zum Schluss wird der Forschungsstand in der Translationswissenschaft diesbezüglich genauer untersucht: Die Beiträge zu diesem Thema sind noch sehr wenig und stellen eine unvollständige Analyse der Beziehung zwischen literarischem Übersetzen, Kreativität und Kunst dar.