

7000 STUTTGART 1,
POSTFACH 506 - HOLZGARTENSTRASSE 18
HAUPTINGANG: MAX-KADE-WEG
RUF 20731 - FERNSCHREIBER 07 - 22450

Asvarišč, B.

DIE SKULPTUR ERNST BARIACHS

Soobščeniija Gosudarstvennogo

Ordena Lenina Ermitaža

XXXVI

Leningrad, Izd-vo "Aurora", 1973,

S. 19 - 21.

Durch die Barlach-Ausstellung in der Eremitage (von Februar bis März 1971) wurde der sowjetische Betrachter zum ersten Mal mit dem Schaffen des größten deutschen Bildhauers im 20. Jahrhundert bekannt.

Barlach war ein glänzender Bildhauer, Zeichner, Graphiker und Literat. Welchem Zweig der Kunst er sich auch immer zuwandte und gleichgültig, mit welchem Stoff er arbeitete, war für ihn stets das Wichtigste, die Realität plastisch zu verkörpern. Dies macht es auch nötig, daß wir von Barlach in erster Linie als dem Bildhauer reden. Er hat seine eigene, un-nachahmbare Welt geschaffen, die dem Boden der großen Tradition des deutschen Humanismus entsprang: Verehrung des Menschen und Mitleid mit ihm.

Die reine Plastik, die Richtung des Konstruktivismus in der Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts waren Barlach fremd; sie traten in seinem Schaffen angesichts der Spannungsfülle des geistigen Ursprungs zurück, der immer die Kunst in Deutschland ausgezeichnet hat und der besonders der expressionistischen Epoche eigen war.

Ähnlich wie die deutschen Klassizisten des 18. Jahrhunderts die ästhetische Rolle der Malerei¹ betonten, wie Hildebrand behauptete, die "Tätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch die Darstellungsweise zu verklärenden, nicht als eines schon poetisch oder ethisch wirkenden oder bedeutsamen"², so sah auch Barlach den Sinn der Kunst darin, das "zu verkünden, was unzweifelhaft eine Erhöhung erfahren hat"³.

Bei absoluter Gegenwartsbezogenheit in der geistigen Wahrnehmung ("Natürlich fühle ich mich als moderner Künstler, aber über das Wieso wage ich wirklich nichts zu sagen, es genügt, daß ich das Müssen fühle."⁴) war der Bildhauer wahrscheinlich einer der traditionellsten seiner Zeit. In diesem Widerspruch liegt der Schlüssel zum Verständnis seiner Kunst.

Barlachs Held war der reale Mensch. Seine Skulptur ist gegenständlich, immer mit ihrer Bezeichnung verbunden, die den ersten Impuls zur Wahrnehmung liefert und sie oft auch enträtseln läßt. Die Sujets Barlachs sind jedoch bar des Alltäglichen und Gewöhnlichen, sie sind plastisch zu hoher Verallgemeinerung gebracht. Im Unterschied zu Rodin und Maillol hat Barlach niemals eine Idee oder ein Gefühl personifiziert. Darin kam seine Auffassung von Kunst der Forderung Lev Nikolajevič Tolstojs sehr nahe: "In den alten Zeiten war die Poesie nur mit den Starken der Welt befaßt: den Zaren und dergl., weil sich diese Mächtigen für die höchsten und vollkommensten Vertreter der Menschen hielten. Wenn man aber einfache Menschen wählt, dann müssen sie Gefühle ausdrücken, die allen gemeinsam sind"⁵. Doch bei Barlach war der Verlauf eher umgekehrt: von den "allgemeinen Gefühlen" zur Darstellung der weinfachen Menschen".

Gerade deshalb spielte eine Zufälligkeit im Lebenslauf des Bildhauers - sein zweimonatiger Aufenthalt in Russland - eine so bedeutende Rolle in seinem schöpferischen Werdegang.

Die Rußlandreise war für Barlach keine bewußte Flucht vor der Zivilisation wie z.B. die von Nolde wenige Zeit später durchgeführte Reise nach Neu-Guinea, wo er das "Urleben"⁶ suchte, sondern bei Barlach war es die Flucht vor sich selbst, vor dem "Bewußtwerden meiner ganzgänglichen Überflüssigkeit"⁷,

vor der bis zur Verzweiflung führenden Feststellung, "daß ich mein bisher unbefriedigtes Bedürfnis mit mir heranzuführen, Bereitschaft und Fähigkeit zum Sehen nicht der anderen, sondern der plastischen Werte"⁸. Das in Barlach aufkommende neue Formverständnis⁹ fand erst freien Lauf in der "plastischen Wirklichkeit"¹⁰, die sich ihm in der ukrainischen Steppe "offenbarte"¹¹. ("Im deutschen Leben versteckt sich das Wesen in konventioneller Form, und diese Form ist für mich unbrauchbar"¹².) Doch ging Barlach in seiner "Feindseligkeit" nie so weit, daß er sich gegen die Zivilisation auflehnte; eine Haltung, die für den Expressionismus charakteristisch war und von Nolde am deutlichsten ausgesprochen wurde: "Die Urmenschen leben inmitten ihrer Natur und bilden mit ihr ein Ganzes wie auch einen Teil des Gesamten. Zeitweilig kommt in mir auch dazu noch das Gefühl auf, daß nur sie wirkliche Menschen sind, wir dagegen so eine Art verunstalteter Schneiderpuppen, voller Falsch und Überheblichkeit"¹³. Töne wie diese schlägt auch Barlach gelegentlich an: "... ist mir seelisch der russische, der asiatische Mensch, der nur mystisch zu verstehen ist, verwandter als der typisch gebildete Zeitgenosse"¹⁴. Dieses Geständnis machte der Bildhauer im Jahre 1911, in einer Zeit, als er besonders von der "kosmisch-mystischen"¹⁵ Poesie Theodor Däublers angezogen war. Dieses Bekenntnis, das den Äußerungen Franz Marcs über "die mystisch-innere Konstruktion, die ein großes Problem unserer jetzigen Generation ist"¹⁶, nahekommt, war vom Charakter seiner Zeit geprägt. Als Barlach im Jahre 1926 der Rußlandreise und der "Legende" - daß er "erst durch Rußland zum plastischen Ausdruck geführt sei" - gedachte, schrieb er: "Meine innerliche Bereitschaft, meine mir gegebene Verfassung brachte ich mit - denn das alles war auch in mir, und das alles ist wohl enorm russisch, aber auch enorm deutsch und europäisch und allmenschlich... in der Folge habe ich fast alles, wozu mir Außenwelt dienen konnte, hier in Deutschland gefunden, auf dem Lande, an der Küste, in der Kleinstadt"¹⁷.

Das "Phänomen Mensch"¹⁸ hatte sich Barlach entdeckt, und das Vermögen des Bildhauers, hinter die "äußerliche Konvention der Formen" vorzustoßen, machten seine Kunst davon frei, in Gegensatz zur Welt zu geraten, frei vom expressionistischen

Verneinen, was in der Malerei und Literatur natürlich, aber in der Bildhauerei, der positiven Kunstform, nicht angebracht war.

In dem seinem Umfang nach imposanten Nachlaß an Literatur und Briefen stößt man nicht ein einziges Mal auf den Namen Hildebrand. Und es ist anscheinend auch schwer, irgend etwas Gemeinsames im Schaffen von auf den ersten Blick so unähnlicher Meister zu erkennen. Doch gleichzeitig hat gerade Barlach am konsequentesten die Ideen Hildebrands verwirklicht.

Mit wenigen Ausnahmen haben die Werke Barlachs dieselbe Vielflächigkeit im Relief wie der "Kegelspieler" Hildebrands mit seinem ununterbrochenen Flächenwechsel, der das Relief - "den Urgrund der Skulptur", wie Hildebrand meinte, - zu einer abgerundeten räumlichen Skulptur werden läßt.

Die Methode Hildebrands, wie Skulpturen aufzubauen seien, verlangte einen Hauptstandpunkt, häufig einen einzigen¹⁹. Dies unterschied die Barlachsche Skulptur grundsätzlich von der Lehmbrucks, aber brachte sie in die Nähe eines solchen Bildhauers wie Medardo Rosso. "Eine Statue wird nicht deshalb geschaffen, damit der Betrachter um sie herumkreise: sie ist kein Baum und kein Karussell; der Moment der Interpretation und Unruhe ist ein für allemal festgelegt, und folglich ist die Skulptur unbegrenzt, sie ist ein Fragment mit zwei Dimensionen, ein Bild, das nur von einer Seite aus betrachtet werden soll"²⁰. Aussagen dieser Art seitens Rosso, die das Bemühen ausdrücken, von der unplastischen Räumlichkeit des Sujets des 19. Jahrhunderts wegzukommen, bedeuten eine Annäherung an die gesamteuropäische Moderne und ihren Flächenkult. Es ist kein Zufall, daß die Plastik des 20. Jahrhunderts mit dem absoluten Raum beginnt, als Reaktion auf die Flächenhaftigkeit der Moderne.

Die ersten zehn Jahre seines Schaffens war Barlach ein typischer Jugendstilkünstler. Die Tendenz des Jugendstils zur Fläche, wo die Linie Hauptausdrucksmittel ist, ist im Graphischen seiner Skulptur erhalten geblieben. Doch dies entsprach so gut wie möglich der Hildebrandschen Reliefhaftigkeit und prädestinierte in Verbindung damit schließlich das Festhalten

an einem einzigen Standpunkt. Die Auffassung von Barlach als einem Plastiker, bei dem "alle Formen rund, dreidimensional, räumlich, auf die Betrachtung von allen Seiten angelegt seien, im Gegensatz zur Hildebrandschen Theorie des zweidimensionalen Reliefaufbaus und Betrachtung einer Skulptur"²¹ kam auf, weil Barlachs Arbeiten relativ kleine Maße haben. Die "Kleinplastik" kann ihrer besonderen Art nach nicht anders als abgerundet sein. Die Plötzlichkeit der Wahrnehmung, die die Illusion schafft, hier sei das ursprüngliche und vollendete Körpervolumen, erledigt die Frage nach dem Hauptstandpunkt. Dazu kann die Monumentalität (sie ist auch in der "Kleinplastik" Barlachs vorhanden) solcher Arbeiten wie z.B. "Russische Bettlerin mit Schale" (1906) die Entstehung aus dem Relief vergessen machen. Und auch das Material selbst - Keramik - ruft den Eindruck hervor, es handle sich um die Arbeit eines "Modelleurs, eines Plastikers"²².

Hildebrand strebte nach klassischer Klarheit. Seine Körpervolumina ruhen in in sich abgeschlossenen Konturen und bilden eine Harmonie von Masse und Fläche. In die Hildebrandsche Methode brachte Barlach die geistige Spannung, wie sie die Künstler des 20. Jahrhunderts beherrscht, ein. In den Jahren vor 1910 "sprengt", überschreitet Barlachs Volumen die Grenzziehung der Linie. Der Kontrast zwischen einer relativ ruhigen Fläche und einer mit ungestüme Bewegung erfüllten Masse schafft eine expressionistische Inbrunst, die das Statuarische zerstört. Um diese Glut zu bändigen, macht Barlach den unteren Teil seiner Skulptur schwerer; manchmal reduziert er sie auf ganz einfache geometrische Volumina (jedoch auf andere Art und Weise als die kubistische Vereinfachung). Nicht sofort kam Barlach auf diesen ausdrucksvollen Kontrast. Für seine ersten "russischen" Arbeiten war eher der Gegensatz zwischen der neuen Auffassung vom Massenvolumen und der Flächenzeichnung, die wie von außen aufgetragen, mit dem Volumen nicht organisch verbunden erschien, charakteristisch. Dieser Gegensatz verschwindet erst im Jahre 1907, als Barlach zum ersten Mal in Holz zu arbeiten beginnt. Die unmittelbare Arbeit am Stoff ermöglicht ihm einen äußerst vollständigen Ausdruck und schuf jene Barlachsche Unwiederholbarkeit, die er mit geringen

Veränderungen bis zu seinem Lebensende bewahrt hat.

Nach 1925 wird im Schaffen Barlachs die Verbindung zur Skulptur des deutschen Mittelalters immer deutlicher. Überhaupt ist der Hang zum Stilisieren für die deutsche Skulptur der 20-er Jahre charakteristisch. Aber dort, wo sie mit Religiosität verbunden war, hinterließ sie in der Kunst keine Spuren. Daß Barlach stilisierte, war dadurch bedingt, daß er eine ethische Lebensgrundlage finden mußte, die im Deutschland jener Jahre verlorengegangen war, und so war seine Hinwendung zur christlichen Thematik ein ganz normales Abrücken von der offiziellen Kunst, von der Wirklichkeit des aufkommenden Faschismus. In dieser Zeit entstehen seine kompliziertesten Bildnisse: "Der Geistkämpfer", in den die mittelalterlichen Gleichnisse vom Erzengel Michael, vom Heiligen Georg, vom Sieg der Tugenden über die Laster eingeflochten sind²³; "Der Güstrower Engel" (Das Güstrower Ehrenmal): ein Bild vom angehaltenen Pendel der Weltuhr²⁴; "Das Magdeburger (Gefallenen-)Denkmal" ("Im Dom gilt nicht die Rede des Alltags, das Wunder des Bogens schließt aus seinem Bereich das Wirkliche aus und fordert das Gleichnis"²⁵). In der Regel dachte der mittelalterliche Meister nicht an eine von der Wand abgelöste Skulptur. Und auch die Skulptur Barlachs ist mit einer nicht vorhandenen oder realen Wand verbunden, die sein Werk beschützt, sie von der Umwelt abtrennt und den Betrachter mit dem Kunstwerk allein läßt.

Die mittelalterliche Skulptur offenbarte Barlach Beziehungen zwischen Volumen und Fläche, die für ihn neu waren. Der Bildhauer verzichtet auf die Ausdruckskraft ihres Kontrasts. Er gleicht die kompakte, konzentrierte Masse mit der an Bedeutung gleichen, kompliziert verarbeiteten Eigenart aus. Diese Beziehung führt er zu einer Vollkommenheit, von der Brecht sagt, sie sei die "Offenbarung der Weltanschauung eines Menschen"²⁶; damit hatte der Bildhauer jenes hohe Gleichgewicht von Geistigem und Materiellem erreicht, jene "Notwendigkeit an Klarheit und Ruhe, die Jahrhunderte überdauern wird"²⁷.

1. Zernov, B. Germanija i Avstrija (Deutschland und Österreich). - In: Livšic, N., Zernov, B.; Voronichina, L.: Iskusstvo XVIII veka (Die Kunst des 18. Jahrhunderts). Moskva, 1966, S. 313.
2. Gil'debrand, A. Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve (Hildebrand, Adolf) (Das Problem der Form in der bildenden Kunst). Moskva, 1914, S. 5.
3. Barlach, E. Iz zapisnoj knižki (Aus dem Notizbüchlein). - In: Mastera iskusstva ob iskusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Band 5, Buch 2. Moskva, 1962, S. 82.
4. Barlach, E. Die Briefe, Bd. 1, München, 1968, S. 377.
5. Tolstoj, L.N. O literature (Über die Literatur). Moskva, 1955, S. 486.
6. Nol'de, E. (Nolde, Emil) Pis'ma (Die Briefe). - In: Mastera iskusstva ob iskusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Band 5, Buch 2, Moskva, 1969, S. 85.
7. Barlach, E. Rasskazannaja žizn' (Ein selbsterzähltes Leben). - In: Mastera iskusstva ob iskusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Band 5, Buch 2, Moskva, 1969, S. 85.
8. Ebenda, S. 85.
9. Kruse, J. "Barlach in Paris", Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 1969, München - Berlin, Bd. IV, S. 327.
10. Barlach, E. Rasskazannaja žizn' (Ein selbsterzähltes Leben). - In: Mastera iskusstva ob iskusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Band 5, Buch 2, Moskva, 1969, S. 85.
11. Barlach, E. Die Briefe, Bd. 1, S. 278.
12. Barlach, E. Die Briefe, Bd. 2, München, 1969, S. 278.
13. Nol'de, E. (Nolde, E.) Ukaz. soč. (Besagtes Werk), S. 102.
14. Barlach, E. Die Briefe, Bd. 1, S. 377.
15. Barlach, E. Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1951, S. 13.
16. Mark, F. (Marc, Franz) Duchovnyje cennosti (Die geistigen Werte). - In: Mastera iskusstva ob iskusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Band 5, Buch 2, Moskva, 1969, S. 109.

17. Barlach, E. Die Briefe, Bd. 2, S. 51.
18. Barlach, E. Die Briefe, Bd. 1, S. 376.
19. Giacintov, Je.V. O principe stilja (Über das Stilprinzip). - In: Rossijskaja asociacija naučno-is-sledovatel'skich institutov obščestven-nych nauk. Institut archeologii i iskusst-voznanija. Trudy sekcii iskusstvoznanija (Russische Assoziation wissenschaftlicher Forschungsinstitute für Gesellschaftswis-senschaften. Institut für Archäologie und Kunstwissenschaft. Arbeiten der Abteilung Kunstwissenschaft), Band 2, Moskva, 1938, S. 18.
20. Rosso, M. Iz vyskzyvanij, zapisannyh D. Panini (Aus Aussagen, niedergeschrieben von G. Papini). - In: Mastera iskusstva ob is-kusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Buch 5, Band 2, Moskva, 1969, S. 249.
21. Sidorov, A.A. Zamečatel'nyj Barlach (Der bemerkenswerte Barlach). - In: Ernst Barlach. Skul'ptura. Grafika (Ernst Barlach. Skulptur. Graphik), Moskva, 1970, S. 16.
22. Ebenda, S. 16.
23. Virich, C. Ernst Barlachs Entwürfe zum Kieler Geist-kämpfer, Kiel, 1953, S. 15.
24. Weitek, G. "Der junge Barlach in Hamburg und Altona", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXI, H. 1-2, Ber-lin, 1967, S. 73.
25. Barlach, E. O magdeburgskom pamjatnike (Über das Magde-burger Gefallenendenkmal). - In: Mastera iskusstva ob iskusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Band 5, Buch 2, Moskva, 1969, S. 86.
26. Brecht, B. Teatr (Das Theater), Band 5, Buch 1. Mos-kva, 1956, S. 228.
27. Barlach, E. O magdeburgskom pamjatnike (Über das Magde-burger Gefallenendenkmal). - In: Mastera iskusstva ob iskusstve (Meister der Kunst über die Kunst), Band 5, Buch 2, Moskva, 1969, S. 88.

Anmerkungen des Übersetzers:

- 1) Dem Terminus "bildende Kunst" entspricht im Russischen der Terminus "izobrazitel'noje iskusstvo", was wörtlich übersetzt "darstellende Kunst" heißt.

Dies geht aus dem Vergleich des unter Nr 2. des Literaturverzeichnis angegebene(n) Werkes mit dem deutschen Original hervor; siehe Hildebrand, Adolf von: Kunsttheoretische Schriften. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Baden-Baden - Strasbourg, 1961, 10. Aufl., S. 7.

Inwiefern kunsttheoretisch die beiden Termini ("darstellende Kunst" - "bildende Kunst") identisch sind, entzieht sich meinem Wissen. Sprachlich gesehen (semantisch) stellen keine Synonyme dar.

- 2) Der russischen Ausgabe von Ernst Barlach "Ein selbsterzähltes Leben" wurde die 1948 in München bei Piper verlegte deutsche Ausgabe gegenübergestellt.

Dem in der Literatur von Asvarišč angeführten Werk "Rasskazanaja žizn'" entsprechen folgende Seitenzahlen im deutschen Text:

Angabe 7.: S. 85 - S. 39, Angabe 8.: S. 85 - S. 40,

Angabe 10.: S. 85 - S. 40.

Der im russischen Text ohne Angabe über die Herkunft angeführte Ausdruck (S. 3 der Übersetzung nach Angabe 16): ... der "Legende" - daß er "erst durch Rußland zum plastischen Ausdruck geführt sei"... entspricht Ernst Barlach: Ein selbsterzähltes Leben, München, 1948, S. 40.

- 3) Das unter Angabe 12. angeführte Zitat steht nicht auf S. 278, sondern S. 51 des besagten Werkes.

Dies gilt auch für die Angabe 14.: nicht S. 377, sondern 376. Da ich die gleiche Ausgabe wie der Verfasser herangezogen habe, kann es sich nur um eine Verwechslung seitens des Verfassers oder einen Druckfehler handeln.

- 4) Bei der Angabe 20., Rosso, M., Iz vyskazyvanij... scheint sich ins russische Original ein Fehler eingeschlichen zu haben.

1945 erschien in Mailand in italienischer Sprache ein Buch über Medardo Rosso. Der Verfasser heißt Giovanni Papini. Aufgrund der Lautähnlichkeit der Vor- und Nachnahmen schließe ich, daß D. Panini (Asvarišč) und G. Papini identisch sind.

- 5) Der unter Literaturangabe 23. genannte Verfasser heißt nicht Virich, sondern C. Virch. Auch stammt das Zitat nicht von S. 15, sondern S. 14 der angegebenen Arbeit. Da der Verfasser (Asvarišć) den deutschen Text sehr frei ins Russische übersetzt hat, ist der Übersetzer seines Textes ebenso frei, das deutsche Original wiedereinzusetzen. Statt vom "Sieg der Tugenden über die Laster" (Virch) spricht Asvarišć (wörtlich übersetzt) vom "Kampf des Guten mit dem Bösen".
- 6) Die deutsche Originalfassung habe ich dem Buch von Carl Dietrich Carls: Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk, Berlin, 1968, S. 102 entnommen.
- 7) Bei Ausdrücken in eckiger Klammer <> handelt es sich um Übersetzungsvarianten.

Stuttgart, den 18. Juni 1974

i.A.

Ottmar Pertschi

(Ottmar Pertschi)

Dipl.-Übersetzer

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
PROFESSOR DR. PHIL. HANS WENTZEL

UNIVERSITÄT
STUTT GART

7 Stuttgart 1, Friedrichstraße 10/IX
Postfach 560
Telefon (0711) : 2073/976

3. 7. 1974

Sehr geehrter Herr Pertschi!

Verzeihen Sie bitte, dass ich Ihnen nicht schon früher auf Ihren liebenswürdigen Brief vom 18.6. geantwortet und mich für Ihre Übersetzung bedankt habe. Die Studenten meines Seminars und ich haben uns sehr gefreut, eine nun wirklich verständliche Übersetzung des russischen Barlach-Artikels als Unterlage für unsere Diskussion zu besitzen. Ich habe meinen Studenten von dem Inhalt Ihres ausführlichen Briefes berichtet und ihnen auch von Ihrer Erklärung dieser werkwürdigen russischen wissenschaftlichen Hochsprache erzählt. Ich wusste von diesem Phänomen gar nichts, weil mir die Kollegen in Russland in ihren Briefen in der Regel auf deutsch schreiben.

Sie haben uns sehr geholfen, und wir sind Ihnen sehr zu Dank verpflichtet. Besonders dankbar bin ich für Ihren Hinweis, dass ich mich in Parallelfällen wieder an Sie wenden darf.

Mit den angelegentlichsten Empfehlungen

Ihr sehr ergebener



18. Juni 1974/pe

An das
Institut für Kunstgeschichte
Herrn Prof. Dr. H. Wentzel
7 Stuttgart 1
Friedrichstr. 10/IX

-2266

19.6.74

Betr.: Übersetzung aus dem Russischen
Bezug: Ihr Schreiben vom 24.5.1974

Sehr geehrter Herr Prof. Dr. Wentzel!

Ich danke Ihnen für Ihre Anfragen, die meines Ermessens von großer Wichtigkeit sind, was die Tätigkeit eines Übersetzers anbelangt. Ich möchte Ihnen hier einige Probleme noch deutlicher darstellen als diese in meinen Anmerkungen zur Übersetzung angesprochen sind.

1) Der Originaltext ist in einem sehr hochsprachlichen Russisch abgefaßt; der sowjetische Sprachwissenschaftler bezeichnet diesen Stil als "literaturnyj jazyk" oder "knižnaja reč'". Dieser Stil kommt unserem Buchdeutsch nahe, doch wird er noch verstärkt, daß besonders ungebräuchliche Wendungen und Formulierungen aufgenommen werden: Der russische Verfasser eines wissenschaftlichen Artikels hat keine Hemmungen, wie wir sie kennen, archaische Wortformen und Satzbildungen aufzunehmen. Weshalb er dazu neigt, ist eine Frage, deren Beantwortung noch nicht abgeschlossen ist, sie läßt sich aber dahingehend in diesem Zusammenhang vereinfachen, daß die russische Hochsprache (vergleichbar unserer Literatursprache und nicht unserem Hochdeutsch) jedem Russen seit Puškin geläufig ist, und der wissenschaftliche Stil deshalb ein besonderes Stilmittel verlangt, das ihn von der Hochsprache, Umgangssprache auszeichnet.

Aufgabe eines Übersetzers ist es, dieses eigentümliche Stilmittel wiederzugeben, jedoch den deutschen Text weder un-

verständlich noch lächerlich werden zu lassen. Insofern ist es angebracht, einen derartigen russischen Text etwas zu untertreiben.

2) In meiner Übersetzung habe ich den "erhabenen" russischen Stil etwas zu "mildern" versucht, da er im Deutschen sonst zu geschwollen klingen würde. Eine völlig freie Übersetzung, die möglich wäre, halte ich jedoch für verfehlt, da einmal die Eigentümlichkeit des Originals verlogenginge und da ich, zum anderen, feststellte, daß auch im deutschsprachigen kunsttheoretischen Schrifttum die Tendenz zum "erhabenen Ausdruck", zur manchmal auch geschwollenen und unverständlichen Schwerfälligkeit hat. Ein Beispiel dafür scheint mir der von mir in meinen Anmerkungen zitierte C.D. Carls (Anm. 6) zu sein. (Barlach im Originaltext nimmt sich dagegen so leichtverständlich aus!)

3) Bei dem mehrmals erwähnten Bildhauer ROSSO kann es sich nur um den Italiener Medardo Rosso (1858-1928) handeln. Ein russischer Bildhauer mit diesem Namen ist nirgenwo angegeben. 1945 erschien in italienischer Sprache ein Buch über ihn (Giovanni Papini: Medardo Rosso, Mailand, Hoepli, 1945), nach dem (trotz eines Schreibfehlers im Russischen) der in der Literaturangabe Nr 20. erwähnte M.Rosso und sein Verfasser D.Papini/D.Panini mit dem italienischen Originalen identisch sind. (Das "D" des Verfassers im Russischen rührt daher, daß es dem Russen unmöglich ist, den "dsch"-Laut der Buchstabenfolge "Gi" anders als mit "Dž[ovanni]" wiederzugeben; ebenso etwa bei dem englischen Vornamen "James": russ. Džejs.)

Ich hoffe, Ihnen hiermit alle anstehenden Fragen befriedigend beantwortet zu haben. Ich stehe Ihnen jederzeit für Fragen, die mein Fach betreffen, zur Verfügung.

Mit freundlichen Grüßen
i.A.

Ottmar Pertschi

(Ottmar Pertschi)
Dipl.-Übersetzer

7 Stuttgart 1, Friedrichstraße 10/IX
Postfach 560
Telefon (0711) 2073/976

24. 5. 1974

Sehr geehrter Herr Pertschi!

Gestatten Sie mir bitte, dass ich mich auf die Benachrichtigung im "Hochschulmagazin 27" hin mit einem Anliegen an Sie wende. Es heisst dort in einer kurzen Mitteilung, dass Sie "auf Anforderung für Universitätsinstitute Übersetzungen aus dem Russischen anfertigen".

Diesen Brief überbringt Ihnen der Student Herr Johannes HEWEL, der ein Referat über eine russische Besprechung einer Ausstellung von Ernst Barlach bei mir im Seminar hält. Ich hatte den russischen Aufsatz vor längerer Zeit von einer älteren Dame übersetzen lassen, doch haben wir während des Seminars festgestellt, dass die Übersetzung in einem sehr schwerfälligen und auch schwer verständlichen

9) Deutsch abgefasst ist. Ich wüsste gern, ob der Originaltext die gleiche Schwerfälligkeit und Schwerverständlichkeit besitzt, oder ob das auf das Konto der Übersetzerin geht. Falls Sie so liebenswürdig
6) wären, die vorliegende Übersetzung zu überprüfen und eventuell zu korrigieren, wäre ich Ihnen ausserordentlich dankbar.

9) Darf ich in diesem Zusammenhang eine gezielte Frage stellen? In der deutschen Übersetzung taucht mehrfach ein Bildhauer namens "ROSSO" auf, und mit dieser Schreibweise lässt sich überhaupt kein Bildhauer identifizieren, weder ein deutscher noch ein italienischer.

Es kann auch nicht etwa Rousseau gemeint sein, weil es nur einen Maler, aber nicht einen Bildhauer dieses Namens gibt. Für eine freundliche Hilfestellung auch zu dieser Einzelfrage wäre ich Ihnen sehr dankbar.

Mit den verbindlichsten Empfehlungen

Ihr sehr ergebener

Hans Wentzel