

# Die Signifikanz des Signifikanten

Zur Übersetzung der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung  
am Beispiel von Christian Morgenstern und Stéphane Mallarmé

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von Sabine Meyer  
aus Neuwied

2025

Erstgutachter: Prof. Dr. Martin von Koppenfels

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Cornelia Ortlieb

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Oktober 2024

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> . . . . .	1
<b>I. Sprachlichkeit und (Selbst-)Referenzialität der Sprache als System und Ereignis</b>	
1. Die Sprachlichkeit der Referenzialität im einzelsprachlichen System . . . . .	9
2. Die Selbstreferenzialität und -reflexivität der sechs Arten der Sprachverwendung in Anlehnung an Roman Jakobsons sprachliche Funktionen . . . . .	24
<b>II. Zur Übersetzung poetischer Sprachverwendung: ein Forschungsüberblick</b>	
1. Vorbemerkung . . . . .	36
2. Relativistisch orientierte Übersetzungsperspektiven von Schleiermacher bis Derrida: Verfremdung im Dialog der Sprachen . . . . .	40
3. Textbezogene bzw. textlinguistische Modelle und Theorien der Übersetzung	
3.1 Wirkungs- und äquivalenzorientierte Beiträge . . . . .	52
3.2 Das sprachverwendungsbezogene Modell von Miorita Ulrich . . . . .	60
4. Zwischenfazit: Grundlagen der Übersetzung poetischer Sprachverwendung . . . . .	66
<b>III. Christian Morgenstern und Stéphane Mallarmé in Übersetzung</b>	
1. Vorbemerkung . . . . .	69
2. Zur Übersetzung sprachlicher Selbstreferenzialität bei Christian Morgenstern	
2.1 Sprache und Spiel in den Galgenliedern . . . . .	72
2.2 Buchstaben als Schicksalslenker in <i>Das Nilpferd</i> und <i>Der Mond</i> . . . . .	92
2.3 Raffinessen des Gleichklangs in <i>Das ästhetische Wiesel</i> und <i>Das Gebet</i> . . . . .	98
2.4 Identität trotz Deklination in <i>Der Werwolf</i> . . . . .	104
2.5 Weltbildung durch Redewendungen in <i>Das Böhmisches Dorf</i> , <i>Die weggeworfene     Flinte</i> und <i>Tertius Gaudens</i> . . . . .	116
3. Zur Übersetzung sprachlicher Selbstreferenzialität bei Stéphane Mallarmé	
3.1 Ambiguität und Sinnbildung im Zusammenspiel der Signifikanten . . . . .	129
3.2 Homonymie und Silbenspiel in <i>A la nue accablante</i> . . . . .	159
3.3 Vokaldominanz und Homophonie in <i>Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui</i> . . . . .	191
<b>IV. Fazit: Zur Übersetzbarkeit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung</b> . .	212
<b>Schlusswort</b> . . . . .	240
<b>Literaturverzeichnis</b> . . . . .	246
<b>Anhang</b> . . . . .	261



## Einleitung

„Mallarmé, intraduisible, même en français“<sup>1</sup> – als unübersetzbar und auch nicht paraphrasierbar beschreibt Jules Renard Mallarmés Lyrik ein halbes Jahr vor dessen Tod. Viele seiner Gedichte sind, so unterstellt Kurt Wais, „geradezu vorsätzlich auf Unübersetzbarkeit angelegt“<sup>2</sup>, und als Beleg dafür bezieht er sich „auf proteische Synonyme, auf homonyme Reime [...], auf verbale Sphinxen wie *désuétude*, auf syntaktische Fallstricke, schelmische Zauberspruchklänge wie *s'honore : sonore* oder *aboli : bibelot*“<sup>3</sup>. Wenn derartige „Fallstricke“ dem Übersetzer, der im Bann hypnotischer „Zauberspruchklänge“ ohnehin schon ins Taumeln geraten ist, schließlich zum Verhängnis zu werden drohen, hilft ihm vielleicht schon ein Blick auf die ganz unterschiedlichen übersetzerischen Bedürfnisse der einzelnen Arten der Sprachverwendung, um sich zumindest vorläufig wieder aus der Schlinge befreien zu können.

In Anlehnung an Roman Jakobsons sechs sprachliche Funktionen verbaler Kommunikation lassen sich sechs Arten der Sprachverwendung in Texten beschreiben: die referenzielle, expressive, appellative, phatische, metasprachliche und poetische Sprachverwendung. Von diesen sechs Arten ist es vor allem die poetische Sprachverwendung, die den Übersetzer vor Herausforderungen stellt; sie wird in der vorliegenden Arbeit als eine Sprachverwendung definiert, die sich durch vielfältige Formen der Selbstreferenzialität auszeichnet. In Bezug auf Texte und insbesondere Gedichte mit verschiedenen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität wird oft pauschal der Standpunkt der Unübersetzbarkeit vertreten, der jeder vorhandenen Übersetzung, die sich von der These ihrer Unmöglichkeit nicht beeindrucken lässt, ihre Gültigkeit abzuspochen versucht. Dabei trifft nach Theresia Prammer „die parareligiöse Rede von der Einzigartigkeit des Kunstwerks [...] mit dem vielbeschworenen und [...] hartnäckig wiederkehrenden Topos der ‚Unübersetzbarkeit‘ von Poesie“<sup>4</sup> zusammen. Dieser Topos der Unübersetzbarkeit literarischer und vor allem lyrischer Texte hat sich nach Annette Kopetzki zu einer gattungstypologischen Kategorie entwickelt, die einer übersetzungstheoretischen Kapitulationserklärung gleichkommt.<sup>5</sup> Der angeblichen Unübersetzbarkeit von Poesie sind auch zahlreiche aphorismenartige Aussagen entsprungen (wie Robert Frosts berühmter Satz

---

<sup>1</sup> Jules Renard, *Journal. 1887–1910*, texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux, Paris: Gallimard 1993, S. 475.

<sup>2</sup> Kurt Wais, „Das Schwanensonett von Mallarmé und die Nachdichtung von Rilke“, in: *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt*, hg. von Arnold Arens, Stuttgart: Franz Steiner 1987, S. 206–215, hier: S. 208.

<sup>3</sup> Wais, „Das Schwanensonett von Mallarmé“, S. 208.

<sup>4</sup> Theresia Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*, Wien: Klever 2009, S. 33.

<sup>5</sup> Vgl. Annette Kopetzki, *Beim Wort nehmen. Sprachtheoretische und ästhetische Probleme der literarischen Übersetzung*, Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996, S. 14.

„poetry is what is lost in translation“<sup>6</sup>), die zwar durch ihre Prägnanz und Klarheit beeindruckt, sich hinter ihrer glänzenden Fassade die Sache aber doch etwas zu einfach machen.

Zunächst einmal ist kein Text als Ganzes unübersetzbar, da er in der Regel mehrere verschiedene Arten der Sprachverwendung enthält; es gibt höchstens einzelne Formen einer bestimmten (meist poetischen) Sprachverwendung im Text, die dem Übersetzer Schwierigkeiten bereiten. Es geht also nicht um die Übersetzbarkeit eines ganzen Texts, sondern um die Übersetzbarkeit bestimmter Formen poetischer Sprachverwendung in diesem Text. Die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung entsteht durch sprachliche Elemente (zum Beispiel die grafische oder phonetische Beschaffenheit der Signifikanten oder eine semantische oder syntaktische Mehrdeutigkeit), die den Fokus auf die Sprache und die Sprachlichkeit des Gesagten lenken, den Signifikanten eine sinnbildende Wirkung verleihen und die grundsätzliche Ungewissheit der außersprachlichen Referenzialität sichtbar machen. Da die Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung sprachliche Elemente in den Vordergrund rücken und inszenieren, könnte man daraus die Schlussfolgerung ziehen, dass diese Formen nicht von der Ausgangssprache ablösbar und somit nicht in eine Zielsprache übersetzbar sind. So schreibt Mario Wandruszka: „Dichtung ist unübersetzbar, weil sie uns auffordert, nicht nur durch die Sprache hindurch, [...] sondern auch auf die Sprache selbst zu blicken.“<sup>7</sup>

Tatsächlich jedoch beruht die Schlussfolgerung, dass die nicht von der Ausgangssprache ablösbaren Formen poetischer Sprachverwendung nicht übersetzt werden können, auf einem Verständnis von Übersetzung, das allein die Übertragung der Bezeichnungsrelation meint und andere Verfahren der Übersetzung außer Acht lässt. In der vorliegenden Arbeit wird hingegen, gemäß dem Vorgehen von Miorita Ulrich, der Begriff der Übersetzung als Oberbegriff festgelegt, der neben der Übertragung der Bezeichnungsrelation auch andere Übersetzungsverfahren umfasst, die von der Bezeichnung absehen, weil sich ein Konflikt zwischen Bezeichnung und Sinn ergäbe.<sup>8</sup> Zu derartigen Übersetzungsverfahren gehört insbesondere das Verfahren der Nachbildung der besonderen Struktur und des Aufbaus der konkreten Form sprachlicher Selbstreferenzialität mit zielsprachlichen Mitteln. Das Verfahren der Nachbildung ist in vielen Fällen zu ergänzen durch die Anpassung eines Textelements. Eine solche

---

<sup>6</sup> Louis Untermeyer, *Robert Frost. A Backward Look*, Washington: The Library of Congress 1964, S. 18.

<sup>7</sup> Mario Wandruszka, „Die maschinelle Übersetzung und die Dichtung“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Band 1, hg. von Karl Maurer, München: Fink 1967, S. 3–7, hier: S. 7.

<sup>8</sup> Vgl. Miorita Ulrich, *Die Sprache als Sache. Primärsprache, Metasprache, Übersetzung*, Tübingen: Narr 1997, S. 217; 270–271. In der vorliegenden Arbeit meint der Begriff „Bezeichnung“ die Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit, „Bedeutung“ die einzelsprachliche Gestaltung im jeweiligen Sprachsystem und „Sinn“ das im konkreten Kontext und in der Situation Gemeinte. Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 147.

Anpassung kann vielfältige Gründe haben; so geht es zum Beispiel häufig darum, nicht nur den Aufbau und die Struktur des jeweiligen Sprachspiels zu erhalten, sondern auch den inhaltlichen Zusammenhang des ganzen Texts, wofür es in manchen Fällen erforderlich ist, ein einzelnes (und nicht selten das zentrale) Textelement auszutauschen. Schließlich gibt es noch das Verfahren der deutlich freieren Adaptation, die durch das Original inspiriert ist; sie kann je nach Einzelfall aber nur sehr bedingt als Übersetzung gelten.

Die Differenzierung der verschiedenen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung auf den einzelnen sprachlichen Ebenen eröffnet die Möglichkeit, das pauschale Urteil der Unübersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung zu relativieren und auf einige besondere Formen sprachlicher Selbstreferenzialität zu beschränken, bei denen das erforderliche Übersetzungsverfahren (zum Beispiel das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung) aus textinternen Gründen nicht vertretbar ist. Eine solche Differenzierung schmälert nicht die Einzigartigkeit und Faszination literarischer Texte, sondern hilft dabei, sie in ihrer Qualität und Einzigartigkeit zu verstehen, ihre Übersetzbarkeit zu erproben und sie für andere Sprachgemeinschaften zugänglich zu machen.

Die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit lautet: Wie lassen sich Texte übersetzen, die maßgeblich durch die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung geprägt sind?

Da die poetische Sprachverwendung definiert wird als eine Sprachverwendung, die sich durch vielfältige Formen der Selbstreferenzialität auszeichnet, soll in Teil I der vorliegenden Arbeit zunächst einmal grundlegend die Sprachlichkeit und die (Selbst-)Referenzialität der Sprache – zum einen als System und zum anderen als Ereignis der Sprachverwendung – betrachtet werden. In Bezug auf die Sprachlichkeit der Referenzialität im einzelsprachlichen System geht es darum, wie die konventionell bedingte einzelsprachliche Beschaffenheit der Elemente des Sprachsystems einen Einfluss haben kann auf die Wahrnehmung der damit bezeichneten außersprachlichen Wirklichkeit: Es wird erörtert, wie konventionell bedingte, arbiträre Signifikanten die Vorstellung des Bezeichneten prägen und wie kulturell geprägte einzelsprachliche Klassifikationen der Wirklichkeit deren Wahrnehmung durch geistige Gewohnheit beeinflussen können.

Bei der Betrachtung der (Selbst-)Referenzialität der Sprache als Ereignis der Sprachverwendung werden, in Anlehnung an Jakobsons sechs sprachliche Funktionen verbaler Kommunikation, sechs Arten der Sprachverwendung in Texten unterschieden: die referenzielle, expressive, appellative, phatische, metasprachliche und poetische Sprachverwendung. Während in der referenziellen Sprachverwendung die Sprachlichkeit des Gesagten und Geschrie-

benen in der Regel unbeachtet bleibt und damit die Aufmerksamkeit auf das Bezeichnete gelenkt und eine Mitteilung über außersprachliche Sachverhalte ermöglicht wird, zeichnen sich die vielfältigen Erscheinungsformen der poetischen Sprachverwendung durch eine Selbstreferenzialität der Sprache aus, die die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Verfasstheit des Geschriebenen lenkt, die Wahrnehmbarkeit der Signifikanten erhöht und ihnen eine sinnbildende Wirkung verleiht. Von der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung (im Sinn der Inszenierung eines sprachlichen Elements) sind außerdem verschiedene Formen der Selbstreflexivität metasprachlicher Sprachverwendung (im Sinn der Thematisierung eines sprachlichen Elements) abzugrenzen. In Texten mit besonders ausgeprägten Formen poetischer Sprachverwendung werden diese häufig mit Formen metasprachlicher Sprachverwendung kombiniert.

In Teil II wird die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit gestellt: Wie lassen sich Texte übersetzen, die maßgeblich durch vielfältige Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung geprägt sind? Der Begriff der Übersetzung ist nach Jakobson zu unterteilen in die interlinguale Übersetzung als Wiedergabe von Sprachzeichen durch Zeichen einer anderen Sprache, die intralinguale Übersetzung als Wiedergabe von Sprachzeichen durch Zeichen derselben Sprache sowie die intersemiotische Übersetzung als Wiedergabe von Sprachzeichen durch Zeichen eines nicht-sprachlichen Zeichensystems.<sup>9</sup> In der vorliegenden Arbeit geht es ausschließlich um die interlinguale Übersetzung, die von einem Ausgangssprachlichen zu einem Zielsprachlichen Text führt. Für Fragen der Übersetzung poetischer Sprachverwendung sind insbesondere drei Bereiche zuständig: 1. die allgemeine Literaturwissenschaft, weil der Großteil der Texte mit Formen poetischer Sprachverwendung literarische bzw. lyrische Texte sind, 2. die vergleichende Literaturwissenschaft, weil das Übersetzen eine zwischentextliche Bezugnahme darstellt, die den Vergleich von zwei Texten auf allen Ebenen des Texts und der im Text verwendeten Sprache impliziert, und 3. die textbezogene bzw. textlinguistische Übersetzungswissenschaft, weil Fragen der Sprachverwendung über das rein sprachenpaarbezogene Übersetzen hinausgehen, das die Philologien anhand konkreter Sprachenpaare untersuchen.

Zur Bearbeitung übersetzungswissenschaftlicher Fragen in der vergleichenden Literaturwissenschaft als Teil der Komparistik betont Hans-Jost Frey, dass der Gegenstand der vergleichenden Literaturwissenschaft Texte sind, die sich aufeinander beziehen lassen; eine ihrer Aufgaben ist somit die Erörterung der Frage, wie verschiedensprachige Texte zueinander in

---

<sup>9</sup> Vgl. Roman Jakobson, „Linguistische Aspekte der Übersetzung“, übersetzt von Gabriele Stein, in: Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 481–491, hier: S. 483.



Beziehung treten. Dabei ist nicht nur eine Übersetzung durch das Original bestimmt, nach Frey kann auch eine Übersetzung neue Sinnmöglichkeiten des Originals eröffnen.<sup>10</sup> Als der Komparatistik zugehörig betrachtet Peter Zima die literarische Übersetzung, weil sie nicht nur sprachliche, sondern auch ästhetische Aspekte berücksichtigen muss; er beschreibt sie als komparatistische Praxis, als einen dialogischen, intertextuellen Prozess.<sup>11</sup>

Die Frage, wie sich Formen poetischer Sprachverwendung interlingual übersetzen lassen, ruft im Zuge ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung weitere Fragen hervor: Inwiefern leisten die unterschiedlichen Ansätze und Perspektiven der bisherigen sprach- und literaturwissenschaftlichen und übersetzungswissenschaftlichen Forschung einen Beitrag zur theoretischen Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Texten, die Formen poetischer Sprachverwendung aufweisen? Und inwieweit können die vielfältigen Beiträge dieser Forschung zur Praxis des Übersetzens solcher Texte beitragen? Bei der Suche nach geeigneten theoretischen Ansätzen zur Übersetzung von Texten mit vielfältigen Formen poetischer Sprachverwendung wird ein breites Spektrum übersetzungstheoretischer Beiträge betrachtet; dieses reicht von relativistisch orientierten, literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die dem Signifikanten einen hohen Stellenwert beimessen und seine Einzigartigkeit betonen, bis hin zu textlinguistisch fundierten Modellen, die sich zum Teil explizit auf Fragen der Sprachverwendung beziehen.

Nach der Auseinandersetzung mit theoretischen Ansätzen und Modellen zur Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung erfolgt in Teil III der Übergang zum praktischen Übersetzen. Dabei folgt die Auswahl der zu übersetzenden Texte vor allem dem Kriterium, dass die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in möglichst vielfältigen und unterschiedlichen Formen zum Ausdruck kommt; aus Gründen der Erfassbarkeit und Darstellbarkeit der Texte und ihrer Übersetzungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit bieten sich vor allem kürzere lyrische Texte an. In einem ersten Schritt werden Texte übersetzt, in denen die Formen poetischer Sprachverwendung den Text und seinen Sinn maßgeblich dominieren. Hierzu werden acht Galgenlieder Christian Morgensterns ausgewählt, weil sie eine große Variationsvielfalt dominanter Formen sprachlicher Selbstreferenzialität aufweisen und sogar die textinterne Welt aus den Eigenschaften der Sprache entstehen lassen. Für die Übersetzbarkeit dieser Gedichte ist es von entscheidender Bedeutung, dass sie eine klare Schwerpunktsetzung erlauben und in vielen Fällen auch eine Übersetzung durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung eines zentralen Textelements ermöglichen, zumal wenn der Sinn des Texts in einem einzigen Sprachspiel als alleinigem Ziel der Aussage liegt. In einem

---

<sup>10</sup> Vgl. Hans-Jost Frey, *Der unendliche Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 7; 20.

<sup>11</sup> Vgl. Peter Zima, *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen / Basel: Francke 2011, S. 217–220.

zweiten Schritt werden Texte übersetzt, in denen die Formen poetischer Sprachverwendung in einen komplexen und oft schwer verständlichen Stil verflochten und mit anderen Verfahren der Sinnbildung verknüpft sind. Hierzu werden zwei Sonette Stéphane Mallarmés ausgewählt, in denen vielfältige Formen sprachlicher Selbstreferenzialität mit zahlreichen anderen inhaltlichen und stilistischen Aspekten verknüpft, in einen komplexen Stil eingebettet und schwer zu bestimmen und zu hierarchisieren sind. Daraus ergibt sich für die Übersetzung dieser Sonette die Schwierigkeit, dass sie keine klare Schwerpunktsetzung erlauben und Verfahren der Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung zentraler Textelemente in vielen Fällen nicht vertretbar sind.

Die in hohem Maß unterschiedlichen Texte Morgensterns und Mallarmés haben die Gemeinsamkeit, dass sie eine große Vielfalt von Formen poetischer Sprachverwendung aufweisen; sie veranschaulichen exemplarisch, welche extremen Ausmaße die sprachliche Selbstreferenzialität auf den verschiedenen sprachlichen Ebenen annehmen kann. Für die Übersetzbarkeit dieser Texte ergeben sich jedoch klare Unterschiede durch die jeweilige Einbettung der Formen sprachlicher Selbstreferenzialität im Text bzw. durch das Verhältnis des jeweiligen Sprachspiels zum Sinn des Texts, weil sich dies ganz entscheidend darauf auswirkt, ob Übersetzungsverfahren wie zum Beispiel eine Nachbildung mit einer Anpassung durchgeführt werden können. Dass die ausgewählten Texte Morgensterns und Mallarmés in der vorliegenden Arbeit Gegenstand der Analyse sind, liegt somit zum einen an den Gemeinsamkeiten ihrer Sprachverwendung und zum anderen an den Unterschieden in ihrer Übersetzbarkeit.

Wenn im Bereich der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft Fragen des Übersetzens erörtert werden, dann beschränkt sich dies häufig auf theoretische Ausführungen. Aus gutem Grund wird jedoch immer wieder der Einbezug der Ergebnisse des praktischen Übersetzens in die theoretische Übersetzungsforschung gefordert. So plädiert Kopetzki dafür, die Erkenntnisse der praktischen Übersetzungskritik, mit der vergleichenden Analyse möglichst vieler Übersetzungen eines Originals, systematisch als Grundlage der literaturwissenschaftlichen Übersetzungsforschung und -theorie zu nutzen.<sup>12</sup> Werner Koller sieht es als Aufgabe der Übersetzungswissenschaft, „die Lösungen, die die Übersetzer in ihren Übersetzungen anbieten, zu analysieren, zu beschreiben und zu systematisieren – und [...] daraus Vorschläge oder sogar Anleitungen für die Übersetzungspraxis abzuleiten“<sup>13</sup>. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es von essenzieller Bedeutung, die übersetzungstheoretischen Überlegungen durch die kritische Auseinandersetzung mit vorhandenen Übersetzungen der ausge-

---

<sup>12</sup> Vgl. Kopetzki, *Beim Wort nehmen*, S. 189–190.

<sup>13</sup> Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Tübingen: Francke 2011, S. 10.

wählten Texte zu ergänzen. Darüber hinaus ist es zur Beantwortung der zentralen Frage der Übersetzbarkeit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung von entscheidendem Vorteil, diese Übersetzbarkeit nicht nur am Beispiel vorhandener Übersetzungen abzuwägen, sondern auch durch eigene Übersetzungen selbst zu erproben. Es ist eine grundlegende Annahme der vorliegenden Arbeit, dass die praktische Erfahrung und die Ergebnisse des eigenen Übersetzens dessen theoretische Beurteilung maßgeblich unterstützen und durch eine Vielzahl konkreter Beispiele bereichern.

Bei dem Vergleich vorhandener Übersetzungen der ausgewählten Gedichte Morgensterns und Mallarmés können Übersetzungen in verschiedene Zielsprachen einbezogen werden. Zu Morgensterns Galgenliedern gibt es einige gelungene Übersetzungen ins Englische, was auch an der engen sprachlichen Verwandtschaft des Deutschen und Englischen liegt und in auffälligem Gegensatz zu den wenigen französischen Übersetzungen steht. Die große Zahl englischer Übersetzungen hängt auch mit der Emigration ursprünglich deutschsprachiger Übersetzer im 20. Jahrhundert zusammen sowie damit, dass die literarische Tradition des sprachspielerischen Humors im Englischen stark ausgeprägt ist. Aus diesem Grund werden die englischen Übersetzungen zwar mit einbezogen, die eigene Übersetzung der acht Galgenlieder erfolgt jedoch ins Französische, um angesichts der wenigen französischen Übersetzungen dazu beizutragen, Morgensterns Sprachspiel im Französischen ganz neu zu erfinden. Das Spiel mit der Sprache ist beim eigenen Übersetzen nachzuvollziehen, um auf der theoretischen Ebene seine Übersetzbarkeit analysieren zu können – denn ein Spiel ist am besten beim Spielen zu verstehen; es genügt nicht, nur die Spielregeln zu erfassen.

Im Fall der zwei ausgewählten Sonette Mallarmés erfolgt die eigene Übersetzung ins Deutsche, wobei die ohnehin große Zahl deutscher Übersetzungen dem Einbezug weiterer Zielsprachen keinen Raum lässt. Die Verflechtung der vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in der komplexen, schwer durchdringlichen Sprache Mallarmés und ihre Verknüpfung mit zahlreichen anderen inhaltlichen und stilistischen Aspekten sind ebenfalls im praktischen Übersetzen zu erproben. Für die Beurteilung der Übersetzbarkeit dieser Formen sprachlicher Selbstreferenzialität würde eine rein theoretische Analyse lediglich an der Oberfläche der Gedichte kratzen, anstatt in die Tiefen ihrer Homonymien, syntaktischen Ambiguitäten, Klang- und Buchstabenspiele einzutauchen. Hinzu kommt, dass in den deutschen Übersetzungen dieser Sonette etliche Formen der sprachlichen Selbstreferenzialität nicht nachgebildet werden, weshalb das Erstellen eigener Übersetzungen unerlässlich ist, um die größten Schwierigkeiten des Übersetzens selbst zu erfahren und damit auch auf der theoretischen Ebene präzise eingrenzen zu können.

Auf der Grundlage der Auseinandersetzung mit theoretischen Beiträgen und Modellen zur Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung in Teil II und anhand der Erkenntnisse der Übersetzungsanalyse und des eigenen praktischen Übersetzens in Teil III wird schließlich in Teil IV die Übersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung durch die Abgrenzung der vielfältigen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf den einzelnen sprachlichen Ebenen und anhand ausgewählter Beispiele in differenzierter Weise besprochen. Das pauschale Urteil der Unübersetzbarkeit lässt sich dabei auf einige bestimmte Formen sprachlicher Selbstreferenzialität beschränken, die sich aufgrund ihrer Einbettung im Text den unterschiedlichen Verfahren des Übersetzens entziehen und sich auch dem erweiterten Übersetzungsverfahren der Nachbildung mitsamt einer Anpassung verweigern.

Was geschieht also nun mit dem armen Übersetzer, den Kurt Wais durch die hypnotischen „Zauberspruchklänge“ und die hinterlistigen „Fallstricke“ in Mallarmés Gedichten außer Gefecht gesetzt sieht? Wenn es ihm gelingt, den Bann der Zaubersprüche abzuschütteln, um deren farbenreiche Klangspiele zu erfassen, und wenn es ihm gelingt, aus dem gewundenen Strick den Faden der Ariadne herauszulösen, um einen Weg durch das Labyrinth der Verse zu finden – dann kann er sich vielleicht endlich in Ruhe an die Arbeit machen.

# I. Sprachlichkeit und (Selbst-)Referenzialität der Sprache als System und Ereignis

## 1. Die Sprachlichkeit der Referenzialität im einzelsprachlichen System

Bereits in der antiken griechischen Philosophie hat man sich mit den Eigenschaften der Zeichen in den Sprachsystemen beschäftigt. In Platons Dialog *Kratylos* wird im Rahmen eines fiktiven Gesprächs zwischen Sokrates, Hermogenes und Kratylos die Frage erörtert, ob die Bezeichnung der Dinge aus der Natur hervorgegangen sei oder auf konventioneller Übereinkunft beruhe. Kratylos beruft sich bei seiner Behauptung, „es gebe für jedes Ding eine richtige, aus der Natur dieses Dinges selbst hervorgegangene Bezeichnung“<sup>14</sup>, auf „eine höhere Macht als menschliche [...], die den Dingen die ersten Namen zuerteilte, so daß sie notwendig richtig sein müssen“<sup>15</sup>. Nach Hermogenes hingegen beruht die Richtigkeit der Wörter „auf Verabredung und Übereinkunft“<sup>16</sup>, haben Wörter als „Ergebnisse der Übereinkunft [...] Bedeutung nur für die an der Übereinkunft Beteiligten“<sup>17</sup>. Da nach Sokrates einerseits jedem Ding seine eigene Wesensbestimmung zukommt, die für alle auf die Dinge bezogenen Tätigkeiten maßgebend ist,<sup>18</sup> „muß doch auch die Benennung der Dinge sich nach dem richten, was ihre natürliche Beschaffenheit [...] verlangt“<sup>19</sup>; da jedoch andererseits die Nachbildung des Wesens der Sache in Worten keine vollständige Wiedergabe erreichen kann, ist eine Übereinstimmung von Wort und Ding im Sinn des Kratylos unmöglich.<sup>20</sup> So sieht auch Sokrates es als unvermeidlich, „für die Richtigkeit der Worte auch von dem plumpen Mittel der Übereinkunft Anwendung zu machen“<sup>21</sup>.

Während in Platons Dialog noch über die Möglichkeit einer substanzialistischen Identität zwischen Wörtern und Dingen debattiert wird, beschreibt Aristoteles das Verhältnis von Wort und Ding als Repräsentation und betont die Arbitrarität und Konventionalität sprachlicher Zeichen: Die Signifikate bilden die Dinge in natürlicher Entsprechung ab, und die Signifikanten repräsentieren die Signifikate im Verhältnis konventioneller Repräsentation.<sup>22</sup> In der Antike steht die Debatte, ob den Dingen die ihnen von Natur aus zukommenden Wörter zugeordnet sind oder ob das sprachliche Zeichen eine durch Gewöhnung und Übereinkunft legiti-

---

<sup>14</sup> Platon, „Kratylos“, in: *Platons Dialog Kratylos*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, Leipzig: Felix Meiner 1922, S. 37–132, hier: S. 37.

<sup>15</sup> Platon, „Kratylos“, S. 128.

<sup>16</sup> Platon, „Kratylos“, S. 38.

<sup>17</sup> Platon, „Kratylos“, S. 120.

<sup>18</sup> Vgl. Otto Apelt, „Inhalt und Gliederung des Gesprächs“, in: *Platons Dialog Kratylos*, S. 33–36, hier: S. 33.

<sup>19</sup> Platon, „Kratylos“, S. 44.

<sup>20</sup> Vgl. Apelt, „Inhalt und Gliederung des Gesprächs“, S. 35.

<sup>21</sup> Platon, „Kratylos“, S. 123.

<sup>22</sup> Vgl. Petra Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, S. 3–4; 123; 127–128.

mierte Setzung darstellt, nach Peter Precht in engem Zusammenhang mit der Frage nach der Entsprechung von Seinsform und Sprachform, von dem Wesen der Dinge und dem Wesen der Wörter; in den späteren Darstellungen geht es zunehmend vor allem um die Sprachform.<sup>23</sup> Aus der Entwicklung der Überlegungen zu den Eigenschaften sprachlicher Zeichen im Lauf der Jahrhunderte werden an dieser Stelle lediglich einige Stationen herausgegriffen. Aurelius Augustinus beschreibt, wie ein Zeichen selbst für die Wahrnehmung sichtbar ist und darüber hinaus etwas dem Verstand zeigt; wenn ein Wort geäußert wird, um etwas zu bezeichnen, wird es *dictio* genannt, was sowohl das Wort meint als auch das, was es im Verstand bewirkt, wobei Augustinus *verbum* (Ausdrucksseite) und *dicibile* (Inhaltsseite) unterscheidet.<sup>24</sup> In der mittelalterlichen Scholastik wird die Zeichendefinition *aliquid stat pro aliquo* (etwas steht stellvertretend für etwas anderes) geprägt; demnach ist ein Zeichen ein anwesendes Objekt, das nicht um seiner selbst willen interessiert, sondern auf etwas Abwesendes verweist.<sup>25</sup>

Einen entscheidenden Einschnitt in der Entwicklung der Zeichentheorie stellen Jahrhunderte später Ferdinand de Saussures Ausführungen in *Cours de linguistique générale*<sup>26</sup> dar. Nach Saussure gibt es keine feststehenden Ideen, die von den Wörtern eines Sprachsystems lediglich ausgedrückt werden, sondern die Sprache verbindet die unstrukturierten, amorphen Bereiche des Denkens und der Laute und führt zur Abgrenzung von Einheiten, wobei die Zuordnung eines Lautsegments zu einem Inhalt willkürlich ist. Jeder sprachliche Term ist ein Glied, in dem eine Idee an einen Laut gebunden ist; Laut und Denken sind nicht voneinander zu trennen.<sup>27</sup> Das sprachliche Zeichen verbindet nach Saussure ein Konzept und ein Lautbild; dabei meint das Lautbild nicht den physischen Laut, sondern seinen psychischen Abdruck, die Darstellung, die die Sinne liefern, was nur im Gegensatz zum abstrakteren Konzept materiell erscheint. Die Begriffe *Konzept* und *Lautbild* ersetzt Saussure schließlich durch *Signifikat* und

---

<sup>23</sup> Vgl. Peter Precht, *Saussure zur Einführung*, Hamburg: Junius 1994, S. 32–33.

<sup>24</sup> Vgl. Jörn Albrecht, *Übersetzung und Linguistik. Grundlagen der Übersetzungsforschung II*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2013, S. 173–174.

<sup>25</sup> Vgl. Thomas Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 2008, S. 35.

<sup>26</sup> Saussure hielt zwischen 1907 und 1911 jene Vorlesungen, die von seinen Studenten Charles Bally und Albert Sechehaye auf der Basis von Mitschriften in *Cours de linguistique générale* posthum veröffentlicht wurden. In die Rekonstruktion des Texts sind möglicherweise auch die eigenen Auffassungen und Formulierungen der Herausgeber eingeflossen. Vgl. Precht, *Saussure zur Einführung*, S. 13–14.

<sup>27</sup> Vgl. Peter Wunderli, *Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2013, S. 244–247. „Il n’y a pas d’idées préétablies. [...] Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n’est pas de créer un moyen phonique matériel pour l’expression des idées, mais de servir d’intermédiaire entre la pensée et le son [...]: chaque terme linguistique est [...] un *articulus* où une idée se fixe dans un son et où un son devient le signe d’une idée. [...] on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son [...]. Non seulement les deux domaines reliés par le fait linguistique sont confus et amorphes, mais le choix qui appelle telle tranche acoustique pour telle idée est parfaitement arbitraire.“

*Signifikant*.<sup>28</sup> Nach Thomas Klinkert „kann Saussure jedoch nicht umhin, als Signifikanten und Signifikate auch die materiellen Korrelate von Lautbildern und Konzepten zu bezeichnen, das heißt Lautzeichen und vor allem Schriftzeichen“<sup>29</sup>. Dies entspricht dem heutigen Verständnis, das den Signifikanten als Ausdrucksseite des sprachlichen Zeichens und das Signifikat als dessen Inhaltsseite definiert.

Saussure beschreibt die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens, des Bands zwischen Signifikant und Signifikat, und belegt diese mit der Existenz unterschiedlicher Sprachen. In einer auf Konvention und kollektiver Gewohnheit basierenden Sprache ist der Signifikant unmotiviert, arbiträr hinsichtlich des Signifikats, zu dem er keinen natürlichen Bezug hat.<sup>30</sup> Zwischen Signifikant und Signifikat besteht keine abbildende, sondern eine konventionell festgelegte Beziehung, andernfalls hätten Wörter, die in verschiedenen Sprachen das Gleiche bezeichnen, größere Ähnlichkeit zum Bezeichneten sowie untereinander.<sup>31</sup> Da eine Gesellschaft ihre Sprache nur als Erbe vorheriger Generationen und historischer Faktoren kennt, widersteht das Zeichen der willkürlichen Ersetzung. Zwar eröffnet die Arbitrarität des Zeichens die Möglichkeit der Veränderung, sie schützt die Sprache aber gleichzeitig davor, denn es kann nur etwas zur Diskussion gestellt werden, das auf einer rationalen Norm basiert.<sup>32</sup> Aufgrund seiner Arbitrarität folgt das Zeichen der Tradition, und aufgrund seiner Traditionsbasiertheit kann es arbiträr sein. Eine Sprache ist in die Gemeinschaft eingebettet und wird von zahlreichen Individuen benutzt, wobei die Zeit die Kontinuität der Sprache gewährleistet, aber auch eine langsame Veränderung bewirkt.<sup>33</sup> So meint die Veränderlichkeit der Sprache keinen

---

<sup>28</sup> Vgl. Wunderli, *Cours de linguistique générale*, S. 168–171. „Le signe linguistique unit [...] un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens; [...] et s'il nous arrive de l'appeler ‚matérielle‘, c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. [...] Nous proposons [...] de remplacer *concept* et *image acoustique* respectivement par *signifié* et *signifiant*“.

<sup>29</sup> Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, S. 40.

<sup>30</sup> Vgl. Wunderli, *Cours de linguistique générale*, S. 170–173. „Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, [...] *le signe linguistique est arbitraire*. [...] à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes: [...] tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou [...] sur la convention. [...] le signifiant [...] est *immotivé*, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle“.

<sup>31</sup> Vgl. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, S. 177.

<sup>32</sup> Vgl. Wunderli, *Cours de linguistique générale*, S. 176–179. „aucune société ne connaît [...] la langue autrement que comme un produit hérité des générations précédentes [...]. Un état de langue donné est toujours le produit de facteurs historiques [...] qui expliquent pourquoi le signe [...] résiste à toute substitution arbitraire. [...] *Le caractère arbitraire du signe* [...] nous faisait admettre la possibilité théorique du changement; [...] en fait l'arbitraire même du signe met la langue à l'abri de toute tentative visant à la modifier. [...] Car pour qu'une chose soit mise en question, il faut qu'elle repose sur une norme raisonnable.“

<sup>33</sup> Vgl. Wunderli, *Cours de linguistique générale*, S. 180–181. „Si la langue a un caractère de fixité, ce n'est pas seulement parce qu'elle est attachée au poids de la collectivité, c'est aussi qu'elle est située dans le temps. [...] C'est parce que le signe est arbitraire qu'il ne connaît d'autre loi que celle de la tradition, et c'est parce qu'il se fonde sur la tradition qu'il peut être arbitraire. [...] Le temps, qui assure la continuité de la langue, a un autre effet [...]: celui d'altérer plus ou moins rapidement les signes linguistiques“.

gezielten Eingriff durch einzelne Mitglieder der Sprachgemeinschaft, sondern einen kontinuierlichen Prozess von Veränderungen in der Zeit.<sup>34</sup>

Saussure hat in erheblichem Maß die Vorstellung geprägt, dass das auf konventioneller Übereinkunft beruhende sprachliche Zeichen in der Regel in keinem abbildenden Verhältnis zu der damit bezeichneten Wirklichkeit steht. Inwiefern können dennoch die konventionell bedingten, arbiträren Sprachzeichen die Vorstellung dessen prägen, was mit ihnen bezeichnet wird? Inwiefern kann die individuelle Vorstellung der bezeichneten Wirklichkeit durch die ganz konkrete Beschaffenheit des jeweiligen Signifikanten beeinflusst werden?

In der Gleichzeitigkeit von Materialität und Medialität der Schrift überschneiden sich Sehen und Lesen, Präsenz des Schriftkörpers und Repräsentationsfunktion des Zeichens, die Wahrnehmung der Materialität des Signifikanten und die Vorstellungskraft des Lesens.<sup>35</sup> In der Medialität der Schrift wurzelt das Verhältnis von der Sichtbarkeit der Schrift, ihrem Unsichtbarwerden beim Lesen und dem Sichtbarmachen von etwas anderem in der Vorstellung des Lesers.<sup>36</sup> Den Übergang von der gegenwärtigen Materialität des Zeichens zur abwesenden Bedeutung beschreibt Assmann als unbewussten Reflex.<sup>37</sup> Zum Verhältnis der Materialität und Medialität des Sprachzeichens in der Rezeption schreibt Edmund Husserl:

Erlebt ist beides, Wortvorstellung und sinngebender Akt; aber während wir die Wortvorstellung erleben, leben wir [...] ausschließlich im Vollziehen seines Sinnes, seines Bedeutens. Und indem wir [...] in dem Vollzuge der Bedeutungsintention und eventuell ihrer Erfüllung aufgehen, gehört unser ganzes Interesse dem in ihr intendierten und mittels ihrer genannten Gegenstände.<sup>38</sup>

Die Vorstellung eines bezeichneten Gegenstands oder Sachverhalts beschreibt Gottlob Frege als ein subjektives Bild, das aus Erinnerungen an individuelle Eindrücke und Tätigkeiten entsteht, weshalb keine zwei Menschen genau dieselbe Vorstellung von etwas haben.<sup>39</sup> Der Kontext dieser Assoziationen ist nach George Steiner nicht nur bei jeder Person verschieden,

---

<sup>34</sup> Vgl. Prechtel, *Saussure zur Einführung*, S. 62–63. Nach Wolf Schneider ist die deutsche Sprache in wenigen Fällen von einzelnen Menschen weiterentwickelt worden, wie er am Beispiel von Martin Luther, Otto von Bismarck, Rudolf Augstein und Alice Schwarzer erläutert. Vgl. Wolf Schneider, *Speak German! Warum Deutsch manchmal besser ist*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013, S. 36–37.

<sup>35</sup> Vgl. Susanne Strätling / Georg Witte, „Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band“, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. von Susanne Strätling / Georg Witte, München: Fink 2006, S. 7–18, hier: S. 7–8.

<sup>36</sup> Vgl. Sybille Krämer, „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, S. 75–83, hier: S. 75–76.

<sup>37</sup> Vgl. Aleida Assmann, „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 237–251, hier: S. 238.

<sup>38</sup> Edmund Husserl, „Logische Untersuchungen“, in: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*, hg. von Dieter Mersch, München: dtv 1998, S. 126–142, hier: S. 137.

<sup>39</sup> Vgl. Gottlob Frege, *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, hg. von Günther Patzig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 26–27.



sondern er enthält neben Erfahrungen und Erinnerungen auch das individuell Unbewusste.<sup>40</sup> Besonders aufschlussreich sind in dem Zusammenhang Polyseme, die mehrere Dinge mit einem semantischen Zusammenhang bezeichnen (z. B. *Birne, Geist, Lehre, Maus, Pferd, Schild, Stimme, Strom*), Homonyme, die mehrere Dinge ohne semantischen Zusammenhang bezeichnen (z. B. *Ball, Bank, Kiefer, Mutter, Reif, Schloss, Steuer, Tau*), sowie Homographe, die unterschiedlich ausgesprochen mehrere Dinge bezeichnen (z. B. *Hochzeit, Lache, modern, Montage, rasten, Tenor, übersetzen, umfahren*). Bei der individuellen Rezeption von Polysemen, Homonymen oder Homographen wird unbewusst einer der möglichen Bedeutungen der Vorrang gegeben. Wird ein solches Wort innerhalb eines Texts rezipiert, erfolgt die Konkretisierung des Bezeichneten anhand des Textzusammenhangs oder der Äußerungssituation. Wird es außerhalb eines Texts rezipiert, ist die Konkretisierung des Bezeichneten stärker von den Lebensumständen, Erfahrungen und Interessen des individuellen Rezipienten abhängig: So wird beispielweise das isoliert rezipierte Homonym *Kiefer* einem Förster wohl den damit bezeichneten Baum vor Augen rufen, einem Zahnarzt eher das damit bezeichnete Körperteil.

Zur Vertrautheit und Erkennbarkeit der gewohnten Signifikanten der eigenen Sprache schreibt Ludwig Wittgenstein:

Die Buchstaben alle von ungefähr der gleichen Größe, auch der Gestalt nach verwandt, immer wiederkehrend; die Wörter, die zum großen Teil sich ständig wiederholen und uns unendlich wohlvertraut sind, ganz wie wohlvertraute Gesichter. – Denke an das Unbehagen, das wir empfinden, wenn die Rechtschreibung eines Wortes geändert wird.<sup>41</sup>

Aufgrund der Vertrautheit der Signifikanten kann bereits die Änderung eines einzigen Buchstabens das gewohnte Lesen stören. Der Signifikant kann mit seiner lautlichen oder grafischen Beschaffenheit (also mit seinen klanglichen Eigenschaften oder seiner zeichnerischen Gestalt) die Vorstellung prägen, die wir von dem bezeichneten Gegenstand oder Sachverhalt haben. Daniel Tammet beschreibt die Auswirkungen bestimmter Wortmerkmale auf den Rezipienten und verweist auf Experimente zu latenter Sprachsynästhesie, etwa zur Verbindung von visuellen Mustern und der Klangstruktur von Wörtern: Wenn einer runden und einer eckigen Form die Begriffe „Maluma“ und „Takete“ zuzuordnen sind, dann verbindet die Mehrheit der Probanden mit der runden Form den Begriff „Maluma“ und mit der eckigen Form den Begriff „Takete“, weil die Formen in den Wortklängen eine Entsprechung finden.<sup>42</sup> Dass der Signifi-

---

<sup>40</sup> Vgl. George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London u. a.: Oxford University Press 1975, S. 170.

<sup>41</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 113.

<sup>42</sup> Vgl. Daniel Tammet, *Elf ist freundlich und Fünf ist laut. Ein genialer Autist erklärt seine Welt*, übersetzt von Maren Klostermann, München: Heyne 2009, S. 213–214.

kant mit seiner lautlichen oder grafischen Beschaffenheit die Vorstellung von dem bezeichneten Gegenstand oder Sachverhalt beeinflussen kann, zeigt sich außerdem darin, dass manche Signifikanten den Eindruck erwecken, besonders gut oder schlecht zu dem Bezeichneten zu passen. So spiegelt zum Beispiel der lange Vokal in Wörtern wie *Sehnsucht* oder *schläfrig* das bezeichnete Gefühl in angemessener Weise wider, und mit Wörtern wie *Horror*, *Terror* oder *Schrecken* wird das Bezeichnete in lautlicher und grafischer Hinsicht passend untermalt. Eine solche Wirkung betrifft keineswegs nur Onomatopoetika; neben der Lautmalerei im engeren Sinn beschreibt Jörn Albrecht die Lautsymbolik, wenn Verben wie *fimmern*, *kribbeln* oder *zappeln* den Eindruck vermitteln, man könne ihrer lautlichen Form das jeweils Bezeichnete ablesen. So kann das Lautmaterial von Wörtern gut zu dem Bezeichneten passen (z. B. *lourd*, *sombre*, *dunkel*, *knapp*) oder eben nicht (z. B. *heavy*, *big*).<sup>43</sup>

Aufgrund der Arbitrarität der sprachlichen Zeichen stehen die Signifikanten in keinem abbildenden Verhältnis zum bezeichneten Gegenstand oder Sachverhalt, sie können aber mit ihrer lautlichen oder grafischen Beschaffenheit die Vorstellung davon prägen. Und da die Sprecher einer Sprache von frühester Kindheit an gewohnt sind, einen Gegenstand, eine Tätigkeit oder einen Sachverhalt mit einem bestimmten einzelsprachlichen Signifikanten zu bezeichnen und in Verbindung zu bringen, ist anzunehmen, dass sie das Bezeichnete unbewusst auch mit der Beschaffenheit dieses Signifikanten in Verbindung bringen und diese sprachliche Gewohnheit auch zu einer geistigen Gewohnheit wird. So empfindet man die Signifikanten der eigenen Muttersprache als natürlich, auch wenn sie auf kultureller Konvention und individueller Gewohnheit beruhen. Jakobson erzählt von einer Bäuerin, die gefragt haben soll, wieso *Käse* bei den Franzosen *fromage* heiße, denn „Käse ist doch viel natürlicher“. <sup>44</sup> Eine französische Bäuerin hätte zu Recht das Gleiche über *fromage* sagen können.

Im System einer Sprache sind nicht nur die sprachlichen Zeichen arbiträr und konventionell bedingt; auch die sprachlichen Klassifikationen, die Art und Weise, wie eine Sprache die Welt begrifflich gliedert, sind nicht nur durch natürliche Einteilungen der Umwelt, sondern auch durch kulturelle Konventionen geprägt. In jeder Sprache steht eine unendliche Menge von Dingen einer begrenzten Anzahl von Wörtern gegenüber; anstatt also jeden einzelnen Gegenstand oder Sachverhalt mit einem separaten Ausdruck zu versehen, bezeichnet ein Wort eine

---

<sup>43</sup> Vgl. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, S. 93–94.

<sup>44</sup> Vgl. Roman Jakobson, „Suche nach dem Wesen der Sprache“, übersetzt von Regine Stein, in: Jakobson, *Semiotik*, S. 77–98, hier: S. 83. (In der ursprünglichen Quelle, der dieser Aufsatz entnommen wurde, wird Gabriele Stein als Übersetzerin genannt. Siehe hierzu: Roman Jakobson, *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München: Fink 1974, Impressumseite.)

Klasse von Gegenständen oder Sachverhalten, die in den verschiedenen Sprachen einen unterschiedlichen Geltungsbereich hat.<sup>45</sup> So wird beispielsweise, wie Guy Deutscher ausführt, die Skala der Bezeichnungen des englischen Worts *mind* von zahlreichen deutschen Wörtern abgedeckt, und umgekehrt sind zahlreiche englische Wörter erforderlich, um die Skala der Bezeichnungen des deutschen Worts *Geist* zu umfassen. Dabei betreffen die Unterschiede in den begrifflichen Einteilungen nicht nur Abstraktes, sondern auch materielle Objekte, wenn zum Beispiel manche Sprachen bei der Abgrenzung von Körperteilen nur ein Wort für Arm und Hand oder für Hand und Finger verwenden.<sup>46</sup> In welcher Weise äußert es sich nun, dass die sprachlichen Klassifikationen, die Art und Weise, wie eine Sprache die Welt begrifflich gliedert, auch durch kulturelle Konventionen geprägt sind?

John Locke schreibt, in einer Sprache seien zahlreiche Wörter zu finden, für die es in einer anderen keine Entsprechung gibt, und er schließt daraus, „that those of one Country, by their Customs and manner of Life, have found occasion to make several complex *Ideas*, and give names to them, which others never collected into specifick *Ideas*“<sup>47</sup>. Nach Johann Gottfried von Herder ist in jede Sprache „der Verstand eines Volks und sein Charakter geprägt. [...] Thätige Völker haben einen Ueberfluß von modis der Verben; feinere Nationen eine Menge Beschaffenheiten der Dinge, die sie zu Abstractionen erhöhten“<sup>48</sup>. Und Wilhelm von Humboldt sieht die Sprache als „äusserliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ihre Sprache, man kann sich beide nie identisch genug denken“<sup>49</sup>. Derartige Aussagen sind nach Deutscher jedoch nicht haltbar, wenn man versucht, anhand der Eigenschaften einer Sprache konkrete Aussagen über die Sprachgemeinschaft zu machen.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, S. 178. Vgl. auch Rainer Kirsch, *Das Wort und seine Strahlung. Über Poesie und ihre Übersetzung*, Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag 1976, S. 95–97.

<sup>46</sup> Deutscher entfaltet die Skala der Bezeichnungen von engl. *mind* im Deutschen: *he's got the mind of a four-year-old – er hat den Verstand eines Vierjährigen, a fine mind – ein großer Geist, frame of mind – seelische Verfassung, to the Victorian mind – nach viktorianischer Denkweise, I can't get that song out of my mind – das Lied geht mir nicht aus dem Kopf, to put someone out of one's mind – jemanden aus seinem Gedächtnis streichen, to read somebody's mind – jemandes Gedanken lesen, to be of the same mind – der gleichen Meinung sein, it's a question of mind over matter – es ist eine Willensfrage*. Und er zeigt die Skala der Bezeichnungen von dt. *Geist* im Englischen: *der menschliche Geist – the human mind, er sprühte vor Geist – he was as witty as could be, kleine Geister – people of limited intellect, der Geist der Zeit – the spirit of the times, seinen Geist anstrengen – to use one's brain, der Geist einer Sprache – the genius of a language, Geistesgeschichte – history of thought*. Vgl. Guy Deutscher, *Im Spiegel der Sprache. Warum die Welt in anderen Sprachen anders aussieht*, übersetzt von Martin Pfeiffer, München: Beck 2012, S. 23; 25–26.

<sup>47</sup> John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, London: printed by Eliz. Holt 1690, S. 204.

<sup>48</sup> Johann Gottfried von Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Band 1, Leipzig: Hartknoch 1812, S. 354–355.

<sup>49</sup> Wilhelm von Humboldt, „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, Band 3: Schriften zur Sprachphilosophie, hg. von Andreas Flitner / Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 368–756, hier: S. 414–415.

<sup>50</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 11.

Deutscher erörtert die Frage, inwiefern eine Sprache die Kultur einer Gesellschaft widerspiegelt, aber eben „jenseits solcher Banalitäten wie der Zahl der Wörter, die sie für Schnee oder für das Scheren von Kamelen besitzt“<sup>51</sup>. Er definiert Kultur als Gesamtheit der menschlichen Züge, die nicht das Ergebnis von Instinkt sind, als das Erworbene im Gegensatz zum Angeborenen, und meint alle Aspekte des Verhaltens, die sich als gesellschaftliche Konventionen gebildet haben und weitergegeben werden. Wie sich kulturelle Unterschiede in der kulturellen Konvention der Sprache spiegeln, veranschaulicht Deutscher am Beispiel der Farbbegriffe, denn obwohl das Farbspektrum ein Kontinuum bildet, ziehen die Sprachen begriffliche Grenzen zwischen einzelnen Farben.<sup>52</sup> Er verweist zunächst auf die Ausführungen von William Gladstone, der in *Studies on Homer and the Homeric Age* (1858) feststellt, dass Homer zur Bezeichnung von Farben auffällig unpassende Wörter verwendet; so spricht er vom „weindunklen“ oder „veilchenähnlichen“ Meer, beschreibt Eisen als „veilchenfarben“ und Honig oder Gesichter als „grün“. Während er Licht und Dunkelheit, Schwarz und Weiß häufig beschreibt, werden Farben selten und inkonsequent genannt. Das Wort *kyaneos*, das im späteren Griechisch die Bedeutung „blau“ hat, ist auf Haare oder Wolken bezogen und meint daher eher „dunkel“.<sup>53</sup> Da Gladstone ähnliche Beobachtungen auch bei späteren griechischen Autoren macht, vermutet er eine allgemeine Farbenblindheit mit Ausnahme der roten Farbe, da schon Homer das Wort *erythros* mit der Bedeutung „rot“ für rote Dinge wie Blut oder Kupfer verwendet. Gladstone zieht die Schlussfolgerung, dass die Fähigkeit zur Wahrnehmung von Farbunterschieden durch Übung und die Herstellung künstlicher Farbstoffe verbessert und weitervererbt worden sei. Derartige Überlegungen standen noch im Schatten der Annahme, dass erworbene Eigenschaften vererbbar seien; erst ab den 1880er Jahren konnte sich Charles Darwins Beschreibung der Evolution als Kombination von zufälliger Variation und natürlicher Selektion langsam durchsetzen.<sup>54</sup>

Angeregt durch Gladstones Ausführungen rekonstruiert Lazarus Geiger in den 1860er Jahren, auf der Grundlage antiker Texte aus verschiedenen Kulturen, eine identische Reihenfolge bei der Bezeichnung von Farben (rot > gelb > grün > blau > violett). Er stellt außerdem die These auf, dass die Beschreibung von Farben nicht zwangsläufig ihrer Wahrnehmung entsprechen muss.<sup>55</sup> Zahlreiche Experimente bei Naturvölkern, die trotz vager Farbnamen dennoch alle Farbtöne unterscheiden können, haben bewiesen, dass sich die Wahrnehmung der

---

<sup>51</sup> Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 14.

<sup>52</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 17; 27.

<sup>53</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 40–46.

<sup>54</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 47–50; 62–66.

<sup>55</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 52–55.

Farben nicht in den sprachlichen Unterscheidungen widerspiegeln muss und dass einzelne Farben nur aufgrund der kulturellen Konvention begrifflich unterschieden werden: Während beispielsweise Russen zwischen *sinij* und *goluboj* unterscheiden, bezeichnen Deutsche beide Farben als *blau*, denn obwohl sie den Unterschied zwischen dunkelblau und hellblau erkennen können, werden diese als Tönungen einer Farbe betrachtet, obwohl sie sich in ihrer Wellenlänge ebenso stark voneinander unterscheiden wie hellblau von grün. Derartige Beispiele belegen, dass das als natürlich empfundene Farbvokabular der eigenen Sprache tatsächlich auf kultureller Konvention beruht.<sup>56</sup> Bei der Unterteilung des Farbspektrums hat die Kultur eine gewisse Freiheit innerhalb der Grenzen der Natur, wobei anatomisch sinnvolle Einteilungen durch kulturelle Entscheidungen ergänzt werden. Dass sich die Farbnamen so vieler Sprachen in ähnlicher Reihenfolge entwickelten, hat nach Deutscher natürliche und kulturelle Gründe: Die Wahrnehmung von Rot bewirkt eine Erhöhung des Hautwiderstands als Anzeichen für emotionale Erregung, und Rot ist als Farbe des Bluts ein Signal für Gefahr und hat in einfachen Gesellschaften auch eine kulturelle Bedeutung. Das Interesse an Farben als von einem Gegenstand unabhängiger Eigenschaft entwickelte sich mit der Herstellung von Farbstoffen, wobei viele Kulturen nur Schwarz, Weiß und Rot verwendeten. Weil die Natur und die Kultur Rot den Vorrang vor anderen Farben gaben, erhielt Rot immer zuerst einen Namen; danach kamen Gelb und Grün, denn die Fähigkeit, gelbe Früchte im grünen Laub zu finden, hatte praktische Konsequenzen. Die kulturelle Bedeutung von Blau war begrenzt, denn trotz des blauen Himmels und Meeres fehlten blaue Gegenstände mit praktischer Bedeutung.<sup>57</sup>

Am Beispiel der Farbbegriffe veranschaulicht Deutscher den Einfluss der Kultur innerhalb natürlicher Grenzen bei der Gestaltung sprachlicher Einteilungen. Die Art und Weise, wie die eigene Sprache die Welt unterteilt, empfindet man aufgrund der vertrauten Gewohnheit als natürlich; innerhalb der Grenzen der Natur hat die Kultur jedoch einen gewissen Einfluss auf die Klassifikationen einer Einzelsprache.<sup>58</sup> In diesem Zusammenhang stellt sich nun die folgende Frage: Beeinflussen die sprachlichen Klassifikationen, die Art und Weise, wie eine Einzelsprache die Welt begrifflich gliedert, auch die Art und Weise, wie die Sprecher dieser Sprache denken und die Welt wahrnehmen?

In Bezug auf das Verhältnis von Sprache und Denken beschreibt Hans Blumenberg erstens die Erfahrung, dass das Denken reicher an Möglichkeiten ist als die Sprache, zweitens die Vorstellung, dass Sprache und Denken sich decken, wobei mehrdeutige Wörter präzisiert und eindeutig werden können, und drittens die Auffassung, dass das Denken dem Vorgriff der

---

<sup>56</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 78–82.

<sup>57</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 106–108.

<sup>58</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 111–112; 266.

Sprache folgt, wobei die Sprache die Wahrnehmung kanalisiert und den Spielraum des Denkens präformiert.<sup>59</sup> In letzterem Fall wäre das Denken an die Einzelsprache gebunden: Man denkt, wie man denkt, weil man die Sprache spricht, die man spricht; wäre man mit einer anderen Sprache aufgewachsen, wäre das Denken ein anderes.<sup>60</sup> Nach Humboldt kanalisieren die Einzelsprachen die Wahrnehmung auf unterschiedliche Weise, denn das Denken ist „nicht bloss abhängig von der Sprache überhaupt, sondern [...] auch von jeder einzelnen“<sup>61</sup>. Die Verschiedenheit der Sprachen sei „eine Verschiedenheit der Weltansichten“<sup>62</sup>, wobei „die Sprachen nicht eigentlich Mittel sind, die schon erkannte Wahrheit darzustellen, sondern weit mehr, die vorher unerkannte zu entdecken“<sup>63</sup>. Da sich nach Humboldt aber jeder Gedanke in jeder Sprache ausdrücken lässt, liegen die Unterschiede zwischen den Sprachen nicht in dem, „was in einer Sprache ausgedrückt zu werden vermag, sondern das, wozu sie aus eigener, innerer Kraft anfeuert und begeistert, entscheidet über ihre Vorzüge, oder Mängel“<sup>64</sup>.

Im Zuge der Analyse indigener amerikanischer Sprachen im 20. Jahrhundert wurden Thesen über den Einfluss grammatischer Strukturen auf das Denken aufgestellt.<sup>65</sup> So beschreibt Edward Sapir „the tyrannical hold that linguistic form has upon our orientation in the world. Inasmuch as languages differ very widely in their systematization of fundamental concepts, they tend to be only loosely equivalent to each other“<sup>66</sup>. Er nennt dazu ein Beispiel: Wenn man beschreibt, wie ein Stein zu Boden fällt, unterscheidet man Gegenstand und Vorgang des Fallens: „der Stein fällt“. In der Nootka-Sprache auf Vancouver Island gibt es jedoch kein Verb für ein objektunabhängiges Fallen; man sagt stattdessen „es steint herab“. Nach Sapirs „linguistischem Relativitätsprinzip“ bestimmen die Struktur und die Grammatik der Sprache auch die Art und Weise, wie man denkt und die Wirklichkeit wahrnimmt. Dazu gibt es nach Deutscher aber zahlreiche Gegenbeispiele; so werden auch in „es regnet“ der Vorgang des Fallens und das fallende Objekt zu einem Begriff vereint, dennoch kann ein Sprecher beides gedanklich auseinanderhalten und alternativ „es fällt Regen“ sagen.<sup>67</sup>

<sup>59</sup> Vgl. Hans Blumenberg, „Sprachsituation und immanente Poetik“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München: Fink 1991, S. 145–155, hier: S. 145–146.

<sup>60</sup> Vgl. Fritz Güttinger, *Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens*, Zürich: Manesse 1963, S. 13.

<sup>61</sup> Wilhelm von Humboldt, „Ueber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, S. 1–25, hier: S. 16.

<sup>62</sup> Humboldt, „Ueber das vergleichende Sprachstudium“, S. 20.

<sup>63</sup> Humboldt, „Ueber das vergleichende Sprachstudium“, S. 19–20.

<sup>64</sup> Wilhelm von Humboldt, „Ueber das Entstehen der grammatischen Formen, und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, S. 31–63, hier: S. 34.

<sup>65</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 157.

<sup>66</sup> Edward Sapir, „Conceptual Categories in Primitive Languages“ (Abstract), in: *Science*, Volume 74, New York: The Science Press 1931, S. 578.

<sup>67</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 149; 159–160.

Nach Sapirs Schüler Benjamin Whorf ist jede Sprache „a vast pattern-system [...], in which are culturally ordained the forms and categories by which the personality [...] analyzes nature, notices or neglects types of relationship and phenomena, channels his reasoning, and builds the house of his consciousness“<sup>68</sup>. Die Unterschiede grammatischer Strukturen haben nach Whorf kognitive Konsequenzen; so schließt er aus der häufigen Verschmelzung von Substantiv und Verb in indigenen amerikanischen Sprachen, dass sie eine monistische Ansicht der Wirklichkeit (im Sinn eines einheitlichen Grundprinzips) erzwingen.<sup>69</sup> Und nachdem Whorf in der Hopi-Sprache in Arizona keine zeitbezogenen Wörter gefunden hatte, betonte er, ein Hopi habe keine Vorstellung von Zeit. Doch nicht nur beschreibt Ekkehart Malotki in *Hopi Time* zahlreiche zeitbezogene Ausdrücke dieser Sprache, auch entkräftet Deutscher die These, die Existenz von grammatischen Kategorien wie dem Futur bestimme das Zeitverständnis der Sprecher: „Wenn Sie jemandem im Präsens eine Frage wie ‚kommst du morgen?‘ stellen, haben Sie dann das Gefühl, dass Ihr Begriff der Zukünftigkeit ins Wanken gerät?“<sup>70</sup>

Yuval Noah Harari greift die These auf, dass Menschen sich vor allem deshalb als dauerhaftes Selbst mit einer Vergangenheit und einer Zukunft begreifen, weil sie mithilfe von Sprache vergangene Erlebnisse und künftige Handlungen betrachten können. Nach Harari ist die Sprache dafür aber keine notwendige Voraussetzung; man ist sich vergangener und künftiger Ereignisse auch bewusst, ohne sie in Worte zu fassen, ebenso wie Menschen die Sprache benutzen, um Gefühle zum Ausdruck zu bringen, die sie aber auch nonverbal erleben und ausdrücken können.<sup>71</sup> Schließlich nehmen auch Kinder die Welt zunächst nicht sprachlich wahr, sondern mithilfe ihrer Sinne, und das Kennenlernen von Gegenständen hängt auch von deren Funktion und der kulturellen Umwelt ab; mit dem Spracherwerb wird dann im Bewusstsein die Wirklichkeit in Einheiten unterteilt. Auch ohne Sprache kann man an die Zukunft oder die Vergangenheit oder an Irreales denken, auch wenn natürlich nur die Sprache die Möglichkeit eröffnet, über diese Dinge zu sprechen und zu schreiben.<sup>72</sup>

Sapir und Whorf überschätzen nach Koller die Rolle der Sprache im Erkenntnisprozess und verkennen das gegenseitige Bedingungsverhältnis von Sprache und Denken sowie den zum Teil sprachunabhängigen Charakter der Erkenntnisfähigkeit.<sup>73</sup> Ein entscheidender Fehlschluss von Sapir und Whorf ist nach Deutscher die Annahme, dass die Grenzen der Sprache

---

<sup>68</sup> Benjamin Whorf, „Language, Mind, and Reality“, in: *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, edited by John Carroll, Cambridge: The M.I.T. Press 1978, S. 246–270, hier: S. 252.

<sup>69</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 150; 161.

<sup>70</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 162–166.

<sup>71</sup> Vgl. Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Eine Geschichte von Morgen*, übersetzt von Andreas Wirthensohn, München: Beck 2018, S. 174.

<sup>72</sup> Vgl. Steiner, *After Babel*, S. 88–89. Vgl. auch Kirsch, *Das Wort und seine Strahlung*, S. 90.

<sup>73</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 175.

die Grenzen der Vorstellung bedeuten, dass also zum Beispiel das Fehlen eines Tempussystems das Zeitverständnis einschränkt oder man den Unterschied zwischen Handlung und Ding nicht versteht, wenn Verb und Objekt miteinander verschmolzen sind. Zwar kann man nicht in jeder Sprache in ihrem aktuellen Zustand über jedes Thema sprechen, aber man kann in jeder Sprache das erforderliche Vokabular dafür bilden.<sup>74</sup> So schreibt Jakobson:

Jede Erfahrung und ihre Klassifikation kann in jeder existierenden Sprache wiedergegeben werden. Wann immer man eine Unzulänglichkeit feststellt, kann die Terminologie näher bestimmt und erweitert werden durch Lehnwörter oder Lehnübersetzungen, durch Neologismen oder durch semantische Verschiebungen und schließlich durch Umschreibungen.<sup>75</sup>

Er bestätigt Humboldts Auffassung, dass sich die Sprachen in dem unterscheiden, „wozu sie aus eigener, innerer Kraft anfeuer[n] und begeister[n]“<sup>76</sup>, indem er betont: „Sprachen unterscheiden sich im wesentlichen durch das, was sie vermitteln *müssen* und nicht durch das, was sie vermitteln *können*.“<sup>77</sup> Der entscheidende Unterschied zwischen den Sprachen liegt nicht in dem, was eine Sprache ihren Sprechern auszudrücken gestattet, sondern in den Informationen, zu deren Wiedergabe sie ihre Sprecher zwingt. So muss zum Beispiel in dem englischen Satz *I spent the evening with a neighbour* (im Gegensatz zu seinem deutschen oder französischen Äquivalent) nicht über das Geschlecht des Nachbarn informiert werden, auch wenn dies getan werden könnte. Nach Deutscher beeinflussen verschiedene Sprachen das Denken ihrer Sprecher auf unterschiedliche Weise wegen der Art von Informationen, zu deren Berücksichtigung sie ihre Sprecher gewohnheitsmäßig zwingen, denn dadurch festigen sich geistige Gewohnheiten, die Konsequenzen für das Gedächtnis, die Wahrnehmung oder Assoziationen haben.<sup>78</sup>

Deutscher untersucht am Beispiel der räumlichen Beziehungen, des grammatischen Geschlechts und der Farbbegriffe, inwiefern die Notwendigkeit, in der Sprache ständig auf gewisse Aspekte zu achten und bestimmte Einteilungen vorzunehmen, verschiedene Arten von Gedächtnis, Wahrnehmung oder Assoziation fördert. Zur Beschreibung räumlicher Beziehungen gibt es zum einen das egozentrische Koordinatensystem, mit den vom eigenen Körper abhängigen Achsen links/rechts bzw. vorne/hinten, und zum anderen das geografische Koordinatensystem, das auf den Himmelsrichtungen beruht. Das egozentrische System galt als universeller Zug menschlicher Sprachen, bis man auch Sprachen mit vorwiegend geografischen Koordinatensystemen fand. Zum Beispiel benutzt die Guugu-Yimithirr-Sprache in Australien ausschließlich die Himmelsrichtungen; man sagt sinngemäß „rück mal nach Os-

---

<sup>74</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 168–171.

<sup>75</sup> Jakobson, „Linguistische Aspekte der Übersetzung“, S. 485.

<sup>76</sup> Humboldt, „Ueber das Entstehen der grammatischen Formen“, S. 34.

<sup>77</sup> Jakobson, „Linguistische Aspekte der Übersetzung“, S. 487.

<sup>78</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 173–175.



ten“ oder „er steht nördlich des Baums“.<sup>79</sup> So fördert diese Sprache den absoluten Orientierungssinn und ein präzises geografisches Gedächtnis: Da die Sprecher nur unter Verwendung geografischer Koordinaten eine räumliche Information geben können, müssen sie ständig auf die Himmelsrichtungen, Umweltmerkmale und die eigene Orientierung darin achten. Indem die tägliche Kommunikation von frühester Kindheit an die geografische Orientierung trainiert, wird diese zu einer unbewussten geistigen Gewohnheit und bewirkt die Entwicklung entsprechender Gedächtnismuster; es ist ein Beispiel dafür, wie Sprachgewohnheiten geistige Gewohnheiten hervorrufen.<sup>80</sup>

Auch in europäischen Sprachen gibt es nach Deutscher Beispiele für den Einfluss sprachlicher Klassifikationen auf das Denken, und zwar kann das grammatische Geschlecht die Assoziationen der Sprecher beeinflussen. In vielen Sprachen erstreckt sich das maskuline und feminine Genus auch auf Gegenstände, über die mit den gleichen grammatischen Formen gesprochen wird wie über Männer und Frauen, wodurch es jedes Mal eine Assoziation zwischen dem Gegenstand und einem Geschlecht gibt.<sup>81</sup> Deutscher berichtet von Experimenten, die mit deutschen und spanischen Probanden auf Englisch durchgeführt wurden, um zu messen, ob das Genus von Objekten einen Einfluss auf die Assoziation der Sprecher hat, ohne diese zur Mitteilung ihrer Assoziation aufzufordern. Die Teilnehmer mussten sich zu einer Reihe von Objekten jeweils einen Personennamen merken, und sie konnten sich den Namen besser merken, wenn das Genus des Objekts dem Geschlecht der Person entsprach, wenn zum Beispiel „Apfel“ mit dem Namen „Patrick“ (nicht „Patricia“) verknüpft war. Dies belegt, dass die Assoziation von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit für Objekte mit maskulinem bzw. femininem Genus den Sprechern selbst dann präsent ist, wenn sie eine Fremdsprache sprechen. Wenn eine Sprache Gegenstände mit denselben grammatischen Formen behandelt wie Männer und Frauen und die Verknüpfung von Objekt und Genus von frühester Kindheit an unzählige Male wiederholt wird, können daraus geistige Gewohnheiten und geschlechtsbezogene Assoziationen resultieren, die so stark sind, dass sie sogar die Fähigkeit beeinflussen, sich Informationen zu merken.<sup>82</sup>

Schließlich erörtert Deutscher die Frage, ob die begriffliche Einteilung des Farbspektrums in einer Sprache auch die Wahrnehmung der Farben beeinflusst. Im Rahmen von Experimenten wurde gemessen, wie viel Zeit Probanden zur Erkennung von Farbunterschieden brauchen; dabei war die Reaktionszeit kürzer, wenn die Farben verschiedene Namen hatten: So

---

<sup>79</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 186–187; 190–194.

<sup>80</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 197–199; 214–215; 218–221.

<sup>81</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 225–231; 237–238.

<sup>82</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 242–244.

reagierten die russischen Probanden auf die Farben *sinij* (dunkelblau) und *goluboj* (hellblau) schneller, als es von der objektiven Distanz zwischen ihnen zu erwarten wäre.<sup>83</sup> Um sicherzugehen, dass die Sprache diese Reaktion hervorgebracht hatte, mussten die Teilnehmer Zahlenfolgen aufsagen, wodurch die Sprachzonen im Gehirn nicht mehr für die Verarbeitung der Farbsignale zur Verfügung standen. Nun reagierten die russischen Probanden nicht mehr schneller auf die Farben *sinij* und *goluboj*, was zeigt, dass tatsächlich die Sprache die kürzere Reaktionszeit verursacht hatte.<sup>84</sup> In weiteren Experimenten bestätigten Messungen der neuronalen Gehirnaktivität, dass die Farbbegriffe der Sprache einen Einfluss auf die Wahrnehmung der Farben haben: Das Gehirn bearbeitet die Signale der Netzhaut, indem Normalisierungsprozesse bei verschiedenen Lichtverhältnissen die Illusion stabiler Farben erzeugen. Dabei stützt es sich auf gespeicherte Eindrücke von Unterscheidungen, wobei die Beteiligung der Sprache an der Farbwahrnehmung zum Tragen kommt. Die Farbbegriffe der Sprache sind an der Verarbeitung optischer Informationen beteiligt und lassen Menschen auf Farbtöne mit verschiedenen Namen so reagieren, als seien sie weiter voneinander entfernt; sie können also geistige Gewohnheiten fördern, die die Sensibilität für Farbunterscheidungen erhöhen.<sup>85</sup>

Die Ausführungen von Deutscher zeigen, dass die Sprache auf das Denken auf andere Weise wirkt, als in der Vergangenheit angenommen wurde. Die Begriffe, die man sprachlich als unterschiedlich zu behandeln gewohnt ist, die Informationen, zu deren Angabe die Sprache ihre Sprecher zwingt, die Details, deren Beachtung sie fordert, und die Assoziationen, die sie wiederholt herstellt – diese sprachlichen Gewohnheiten können geistige Gewohnheiten in grundlegenden Bereichen des Denkens hervorbringen. Dieser Einfluss der Sprache ist nach Deutscher am ehesten in drei Bereichen nachgewiesen: Räumliche Koordinatensysteme prägen Gedächtnis und Orientierung, das Genus hat Auswirkungen auf Assoziationen, und die Farbbegriffe beeinflussen die Sensibilität für Farbunterscheidungen. Es lässt sich festhalten, dass die Art und Weise, wie eine Sprache die Wirklichkeit klassifiziert und strukturiert, durch geistige Gewohnheit einen Einfluss auf das Denken der Sprecher haben kann, der sich vor allem in Gedächtnis, Wahrnehmung, Assoziation und Orientierung niederschlägt.<sup>86</sup>

Da die poetische Sprachverwendung in der vorliegenden Arbeit definiert wird als eine Sprachverwendung, die sich durch vielfältige Formen der Selbstreferenzialität auszeichnet, geht es in diesem Teil I zunächst einmal grundlegend um die Sprachlichkeit und die (Selbst-)

---

<sup>83</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 252–255.

<sup>84</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 256.

<sup>85</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 261–264.

<sup>86</sup> Vgl. Deutscher, *Im Spiegel der Sprache*, S. 267–268.

Referenzialität der Sprache – zum einen als System und zum anderen als Ereignis der Sprachverwendung. Nachdem in diesem Kapitel I.1 in Bezug auf die Frage der Sprachlichkeit der Referenzialität im einzelsprachlichen System ausführlich dargelegt wurde, wie zum einen konventionell bedingte, arbiträre Signifikanten die Vorstellung des Bezeichneten prägen können und wie zum anderen kulturell geprägte sprachliche Klassifikationen der Wirklichkeit deren Wahrnehmung durch geistige Gewohnheit beeinflussen können, geht es im nun folgenden Kapitel I.2 um die Sprachlichkeit und die Selbstreferenzialität bzw. -reflexivität der Sprache als Ereignis der Sprachverwendung.

## 2. Die Selbstreferenzialität und -reflexivität der sechs Arten der Sprachverwendung in Anlehnung an Roman Jakobsons sprachliche Funktionen

Eine Sprache existiert einerseits als System grammatischer und semantischer Einheiten sowie andererseits als Ereignis individueller Sprachverwendung in gesprochener Rede und geschriebenen Texten. So unterscheidet Saussure mit *langue* und *parole* das Sprachsystem und die konkrete Sprachverwendung, wobei jeder individuellen Äußerung das Sprachsystem zugrunde liegt.<sup>87</sup> In Erweiterung von Karl Bühlers Organon-Modell<sup>88</sup> beschreibt Jakobson sechs konstitutive Komponenten verbaler Kommunikation und damit sechs sprachliche Funktionen: In vielen Mitteilungen steht die auf Gegenstände und Sachverhalte bezogene referenzielle Funktion im Vordergrund. Die expressive Funktion bringt die Haltung des Sprechers zum Gesagten zum Ausdruck; sie färbt die Äußerung auf der grammatischen und lexikalischen Ebene. Die appellative Funktion ist die Ausrichtung auf den Empfänger; sie hat ihren reinsten grammatischen Ausdruck in Vokativ und Imperativ. Bei der phatischen Funktion geht es darum, die Kommunikation herzustellen oder zu verlängern oder sich der Aufmerksamkeit des Empfängers zu vergewissern. Bei der metasprachlichen Funktion nimmt die Rede Bezug auf die Sprache und sprachliche Elemente. Die poetische Funktion ist die Ausrichtung auf die Botschaft als solche, um ihrer selbst willen. Es gibt nach Jakobson kaum sprachliche Äußerungen, die nur eine dieser Funktionen erfüllen; häufig gibt es aber eine dominante Funktion.<sup>89</sup>

Mit Bezug auf Jakobson definiert Christiane Nord vier kommunikative Funktionen (die referenzielle, expressive, appellative und phatische Funktion) und erörtert, wie sie in literarischen Texten sprachlich signalisiert werden. Die metasprachliche und die poetische Funktion definiert sie dabei lediglich als Subfunktionen, indem sie der referenziellen Funktion eine metasprachliche Subfunktion und der appellativen Funktion eine poetische Subfunktion zuordnet.<sup>90</sup> Dieser Ansatz unterstreicht zum einen, dass die poetische Funktion eine Reaktion des Rezipienten bewirken soll, indem sie die Aufmerksamkeit auf die Sprache lenkt, und zum anderen, dass die Gemeinsamkeit der referenziellen und der metasprachlichen Funktion in der Bezugnahme auf etwas (Außersprachliches bzw. Sprachliches) liegt. Dennoch weisen die

---

<sup>87</sup> Vgl. Prechtel, *Saussure zur Einführung*, S. 19; 55.

<sup>88</sup> Bühler beschreibt die Kommunikation von Sender und Empfänger über einen Gegenstand; dabei kann das sprachliche Zeichen in Bezug auf den Gegenstand bezeichnen, in Bezug auf den Sender dessen Status kundtun und in Bezug auf den Empfänger ein Appell sein. Vgl. Radegundis Stolze, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2011, S. 40.

<sup>89</sup> Vgl. Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“, übersetzt von Tarcisius Schelbert, in: Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 83–121, hier: S. 88–93.

<sup>90</sup> Vgl. Christiane Nord, „So treu wie möglich? Die linguistische Markierung kommunikativer Funktionen und ihre Bedeutung für die Übersetzung literarischer Texte“, in: *Linguistik und Literaturübersetzen*, hg. von Rudi Keller, Tübingen: Narr 1997, S. 35–59, hier: S. 37–40.

metasprachliche und die poetische Funktion selbst so spezifische Eigenschaften auf, dass sie als eigenständige Funktionen im Sinn Jakobsons zu betrachten sind, und sie umfassen eine solche Vielfalt von Erscheinungsformen, dass es nicht sinnvoll wäre, sie anderen Funktionen zuzuordnen, die ihrerseits bereits eine gewisse Komplexität aufweisen.

In der vorliegenden Arbeit ist – in Anlehnung an Jakobsons sechs sprachliche Funktionen verbaler Kommunikation – von sechs Arten der Sprachverwendung in Texten die Rede: von der referenziellen, expressiven, appellativen, phatischen, metasprachlichen und poetischen Sprachverwendung. Was lässt sich nun in Bezug auf die Sprachlichkeit und die (Selbst-)Referenzialität dieser Sprachverwendungsarten sagen? Winfried Nöth beschreibt die referenzielle Funktion, bei der es um den sprachlichen Bezug auf die Welt geht, als genuin fremdreferenziell. Die ebenfalls fremdreferenzielle appellative Funktion enthält ein Element von Selbstreferenzialität, weil jeder Appell einen Dialog und damit eine wechselseitige Bezüglichkeit voraussetzt, die Selbstbezüglichkeit einschließt. Auch die expressive Funktion enthält selbstreferenzielle Elemente, denn die Nachricht bezieht sich auf den Sender als Teil der Kommunikationssituation. Die anderen Funktionen sind nach Nöth sehr viel deutlicher und wesentlicher selbstreferenziell: die phatische Funktion, die auf die Aufrechterhaltung der Kommunikation zielt, die metasprachliche Funktion als Sprechen über die Sprache und die poetische Funktion, die die Aufmerksamkeit auf die Sprache lenkt.<sup>91</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird grundsätzlich unterschieden, dass die poetische Sprachverwendung sich durch Formen der *Selbstreferenzialität* auszeichnet, die als Inszenierung von Sprache und einzelnen sprachlichen Elementen verstanden werden, während die metasprachliche Sprachverwendung sich durch Formen der *Selbstreflexivität* auszeichnet, die als Thematisierung von Sprache und einzelnen sprachlichen Elementen verstanden werden. Im Folgenden wird zunächst ganz grundlegend nach der Sprachlichkeit und der (Selbst-)Referenzialität der referenziellen Sprachverwendung gefragt, die ja eigentlich als genuin fremdreferenziell charakterisiert werden kann, bevor dann die Selbstreflexivität der metasprachlichen Sprachverwendung und die Selbstreferenzialität der – im Fokus der Arbeit stehenden – poetischen Sprachverwendung dargelegt werden. Die anderen drei Sprachverwendungsarten sind im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu vernachlässigen.

In Bezug auf die Sprachlichkeit und die (Selbst-)Referenzialität der referenziellen Sprachverwendung soll überlegt werden, wie damit sprachinterne Wirklichkeit gestaltet und in der Rezeption individueller Sinn gebildet wird. Die referenzielle Sprachverwendung weckt nach

---

<sup>91</sup> Vgl. Winfried Nöth, „Selbstreferenz in systemtheoretischer und in semiotischer Sicht“, in: *Empirische Text- und Kulturforschung*, Nr. 2, hg. von Michael Fleischer u. a., Lüdenscheid: RAM-Verlag 2002, S. 1–7, hier: S. 5.

Frey die referenzielle Illusion, das Gesagte habe eine außersprachliche Entsprechung. Dabei wird die prinzipielle Ungewissheit außersprachlicher Referenz übersehen, auf der auch die Möglichkeit des Lügens beruht. Das Gesagte ist an das Sagen gebunden, weil unsicher ist, ob ihm außerhalb der Rede etwas entspricht. Aufgrund der referenziellen Illusion funktioniert die Sprache als Instrument der Mitteilung; sie drängt die sprachliche Verfasstheit einer Äußerung in Vergessenheit. Nach Frey wird die referenzielle Illusion erkannt, wenn in den Blick tritt, dass alles, was gesagt wird, nur dadurch gegeben ist, *dass* es gesagt wird; mit der Abkehr von der Mitteilung greifbarer Information kann die Rede der referenziellen Illusion entgegenwirken.<sup>92</sup> Die Macht der referenziellen Illusion und überhaupt sprachlicher Referenzialität wird schon bei Novalis beschrieben:

Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewundernswürdige Abstraktion. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott; einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universums [...]! [...] Ein Kommandowort bewegt Armeen; das Wort Freyheit Nationen.<sup>93</sup>

Die Sprachlichkeit des Gesagten und Geschriebenen und seine Unabhängigkeit von einer außersprachlichen Referenz ermöglichen es, die Wirklichkeit sprachlich zu überschreiten. Nach Steiner enthält nur ein kleiner Teil der Rede wahrheitsgemäße, eindeutige Information (z. B. formale Äußerungen); man sagt weniger als die Wahrheit, zerteilt sie und rekonstruiert aus ihren Bruchstücken Alternativen, man errichtet die Wirklichkeit aus Metaphern und Klassifikationen.<sup>94</sup> Die Fähigkeit der Rede zur Gestaltung einer sprachlichen Gegenwelt, Fiktion oder Zukunft macht die Sprache nach Steiner zu einem Instrument der Weigerung, die Welt so zu nehmen, wie sie ist. Innerhalb der Sprache kann man der Wirklichkeit widersprechen, Fiktionen jenseits der individuellen Existenz errichten und aus den subjektiven Erinnerungen an die Vergangenheit die eigene Lebensgeschichte neu konstruieren. Der Mensch kann die Kürze, Willkür und physiologische Programmiertheit des menschlichen Daseins sprachlich überschreiten.<sup>95</sup> Eine gedankliche Überschreitung der Realität ist zwar auch ohne Sprache möglich, aber erst die Sprache verleiht ihr eine Form des Dauerhaften und Überlieferbaren.

Die Wirklichkeit literarischer Texte existiert in der Sprache und im Text; in der Lektüre wird sie in der Vorstellung des Rezipienten auf individuelle Weise gestaltet. Diese individuelle Rezeption eines Texts bewegt sich nach Uwe Japp zwischen textimmanenter und texttranszendenter Interpretation, denn sie ist beeinflusst durch die Kenntnisse des Rezipienten von der

---

<sup>92</sup> Vgl. Hans-Jost Frey, *Studien über das Reden der Dichter. Mallarmé – Baudelaire – Rimbaud – Hölderlin*, München: Fink 1986, S. 13–15.

<sup>93</sup> Novalis, *Schriften*, Band 2: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1981, S. 413.

<sup>94</sup> Vgl. Steiner, *After Babel*, S. 220; 228–229.

<sup>95</sup> Vgl. Steiner, *After Babel*, S. 217–218; 227; 473.

Intention des Autors, der Entstehung des Texts sowie seiner Deutung durch die Gesellschaft und Wissenschaft. Das Verstehen eines Texts impliziert außerdem seine Anwendung auf die Situation des Rezipienten; so beeinflussen die historische und soziale Situation und die Lebenserfahrung des Rezipienten den individuell erfassten Sinn des Texts.<sup>96</sup> Frey beschreibt die Geschichte von Texten als ihre Veränderung im wiederholten Gelesenwerden; zwar bleibt der Text derselbe, das Gesagte kann aber unter neuen Bedingungen eine andere Rolle spielen und in neuem Licht erscheinen.<sup>97</sup> Auch wenn es in der Regel ein großes Maß an Übereinstimmung zwischen möglichen Varianten des Sinns eines Texts gibt, da im Text gewisse Verständnis-möglichkeiten angelegt sind, entsteht im schöpferischen Nachvollzug des Rezipienten ein individuell verstandener Sinn.<sup>98</sup> Humboldt beschreibt das Verstehen als Schöpfen aus den eigenen Möglichkeiten:

Man versteht das gehörte Wort nur, weil man es selbst hätte sagen können. Es kann in der Seele nichts, als durch eigne Thätigkeit vorhanden seyn, und das Verstehen ist ebensowohl, als das Sprechen, selbst eine Anregung der Sprachkraft, nur in ihrer innern Empfänglichkeit, wie dieses in seiner äusseren Thätigkeit.<sup>99</sup>

Die sprachinterne Wirklichkeit eines literarischen Texts wird, wie Wolfgang Iser beschreibt, im individuellen Lesevorgang gestaltet. Dabei ermöglicht die Unbestimmtheit eines Texts dessen Adaptierbarkeit an individuelle Leserdispositionen, denn diese Unbestimmtheit wird in der Lektüre durch den Rezipienten individuell konkretisiert. Der Leser kann die Welt des Texts, die nichts mit dem eigenen Leben zu tun hat, auf eigene Erfahrungen und Vorstellungen beziehen; so erfährt er den Text als reales Geschehen, weil er im Lesen auf das reagiert, was er selbst hervorgebracht hat.<sup>100</sup> Nach Roman Ingarden gibt es Unbestimmtheitsstellen bei der Darstellung von Figuren, Gegenständen oder Vorgängen, wenn nicht angegeben wird, ob diese eine bestimmte Eigenschaft besitzen. Derartige Unbestimmtheitsstellen werden in der Lektüre unbewusst beseitigt, indem an ihre Stelle eine nähere Bestimmung tritt, oder es wird die Variabilität möglicher Ausführungen eingeschränkt.<sup>101</sup> Die Unbestimmtheit eines Texts regt die Vorstellungskraft an, wobei der imaginäre Gegenstand ein Korrelat der Vorstellung ist. Wenn man nach der Lektüre eines Romans dessen Verfilmung sieht, bewirkt dies auf-

---

<sup>96</sup> Vgl. Uwe Japp, *Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhangs in den philologischen Wissenschaften*, München: Fink 1977, S. 47–48; 106–107.

<sup>97</sup> Vgl. Frey, *Der unendliche Text*, S. 9; 18.

<sup>98</sup> Vgl. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, S. 272.

<sup>99</sup> Wilhelm von Humboldt, „Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, S. 144–367, hier: S. 217.

<sup>100</sup> Vgl. Wolfgang Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning, München: Fink 1994, S. 228–252, hier: S. 229–236. Vgl. auch Wolfgang Iser, „Der Lesevorgang“, in: *Rezeptionsästhetik*, S. 253–276, hier: S. 267.

<sup>101</sup> Vgl. Roman Ingarden, „Konkretisation und Rekonstruktion“, in: *Rezeptionsästhetik*, S. 42–70, hier: S. 43–46; 57.

grund der Genauigkeit der Bilder oft eine Enttäuschung über die Darstellung der Figuren im Vergleich zur eigenen Vorstellung. Ruft man sich dann das eigene Vorstellungsbild vor Augen, so erscheint dieses eigenartig diffus, denn selbst wenn der Text eine detaillierte Beschreibung der Figur enthält, richtet sich die Vorstellung oft eher auf das, was diese Figur bedeuten soll.<sup>102</sup> Die fiktive Wirklichkeit literarischer Texte wird nach Steiner durch die Offenheit und Empathie der Rezipienten gestaltet; sie existiert im Gedächtnis von Individuen sowie in der kulturellen Überlieferung und kann auf das Leben der Rezipienten eine größere Wirkung ausüben als die Realität, denn sie dient als Spiegel von Träumen, Ambitionen und Illusionen. Fiktive Welten und Figuren treten als bloße Abfolge sprachlicher Zeichen auf einem Blatt Papier in ihr Dasein, und ihre Lebenskraft wird durch narrative Methoden und kognitive Prozesse erzeugt – ihre Lebensdauer hingegen kann die ihres Erzeugers und sogar die Sprache und Kultur ihrer Entstehung überschreiten.<sup>103</sup>

Nach Helmut Heißenbüttel scheint es „in Vergessenheit geraten zu sein, daß Literatur nicht aus Vorstellungen, Bildern, Empfindungen, Meinungen, Thesen [...] usw. besteht, sondern aus Sprache, daß sie es mit nichts anderem als mit Sprache zu tun hat“<sup>104</sup>. Das Bewusstsein, dass zum einen alles Gesagte und Geschriebene nur dadurch gegeben ist, dass es gesagt bzw. geschrieben wurde, wobei die Existenz einer außersprachlichen Entsprechung ungewiss ist, und dass zum anderen die fiktive Wirklichkeit eines Texts in jeder individuellen Rezeption neu entsteht, könnte eigentlich zur Folge haben, dass sogar die referenzielle Sprachverwendung, die genuin fremdreferenziell ist, die Aufmerksamkeit auf die Sprache und die Sprachlichkeit der Referenzialität lenkt und damit eine gewisse Form von Selbstreferenzialität impliziert. Solange jedoch die sprachliche Konstituiertheit des Gesagten und Geschriebenen und die Ungewissheit einer außersprachlichen Entsprechung unbeachtet bleiben, liegt der Fokus bei der referenziellen Sprachverwendung auf dem außersprachlichen Bezeichneten.

Während bei der referenziellen Sprachverwendung die Sprache auf etwas Außersprachliches Bezug nimmt, bezieht sie sich bei der metasprachlichen Sprachverwendung auf die Sprache selbst. Differenzierte Modelle zur metasprachlichen Sprachverwendung haben insbesondere Werner Wolf und Eva Müller-Zettelmann erstellt. Wolf unterscheidet im Rahmen seiner Typologie das selbstreferenzielle Verweisen, zu dem er unter anderem mit Jakobsons poetischer Funktion in Verbindung stehende Verfahren zählt, und das selbstreferenzielle Bedeuten (Selbstreflexivität) durch eine implizite oder explizite selbstreferenzielle Aussage. Während das selbstreferenzielle Verweisen zwar die Wahrnehmung des Rezipienten fordert,

---

<sup>102</sup> Vgl. Iser, „Der Lesevorgang“, S. 261–263.

<sup>103</sup> Vgl. George Steiner, *Grammars of Creation*, London: Faber and Faber 2002, S. 132–133; 135–136; 140.

<sup>104</sup> Helmut Heißenbüttel, *Über Literatur*, Olten / Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1966, S. 219.



regt das selbstreferenzielle Bedeuten (Selbstreflexivität) nach Wolf den Rezipienten zum aktiven Nachdenken über eine explizite oder implizite selbstreferenzielle Aussage an.<sup>105</sup>

Im Bereich der Selbstreflexivität erstellt Wolf vier Kategorien: 1. Bei textinterner Metareferenz erfolgt der Bezug auf Elemente desselben Texts, bei textexterner Metareferenz auf Elemente jenseits des Texts. 2. Bei expliziter Metareferenz (z. B. in John Fowles' *The French Lieutenant's Woman*: „This story I am telling is all imagination“) sind die Wörter „story“ und „telling“ metareferenziell, und die Aussage thematisiert literarische Fiktionalität. Bei impliziter Metareferenz machen Vertextungsverfahren und Textelemente auf die Fiktion bzw. den Artefaktcharakter indirekt aufmerksam. 3. Bei medienbezogener Metareferenz ist der Inhalt die Gemachtheit des Texts (z. B. Fowles: „It is a time-proven rule [...] never to introduce any but your very minor new characters at the end“), bei referenzbezogener Metareferenz ist der Inhalt die Referenz (z. B. Fowles: „This story I am telling is all imagination“). 4. Bei kritischer Metareferenz wird die Fiktionalität oder der Artefaktcharakter bloßgelegt, während nicht-kritische Metareferenz eine neutrale oder affirmative Aussage enthält.<sup>106</sup>

In Anlehnung an Wolf erstellt Müller-Zettelmann ein gattungsspezifisches Modell metalyrischer Formen, in dem sie zwischen expliziter und impliziter Metalyrik unterscheidet. Im Rahmen expliziter Metalyrik gibt es textuelle Präsentationsformen sowie kontextuell und inhaltlich bestimmte Formen. Bei textuellen Präsentationsformen sind metalyrische Äußerungen auf der Inhaltsebene dem erlebenden Ich zugeordnet (z. B. in George Herberts *Jordan I*: „Who says that fictions only and false hair / Become a verse? Is there in truth no beauty?“), während metalyrische Äußerungen auf der Vertextungsebene dem versprachlichenden Ich zugeordnet sind (z. B. in Oliver Goldsmiths *An Elegy on the Death of a Mad Dog*: „Good people all, of every sort, / Give ear unto my song“).<sup>107</sup> Bei kontextuell bestimmten Formen expliziter Metalyrik nennt Müller-Zettelmann als ein Kriterium die Unterscheidung von punktueller und extensiver Metalyrik, da die Textlänge sowie die Häufigkeit und Position metalyrischer Elemente einen Einfluss darauf haben, ob ein Gedicht als metalyrisch wahrgenommen wird. Weitere Kriterien sind die Unterscheidung von offener und verdeckter Metalyrik, wobei in verdeckter Metalyrik metalyrische und fremdreferenzielle Lesarten konkurrieren, sowie die

---

<sup>105</sup> Vgl. Werner Wolf, „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, hg. von Janine Hauthal u. a., Berlin: De Gruyter 2007, S. 25–64, hier: S. 32–34.

<sup>106</sup> Vgl. Wolf, „Metaisierung“, S. 40–45.

<sup>107</sup> Vgl. Eva Müller-Zettelmann, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg: Winter 2000, S. 176–177; 185–186; 191–192. Vgl. auch Eva Müller-Zettelmann / Marion Gymnich, „Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen“, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, S. 65–91, hier: S. 70–72.

Unterscheidung von reiner und kombinierter Metalyrik, wobei eine inhaltliche Kombination metalyrische Elemente in einen nicht-metalyrischen Kontext setzt und eine formale Kombination explizite und implizite metalyrische Elemente miteinander verknüpft.<sup>108</sup> Bei inhaltlich bestimmten Formen expliziter Metalyrik kann sich ein Gedicht hinsichtlich des Fiktionalitätsbezugs der Gemachtheit des Texts widmen (z. B. in Pat Condells *Still Life*: „this poet is serious, his verbs are / metaphors, his adjectives precise“), oder es legt die Erfundenheit des Geschilderten bloß, wenn in Christian Morgensterns *Das Nasobem* ein fiktionales Konstrukt explizit als durch seine Vertextung bedingt auftritt. Was den Geltungsbereich betrifft, so nehmen metalyrische Elemente in textinterner Metalyrik Bezug auf dasselbe Gedicht, in textexterner Metalyrik auf sonstige Aspekte literarischer Kommunikation. In Bezug auf die evaluative Tendenz gibt es kritische, neutrale und affirmative Metalyrik.<sup>109</sup>

Im Rahmen impliziter Metalyrik erfolgt nach Müller-Zettelmann eine Inszenierung von Aspekten der Fiktionalität durch diskursiv nicht isolierbare, nicht zitierbare Verfahren. Im Vergleich zum allgemein hohen Maß ästhetischer Selbstreferenzialität in Lyrik bewirkt implizite Metalyrik eine darüber hinausgehende Auseinandersetzung des Lesers mit Aspekten der Fiktionalität.<sup>110</sup> Müller-Zettelmann nennt verschiedene Verfahren impliziter Metalyrik auf der Inhaltsebene: Bei der Entwertung der Inhaltsebene wird die imaginative Bindung des Rezipienten verhindert und die Aufmerksamkeit auf die Vertextung und die Fiktionalität gelenkt (z. B. in Ernst Jandls *sommer*: „grille / sense / gras / sense / grille / sense / gras / sense / grille / sense / gras / sense / grille / sense / gras“). Bei dem Verfahren der Unverständlichkeit der Inhaltsebene bleibt die Bedeutung unverständlich und die Vorstellungswelt unzugänglich, und der Leser wendet sich der Vertextung zu. Das Verfahren der Fremddetermination der Inhaltsebene zeigt mit deren intertextueller Beeinflussung die Gemachtheit des Texts oder Aspekte der Fiktionalität der Vorlage.<sup>111</sup> Implizite Metalyrik kann sich auch durch eine auffällige Gestaltung der Vertextungsebene äußern. Neben Spielen mit sprachlichen Formen, zum Beispiel mit morphologischen Strukturen (wie in Helmut Heißenbüttels *vokabulär*: „einsetzen Einsatz / Aufsatz Vorsatz / vorsätzlich Satz / der Satz vom / Grunde Grund- / satz [...]“), gibt es Verfahren der verselbstständigten Materialität, die die visuellen und akustischen Eigenschaften der Sprachzeichen in den Vordergrund stellen. Bei dem Verfahren der Fremddetermination der Vertextungsebene ist ein Text durch andere literarische Texte geprägt.<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 194–203. Vgl. auch Müller-Zettelmann, „Metalyrik“, S. 72–75.

<sup>109</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 204–211. Vgl. auch Müller-Zettelmann, „Metalyrik“, S. 75–78.

<sup>110</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 215–216. Vgl. auch Müller-Zettelmann, „Metalyrik“, S. 81.

<sup>111</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 217–221. Vgl. auch Müller-Zettelmann, „Metalyrik“, S. 81–84.

<sup>112</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 228–232; 235. Vgl. auch Müller-Zettelmann, „Metalyrik“, S. 85–86.

Wolf und Müller-Zettelmann differenzieren beide zwischen einem expliziten Thematisieren und einem impliziten Verweisen bzw. Inszenieren: Wolf unterscheidet das selbstreferenzielle Verweisen ohne selbstreferenzielle Aussage, das die Wahrnehmung des Rezipienten fordert, von einem selbstreferenziellen Bedeuten durch eine selbstreferenzielle Aussage, das zu einem aktiven Nachdenken über diese Aussage veranlasst; Müller-Zettelmann unterscheidet die explizit-thematisierende und die implizit-inszenierende Metalyrik. In Hinblick auf eine Abgrenzung von poetischer und metasprachlicher Sprachverwendung zählt Wolf zum selbstreferenziellen Verweisen auch Verfahren, die zu Jakobsons poetischer Funktion gehören; Müller-Zettelmann trennt die Selbstreferenzialität des Sprachzeichens als Kennzeichen poetischer Sprachverwendung von der Selbstreflexivität impliziter Metalyrik, indem Letztere eine Auseinandersetzung des Lesers mit Aspekten der Fiktionalität bewirken soll. Die Abgrenzung von selbstreferenziellem Verweisen und selbstreferenziellem Bedeuten (Wolf) bzw. von der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung und implizit-inszenierender Metalyrik (Müller-Zettelmann) erfolgt also bei beiden anhand des recht vagen Kriteriums, inwieweit dadurch lediglich die Wahrnehmung des Rezipienten gefordert wird oder aber ein aktiveres Nachdenken bzw. eine über das gattungsübliche Maß hinausgehende Reflexion erfolgt.

In der vorliegenden Arbeit erfolgt die Abgrenzung von poetischer und metasprachlicher Sprachverwendung jedoch nicht anhand eines Kriteriums, das sich an der (individuell unterschiedlichen) Rezeption der Sprachverwendung durch den Leser orientiert, sondern vielmehr anhand eines Kriteriums, das in der Sprachverwendung selbst liegt. Auf der Basis des bisher Gesagten wird daher unterschieden zwischen einerseits der Selbstreflexivität metasprachlicher Sprachverwendung mit dem expliziten Thematisieren von Sprache, dem expliziten Bezug auf Sprache, und andererseits der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung mit dem impliziten Inszenieren von Sprache, dem impliziten Bezug auf Sprache. Vor allem in Bezug auf Fragen der Übersetzung ist diese Unterscheidung zwischen der Thematisierung und der Inszenierung von Sprache im Text sinnvoll, weil diese beiden Verfahren grundsätzlich unterschiedliche Übersetzungsverfahren erforderlich machen.

Im Folgenden geht es um die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in Anlehnung an Jakobsons poetische Funktion. Diese ist nach Jakobson nicht die einzige, aber eine vorherrschende und strukturbestimmende Funktion der Dichtung; sie kommt auch außerhalb von Dichtung vor, etwa in Werbeslogans, Sprichwörtern oder mnemotechnischen Sätzen. Jakobson definiert die poetische Funktion zunächst ganz allgemein als die Einstellung bzw. Ausrichtung auf die Botschaft als solche, um ihrer selbst willen. Er beschreibt dann als lingu-

istisches Kriterium, dass die poetische Funktion das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination projiziert; die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz.<sup>113</sup> Im Gedicht bringt die lautliche Äquivalenz von beispielsweise Alliteration oder Reim, als konstitutives Prinzip auf die Sequenz projiziert, nach Jakobson semantische Äquivalenz mit sich; Ähnlichkeiten der Lautgestalt werden in Hinblick auf Ähnlichkeiten der Bedeutung ausgewertet, und die Häufung einer Phonemklasse oder die kontrastierende Montage gegensätzlicher Klassen kann sich auf den Sinn des Gedichts auswirken.<sup>114</sup> Die Verstärkung von Kontrasten durch helle und dunkle Phoneme macht den Ton zum Echo des Sinns. Mallarmé beklagte, dass das Französische dem Tag (*jour*) dunkle Vokale und der Nacht (*nuit*) helle Vokale verleiht; dieser Kollision von Laut und Bedeutung kann die Sprache durch eine Umkehrung der vokalischen Eigenschaften begegnen, indem sie *nuit* mit dunklen und *jour* mit hellen Vokalen umgibt, oder durch eine semantische Verschiebung, indem sie dem warmen, schweren Tag die kühle, luftige Nacht gegenüberstellt.<sup>115</sup> Jakobson schreibt:

Sprachliche Gleichungen werden in der Dichtung zu einem Aufbauprinzip des Textes. [...] alle Konstituenten des Sprachcodes [...] werden einander gegenübergestellt, nebeneinander gestellt, in eine Kontiguitätsbeziehung nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und des Kontrasts gebracht und tragen ihre eigene autonome Bedeutung. Phonologische Ähnlichkeit wird als semantische Verwandtschaft empfunden.<sup>116</sup>

Während es in der nicht-poetischen Rede bei der Kombination von Elementen zur syntagmatischen Verbindung lediglich um Kontiguität geht, legt die poetische Funktion das Äquivalenzprinzip auch dem Syntagma zugrunde (z. B. „horrible Harry“ statt „terrible“). Die Projektion des Äquivalenzprinzips auf die Achse der Kombination berücksichtigt neben literarischen Tropen auch prosodische und syntaktische Äquivalenzen.<sup>117</sup> Nach Jakobson können auch grammatische Kategorien in parallelen Zeilen einander entsprechen und als einander äquivalent gewertet werden.<sup>118</sup> Zu solchen grammatischen Kategorien zählt er

alle Klassen der flektierten und unflektierten Redeteile, Numeri, Genera, Kasus, Tempora, Aspekte, Modi, Genera verbi, die Klassen der abstrakten und konkreten Wörter, Negationen, finite und apononale Verbformen, bestimmte und unbestimmte Pronomina oder Artikel und zu guter Letzt die verschiedenen syntaktischen Einheiten und Konstruktionen.<sup>119</sup>

<sup>113</sup> Vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“, S. 92–95.

<sup>114</sup> Vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“, S. 106; 108; 113.

<sup>115</sup> Vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“, S. 114.

<sup>116</sup> Jakobson, „Linguistische Aspekte der Übersetzung“, S. 490.

<sup>117</sup> Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, „Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz“, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien*, hg. von Hendrik Birus u. a., Göttingen: Wallstein 2003, S. 55–86, hier: S. 72–73.

<sup>118</sup> Vgl. Roman Jakobson, „Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie“, übersetzt von Herta Schmid, in: Jakobson, *Poetik*, S. 233–263, hier: S. 237–238.

<sup>119</sup> Jakobson, „Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie“, S. 243–244.

Die Projektion des Äquivalenzprinzips auf die Achse der Kombination macht Parallelismen auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen zum zentralen poetischen Verfahren: Der syntaktische Parallelismus kann die Wiederholung syntaktisch gleich konstruierter Satzteile meinen, und der semantische Parallelismus kann die Aussage in Einheiten gleichen oder gegensätzlichen Inhalts einteilen.<sup>120</sup> Nach Jakobson besteht „auf jeder sprachlichen Ebene das Wesen des dichterischen Kunstwerkes aus ständig wiederkehrenden Elementen“<sup>121</sup>. Er schreibt:

Der durchgehende Parallelismus aktiviert notgedrungen alle Ebenen der Sprache – die distinktiven Eigenschaften, inhärente wie prosodische, die morphologischen und syntaktischen Kategorien und Formen, die lexikalischen Einheiten und ihre semantischen Klassen in ihren Konvergenzen wie Divergenzen nehmen alle einen autonomen poetischen Wert an.<sup>122</sup>

Nach Peter Czoik und Gerhard Lauer setzt Jakobsons Annahme, dass die poetische Funktion durch formale Wiederholung realisiert wird, für den Umgang mit Texten enge Grenzen, indem sie festlegt, welche Elemente sinnkonstituierend sind, also eher der Parallelismus als die Klimax, eher die Syntax als die Semantik, eher die Grammatik als das Bild.<sup>123</sup> Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass zum einen in jedem Text alle sechs sprachlichen Funktionen nach Jakobson in unterschiedlicher Gewichtung vorkommen und auch im Gedicht nicht nur die poetische Funktion relevant ist, weshalb manche Textelemente durch andere Funktionen abgedeckt werden. Zum anderen beschreibt Jakobson die Projektion des Äquivalenzprinzips auf die Achse der Kombination zwar als das linguistische Kriterium der poetischen Funktion, er definiert diese aber insgesamt sehr viel umfassender, und zwar als die Ausrichtung auf die Mitteilung als solche, um ihrer selbst willen, auf das sprachliche Medium in all seinen Facetten. Jakobson schreibt:

Gewinnt in einem Wortkunstwerk die Poetizität, die poetische Funktion, richtungweisende Bedeutung, so sprechen wir von Poesie. Doch wodurch manifestiert sich Poetizität? – Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.<sup>124</sup>

Stephan Grotz sieht die poetische Funktion als entelechisch strukturiert und beschreibt ihren Doppelcharakter: Zwar ist in der poetischen Sprachverwendung mit den Signifikanten eine

---

<sup>120</sup> Vgl. Peter Czoik / Gerhard Lauer, „Parallelismus und Poetizität. Anmerkungen zu einem Grundbegriff Roman Jakobsons und seiner Applikation auf das *Hohelied*“, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen*, S. 232–251, hier: S. 236–237. Vgl. auch Meyer-Sickendiek, „Struktur und Ereignis“, S. 83.

<sup>121</sup> Roman Jakobson, „Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart“, übersetzt von Tarcisus Schelbert, in: Jakobson, *Poetik*, S. 264–310, hier: S. 265.

<sup>122</sup> Jakobson, „Der grammatische Parallelismus“, S. 297.

<sup>123</sup> Vgl. Czoik/Lauer, „Parallelismus und Poetizität“, S. 243–248.

<sup>124</sup> Roman Jakobson, „Was ist Poesie?“, übersetzt von Felix Philipp Ingold, in: Jakobson, *Poetik*, S. 67–82, hier: S. 79.

semantische Bedeutung verbunden, es zeigt sich darin aber vor allem ihr selbstreferenzieller Charakter, der auch in Äquivalenzen auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen fassbar wird; die vielfältigen Spielarten der Wiederholung machen den Vollzug der Äußerung spürbar. Mit der Aufwertung formaler Elemente geht nach Grotz eine Einbuße der signifikativen Deutlichkeit, eine Mehrdeutigkeit nicht nur lexikalischer Art einher. Das Wort erhält einen Eigenwert, der weder aus der Bestätigung des Inhalts durch die Form noch aus einer Verabsolutierung der Form vom Inhalt resultiert; es geht um die Freilegung semantischer Potenziale.<sup>125</sup>

Mit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung wird die Aufmerksamkeit auf die Sprache gelenkt und damit auch auf die sprachliche Verfasstheit des Geschriebenen, die Ungewissheit außersprachlicher Referenzialität und die Beschaffenheit des Signifikanten, der als sinnbildender Faktor und nicht nur als Repräsentant des Bezeichneten wahrgenommen wird. Durch die Interaktion der Textebenen, mit Rekurrenzen und Äquivalenzen auf der lautlichen, semantischen, lexikalischen und syntaktischen Ebene, erfolgt nach Klinkert eine Semantisierung der Signifikantenstruktur und aller Textebenen, wobei die materielle Schriftgestalt in die Sinnbildung einbezogen werden und das Verhältnis von Signifikant und Signifikat motiviert erscheinen kann.<sup>126</sup> Mit dem Bezug der Signifikanten aufeinander wird nach Japp die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat in den Hintergrund gerückt und die Repräsentation eines außersprachlichen Sachverhalts infrage gestellt: Die Bedeutung verschwindet hinter der Präsenz der Wörter; das Lesen ist geprägt von dem Bewusstsein, dass man liest.<sup>127</sup>

Die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung kann sich in vielfältigen Erscheinungsformen manifestieren, es gibt zahlreiche Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst zu lenken. Die sprachliche Selbstreferenzialität entsteht durch die Inszenierung sprachlicher Elemente; dies können unter anderem gedichtspezifische Formelemente sein wie Reim und Metrum, typografische Merkmale, die phonetische oder grafische Beschaffenheit der Signifikanten (also deren klangliche Eigenschaften oder zeichnerische Gestalt) oder die unterschiedlichen Formen einer semantischen oder syntaktischen Mehrdeutigkeit. Die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung kann auch aus der Verwirklichung unausgeschöpfter formal-ästhetischer, oft einzelsprachenspezifischer Sinnpotenziale der Sprache resultieren sowie aus der Untergrabung konventioneller Bedeutungen, syntaktischer Regeln oder lexikalischer Normen.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Vgl. Stephan Grotz, „Das reine Dastehen des Gedichts‘. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson“, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen*, S. 38–54, hier: S. 45–50.

<sup>126</sup> Vgl. Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, S. 215; 220.

<sup>127</sup> Vgl. Japp, *Hermeneutik*, S. 43; 120.

<sup>128</sup> Vgl. Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, S. 218. Vgl. auch Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 45.

Nach Steiner sind Wörter und rhetorische Konventionen von Gebrauch und kulturell-sozialer Konnotation durchdrungen, ist jedes Wort millionenfach gedacht, gesprochen und geschrieben worden.<sup>129</sup> Individuelle Empfindungen werden in Ausdrücken beschrieben, die bis auf die Knochen abgetragen sind: „Millions have been exactly there before us. The whispers of shared ecstasy are choral.“<sup>130</sup> Der Versuch, „to break the contract between word and world, to renegotiate it because none of us was party to its signature“<sup>131</sup>, kann nach Steiner zur Poesie führen, denn der Dichter hört im Wort die Ursprünge, Konnotationen und Verwandtschaften und erschafft im Gedicht neue Kombinationen zur Befreiung von abgenutzten Bezugsrahmen.<sup>132</sup> Die Wörter eines Gedichts sind nach Rilke dem gewohnten Sprachgebrauch entrückt:

*Kein Wort im Gedicht [...] ist identisch mit dem gleichlautenden Gebrauchs- und Konversations-Worte; die reinere Gesetzmäßigkeit, das große Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur, macht es nutzlos, unbrauchbar für den bloßen Umgang, unberührbar und bleibend [...].*<sup>133</sup>

Während die referenzielle Illusion die Ungewissheit außersprachlicher Referenz in Vergessenheit drängt und die Sprache damit als Instrument der Mitteilung funktionieren lässt, macht die poetische Sprachverwendung auf die sprachliche Verfasstheit einer Äußerung aufmerksam. Mit den unterschiedlichen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität stärkt die poetische Sprachverwendung das Bewusstsein dafür, dass die Übermittlung von Information nur eine von zahlreichen Möglichkeiten ist, Sprache zu verwenden. Sie zeigt das vielfältige Wirkungspotenzial von Sprache und veranschaulicht stellvertretend für alle anderen Arten der Sprachverwendung, dass es einen Unterschied macht, wie man die Dinge sagt.

---

<sup>129</sup> Vgl. Steiner, *Grammars of Creation*, S. 119; 155–156.

<sup>130</sup> Steiner, *Grammars of Creation*, S. 121.

<sup>131</sup> Steiner, *Grammars of Creation*, S. 127.

<sup>132</sup> Vgl. Steiner, *Grammars of Creation*, S. 121–122; 156.

<sup>133</sup> Brief an Margot Sizzo vom 17.03.1922. Rainer Maria Rilke, *Briefe an Gräfin Sizzo. 1921–1926*, hg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt am Main: Insel 1985, S. 29.

## II. Zur Übersetzung poetischer Sprachverwendung: ein Forschungsüberblick

### 1. Vorbemerkung

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist die Übersetzung von Texten, die vielfältige Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung aufweisen. Wie bereits dargelegt wurde, fällt die Bearbeitung dieses Themas in den Zuständigkeitsbereich erstens der allgemeinen Literaturwissenschaft, weil viele Texte mit Formen poetischer Sprachverwendung literarische bzw. lyrische Texte sind, zweitens der vergleichenden Literaturwissenschaft, weil Übersetzen eine zwischentextliche Bezugnahme darstellt, mit dem Vergleich von zwei Texten auf allen Ebenen des Texts und der Sprache, und drittens der textbezogenen bzw. textlinguistischen Übersetzungswissenschaft, weil Fragen der Sprachverwendung über das sprachpaarbezogene Übersetzen hinausgehen. Inwiefern leisten die Ansätze der sprach- und literaturwissenschaftlichen und übersetzungswissenschaftlichen Forschung einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung? Und inwieweit können die Erkenntnisse dieser Forschung auch zur Praxis des Übersetzens solcher Texte beitragen? Diese Fragen werden im folgenden Forschungsüberblick erörtert.

Es gibt keine allgemeine Übersetzungstheorie, die sämtliche Faktoren des komplexen Vorgangs des Übersetzens berücksichtigt. Nach Sigmund Kvam ist es sinnvoller, wenn mehrere Analyseansätze einander ergänzen, die mit einem jeweils klar umgrenzten Schwerpunkt einen fundierten Forschungsbeitrag leisten.<sup>134</sup> Die Übersetzungswissenschaft weist inhaltliche Überschneidungen insbesondere mit den Sprach- und Literaturwissenschaften sowie den Kommunikations- und Kulturwissenschaften auf. Diese Interdisziplinarität ist nach Radegundis Stolze ein Grund für die Vielfalt übersetzungstheoretischer Perspektiven und Schwerpunkte sowie für terminologische Differenzen, zum Beispiel bei den uneinheitlichen Bezeichnungen einer Übersetzung (etwa als Übertragung, Nachbildung, Umdichtung, Imitation, Adaptation, Neuschöpfung oder Neubearbeitung). Da vorhandene Ansätze immer wieder neu aufgegriffen und weiterentwickelt werden, bringt der wissenschaftliche Fortschritt eine Vielfalt zunehmend komplexer Übersetzungstheorien mit sich. Dabei bedeutet terminologische Ähnlichkeit nicht unbedingt inhaltliche Übereinstimmung, wenn Begriffe mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen werden, und eine neue Terminologie führt nicht zwangsläufig zu neuen Erkenntnissen, wenn Bekanntes nur in andere Worte gekleidet wird.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Vgl. Sigmund Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft. Forschungsüberblick und Hypothesen*, Münster: Waxmann 2009, S. 15–16; 159. Vgl. auch Stolze, *Übersetzungstheorien*, S. 156.

<sup>135</sup> Vgl. Stolze, *Übersetzungstheorien*, S. 9–10; 286–289.



Eine Übersetzungstheorie kann Erkenntnisse für die Praxis hervorbringen; nach Koller muss sie aber nicht eine (oder gar *die*) theoretische Konzeption als Richtlinie für das Übersetzen vorlegen oder ihren Wert durch die Praxis bestätigen lassen, zumal wenn der theoretische Diskurs Genauigkeiten und Begrenzungen mit sich bringt, die literarischen Texten fehlen, oder sich durch eine Abstraktheit auszeichnet, die eine praktische Anwendbarkeit verhindert.<sup>136</sup> Von Literaten verfasste Abhandlungen zum Übersetzen sind hingegen häufig eher von literarischem Wert als praxisbezogen und mit Bildern und Vergleichen gespickt. So schreibt Walter Benjamin, dass die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt umgibt „wie ein Königsmantel in weiten Falten“<sup>137</sup>, und Jacob Grimm sieht den Übersetzer als Seefahrer: „übersetzen ist *übersetzen*, traducere navem. wer nun zur seefahrt aufgelegt, ein schif bemannen und mit vollem segel an das gestade jenseits führen kann, musz dennoch landen, wo andrer boden ist und andre luft streicht.“<sup>138</sup> Viele übersetzungstheoretische Abhandlungen (etwa von Jacques Derrida) enthalten als zentrale Metapher den Mythos vom Turmbau zu Babel.<sup>139</sup>

Der Wert übersetzungstheoretischer Beiträge muss keineswegs an eigenen Übersetzungen gemessen werden, es erscheint aber legitim und geradezu naheliegend, Übersetzungen auch aus dem Blickwinkel der theoretischen Ausführungen des jeweiligen Übersetzers zu betrachten und zu erörtern, inwieweit sie Einflüsse der Theorie zeigen. Dabei geht es weniger um eine Bewährung der Theorie, sondern vielmehr um die Erkenntnis, inwiefern eine praktische Anwendung der Theorie erkennbar ist. Steiner schreibt:

Translators have left not only a great legacy of empirical evidence, but a good deal of philosophic and psychological reflection on whether or not authentic transfers of meaning between languages can take place. Much of current linguistics would have things neater than they are. Before conceding that the deeper, more important proceedings of language lie far beyond the level of actual or potential consciousness [...], we must look to the vital disorders of literature in which that consciousness is most incisively at work.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 6; 15–16.

<sup>137</sup> Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, übersetzt von Walter Benjamin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 5–24, hier: S. 15.

<sup>138</sup> Jacob Grimm, „Über das Pedantische in der deutschen Sprache“, in: (ders.), *Kleinere Schriften. Reden und Abhandlungen*, Hildesheim: Georg Olms 1965, S. 327–373, hier: S. 330.

<sup>139</sup> Laut dem biblischen Mythos beschlossen die Nachkommen Noahs, in Babylon (hebräisch: Babel) einen Turm zu bauen, der bis zum Himmel reichen sollte. Um diese Aufmüpfigkeit zu bestrafen, verwirrte Gott ihre Sprache und zerstreute sie in alle Länder. Nach dem Einsturz des Turms trat die Sprachenvielfalt an die Stelle der Ursprache, in der Wörter und Dinge einander vollkommen entsprochen hatten und alle Menschen sich verständigen konnten. Die Zerstreung der Sprachen bezieht sich dabei auf die Vielzahl und Verschiedenheit der Einzelsprachen sowie auf die innersprachliche Entzweiung des Verstehens. Vgl. Alfred Hirsch, *Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*, München: Fink 1995, S. 15; 21; 171–174. Vgl. auch Steiner, *After Babel*, S. 58–59. Vgl. auch Jörn Albrecht, *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 23.

<sup>140</sup> Steiner, *After Babel*, S. 108.

Die Ergebnisse und Erkenntnisse der Übersetzungspraxis sind zweifellos eine der wichtigsten Quellen übersetzungstheoretischer Überlegungen. Es ist jedoch nicht in erster Linie „philosophic and psychological reflection“ zum Übersetzen gefragt, denn der Gegenstand des Übersetzens sind Texte, und Texte bestehen aus Sprache, die darin auf verschiedene Art und Weise verwendet wird. Beim Eintauchen in Steiners „vital disorders of literature“ steht man einem Gewirr lediglich aus Wörtern gegenüber, die auf eine bestimmte Weise verwendet werden und zu deren Verständnis der Aspekt der verschiedenen Arten der Sprachverwendung beiträgt; ein differenzierter textlinguistischer Ansatz kann dabei helfen, Textelemente zu beschreiben, zu verstehen und zu übersetzen, ohne die Faszination des Texts zu schmälern.

In dem folgenden Forschungsüberblick in den Kapiteln II.2 und II.3 erstreckt sich die Suche nach geeigneten theoretischen Ansätzen und Modellen zur Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung über all jene Bereiche der Sprach- und Literaturwissenschaften und der Übersetzungswissenschaft, die hierzu etwas Relevantes beitragen können, sei es im Rahmen ausführlicher Theorien und Modelle des Übersetzens oder in Form einzelner Äußerungen und Stellungnahmen. Dabei wird ein breites Spektrum übersetzungstheoretischer Beiträge vorgestellt, beginnend bei relativistisch orientierten Ansätzen, die die Einzigartigkeit des Originals und des ausgangssprachlichen Signifikanten betonen, bis hin zu textlinguistisch fundierten Modellen, die sich zum Teil explizit auf Fragen der Sprachverwendung beziehen. Da sich dieser Forschungsüberblick in seinem Umfang und in der Anzahl der Beiträge beliebig erweitern ließe, folgt die Auswahl dem Kriterium, nicht möglichst viele, sondern möglichst vielfältige Ansätze und Perspektiven des übersetzungstheoretischen Umgangs mit Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung zu zeigen. Die Beiträge werden in ihren Grundgedanken skizziert, einzeln oder in gebündelter Weise besprochen und je nach Verfügbarkeit in manchen Fällen durch einen Blick auf eigene Übersetzungen des jeweiligen Theoretikers ergänzt. Es geht nicht darum, diese Beiträge als solche – also unabhängig vom Thema der vorliegenden Arbeit – zu beurteilen, und auch nicht darum, die Beiträge mit ihren inhaltlichen Schwerpunkten, terminologischen Festlegungen und methodischen Verfahrensweisen in einen erzwungenen Einklang miteinander zu bringen. Es geht vielmehr darum, einen breiten Überblick über unterschiedliche übersetzungstheoretische Ansätze zu gewinnen, die zur Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung etwas beitragen können.

Diese Vorgehensweise wird im folgenden Forschungsüberblick in einigen Fällen zu dem Ergebnis führen, dass bestimmte Arten der übersetzungstheoretischen Herangehensweise mitsamt ihren Konsequenzen für die übersetzerische Praxis eher ungeeignet erscheinen, um Texte mit Formen poetischer Sprachverwendung zu übersetzen. Solche scheinbar negativen

Erkenntnisse sind dabei wichtige Schritte in dem Prozess, sich einer sinnvollen Vorgehensweise bei der Übersetzung poetischer Sprachverwendung zu nähern. Wenn also einige der Beiträge, die im folgenden Forschungsüberblick besprochen werden, im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit nicht noch einmal aufgegriffen werden, dann spielen sie dennoch an dieser Stelle eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, angemessene Vorgehensweisen des Übersetzens abzugrenzen von solchen, die in Bezug auf die Übersetzung poetischer Sprachverwendung aus den unterschiedlichsten Gründen weniger sinnvoll sind.

Auf der Basis des folgenden Forschungsüberblicks in den Kapiteln II.2 und II.3 wird im Anschluss daran als Zwischenfazit in Kapitel II.4 das Fundament gelegt zur Erörterung der Übersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung. Dieses stellt dann eine wichtige Grundlage dar für die Differenzierung der Übersetzbarkeit der vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in Teil IV der vorliegenden Arbeit.

## 2. Relativistisch orientierte Übersetzungsperspektiven von Schleiermacher bis Derrida:

### Verfremdung im Dialog der Sprachen

Bevor das Übersetzen ab Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend in seinem textuellen Zusammenhang erforscht wurde, waren Übersetzungstheorien überwiegend von der Frage beherrscht, ob das Original sich der Übersetzung unterordnen oder die Übersetzung sich dem Original anpassen müsse.<sup>141</sup> Es wurde dementsprechend unterschieden zwischen einem einbürgernden, sinngemäß-übertragenden und einem verfremdenden, wörtlich-abbildenden Übersetzen. Während auf der einen Seite universalistische Ansätze und Theorien zum Beispiel von Vertretern des Rationalismus und der Aufklärung die Beschaffenheit des einzelsprachlichen Signifikanten unberücksichtigt lassen und sich zum Teil explizit auf den Bereich der referenziellen Sprachverwendung beschränken, heben auf der anderen Seite Vertreter der Romantik und der Moderne in relativistischen Übersetzungstheorien die Einzigartigkeit des Originals und die Bedeutsamkeit des ausgangssprachlichen Signifikanten hervor, was sich in vielen Fällen in der Befürwortung einer verfremdenden, wörtlichen Übersetzungsweise äußert.<sup>142</sup> Von diesen relativistisch<sup>143</sup> orientierten Übersetzungsperspektiven sollen im Folgenden einige wichtige Grundgedanken und Ansätze herausgegriffen werden.

In der Abhandlung *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* unterscheidet Friedrich Schleiermacher das Dolmetschen von Texten mit interlingual identisch erfassbaren Inhalten und das Übersetzen von literarischen Texten, in denen die einzelsprachliche Form mit dem Inhalt eine Einheit bildet, die im verfremdenden Übersetzen zu bewahren ist. Die gebotene Methode des Übersetzens beschreibt er als an die historische Notwendigkeit einer bestimmten Situation gebunden.<sup>144</sup> Er schreibt: „Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“<sup>145</sup> Die in letzterem Fall einbürgernde Übersetzung folgt zielsprachlichen Normen und wirkt auf ihre Leser wie ein Original, als ob

---

<sup>141</sup> Vgl. Wolfram Wilss, „Methodische Probleme der Übersetzungswissenschaft“, in: *Theory and Practice of Translation*, edited by Lillebill Grähs u. a., Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1978, S. 51–64, hier: S. 51.

<sup>142</sup> Vgl. Peter Zima, „Der unfaßbare Rest. Übersetzung zwischen Dekonstruktion und Semiotik“, in: *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, hg. von Johann Strutz / Peter Zima, Tübingen: Narr 1996, S. 19–33, hier: S. 19–21.

<sup>143</sup> Der Begriff der „relativistischen“ bzw. „relativistisch orientierten“ Übersetzungstheorien wird bei Radegundis Stolze verwendet; sie nimmt damit Bezug auf das in Kapitel I.1 der vorliegenden Arbeit beschriebene „linguistische Relativitätsprinzip“ von Edward Sapir und Benjamin Whorf, das von einer unüberwindlichen Strukturverschiedenheit der Sprachen ausgeht. Vgl. Stolze, *Übersetzungstheorien*, S. 25; 30.

<sup>144</sup> Vgl. Werner Koller, „Textgattungen und Übersetzungsäquivalenz“, in: *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*, hg. von Wolfgang Kühlwein u. a., München: Fink 1981, S. 272–279, hier: S. 272. Vgl. auch Friedmar Apel / Annette Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 89.

<sup>145</sup> Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, hg. von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz, Berlin: Alexander Verlag 2022, S. 29–30.

der Autor des Originals als Zeitgenosse in der Zielsprache, „als Deutscher zu Deutschen würde geredet und geschrieben haben“<sup>146</sup>. Nach Schleiermacher hätte ein Autor in einer anderen Sprache aber nicht den gleichen Text geschrieben, sondern andere Texte.<sup>147</sup> Die Übersetzungsmethode, die das Original „so zeigen will, wie es sein würde, wenn der Verfasser selbst es ursprünglich in des Lesers Sprache geschrieben hätte“<sup>148</sup>, kommentiert er:

Ja was will man einwenden, wenn ein Übersetzer dem Leser sagt, Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte; und der Leser ihm antwortet, Ich bin dir eben so verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem andern Vater erzeugt hätte?<sup>149</sup>

Schleiermacher befürwortet stattdessen die verfremdende Übersetzung, die sprachliche und stilistische Strukturen des Originals nachbildet und sich nicht wie ein neues Original lesen lässt; daraus folgt „eine Haltung der Sprache, die [...] ahnden lässt, dass sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Ähnlichkeit hinübergebogen sei“<sup>150</sup>. Er will das Fremdartige des Originals in der Übersetzung bewahren; diese soll sich als Nachahmung des Verstehens des Originals zeigen.<sup>151</sup> Schleiermachers eigene Platon-Übersetzungen sind in lexikalischer und syntaktischer Hinsicht an das Original angepasst; Güttinger veranschaulicht anhand von Auszügen aus der Übersetzung von *Kratylos* („dass das schöne schwierig ist, zu lernen wie es sich verhält“<sup>152</sup>, „Der eine von ihren Namen ist wol gar nicht schwer zu erklären, woher er rührt“<sup>153</sup>) und von *Symposion* („sage mir nur soviel ob die Liebe das dessen Liebe sie ist begehrt oder nicht? [...] Und ob sie wol schon habend was sie begehrt und liebt es begehrt und liebt, oder es nicht habend?“<sup>154</sup>), dass sich am Inhalt aber kaum etwas ändern würde, wenn der Ausdruck dem deutschen Sprachgebrauch entspräche. Nach Güttinger enthalten diese Übersetzungen aber auch zahlreiche Stellen, an denen Schleiermacher vom wörtlichen Übersetzen abweicht, um zum Beispiel im Fall von Wortspielen mit äquivalenten zielsprachlichen Wortspielen dieselbe Wirkung zu erzielen.<sup>155</sup>

Nach Schleiermacher bildet die einzelsprachliche Form literarischer Texte mit dem Inhalt eine Einheit; in ähnlicher Weise schreibt August W. Schlegel, der Inhalt eines Gedichts werde

---

<sup>146</sup> Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, S. 30.

<sup>147</sup> Vgl. Apel/Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, S. 90.

<sup>148</sup> Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, S. 54.

<sup>149</sup> Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, S. 68.

<sup>150</sup> Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, S. 46.

<sup>151</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 59–60.

<sup>152</sup> Platon, „Kratylos“, in: *Platons Werke von Friedrich Schleiermacher*, Teil 2, Band 2, Berlin: Georg Reimer 1857, S. 3–84, hier: S. 17.

<sup>153</sup> Platon, „Kratylos“, in: *Platons Werke von Friedrich Schleiermacher*, S. 44.

<sup>154</sup> Platon, „Das Gastmahl“, in: *Platons Werke von Friedrich Schleiermacher*, S. 249–314, hier: S. 289.

<sup>155</sup> Vgl. Güttinger, *Zielsprache*, S. 22–23.

„nur durch das Medium der Form erkannt“<sup>156</sup>. Die Übersetzung solle daher auch die metrischen Eigenschaften des Originals nachbilden und „keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form auslösch[en] [...]. Die Wortspiele, welche sich nicht übertragen oder durch ähnliche ersetzen lassen, müßten zwar wegbleiben, aber so, daß keine Lücke sichtbar würde“<sup>157</sup>. Anhand von Auszügen aus Schlegels Übersetzung von Shakespeares *Hamlet* („Nun [...] hat der junge Fortinbras [...] Mit Botschaft uns zu plagen nicht ermangelt“<sup>158</sup>) zeigt Güttinger, dass die Wortwahl, ähnlich wie in Schleiermachers Platon-Übersetzungen, ohne Rücksicht auf den Sprachgebrauch der Zielsprache durch das Original bestimmt ist. Er räumt aber ein, dass derart wörtliche Übersetzungen in Einzelfällen die Zielsprache bereichern können.<sup>159</sup>

In ähnlicher Weise wie Schleiermacher betont Humboldt, mit Bezug auf die eigene Übersetzung von Aeschylus' *Agamemnon*, dass keine zwei Wörter verschiedener Sprachen einander vollkommen gleich sind: „Verschiedene Sprachen sind in dieser Hinsicht nur ebensoviel Synonymieen; jede drückt den Begriff etwas anders, mit dieser oder jener Nebenbestimmung, eine Stufe höher oder tiefer auf der Leiter der Empfindungen aus.“<sup>160</sup> Das Wort als individuelle Gestalt des mit ihm entstehenden Begriffs ist nach Humboldt unübersetzbar, weil es in keiner anderen Sprache eine genaue Entsprechung hat.<sup>161</sup> In der Übersetzung soll daher das Fremde des Originals erfahrbar werden: „Solange [...] das Fremde gefühlt wird, hat die Uebersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verräth der Uebersetzer, dass er seinem Original nicht gewachsen ist.“<sup>162</sup> So spürt der Leser die Fremdheit, wenn ihm die Wortwahl der Übersetzung unverständlich erscheint und er sie für fehlerhaft hält, aber er spürt das Fremde, wenn ihm auf ungewohnte Weise etwas präsentiert wird, was er zwar wiedererkennen könnte, aber so zum ersten Mal zu lesen meint.<sup>163</sup> Ebenso wie Schleiermacher wendet sich Humboldt gegen den Gedanken, „dass der Uebersetzer schreiben müsse, wie der Originalverfasser in der Sprache des Uebersetzers geschrieben haben würde [...], [weil] kein Schriftsteller dasselbe

---

<sup>156</sup> August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke*, Band 10: Vermischte und kritische Schriften, Teil 4: Rezensionen, hg. von Eduard Böcking, Leipzig: Weidmann 1846, S. 134.

<sup>157</sup> August Wilhelm von Schlegel, *Sprache und Poetik. Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart: Kohlhammer 1962, S. 116–117.

<sup>158</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, in: *Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, Band 6, Berlin: Georg Reimer 1891, S. 1–160, hier: S. 11.

<sup>159</sup> Vgl. Güttinger, *Zielsprache*, S. 8; 28.

<sup>160</sup> Wilhelm von Humboldt, „Aeschylus Agamemnon. Einleitung“, in: (ders.), *Wilhelm von Humboldts Werke*, Band 8: Übersetzungen, hg. von Albert Leitzmann, Berlin: B. Behr 1909, S. 119–146, hier: S. 129.

<sup>161</sup> Vgl. Hans-Jost Frey, „Übersetzung und Sprachtheorie bei Humboldt“, in: *Übersetzung und Dekonstruktion*, hg. von Alfred Hirsch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 37–63, hier: S. 57.

<sup>162</sup> Humboldt, „Aeschylus Agamemnon“, S. 132.

<sup>163</sup> Vgl. Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*, übersetzt von Burkhard Kroeber, München: dtv 2009, S. 204.

und auf dieselbe Weise in einer andern Sprache geschrieben haben würde“<sup>164</sup>. Humboldts eigene *Agamemnon*-Übersetzung folgt der Metrik und Wortstellung des Originals über die Grenzen der Zielsprache hinaus, weshalb sie als dunkel und unverständlich gilt.<sup>165</sup> Dennoch wären einzelne seiner Überlegungen durchaus mit der Perspektive eines wirkungsäquivalenten Übersetzens vereinbar, so zum Beispiel der Gedanke, dass der Übersetzer keine Klarheit in den Zieltext einbringen darf, „wo das Original nur andeutet, statt klar auszusprechen, wo es sich Metaphern erlaubt, deren Beziehung schwer zu fassen ist“<sup>166</sup>, oder dass das, was im Original „erhaben, riesenhaft und ungewöhnlich ist, in der Uebertragung [nicht] leicht und augenblicklich fasslich“<sup>167</sup> sein darf.

Die Betonung der Einzigartigkeit des Originals und der Bedeutsamkeit der Signifikanten liegt auch zahlreichen relativistischen Übersetzungsbeiträgen des 20. Jahrhunderts zugrunde, von denen einige Ansätze zu skizzieren sind. Wolfgang Schadewaldt sieht es als Merkmal „großer, ernster Dichtung [...], daß das Wort [...] wesensunmittelbar, seinsträchtigt, sachlich erfüllt, dichterisch faktisch ist“<sup>168</sup>. Für den Übersetzer ergibt sich daraus eine besondere Vorstellung von Treue: „Stoff und Form umfassend, bedeutet Treue nun das verpflichtende Begreifen der individuellen sinnlich-geistigen Totalität des Originals.“<sup>169</sup> Erreichen will Schadewaldt dies durch „ein eigenes Übersetzerdeutsch, das die in der Sprache ruhenden Möglichkeiten im Sinne des fremden Autors verwirklicht“<sup>170</sup>; der Leser soll in der Übersetzung „die fremde Nationalität, Epoche und Gattung, ja die Individualität des Autors selber wiedererkennen“<sup>171</sup>. Er räumt aber ein, dass ein solches Übersetzen sich „so weit über die praktische Vollziehbarkeit erhoben zu haben [scheint], daß, was an einer Schrift übersetzbar ist, geringen Wertes erscheint, das Werthafte aber fortan für unübersetzbar gelten muß“<sup>172</sup>.

Nach Rudolf Borchardt soll die Sprache der Übersetzung die Spannung von Tradition und Neuheit zeigen und die Traditionen schöpferisch verfügbar machen.<sup>173</sup> Er schreibt: „Ich bin so hochmütig, Äschylus eben nicht klarer zu wollen, als er selber sich gewollt hat, auch Pindar nicht [...]. Die Formen als freie Erscheinung wollen als das, was sie sind, nicht als das, wozu

---

<sup>164</sup> Humboldt, „Aeschylus Agamemnon“, S. 132.

<sup>165</sup> Vgl. Apel/Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, S. 92.

<sup>166</sup> Humboldt, „Aeschylus Agamemnon“, S. 133.

<sup>167</sup> Humboldt, „Aeschylus Agamemnon“, S. 133.

<sup>168</sup> Wolfgang Schadewaldt, „Die Wiedergewinnung antiker Literatur auf dem Wege der nachdichtenden Übersetzung“, in: (ders.), *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, hg. von Ernst Zinn, Zürich / Stuttgart: Artemis 1960, S. 538–542, hier: S. 539.

<sup>169</sup> Wolfgang Schadewaldt, „Das Problem des Übersetzens“, in: (ders.), *Hellas und Hesperien*, S. 523–537, hier: S. 528.

<sup>170</sup> Schadewaldt, „Das Problem des Übersetzens“, S. 529.

<sup>171</sup> Schadewaldt, „Das Problem des Übersetzens“, S. 529.

<sup>172</sup> Schadewaldt, „Das Problem des Übersetzens“, S. 528.

<sup>173</sup> Vgl. Apel/Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, S. 121.

sie angeblich dienen, ergriffen sein“<sup>174</sup>. Borchardts eigene Übersetzung von Dantes *La divina Commedia* enthält nach Güttinger eine Art schwer verständliches Frühneuhochdeutsch; er habe damit gemäß Schleiermachers Forderung ein Übersetzerdeutsch geschaffen (wie Schadowaldt), das die Möglichkeiten der Zielsprache im Sinn des Autors des Originals verwirklicht.<sup>175</sup> Nach Wais war Dante jedoch weder von den eigenen Zeitgenossen noch von heutigen Italienern „sprachlich so weit entfernt, wie er es wurde, [...] als Rudolf Borchardt ihn für Deutsche des 20. Jahrhunderts in ein Mittelhochdeutsch umsetzte, das es nie gegeben hat“<sup>176</sup>. In ähnlicher Weise wie Schleiermacher und Humboldt betont Rudolf Pannwitz den seines Erachtens falschen Grundsatz vieler Übersetzungen:

sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen. sie haben eine viel bedeutendere ehrfurcht vor den eigenen sprachgebräuchen als vor dem geiste des fremden werks. [...] Der grundsätzliche irrtum des übertragenden ist dass er den zufälligen stand der eignen sprache festhält anstatt sie durch die fremde sprache gewaltig bewegen zu lassen.<sup>177</sup>

In dem Sinn soll auch nach José Ortega y Gasset die dem Original „eigentümliche Ausdrucksweise in einer Übersetzung durchschein[en], in der die Möglichkeiten der eigenen Sprache bis zur äußersten Grenze der Verständlichkeit ausgenutzt wurden“<sup>178</sup>. In seinen Augen darf sich eine Übersetzung nicht wie ein Original lesen; er fordert sogar eine Übersetzung, „die keine literarische Anmut für sich in Anspruch nimmt, die nicht leicht zu lesen ist, die aber ganz klar ist, auch wenn diese Klarheit eine Menge von Fußnoten erfordert“<sup>179</sup>.

Etwas ausführlicher ist auf Walter Benjamins übersetzungstheoretische Ausführungen einzugehen. Er schreibt in *Die Aufgabe des Übersetzers*, die Übersetzung diene dem „Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander“<sup>180</sup>; dabei

beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines, und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache. Während nämlich alle einzelnen Elemente, die Wörter, Sätze, Zusammenhänge von fremden Sprachen sich ausschließen, ergänzen diese Sprachen sich in ihren Intentionen selbst. [...] In „Brot“ und „pain“ ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten [...]; am Gemeinten aber, daß sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten.<sup>181</sup>

<sup>174</sup> Rudolf Borchardt, „Das Gespräch über Formen“, in: (ders.), *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis Deutsch*, Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 9–61, hier: S. 34–35.

<sup>175</sup> Vgl. Güttinger, *Zielsprache*, S. 24.

<sup>176</sup> Kurt Wais, „Übersetzung und Nachdichtung“, in: (ders.), *An den Grenzen der Nationalliteraturen. Vergleichende Aufsätze*, Berlin: De Gruyter 1958, S. 196–214, hier: S. 205.

<sup>177</sup> Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europaischen Kultur*, Nürnberg: Hans Carl 1917, S. 240; 242.

<sup>178</sup> José Ortega y Gasset, *Elend und Glanz der Übersetzung*, übersetzt von Gustav Kilpper, München: Langewiesche-Brandt 1956, S. 89.

<sup>179</sup> Ortega y Gasset, *Elend und Glanz der Übersetzung*, S. 85; 87.

<sup>180</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 11.

<sup>181</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 13–14.



Mit der Art des Meinens einer Sprache beschreibt er nach Hirsch das Verhältnis der Sprache zum Gehalt, des Meinenden zum Gemeinten. Wenn Signifikant und Signifikat im Original untrennbar miteinander verflochten sind, kann beim Übersetzen kein reines Signifikat in die Zielsprache übertragen werden.<sup>182</sup> Nach Benjamin ist in Original und Übersetzung das Verhältnis der Sprache zum Gehalt völlig verschieden: Bilden diese im Original „eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten. Denn sie bedeutet eine höhere Sprache als sie ist und bleibt dadurch ihrem eigenen Gehalt gegenüber unangemessen, gewaltig und fremd“<sup>183</sup>.

Mit der Übersetzung soll die Art des Meinens der Ausgangssprache in die Zielsprache getragen werden; durch die Verknüpfung der Arten des Meinens unterschiedlicher Sprachen löst die Fremdheit zwischen Gemeintem und Art des Meinens die Sprache aus ihrem räumlichen und zeitlichen Kontext.<sup>184</sup> Nach Benjamin führt die Ergänzung der in allen Sprachen unterschiedlichen Arten des Meinens (der Verhältnisse von Sprache und Gehalt) in der Übersetzung zur reinen Sprache, in der die Sprachen „miteinander, ergänzt und versöhnt in der Art ihres Meinens, übereinkommen“<sup>185</sup>. Die reine Sprache besteht aus Verhältnissen und Differenzen, repräsentiert keine Bedeutung und verweist nur auf sich selbst.<sup>186</sup> Benjamin schreibt: „In dieser reinen Sprache, die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist, trifft [...] alle Mitteilung, aller Sinn und alle Intention auf eine Schicht, in der sie zu erlöschen bestimmt sind.“<sup>187</sup> Die größte Nähe zur reinen Sprache durch die Ergänzung der Arten des Meinens wird durch die Wörtlichkeit einer Übersetzung erreicht, mit der sie sich vom Sinnzusammenhang der ausgangssprachlichen Mitteilung löst und nicht wie ein Original zu lesen ist:<sup>188</sup>

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original [...]. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax, und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.<sup>189</sup>

Benjamin schreibt über das Original, „je mehr es Mitteilung ist, desto weniger ist für die Übersetzung dabei zu gewinnen“<sup>190</sup>, denn „die Wörtlichkeit hinsichtlich der Syntax wirft jede

---

<sup>182</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 260; 310–311.

<sup>183</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 15.

<sup>184</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 145.

<sup>185</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 17.

<sup>186</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 227.

<sup>187</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 21.

<sup>188</sup> Vgl. Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 20.

<sup>189</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 20.

<sup>190</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 22–23.

Sinneswiedergabe vollends über den Haufen“<sup>191</sup>. Als Beispiele solcher Wörtlichkeit nennt er Hölderlins Sophokles-Übersetzungen: „In ihnen ist die Harmonie der Sprachen so tief, daß der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird. [...] In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht, in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren.“<sup>192</sup> Diese Übersetzungen machen mit der wörtlichen Anpassung an das Original die Grenzen sprachlichen Ausdrucks und zwischen den Sprachen erfahrbar.<sup>193</sup> Benjamin bezeichnet die Interlinearversion heiliger Schriften als „Ideal aller Übersetzung“<sup>194</sup>, denn eine solche Wort-für-Wort-Übersetzung markiert den Übergang zwischen Ausgangs- und Zieltext, die miteinander in Beziehung treten, ohne zu verschmelzen.<sup>195</sup>

Nach Benjamin soll die Art des Meinens (das Verhältnis von Sprache und Gehalt) der Ausgangssprache in die Zielsprache getragen werden. Indem er das Fremde der Ausgangssprache von Verhältnissen und Beziehungsgeflechten her denkt, gewinnt er nach Hirsch eine neue Perspektive auf den Gedanken, das Fremde der Ausgangssprache in die Zielsprache zu überführen; die reine Sprache ist aber weder denkbar noch erreichbar.<sup>196</sup> Benjamin räumt selbst ein, die Aufgabe, in der Übersetzung „den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen, scheint niemals lösbar“<sup>197</sup>. Hierzu bemerkt Hans Peter Neureuter, dass Benjamins Theorie „nur deshalb so schön glänzt und funkelt, weil sie die Türen zur Praxis geschlossen hält und ihr damit einen unendlichen Spielraum gibt. Es wäre vergeblich, Benjamins eigene Übersetzungspraxis aus seiner Theorie [...] herleiten zu wollen“<sup>198</sup>. Da Benjamin jedoch die Wörtlichkeit der Übersetzung und die Interlinearversion nennt und unter anderem auf Hölderlins Sophokles-Übersetzungen Bezug nimmt, lässt sich zumindest ansatzweise nachvollziehen, welche Art von Übersetzung er anvisiert.

Benjamins Ausführungen weisen Berührungspunkte mit Jacques Derridas übersetzungstheoretischen Überlegungen auf. Im Strukturalismus und Poststrukturalismus wird Sinn nicht nur durch die außersprachliche Referenz, sondern als Effekt eines Systems von Differenzen gedacht. Bereits Saussure unterscheidet die Bedeutung eines Zeichens von dessen Wert, den es durch die Beziehung zu den anderen Zeichen desselben Systems erhält. Nach Derrida gibt es keine Identität der Zeichen als Bedeutungseinheiten, existiert der Sinn nur als Differenz,

---

<sup>191</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 19.

<sup>192</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 23.

<sup>193</sup> Vgl. Apel/Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, S. 117. Vgl. auch Steiner, *After Babel*, S. 323.

<sup>194</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 24.

<sup>195</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 159.

<sup>196</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 309; 313.

<sup>197</sup> Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, S. 18.

<sup>198</sup> Hans Peter Neureuter, „Die kleinen Alten. Ein Gedicht von Baudelaire im Gespräch zwischen Benjamin und Brecht“, in: (ders.), *Stückwerke. Studien zur deutsch-europäischen Literaturgeschichte*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023, S. 185–203, hier: S. 199.

wobei sich im differenziellen Sprachsystem ein Zeichen im Umweg über alle anderen Zeichen von diesen unterscheidet; mit dem Begriff der *différance* (frz. *différer*: verschieben, verzögern, sich unterscheiden) meint er auch das Ereignis von Differenz.<sup>199</sup> Wenn ein Signifikat nur innerhalb eines bestimmten differenziellen Gefüges an einen bestimmten Signifikanten gebunden ist, dann erscheint die Übersetzung des Signifikats mit der Veränderung des Signifikanten unmöglich; eine radikale Entkopplung von Signifikant und Signifikat hingegen würde eine Außersprachlichkeit der Signifikate als *idées préétablies* implizieren.<sup>200</sup>

Nach Derrida gibt es Übersetzung nur, „si un code permanent permet de substituer ou de transformer les signifiants en gardant le même signifié, toujours *présent* malgré l’absence de tel ou tel signifiant déterminé“<sup>201</sup>. Da die Übersetzung die Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat praktiziert, bevorzugt Derrida den Begriff der Transformation und beschreibt eine „transformation réglée d’une langue par une autre, d’un texte par un autre. Nous n’aurons et n’avons en fait jamais eu affaire à quelque ‚transport‘ de signifiés purs que l’instrument [...] signifiant laisserait vierge et intact“<sup>202</sup>. Der Begriff der Transformation berücksichtigt, dass der Zeichenkörper kein austauschbarer Träger einer Bedeutung ist und dass es aufgrund der konstitutiven Differenzen und ihrer Bewegungen keine konstante und einheitliche Zuordnung von Signifikant und Signifikat gibt.<sup>203</sup>

Der heilige Text, in dem Wörtlichkeit und Sinn nicht auseinanderzuhalten sind, ist nach Derrida „l’idéal à partir duquel on pourra penser, évaluer, mesurer la traduction essentielle, c’est à dire poétique“<sup>204</sup>. Er beschreibt ihn als den absoluten Text,

---

<sup>199</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 184; 191. Vgl. auch Peter Zima, *Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2011, S. 156–157.

<sup>200</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 193–194.

<sup>201</sup> Jacques Derrida, „Freud et la scène de l’écriture“, in: (ders.), *L’écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil 1991, S. 293–340, hier: S. 311. „wenn ein feststehender Code die Ersetzung oder Transformation der Signifikanten und die Bewahrung desselben Signifikats erlaubt, das immerfort *présent* ist, ungeachtet der Abwesenheit dieses oder jenes bestimmten Signifikanten“. Jacques Derrida, „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: (ders.), *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 302–350, hier: S. 321.

<sup>202</sup> Jacques Derrida, „Sémiologie et grammatologie“, in: *Essais de sémiotique*, recueil sous la direction de Julia Kristeva u. a., Den Haag / Paris: Mouton 1971, S. 11–27, hier: S. 14. „geregelt Transformation einer Sprache mittels einer anderen, eines Textes mittels eines anderen. Wir haben und hatten es in Wirklichkeit nie mit einer ‚Übertragung‘ reiner Signifikate [...] zu tun, welche durch das Mittel [...] der Signifikanten unberührt und unangetastet bliebe“. Jacques Derrida, „Sémiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva“, übersetzt von Dorothea Schmidt und Astrid Wintersberger, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hg. von Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam 2015, S. 140–164, hier: S. 144.

<sup>203</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 197; 222–223.

<sup>204</sup> Jacques Derrida, „Des tours de Babel“, in: *Difference in Translation*, edited by Joseph Graham, Ithaca / London: Cornell University Press 1985, S. 209–248, hier: S. 246. „das Ideal, von dem aus wir die wesentliche, das heißt dichterische Übersetzung denken, schätzen und ermessen können“. Jacques Derrida, „Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege“, übersetzt von Alexander García Düttmann, in: *Übersetzung und Dekonstruktion*, S. 119–165, hier: S. 160.

parce qu'en son événement [...] il ne dit rien qui fasse sens hors de cet événement même. [...] Dans le même événement, la lettre cesse d'opprimer dès lors qu'elle n'est plus le corps extérieur ou le corset de sens. Elle se traduit aussi d'elle-même, et c'est dans ce rapport à soi du corps sacré que se trouve engagée la tâche du traducteur.<sup>205</sup>

Wenn die Übersetzung Verhältnisse und Verwebungen im sprachlichen Gewebe auflöst und neu schafft, dann konstituiert sich das Signifikat ursprünglich, behält aber Bezüge der Ausgangssprache; da es von seiner Materialität und seinem Wert im ausgangssprachlichen Gefüge untrennbar ist, modifiziert es sich selbst und die Zeichen im zielsprachlichen System.<sup>206</sup>

Gemäß den übersetzungstheoretischen Konzeptionen von Benjamin und Derrida soll das Fremde des Originals und der Ausgangssprache in der Übersetzung durchscheinen; dabei sind Verwebungen und Verhältnisse aufzulösen und neu zu konstruieren. Wenn in der Übersetzung die Differenzen der Sprachen in einen Dialog treten sollen, dann wird es nach Hirsch ein Dialog ohne Vermittlung zwischen den Fremdheiten, da sie sich in kein semantisches Gefüge versetzen lassen.<sup>207</sup> In derartigen Konzeptionen wird nach Prammer das Unerreichbare der Sprachen über den Reichtum des sprachlich Vorhandenen gestellt und der Abstraktionsgrad derart strapaziert, dass eine praktische Anwendung ausgeschlossen ist, denn sie führen nicht zu textrelevanten Definitionen, sondern machen eine Übersetzungstheorie zum Schauplatz höherer Artikulation und Spekulation.<sup>208</sup> Sie kritisiert zu Recht, dass der Dichter und seine Texte, um die es eigentlich gehen sollte, mit „viel tiefschürfendem Spekulieren“<sup>209</sup> und durch eine „stolz zur Schau getragene Praxisfremdheit“<sup>210</sup> in den Hintergrund gedrängt werden.

In diesem ersten Abschnitt des Forschungsüberblicks wurden relativistisch orientierte übersetzungstheoretische Ansätze des 19. und 20. Jahrhunderts vorgestellt, denen der Anspruch zugrunde liegt, in der Übersetzung die Einzigartigkeit und Fremdheit des Originals und die Beschaffenheit des ausgangssprachlichen Signifikanten zur Geltung zu bringen. In der übersetzerischen Praxis äußert sich dies in vielen Fällen in wörtlich-verfremdenden Übersetzungen, die auf die Bewahrung der Wörtlichkeit, Wortstellung und mitunter auch der Syntax des Originals zielen und dadurch wie eine schwer verständliche Mischung aus beiden Sprachen

---

<sup>205</sup> Derrida, „Des tours de Babel“, S. 248. „weil er in seinem Sich-Ereignen [...] nichts sagt, was außerhalb des Ereignisses sinnvoll wäre oder Sinn machte. [...] Im Zuge desselben Ereignisses verliert der Buchstabe seine unterdrückende Wirkung, da er nicht mehr der äußere Körper oder das Korsett des Sinnes ist. Der Buchstabe übersetzt sich nun aus sich – in sich selber; genau dieses Selbstverhältnis des heiligen Körpers bindet den Übersetzer, genau in diesem Selbstverhältnis liegt die Verpflichtung seiner Aufgabe.“ Derrida, „Babylonische Türme“, S. 162–163.

<sup>206</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 182; 234.

<sup>207</sup> Vgl. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, S. 12–13; 17–18.

<sup>208</sup> Vgl. Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben*, S. 86; 88.

<sup>209</sup> Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben*, S. 88.

<sup>210</sup> Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben*, S. 88.

wirken. Solche Übersetzungen können einen gewissen literarischen Wert haben; aufgrund der Wirkung, die sie hervorrufen, sind sie aber kaum als angemessene Übersetzungen einzuschätzen. Eine wörtlich-verfremdende Übersetzung enthält Anklänge an das Original, aber sie wirkt weder wie *dieses* Original noch wie *ein neues* Original. Ebenso wie das Original auf seine zeitgenössischen bzw. heutigen Rezipienten wie ein Original gewirkt hat bzw. wirkt, soll auch eine Übersetzung derart sein, dass sie auf ihre zeitgenössischen bzw. heutigen Rezipienten wie ein Original gewirkt hätte bzw. wirkt.

Aus der Forderung, dass eine Übersetzung für ihre Leser dieselben Wirkungsmöglichkeiten haben soll wie das Original für seine Leser, resultiert auch die Angemessenheit der – in relativistischen Übersetzungstheorien kritisierten, aber tatsächlich sehr sinnvollen – Position, der Übersetzer solle so schreiben, wie der Verfasser des Originals geschrieben hätte, wenn die Zielsprache seine Sprache gewesen wäre. Damit eine wirkungsäquivalente Übersetzung ein ähnliches Wirkungspotenzial haben kann wie das Original, muss sie sich nach Güttinger ebenfalls wie ein Original lesen und dem zielsprachlichen Rezipienten ebenso wenig befremdlich vorkommen wie das Original dem ausgangssprachlichen Rezipienten.<sup>211</sup> Eine wörtliche Übersetzung ist ein wichtiges Hilfsmittel, um dem zielsprachlichen Leser einen ungefähren Eindruck des Textinhalts zu vermitteln; sie lässt nach Güttinger aber den Sprachgebrauch der Zielsprache und oft auch den Sinn des Originals unbeachtet. Um dieselben Wirkungsmöglichkeiten zu haben, müssen sich Übersetzungen unterschiedlich weit vom Wortlaut des Originals entfernen; es ist nach dem Sinn der Wörter und ihrer Funktion innerhalb des Texts zu fragen.<sup>212</sup> Mit Blick auf die Wirkung einer Übersetzung unterscheidet Jiří Levý die illusionistische Übersetzung, die die Illusion eines Originals erzeugt, und die anti-illusionistische Übersetzung, die sich als Übersetzung zu erkennen gibt. Er befürwortet die illusionistische Übersetzung, die auf den Leser auf ähnliche Weise wirken und ihm die Bedeutsamkeit und den ästhetischen Wert des Originals nahebringen soll.<sup>213</sup> Entscheidend ist nicht „die Verwirklichung der Einheit von Form und Inhalt im sprachlichen Material [...], sondern deren Konkretisation im Gedanken des Aufnehmenden, [...] die Wirkung des Werks auf den Leser“<sup>214</sup>.

Wie lässt sich denn nun die Wirkung eines Originals in der Übersetzung erhalten? Die Rezeption eines Texts und seine Wirkung auf den Leser sind individuell verschieden; es gibt unterschiedliche historisch, gesellschaftlich und individuell bedingte Voraussetzungen der

---

<sup>211</sup> Vgl. Güttinger, *Zielsprache*, S. 15.

<sup>212</sup> Vgl. Güttinger, *Zielsprache*, S. 71–75.

<sup>213</sup> Vgl. Jiří Levý, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, übersetzt von Walter Schamschula, Frankfurt am Main / Bonn: Athenäum 1969, S. 31–32; 69.

<sup>214</sup> Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 94.

Lektüre, des Verstehens und auch der Aufmerksamkeit für einzelne Textelemente. Es geht daher nicht um den Erhalt dieser individuell unterschiedlichen Wirkung, sondern vielmehr um den Erhalt der *Wirkungsmöglichkeiten* eines Texts. Der einzige unveränderliche Faktor in der Rezeption eines Texts ist dieser Text selbst, in dem Sprache auf bestimmte Art und Weise verwendet wird. Der Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten eines Texts lässt sich daher am ehesten durch die Nachbildung der Sprachverwendung im Text erreichen. Da Texte oft mehrere Arten der Sprachverwendung enthalten, die jeweils unterschiedliche Übersetzungsverfahren erfordern, ist die Übersetzung nach der Art der Sprachverwendung zu differenzieren. Mit der Nachbildung der Sprachverwendung des Originals in der Übersetzung kann diese ähnliche Wirkungsmöglichkeiten haben wie das Original; die Übersetzung hat dann die bestmögliche Chance, auf ihre Leser so zu wirken, wie das Original auf seine Leser wirkt.

Inwiefern können nun die relativistisch orientierten übersetzungstheoretischen Ansätze einen relevanten Beitrag leisten zur Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung und gegebenenfalls auch zur Praxis des Übersetzens solcher Texte? Felix Christen stellt einen Zusammenhang her zwischen dieser Art des Übersetzens und dem Thema der sprachlichen Selbstreferenzialität: „Die verfremdende Übersetzung strebt keine Äquivalenz mit dem zu übersetzenden Text an, sondern lenkt [...] die Aufmerksamkeit von der Semantik auf die Signifikanten und ist damit auto- und heteroreflexiv, d. h. betont die eigene mediale, sprachliche Verfasstheit“<sup>215</sup>. Das Bestreben, die Einzigartigkeit und Fremdheit des Originals in der Übersetzung durchscheinen zu lassen, verbindet Christen mit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung. So schreibt er, mit Bezug auf Hölderlins Pindar-Übersetzung: „Die Selbstbezüglichkeit, konstitutiv für poetische Sprache, erhält dabei einen neuen Sinn: eine Richtung hin auf den andern, den zu übersetzenden Text, der [...] eine Reflexion auf den Prozess, den Gang der Übertragung ermöglicht.“<sup>216</sup> Mit einem solchen Verweis auf die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung ließe sich die Angemessenheit einer wörtlich-verfremdenden Übersetzung insofern begründen, als diese – ebenso wie ein selbstreferenzielles Original – auf die konkrete Beschaffenheit dieses Originals engen Bezug nimmt. Wenn aber die Übersetzung – ebenso wie ein selbstreferenzielles Original dies tut – wie ein Original wirken soll, dann ist die Selbstreferenzialität der poetischen Sprachverwendung im Original vielmehr mit einer Selbstreferenzialität der poetischen Sprachverwendung in der Übersetzung zu beantworten.

---

<sup>215</sup> Felix Christen, *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung*, Basel / Weil am Rhein: Engeler 2007, S. 85–86.

<sup>216</sup> Christen, *Eine andere Sprache*, Text auf Hinterdeckel.

Die relativistisch orientierten übersetzungstheoretischen Ansätze beziehen sich in vielen Fällen auf Texte mit Formen poetischer Sprachverwendung, und sie veranschaulichen daran die Einzigartigkeit des jeweiligen Originals und die Bedeutsamkeit des ausgangssprachlichen Signifikanten und seiner konkreten Beschaffenheit. Sie befürworten jedoch in der übersetzerischen Praxis zumeist ein wörtlich-verfremdendes Übersetzen, das zwar einen nicht zu unterschätzenden literarischen Wert haben kann, das aber nicht nur den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten des Originals in der Übersetzung verhindert, sondern außerdem dazu führt, dass die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität verloren gehen, die in vielen Fällen eher durch das Verfahren der Nachbildung zu übersetzen wären. Aus diesen Gründen erscheinen die relativistisch orientierten übersetzungstheoretischen Ansätze zur Übersetzung der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung eher ungeeignet.

Im weiteren Verlauf dieses Forschungsüberblicks sollen im folgenden Kapitel II.3 einige übersetzungstheoretische Ansätze und Modelle vorgestellt werden, die eine textbezogene bzw. textlinguistische Grundlage aufweisen, die mit Blick auf die Wirkungsmöglichkeiten eines Texts wirkungs- bzw. äquivalenzorientiert sind und die zum Teil auch das Vorkommen verschiedener Arten der Sprachverwendung im Text berücksichtigen.

### 3. Textbezogene bzw. textlinguistische Modelle und Theorien der Übersetzung

#### 3.1 Wirkungs- und äquivalenzorientierte Beiträge

Der Schwerpunkt der Übersetzungswissenschaft verlagerte sich in den 1970er Jahren vom Blick auf das sprachenpaarbezogene Übersetzen hin zum Einbezug der Textlinguistik, die Texte als konkrete Vorkommnisse untersucht und nach Aufbau und Kohärenz sowie Funktion und Wirkung der Texte fragt. In dem Bewusstsein, dass nicht nur Einheiten und Elemente des Sprachsystems, sondern vor allem Äußerungen in Texten übersetzt werden und dass sprachliche Elemente eines Texts auch durch ihre Funktion im Textgefüge bestimmt sind, wurde das Übersetzen zunehmend im textuellen Zusammenhang und im Rahmen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft erforscht, deren pragmatische Ansätze auch die kommunikative Einbettung von Sprache einbeziehen.<sup>217</sup>

Sigmund Kvam betont die Relevanz der Textlinguistik für die Übersetzungswissenschaft. In seinen Augen wäre es eigentlich zu erwarten, dass die Textlinguistik (als der Bereich der Linguistik, dessen Forschungsgegenstand Texte sind) eine wichtige Grundlage für Übersetzungstheorien darstellt, weil alle Übersetzungen Texte sind. Nach Kvam gibt es jedoch nur wenige übersetzungswissenschaftliche Arbeiten, die ein ganzheitliches textlinguistisches Analysemodell als Grundlage haben oder textlinguistische Kategorien systematisch einbeziehen.<sup>218</sup> Er skizziert selbst einen textlinguistisch fundierten Übersetzungsbegriff und Analyse-kategorien einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft und legt den Schwerpunkt auf die Übersetzung als Textphänomen mit sprachlich-kommunikativen Handlungen in Form von Texten sowie als pragmatisches Phänomen mit sprachlich-kommunikativen Kontexten. Das Desiderat ist nach Kvam ein formal und funktional ausgerichtetes textlinguistisches Modell als Basis einer Übersetzungstheorie. Eine pragmatisch-textlinguistisch fundierte Übersetzungswissenschaft soll den Text als grammatisch-referenziell und pragmatisch-funktional strukturierte Einheit kommunikativer Handlung betrachten.<sup>219</sup>

Kvam definiert Funktion (gemeint als intendierte Wirkung) als grundlegendes Textmerkmal, Interaktionalität und Intertextualität als weitere relevante Textmerkmale und Invarianz als funktional ableitbare intertextuelle Kategorie. Es geht um die intendierte Wirkung eines Texts, der auf die intendierte Rezeptionssituation einer Zielgruppe hin konzipiert ist, und um kommunikative Äquivalenz von Original und Übersetzung durch den Erhalt der intendierten Wirkung des Ausgangstexts.<sup>220</sup> Nach Kvam kann nicht einfach von *der* intendierten Wirkung

---

<sup>217</sup> Vgl. Stolze, *Übersetzungstheorien*, S. 11; 105; 124.

<sup>218</sup> Vgl. Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft*, S. 13; 22; 103.

<sup>219</sup> Vgl. Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft*, S. 16–19; 142; 152.

<sup>220</sup> Vgl. Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft*, S. 78–79; 110–111; 125.



eines Texts ausgegangen werden; diese ist mithilfe eines Analysemodells für die pragmatische Handlungsstruktur von Texten zu ermitteln. Zur Rekonstruktion der Vorgaben, die in der Interaktion von Auftraggeber und Übersetzer festgelegt werden, sowie zur Analyse der Intertextrelationen von Original und Übersetzung soll die textlinguistische Übersetzungsanalyse um gesprächsanalytische und sozialwissenschaftliche Methoden ergänzt werden. Nach Kvam sind empirische Analyseverfahren mit großen Übersetzungskorpora erforderlich, für die qualitative Analyse von Handlungsstrukturen und Intertextbeziehungen und für die quantitative Analyse von strukturellen Charakteristika von Ausgangs- und Zieltexten.<sup>221</sup> In Bezug auf das Textmerkmal der Intertextualität beruht die intertextuelle Kategorie der übersetzerischen Invarianz nach Kvam auf den von Auftraggeber und Übersetzer festgelegten Vorgaben für die Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext, wobei diese Vorgaben von der intendierten Wirkung des Zieltexts abzuleiten sind. Kvam beschreibt Invarianz als Identitätsrelation zwischen bestimmten Textebenen von Ausgangs- und Zieltext und damit als Basiskategorie für die übersetzerische Intertextualität; die funktionale Invarianz ist der Kern eines über das Textmerkmal Intertextualität definierten textlinguistischen Übersetzungsbegriffs.<sup>222</sup>

Im Rahmen seines textlinguistisch basierten Übersetzungsmodells definiert Kvam die Funktion (die intendierte Wirkung) als grundlegendes Textmerkmal und Invarianz als funktional ableitbare intertextuelle Kategorie. Er betont zwar zu Recht, dass nicht einfach von *der* intendierten Wirkung eines Texts ausgegangen werden kann, schließt daraus aber, dass diese einem Übersetzungsauftrag mit Vorgaben für die Zieltextproduktion zu entnehmen ist, der in einer Interaktionssituation zwischen Auftraggeber und Übersetzer vereinbart wird. Mit dem Einbezug derartiger Faktoren geht er zum einen von der unzutreffenden Prämisse aus, dass Übersetzungen grundsätzlich auf einer Art Übersetzungsauftrag basieren, und macht zum anderen empirische Analysen einer repräsentativen Zahl authentischer Interaktionssituationen erforderlich. Da eine solche Interaktionssituation nach Kvam die sozialen Rollen einer nicht überschaubaren Zahl von tatsächlichen und intendierten Beteiligten an der Produktion und Rezeption von Ausgangs- und Zieltext umfasst, entfernt sich sein Modell noch weiter vom konkreten Text. Aufgrund der unterschiedlichen historisch, gesellschaftlich und individuell bedingten Voraussetzungen jeder Rezeptionssituation ist der einzige konstante Faktor in der Rezeption eines Texts immer nur dieser Text selbst, in dem Sprache auf bestimmte Art und

---

<sup>221</sup> Vgl. Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft*, S. 86–88; 142–145; 155–156; 160. Die Interaktionssituation umfasst nach Kvam auch die sozialen Rollen der tatsächlichen und intendierten Beteiligten an der Produktion und Rezeption von Ausgangs- und Zieltext, etwa die Ausgangssprachengemeinschaft, Autor und Original, Übersetzer und Auftraggeber sowie die Zielgruppe der Übersetzung. Vgl. Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft*, S. 115–116; 122.

<sup>222</sup> Vgl. Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft*, S. 137–141; 144.

Weise verwendet wird; so kann es auch im Rahmen wirkungsorientierter Übersetzungstheorien nicht um die Äquivalenz der tatsächlichen Wirkung auf eine bestimmte Rezipientengruppe gehen, sondern es geht vielmehr um die Äquivalenz der *Wirkungsmöglichkeiten* eines Texts durch die Nachbildung seiner Sprachverwendung.

Einen stärkeren Textbezug weisen übersetzungsrelevante Texttypologien mit wirkungs- bzw. äquivalenzorientierter Grundlage auf. Katharina Reiß beschreibt in ihrer Texttypologie die Äquivalenz zwischen den Funktionen (den intendierten Wirkungen) von Ausgangs- und Zieltext als Gleichwertigkeit von Inhalt und Form in ihren Funktionen zur Erreichung des Textsinns und definiert Texttypen, bei denen Äquivalenz auf verschiedenen Textebenen in unterschiedlichem Maß vorliegt.<sup>223</sup> Sie gründet ihre Texttypologie auf Bühlers Sprachfunktionen Darstellung, Ausdruck und Appell, die sie durch kommunikative Funktionen ergänzt; die Typologie beruht auf der Annahme, dass bei jeder sprachlichen Äußerung die jeweils dominante Funktion den Texttyp charakterisiert, wobei es zahlreiche Mischformen gibt.<sup>224</sup> Dominiert die Darstellungsfunktion, die Vermittlung von Information, dann entspricht ihr nach Reiß der darstellende Texttyp, der von der kommunikativen Funktion her als informativer Texttyp (z. B. Gebrauchsanweisung, Sachbuch) bezeichnet wird. Das Ziel der Übersetzung ist die Invarianz auf der Inhaltsebene, die Vermittlung von Information und der Erhalt der adäquaten Redeweise; Lexik, Syntax und Stil werden zielsprachlichen Normen angepasst. Dominiert die Ausdrucksfunktion, die Nutzung expressiver Möglichkeiten, dann entspricht ihr nach Reiß der ausdrucksbetonte Texttyp, der von der kommunikativen Funktion her als expressiver Texttyp (z. B. Roman, Gedicht) bezeichnet wird. Das Ziel der Übersetzung ist die Analogie der Gestaltung; Lexik, Syntax und Stil sollen eine analoge ästhetische Wirkung erzielen.<sup>225</sup> Albrecht kritisiert zu Recht, dass Reiß mit dem Begriff „Ausdruck“ ästhetische und stilistische Elemente beschreibt, obwohl sie sich auf Bühler bezieht, der mit diesem Begriff meint, dass der Sender mit der Mitteilung seine Stimmung zum Ausdruck bringt.<sup>226</sup> Dominiert die Appellfunktion, die Beeinflussung von Meinungen und Reaktionen des Empfängers, dann entspricht ihr der appellbetonte Texttyp, der von der kommunikativen Funktion her als operativer Texttyp (z. B. Predigt, Werbung) bezeichnet wird. Das Ziel der Übersetzung ist der Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten mit Berücksichtigung des soziokulturellen Hintergrunds der Empfänger und einer Anpassung der rhetorischen und stilistischen Mittel.<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> Vgl. Kvam, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft*, S. 75–76.

<sup>224</sup> Vgl. Katharina Reiß, *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Heidelberg: Julius Groos 1993, S. 9–12; 17.

<sup>225</sup> Vgl. Reiß, *Texttyp und Übersetzungsmethode*, S. 9–10; 20–22.

<sup>226</sup> Vgl. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, S. 260.

<sup>227</sup> Vgl. Reiß, *Texttyp und Übersetzungsmethode*, S. 10; 14; 22.

Reiß erstellt ihre Texttypologie zur Beschreibung und Beurteilung von Übersetzungen in der Übersetzungskritik. So beschreibt sie es als angemessen, die Redensart *a storm in a teacup* in einem darstellenden Text rein begrifflich mit *unnötige Aufregung* zu übersetzen, in einem ausdrucksbetonten Text mit der äquivalenten Redensart *ein Sturm im Wasserglas* und in einem appellbetonten Text mit dem affektiv wirkenden Ausdruck *künstliche Aufregung*.<sup>228</sup> Dagegen lässt sich jedoch mit Stolze einwenden, dass bei jedem Texttyp die Übersetzung durch eine äquivalente Redensart angebracht ist, um ein stilistisches Ungleichgewicht zu vermeiden.<sup>229</sup> Weitere Kritikpunkte sind nach Apel/Kopetzki, dass nur drei und nicht Jakobsens sechs Sprachfunktionen als für den Texttyp entscheidend dargestellt werden und dass die Dominanz einer Sprachfunktion in einem Text oft eine Deutungsfrage ist.<sup>230</sup> Schließlich ist einzuwenden, dass Reiß Texte als Ganzes typologisiert, obwohl sie oft mehrere unterschiedliche Arten der Sprachverwendung enthalten und die genannten darstellenden, ausdrucks- und appellbetonten Elemente in einem Text auch zusammen vorkommen können, was in der Übersetzung ein Zusammenspiel verschiedener Methoden erforderlich macht.

In ähnlicher Weise wie Reiß bezieht auch Andreas Wittbrodt seine Typologie deskriptiv auf Übersetzungen, die er als Ganzes betrachtet. Er klassifiziert Methoden der Gedichtübersetzung anhand ihrer Strukturtreue, Sinnreue, Wirkungstreue und ihres adaptiven Charakters. Wittbrodt nennt zunächst die strukturtreue Gedichtübersetzung, die dem Ziel folgt, unter Berücksichtigung sprachlicher, stilistischer und literarischer Normen und Gepflogenheiten der Zielkultur die sprachliche und literarische Struktur des Originals präzise und ästhetisch angemessen wiederzugeben. Sie ist im Wesentlichen von der Reproduktion der Form geprägt, im Weiteren von der Reproduktion des Sinns und der Lexik, schließlich von der Reproduktion der Syntax und vom Bemühen um ästhetische Qualität.<sup>231</sup> Die sinnreue Prosaübersetzung hat das Ziel, durch den Verzicht auf die Reproduktion der Form den Sinn des Originals exakt wiederzugeben. Sie ist im Wesentlichen von der Reproduktion des Sinns geprägt, im Weiteren von der Reproduktion der Lexik und schließlich von der Reproduktion der Syntax und vom Bemühen um poetische Qualität. Die reimlose Gedichtübersetzung steht zwischen dem strukturtreuen und sinnreuen Verfahren, mit dem Ziel, Gedichte durch den Reimverzicht in einer sinnreuen und ästhetisch geglückten Weise zu übersetzen. Sie ist im Wesentlichen von der Reproduktion der Versrede geprägt, im Weiteren von der Reproduktion des Sinns und

---

<sup>228</sup> Vgl. Katharina Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München: Max Hueber 1986, S. 44.

<sup>229</sup> Vgl. Stolze, *Übersetzungstheorien*, S. 116.

<sup>230</sup> Vgl. Apel/Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, S. 66.

<sup>231</sup> Vgl. Andreas Wittbrodt, *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1995, S. 116.

schließlich vom Bemühen um ästhetische Qualität; ihr fehlt aber häufig die Wirkungstreue.<sup>232</sup> Die wirkungstreue Gedichtübersetzung hat das Ziel einer ästhetisch geglückten Reproduktion des Originals. Sie ist von der Reproduktion des Sinns und des Sprachstils geprägt, mit der Loslösung von der ausgangsseitigen Lexik, und sie ist dem Original auf syntaktischer, semantischer und pragmatischer Ebene möglichst äquivalent. Die adaptierende Gedichtübersetzung hat das Ziel, eine eigene Äußerungs- oder Wirkungsabsicht auszudrücken. Sie ist im Wesentlichen von der Reproduktion des Originals geprägt, im Weiteren von einer eigenen Form und Botschaft.<sup>233</sup> Wittbrodt klassifiziert, ähnlich wie Reiß, die Texte als Ganzes, obwohl sie in der Regel verschiedene Arten der Sprachverwendung enthalten und daher eine Kombination unterschiedlicher Übersetzungsmethoden erforderlich machen. Was die Äquivalenz der Wirkungsmöglichkeiten einer Übersetzung betrifft, so beschreibt Wittbrodt die wirkungstreue Gedichtübersetzung als einen Übersetzungstyp von mehreren, ohne die Relevanz des Erhalts der Wirkungsmöglichkeiten besonders hervorzuheben.

Ein wichtiger Beitrag zur Frage des Erhalts der Wirkungsmöglichkeiten eines Texts in der Übersetzung sind Werner Kollers Ausführungen zum äquivalenzorientierten Übersetzen. Von entscheidender Bedeutung ist dabei sein Verständnis von Wirkungsäquivalenz: Eine Übersetzung muss nicht die gleiche Wirkung auf ihre Leser haben wie das Original auf seine, sie sollte vielmehr die gleichen relevanten *Wirkungsmöglichkeiten* eröffnen; in der Übersetzung ist das Wirkungspotenzial des Originals zu erhalten.<sup>234</sup> Die Äquivalenzrelation zwischen Original und Übersetzung ist nach Koller von den zu bewahrenden Qualitäten des Originals abhängig; er spezifiziert die Äquivalenzrelation durch die Angabe von fünf Bezugsrahmen: Die denotative Äquivalenz ist auf den außersprachlichen Sachverhalt bezogen, die konnotative Äquivalenz auf Konnotationen von Stil, Soziolekt oder Dialekt, die textnormative Äquivalenz auf Text- und Sprachnormen, die pragmatische Äquivalenz auf den Empfänger zur Bewahrung der kommunikativen Funktion und die formal-ästhetische Äquivalenz auf ästhetische, formale und stilistische Eigenschaften.<sup>235</sup>

Koller beschreibt zunächst mögliche Entsprechungen bei denotativer Äquivalenz. Während bei Eins-zu-eins-Entsprechungen Schwierigkeiten bei Synonymen auftreten können (engl. *car*; dt. *Auto / Wagen*), kann bei Eins-zu-viele-Entsprechungen (engl. *river*; frz. *fleuve – rivière*) der Kontext zeigen, welche Entsprechung zutrifft. Bei Viele-zu-eins-Entsprechungen (engl. *control – control unit – regulator – governor*; dt. *Regler*) kann in der Zielsprache durch

---

<sup>232</sup> Vgl. Wittbrodt, *Verfahren der Gedichtübersetzung*, S. 166; 252; 257.

<sup>233</sup> Vgl. Wittbrodt, *Verfahren der Gedichtübersetzung*, S. 191; 228–229; 326.

<sup>234</sup> Vgl. Koller, „Textgattungen und Übersetzungsäquivalenz“, S. 276.

<sup>235</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 218–219.

Adjektive und Genitive eine Präzisierung erfolgen.<sup>236</sup> Bei Eins-zu-Null-Entsprechungen gibt es mehrere Möglichkeiten: die Übernahme des Ausdrucks, unverändert (engl. *joint venture*; dt. *Joint-venture*) oder angepasst (engl. *layout*; dt. *Layouten*), die wörtliche Übersetzung (engl. *data processing*; dt. *Datenverarbeitung*), die Entsprechung durch ein Wort mit ähnlicher Bedeutung (engl. *public relations*; dt. *Öffentlichkeitsarbeit*), die Umschreibung (engl. *non-foods*; dt. *Produkte, die keine Lebensmittel sind*) oder die Ersetzung eines Sachverhalts durch einen anderen mit vergleichbarer Funktion. Bei Eins-zu-Teil-Entsprechungen kann die Übersetzung durch eine Teilentsprechung (frz. *esprit*; dt. *Sinn, Geist, Verstand*) im konkreten Textzusammenhang ausreichend sein oder an ihre Grenzen stoßen.<sup>237</sup>

Bezüglich der konnotativen Äquivalenz führt Koller aus, dass es in jeder Sprache Ausdrücke mit unterschiedlichen konnotativen Werten gibt (z. B. *essen / speisen / fressen*). Übersetzungsrelevant sind insbesondere Konnotationen der Stilschicht (gehoben, umgangssprachlich, vulgär), des sozialen Sprachgebrauchs (Soziolekte), der geografischen Zuordnung (Dialekte), des Mediums (geschrieben oder gesprochen), der stilistischen Wirkung (euphemistisch, anschaulich), der Frequenz (wenig, gebräuchlich), des Anwendungsbereichs (gemeinsprachlich, fachsprachlich) und der Bewertung (positiv, negativ, ironisierend).<sup>238</sup> Bei der textnormativen Äquivalenz geht es nach Koller um Normen in Bezug auf Sprachverwendungsmuster und Textsorten, die in der Übersetzung Veränderungen erfordern, die nichts mit den Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zielsprache zu tun haben. In Bezug auf die pragmatische Äquivalenz kann eine Übersetzung mit kommentierenden Verfahren auf die zielsprachlichen Leser ausgerichtet werden, um Wissensdefizite oder Verluste im denotativen und konnotativen Bereich auszugleichen. Werden Texte für eine andere Zielgruppe neu übersetzt, liegt keine pragmatische Äquivalenz vor.<sup>239</sup> Bei der formal-ästhetischen Äquivalenz geht es nach Koller um die Analogie der Gestaltung, etwa in Bezug auf Vers, Reim, Rhythmus, Sprachspiele oder Metaphorik. Ein Sprachspiel kann beispielsweise die semantische Mehrdeutigkeit, die Gleichzeitigkeit des wörtlichen und übertragenen Sinns oder die phonetische oder grafische Ähnlichkeit von Wörtern betreffen. Wenn ein Sprachspiel zu den stilistisch-ästhetischen Qualitäten des Texts gehört oder Inhalte an einzelsprachliche Formen gebunden sind, bleibt nach Koller oft nur die schöpferische Bearbeitung oder Annäherung.<sup>240</sup>

---

<sup>236</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 230–234.

<sup>237</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 234–240.

<sup>238</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 243–250.

<sup>239</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 250–252.

<sup>240</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 255–256; 261–262; 266.

Nach Koller hat der Übersetzer die Aufgabe, auf der Grundlage einer übersetzungsrelevanten Textanalyse „eine *Hierarchie der in der Übersetzung zu erhaltenden Werte* aufzustellen, aufgrund deren er eine *Hierarchie der Äquivalenzforderungen* bezüglich des betreffenden Textes bzw. des betreffenden Textsegmentes ableiten kann“<sup>241</sup>. Er spezifiziert die Äquivalenzrelation zwischen ausgangs- und zielsprachlichen Elementen durch die Unterscheidung der fünf Bezugsrahmen. Mit diesem Bezug auf einzelne sprachliche bzw. textuelle Ebenen berücksichtigt er sinnvollerweise, dass ein Text in der Regel nicht als Ganzes einem Texttyp zugeordnet werden kann. Mit der Unterscheidung der Bezugsrahmen kommt Koller einer Differenzierung von Sprachverwendungsarten verhältnismäßig nahe, auch wenn sie nicht den sechs Arten der Sprachverwendung entsprechen, die in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an Jakobson unterschieden werden.

In diesem zweiten Abschnitt des Forschungsüberblicks wurden übersetzungstheoretische Ansätze und Modelle besprochen, die eine textbezogene bzw. textlinguistische Grundlage aufweisen und in den meisten Fällen wirkungs- bzw. äquivalenzorientiert sind, mit dem Ziel des Erhalts der Wirkungsmöglichkeiten eines Textes. So beschreibt Kvaam die intendierte Wirkung als grundlegendes Textmerkmal und fordert beim Übersetzen funktionale Invarianz, den Erhalt des Wirkungspotenzials des Originals, um kommunikative Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext zu erreichen. Von wesentlicher Bedeutung ist auch Kollers Verständnis von Wirkungsäquivalenz: Eine Übersetzung kann nicht die gleiche Wirkung auf ihre Leser haben wie das Original auf seine, sie soll vielmehr die gleichen *Wirkungsmöglichkeiten* eröffnen, die im Text angelegt sind und in vielen Fällen zu einer bestimmten Wirkung führen. Während Reiß und Wittbrodt Texte bzw. Übersetzungen als Ganzes bestimmten Text- bzw. Übersetzungstypen zuordnen, berücksichtigt Koller, dass die einzelnen sprachlichen bzw. textuellen Ebenen in differenzierter Weise voneinander abzugrenzen sind. Er spezifiziert die Äquivalenzrelation zwischen den sprachlichen bzw. textuellen Ebenen von Original und Übersetzung durch die Angabe von fünf Bezugsrahmen, wobei der Übersetzer eine Priorisierung der Äquivalenzforderungen vornehmen muss.

Inwiefern können nun die in Kapitel II.3.1 besprochenen textbezogenen bzw. textlinguistischen übersetzungstheoretischen Ansätze und Modelle einen Beitrag leisten zur Übersetzung von Texten mit vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung? Da die meisten dieser Beiträge den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten eines Originals in der Übersetzung als besonders wichtig erachten, stellt dies bereits eine wichtige Grundlage für die

---

<sup>241</sup> Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 269.

Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung dar. Durch diesen Schwerpunkt wird nämlich unter anderem berücksichtigt, dass solche Texte in der Regel nicht durch ein wörtliches Übersetzen (wie es viele relativistisch orientierte Übersetzungstheorien befürworten) angemessen zu übersetzen sind, sondern eher durch das Verfahren der Nachbildung der jeweiligen Sprachverwendung.

Für die Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung ist ein textlinguistischer Ansatz sinnvoll, der zum einen den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten des Texts in der Übersetzung anstrebt und der zum anderen den Text nicht als Ganzes einem Übersetzungsverfahren zuordnet, sondern die unterschiedlichen Arten der Sprachverwendung in diesem Text differenziert voneinander abgrenzt, da sie unterschiedliche Übersetzungsverfahren erforderlich machen. Diese Kriterien erfüllt das textlinguistisch fundierte Übersetzungsmodell von Miorita Ulrich, das explizit aus der Perspektive der Sprachverwendung argumentiert; es wird – als Abschluss dieses Forschungsüberblicks – im folgenden Kapitel II.3.2 ausführlich besprochen.

### 3.2 Das sprachverwendungsbezogene Modell von Miorita Ulrich

Im Rahmen ihres übersetzungstheoretischen Modells führt Miorita Ulrich zunächst einmal grundlegend aus, dass die Linguistik sich auf die Sprache als Bezeichnungssystem konzentriert und das Funktionieren von Sprache jenseits der Bezeichnung von Außersprachlichem als Randerscheinung behandelt, obwohl es eine Grunddimension der Sprachverwendung ist: Man spricht von der Sprache und verwendet die Sprache als Realität zur direkten Abbildung von Sachen und (sprachlichen) Fakten, man spielt mit Ausdrucks- und Inhaltsstrukturen der Sprache und nimmt Bezeichnungen aufgrund inner- und außersprachlicher Relationen vor, unabhängig von der Bezeichnungsmöglichkeit. Wegen des Fokus der Linguistik auf die Sprache als Bezeichnungssystem gibt es aber keine systematische Behandlung der Sprache als Realität und keine ausführliche Theorie der Sprachverwendung.<sup>242</sup>

Nicht nur die Linguistik, auch die Übersetzungswissenschaft argumentiert nach Ulrich aus der Perspektive der interlingualen Bezeichnungsäquivalenz, nicht der Sprachverwendung, obwohl der Sinn eines Texts nicht unbedingt allein aus Bezeichnungsverhältnissen resultiert. Sprachverwendungsarten wie die Sprache als Realität oder Metasprache gelten als nicht systematisch erfassbare und unübersetzbare Randerscheinungen, auch wenn sie in der Praxis durch eine Nachbildung, Übernahme oder Anpassung übersetzt werden.<sup>243</sup> Ulrich meint mit dem Begriff „Bezeichnung“ die Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit, mit „Bedeutung“ die einzelsprachliche Gestaltung im Sprachsystem und mit „Sinn“ das im konkreten Kontext Gemeinte. Der Gegenstand einer Übersetzung ist nicht die Einzelsprache, sondern die Sprachverwendung im Text; es wird ein aus Bezeichnung und Sinn bestehender Textinhalt übersetzt. Die einzelsprachliche Bedeutung ist in der Übersetzung nur dann zu erhalten, wenn sie zum Bezeichneten gehört oder zum Sinn beiträgt.<sup>244</sup>

Als Kriterium für die Übersetzungsäquivalenz nennt Ulrich Textäquivalenz; man geht nicht von der Ausgangs- zur Zielsprache über, sondern unter Verwendung dieser Sprachen vom Ausgangs- zum Zieltext. Wörter und Sätze werden mit ihrer Funktion in Texten übersetzt; so wird *Keine Ursache* nicht mit frz. *Aucune cause* übersetzt (gemäß der einzelsprachlichen Bedeutung), sondern mit frz. *Pas de quoi*, denn der Sinn ist die freundliche Erwiderung auf einen Dank.<sup>245</sup> Kommen einem Ausdruck mehrere gleichwertige Funktionen zu, die in der Übersetzung nicht in einem Ausdruck vereinbar sind, ist durch eine Nachbildung der mehr-

---

<sup>242</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. XIX–XX.

<sup>243</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 212; 216; 246–249.

<sup>244</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 147; 211; 254; 260–262.

<sup>245</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 268–270.



funktionellen Verfahren zu übersetzen.<sup>246</sup> Eine Übersetzungstheorie muss nach Ulrich textlinguistisch ausgerichtet sein, um ihrem Gegenstand zu entsprechen; ein textlinguistisch fundiertes übersetzungstheoretisches Modell soll die verschiedenen Sprachverwendungsarten als textkonstitutive Verfahren berücksichtigen und als Kriterium für die Wahl des Übersetzungsverfahrens voneinander abgrenzen. Beim Übersetzen sind für die Sprachverwendungsarten Äquivalente zu finden, die in der Zielsprache die gleiche Funktion haben.<sup>247</sup>

Ulrich betrachtet jede Sprachverwendungsart als grundsätzlich übersetzbar. Das Übersetzungsverfahren muss für die jeweilige Sprachverwendungsart geeignet sein; eine Kombination mehrerer Sprachverwendungsarten im Text erfordert eine Kombination verschiedener Übersetzungsverfahren. Wenn in einem solchen Fall dennoch nicht durch eine Nachbildung oder Anpassung übersetzt werden kann, liegt Unübersetzbarkeit als Unmöglichkeit der eigentlichen Übersetzung vor. Eine ‚uneigentliche‘ Übersetzung, die vom Prinzip der Textäquivalenz abweicht, kann durch einen konkreten Zweck gerechtfertigt sein, wenn zum Beispiel eine wörtliche Übersetzung die ausgangssprachliche Struktur des Texts zeigt oder eine kulturell angepasste Übersetzung den Text in die Welt der zielsprachlichen Rezipienten versetzt.<sup>248</sup>

Ulrich definiert den Begriff der Übersetzung als Oberbegriff: Übertragbar ist das, was durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt werden kann; übersetzbar ist das, was auf irgendeine (andere) Weise übersetzt werden kann.<sup>249</sup> Sie unterscheidet die Übertragung der Bezeichnungsrelation von Formen der Übersetzung, die von der Bezeichnung absehen (Übernahme, Nachbildung, Anpassung), weil sich ein Konflikt zwischen Bezeichnung und Sinn ergäbe. Mögliche Gründe für einen solchen Konflikt sind die unterschiedliche Verwendung analoger Bedeutungen (z. B. *Keine Ursache*), der unterschiedliche Sinn des Bezeichneten in verschiedenen Kulturen (z. B. bei Farben) oder die Verwendung der Sprache als Realität (die nachahmende Sprachfunktion oder Metasprache); dies betrifft auch Textverfahren (z. B. Monovokalismus) und Texttraditionen (z. B. Sprichwörter).<sup>250</sup> Ulrich legt den Schwerpunkt ihrer Analyse auf die Übersetzung der Sprache als Realität mit nachahmender Funktion und auf die Übersetzung der Sprache als bezeichneter Realität (Metasprache).

Ulrich erörtert, wie die Sprache als Realität mit nachahmender Funktion im Text vorkommen und übersetzt werden kann; sie nennt zahlreiche Beispiele, von denen einige auch der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung (im Sinn einer Inszenierung von Sprache)

---

<sup>246</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 119; 125.

<sup>247</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 22; 212–214; 248–249.

<sup>248</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 119; 275–278.

<sup>249</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 217.

<sup>250</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 270–274.

zugeordnet werden könnten. Die Sprache mit nachahmender Funktion kann zum Beispiel Lautliches nachahmen, wobei die Materialität der Sprache mit dem Bezeichneten in Verbindung gebracht wird; einem solchen Verfahren wird durch eine Übernahme und Anpassung an die Zielsprache entsprochen. Dabei muss die Intentionalität der nachahmenden Funktion deutlich sein: In dem Satz „Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?“ (in Jean Racines *Andromaque*) werden die bezeichneten zischenden Schlangen durch die Lautwiederholung nachgeahmt, während frz. *ces saucissons* nicht als Nachahmung eines Zischens wahrzunehmen ist.<sup>251</sup> Die Sprache mit nachahmender Funktion kann auch eine Einzelsprache oder einen Text nachahmen. Bei der Nachahmung einer Einzelsprache wäre zum Beispiel die Nachahmung des Englischen in Lewis Carrolls Gedicht *Jabberwocky* durch bestimmte Phoneme, Wörter und morpho-phonologische Sequenzen nach Ulrich durch eine analoge Nachahmung der Zielsprache in der Übersetzung zu beantworten. Zur Nachahmung von Texten eignen sich Sprichwörter, die oft nur in einem Element verändert werden (z. B. im S-Bahn-Hinweis *Ehrlich fährt am längsten* (*Ehrlich währt am längsten*)). Die Übersetzung erfordert ein zielsprachliches Sprichwort, das analog aufgebaut sein muss, um analog modifiziert werden zu können; Entsprechungen gibt es vor allem bei eng verwandten Sprachen.<sup>252</sup>

Als Schwerpunkt ihres übersetzungstheoretischen Modells analysiert Ulrich, wie die Sprache als bezeichnete Realität (Metasprache) in Texten vorkommen und übersetzt werden kann. Eine Sprache kann als Objekt- bzw. Primärsprache (Gebrauch von Wörtern) und als Metasprache (Anführung von Wörtern) verwendet werden: Der Satz *München ist schön* spricht über die Stadt München, der Satz „*München*“ *hat zwei Silben* über das Wort München.<sup>253</sup> Als Typen metasprachlicher Sprachverwendung beschreibt Ulrich die primärsprachliche Metasprache und die Autonymie bzw. Vorführung von Sprachzeichen. Die primärsprachliche Metasprache meint sprachliche Einheiten, die sprachliche Realität gestalten; sie betreffen das Sprechen im Allgemeinen (z. B. *Wort, Rede, sprechen*), Einzelsprachen oder Dialekte (z. B. *Bairisch*), konkrete Texte (z. B. *das Vaterunser*) oder Textsignale (z. B. *siehe oben*).<sup>254</sup> Primärsprachliche Metasprache wird durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt; es ist jedoch eher eine Anpassung angemessen, wenn der Sinn zum Beispiel durch einzelsprachliche Oppositionen entsteht (z. B. *discours – propos*) oder wenn die primärsprachliche Metasprache kombiniert wird mit autonymen Sprachverwendung (z. B. „*Worte*“, *nicht* „*Wör-*

---

<sup>251</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 281; 286–287.

<sup>252</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 295–297; 300–303.

<sup>253</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 316–319.

<sup>254</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 330–332.

ter“).<sup>255</sup> Bei autonymer Sprachverwendung werden Sprachzeichen zur Bezeichnung der Zeichen selbst verwendet (z. B. „Haus“ hat vier Buchstaben); bei der Vorführung werden die Zeichen nur gezeigt (z. B. *Das nennt man „Haus“*).<sup>256</sup> Die Verfahren der Autonymie und der Vorführung sind nach Ulrich durch eine Übernahme, Nachbildung oder Anpassung zu übersetzen. Geht es um die Zeichen selbst, wird durch eine Übernahme übersetzt (z. B. „Haus“ ist ein deutsches Wort – „Haus“ est un mot allemand); sind sie als Zeichen mit einer Bedeutung gemeint (z. B. *Was verstehen Sie unter „reich“?*), ist durch das zielsprachliche Wort für „reich“ zu übertragen.<sup>257</sup>

Neben den Typen metasprachlicher Sprachverwendung bespricht Ulrich die Übersetzung metasprachlicher Äußerungen. Wenn eine Äußerung aus Primär- und Metasprache besteht, wird die Sprache, mit der man spricht, übertragen, und die Sprache, über die man spricht, übernommen oder angepasst. Wenn jedoch primär- und metasprachliche Sprachverwendung zugleich vorkommen oder der Gegensatz von primär- und metasprachlicher Interpretation thematisiert wird, ist eine Nachbildung mit materieller bzw. inhaltlicher Anpassung nötig.<sup>258</sup>

Ulrich unterscheidet das explizite und das implizite metasprachliche Sprechen. Beim expliziten metasprachlichen Sprechen ist die einfachste Form die Zuordnung eines Worts zu einer Sprache (z. B. „Haus“ ist ein deutsches Wort) oder seine Klassifizierung (z. B. „singen“ ist ein Verb); komplexer ist die metasprachliche Analyse (z. B. „mitteilen“ ist „mit“ jemandem etwas „teilen“). Für autonome Zeichen gilt die materielle Übernahme, für die Primärsprache die Übertragung. Das explizite metasprachliche Sprechen kann auch in gemischter Form vorkommen: Wenn die metasprachliche Äußerung die Primärsprache selbst thematisiert, dann ist die einzelsprachliche Zuordnung in der Übersetzung entsprechend anzupassen.<sup>259</sup> Mehr Schwierigkeiten bereitet der klassifizierende Typ gemischter Metasprache. In Albert Camus' *La Chute* heißt es: „sans qu'aussitôt j'en fisse ma société. Ah! Je vois que vous bronchez sur cet imparfait du subjonctif“. Die englische Übersetzung soll eine ähnliche Wirkung erzielen: „If that be foolish... Ah, I see you smile at that use of the subjunctive“. Eine solche metasprachliche Analyse ist durch eine Nachbildung bzw. Anpassung zu übersetzen, denn die Relationen zwischen den Zeichen einer Sprache sind nicht auf andere Sprachen übertragbar.<sup>260</sup>

---

<sup>255</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 337–339.

<sup>256</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 331–334.

<sup>257</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 278; 340–341.

<sup>258</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 178–179.

<sup>259</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 346–349.

<sup>260</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 351.

Beim impliziten metasprachlichen Sprechen fallen Metasprache und Primärsprache zusammen. So suggeriert die Verwendung der Primärsprache die metasprachliche Interpretation, wenn in einem Satz wie *Par ces propos vous proposez une proposition* die Signifikanten sich implizit aufeinander beziehen.<sup>261</sup> Als Beispiel nennt Ulrich das *Boletín meteorológico* aus der Zeitschrift *La Codorniz*: „Procedente de Galicia, reina en toda España un fresco general con tendencia a empeorar“<sup>262</sup>. Hier wird „fresco general“ primärsprachlich mit der Bedeutung „allgemeine Kühle“ verwendet (was der Titel nahelegt) und indirekt metasprachlich als Hinweis auf die Bedeutung „unverschämter General“ (was die satirische Absicht nahelegt). Um in der Übersetzung die Doppeldeutigkeit zu erhalten, ist eine Nachbildung mit zielsprachlichen Mitteln erforderlich.<sup>263</sup> Metasprachliche Spiele beschreibt Ulrich als implizit metasprachliche Äußerungen, die primärsprachlich bezeichnen und eine metasprachliche Relation offenlegen, indem sie sich aufeinander bzw. auf ihre Struktur beziehen; in manchen Fällen sind sie auch primärsprachlich doppeldeutig. Wegen der einzelsprachlichen Züge können metasprachliche Spiele nur durch eine Nachbildung übersetzt werden, was besonders schwierig ist, wenn der Ausdruck und der Inhalt sich wechselseitig motivieren.<sup>264</sup> Wenn einzelsprachliche Verhältnisse im Original primärsprachlich verwendet und metasprachlich explizit oder implizit besprochen werden, müssen sie durch eine Nachbildung mit einer Anpassung übersetzt werden. Das Verhältnis zwischen primärsprachlicher Verwendung und metasprachlicher Interpretation ist in zwei Einzelsprachen selten analog, weshalb die Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung meist eine Änderung der primärsprachlichen Bestandteile der Äußerungen erzwingt, die zur Adaptation des gesamten Bezeichnungsinhalts führen kann.<sup>265</sup>

Im Rahmen der Suche nach geeigneten übersetzungstheoretischen Ansätzen und Modellen, die zur Übersetzung von Texten mit vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung etwas Relevantes beitragen, ist das übersetzungstheoretische Modell von Miorita Ulrich besonders hervorzuheben. Es ist das einzige Modell, das gefunden wurde, das auf der Grundlage einer textlinguistischen Ausrichtung die Übersetzung von Sprachverwen-

<sup>261</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 351–352.

<sup>262</sup> „Aus Galicien kommend, herrscht in ganz Spanien eine allgemeine Kühle (oder: ein unverschämter General) mit der Neigung sich zu verschlechtern“.

<sup>263</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 352–353. In der deutschen Übersetzung wäre eine Nachbildung mit einer Anpassung möglich, die das explizite Sprechen über das Wetter sowie die implizite Kritik an der Politik enthält, z. B. „Es strömt viel heiße Luft aus Berlin“. Der Ausdruck „heiße Luft“ kann das Wetter meinen, metaphorisch aber auch „leeres Gerede“ bedeuten, das aus Berlin kommt, dem Sitz der deutschen Bundesregierung.

<sup>264</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 354–355.

<sup>265</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 370.

dungsarten nicht nur thematisiert, sondern systematisch und in großer Ausführlichkeit behandelt und analysiert. Dass der Schwerpunkt von Ulrichs eingehender Analyse die Übersetzung metasprachlicher Sprachverwendung ist (und nicht die Übersetzung poetischer Sprachverwendung), schmälert die Relevanz ihres Modells für die vorliegende Arbeit nicht – denn zum einen lassen sich zahlreiche Beispiele, die Ulrich im Zusammenhang mit der Sprache als Realität analysiert, auch dem Bereich der poetischen Sprachverwendung zuordnen, und zum anderen enthalten Texte mit besonders ausgeprägten und vielfältigen Formen poetischer Sprachverwendung (zum Beispiel Christian Morgensterns Galgenlieder) häufig auch Formen metasprachlicher Sprachverwendung.

Bei der Auseinandersetzung mit Ulrichs übersetzungstheoretischem Modell geht es nicht darum, die komplexen Definitionen und Kategorien, die sie erarbeitet, im Detail zu hinterfragen oder gar in einen künstlich erzwungenen Einklang zu bringen mit den eigenen Definitionen von beispielsweise metasprachlicher Sprachverwendung (die sich durch eine Selbstreflexivität auszeichnet) oder poetischer Sprachverwendung (die sich durch eine Selbstreferenzialität auszeichnet). Die besondere Relevanz von Ulrichs Modell im Rahmen dieses Forschungsüberblicks und in der vorliegenden Arbeit sowie in Bezug auf die übersetzerische Praxis hat andere Gründe: Zum einen stellt es auf textlinguistischer Grundlage umfassend dar, dass es jenseits der referenziellen Sprachverwendung zahlreiche Arten der Sprachverwendung im Text gibt, die von der Linguistik und der Übersetzungswissenschaft immer noch stiefmütterlich behandelt werden. Zum anderen veranschaulicht Ulrich anhand einer Vielzahl unterschiedlicher Beispiele, dass es zum Erhalt des konkreten Sinns und der Wirkungsmöglichkeiten eines Texts in der Übersetzung erforderlich ist, die unterschiedlichen Arten der Sprachverwendung differenziert voneinander abzugrenzen, da sie unterschiedliche Verfahren des Übersetzens erforderlich machen. Das Übersetzungsverfahren muss nach Ulrich für die jeweilige Sprachverwendungsart geeignet sein; so ist eine Kombination mehrerer Sprachverwendungsarten im Text durch eine Kombination verschiedener Übersetzungsverfahren zu beantworten. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit stellt Ulrichs Modell eine wichtige Grundlage dar, um in Teil IV die Übersetzbarkeit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung zu erörtern; dies wird durch die Abgrenzung der vielfältigen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf den einzelnen sprachlichen Ebenen erfolgen sowie anhand geeigneter Beispiele aus verschiedenartigen Textformen.

#### 4. Zwischenfazit: Grundlagen der Übersetzung poetischer Sprachverwendung

In dem Forschungsüberblick in den Kapiteln II.2 und II.3 wurde erörtert, inwiefern die unterschiedlichen Ansätze und Perspektiven der sprach- und literaturwissenschaftlichen und der übersetzungswissenschaftlichen Forschung einen relevanten Beitrag leisten können zur theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung. Die Suche erstreckte sich dabei über die unterschiedlichsten Bereiche der Sprach- und Literaturwissenschaften und der Übersetzungswissenschaft, und es wurde ein breites Spektrum übersetzungstheoretischer Beiträge vorgestellt, beginnend bei relativistisch orientierten Ansätzen, die die Einzigartigkeit des Originals und die Bedeutsamkeit des ausgangssprachlichen Signifikanten betonen, bis hin zu textlinguistisch fundierten Modellen, die wirkungs- und äquivalenzorientiert sind und zum Teil auch Fragen der Sprachverwendung einbeziehen. In Bezug auf die Übersetzung von Texten mit Formen poetischer Sprachverwendung haben sich insbesondere die Beiträge von Sigmund Kvam, Werner Koller und Miorita Ulrich als brauchbar erwiesen.

Dieser Forschungsüberblick ist eine wichtige Grundlage, um in Teil IV der vorliegenden Arbeit die Übersetzbarkeit von Texten mit vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung differenziert zu erörtern. Hierfür kann bereits an dieser Stelle das Fundament gelegt werden. Wenn relativistisch orientierte Beiträge und Theorien des Übersetzens die Einzigartigkeit des Signifikanten hervorheben und deshalb in vielen Fällen ein wörtlich-verfremdendes Übersetzen befürworten, dann wird durch diese Wörtlichkeit ein radikaler Verfremdungseffekt in der Zielsprache erzeugt, den die Leser des Originals nicht erfahren. Derartige Übersetzungen unterscheiden sich in ihren Wirkungsmöglichkeiten stark von den Wirkungsmöglichkeiten des Originals, weshalb sie als unangemessen eingeschätzt werden können. Im Rahmen der textlinguistisch fundierten Übersetzungsmodelle fordert Kvam den Erhalt des Wirkungspotenzials des Originals in der Übersetzung; nach Koller soll eine Übersetzung die gleichen relevanten Wirkungsmöglichkeiten eröffnen wie das Original. Dabei bezieht sich der Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten eines Texts auf das, was im Text angelegt ist und in vielen Fällen zu einer bestimmten Wirkung führen kann.

Der einzige unveränderliche Faktor in der Rezeption eines Texts ist dieser Text selbst, in dem Sprache auf bestimmte Art und Weise verwendet wird. Der Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten des Originals lässt sich in der Übersetzung daher am ehesten durch die Nachbildung der unterschiedlichen Arten der Sprachverwendung erreichen. Mit der Nachbildung der Sprachverwendung des Originals hat die Übersetzung die bestmögliche Chance, auf ihre Leser in ähnlicher Weise zu wirken wie das Original auf seine Leser. Schon Koller berück-

sichtigt mit seiner Beschreibung der Äquivalenzrelationen von sprachlichen bzw. textuellen Ebenen in Original und Übersetzung in gewisser Weise, dass ein Text mehrere Arten der Sprachverwendung enthält. Explizit aus der Perspektive der Sprachverwendung argumentiert Ulrich, wenn sie betont, dass in einem Text nicht die einzelsprachlichen Bedeutungen übersetzt werden, sondern ein aus Bezeichnung und Sinn bestehender Textinhalt und dass man nicht von der Ausgangs- zur Zielsprache übergeht, sondern unter Verwendung dieser Sprachen vom Ausgangs- zum Zieltext. In ihrem textlinguistisch fundierten übersetzungstheoretischen Modell berücksichtigt sie die verschiedenen Arten der Sprachverwendung als textkonstitutive Verfahren und damit auch als Kriterium für die Wahl des Übersetzungsverfahrens, das für die jeweilige Sprachverwendungsart geeignet sein muss. Wenn Texte mehrere verschiedene Arten der Sprachverwendung enthalten, ist eine Kombination verschiedener Übersetzungsverfahren erforderlich.

Es ist zu berücksichtigen, dass Texte in der Regel verschiedene Arten der Sprachverwendung enthalten, die unterschiedliche Übersetzungsverfahren erforderlich machen, weshalb die Übersetzung nach der Art der Sprachverwendung zu differenzieren ist. Zur Erörterung der Übersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung sind deren vielfältige Erscheinungsformen und die einzelnen sprachlichen Ebenen, auf denen sprachliche Selbstreferenzialität vorliegen kann, voneinander abzugrenzen. Die vermeintliche Unübersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung lässt sich dann auf einige Formen der Selbstreferenzialität auf einzelnen sprachlichen Ebenen beschränken, die sich der Übersetzung entziehen, wenn das erforderliche Übersetzungsverfahren (zum Beispiel das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung) aus textinternen Gründen nicht vertretbar ist.

Die Erörterung der Übersetzbarkeit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in Teil IV der vorliegenden Arbeit wäre jedoch einseitig theoretisch fundiert und anwendungsentfremdet, wenn sie nicht ganz wesentlich auch auf den Erkenntnissen der übersetzerischen Praxis beruhen würde. Es ist von essenzieller Bedeutung, die übersetzungstheoretischen Überlegungen durch die kritische Auseinandersetzung mit dem praktischen Übersetzen ausgewählter Texte zu ergänzen. Im folgenden Teil III geht es daher um die Übersetzung einiger Texte von Christian Morgenstern und Stéphane Mallarmé, wobei die Auswahl der zu übersetzenden Texte vor allem dem Kriterium folgt, dass sich die Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung auf sehr unterschiedliche Weise, in möglichst vielfältigen Erscheinungsformen und auf verschiedenen sprachlichen Ebenen im Text niederschlägt. Neben den Gemeinsamkeiten dieser beiden Autoren, deren Texte eine große Vielfalt von Formen sprachlicher Selbstreferenzialität aufweisen, ermöglichen ihre zahlreichen und offensichtlichen Unter-

schiede in kompositorischer Hinsicht eine klare Abstufung in zwei Schritten. In einem ersten Schritt geht es um die Übersetzung von acht Galgenliedern Morgensterns, in denen die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität den Text und seinen Sinn maßgeblich dominieren, leicht bestimmbar sind und für die Übersetzung eine klare Schwerpunktsetzung erlauben, zumal wenn der Sinn dieser Texte in einem einzigen Sprachspiel als alleinigem Ziel der Aussage liegt. In einem zweiten Schritt geht es um die Übersetzung von zwei Sonetten Mallarmés, in denen vielfältige Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in einen komplexen Stil verflochten und schwer zu bestimmen und zu priorisieren sind und darüber hinaus in engem Bezug zu zahlreichen inhaltlichen Aspekten stehen.

Zur Beantwortung der zentralen Frage der Übersetzbarkeit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung ist es darüber hinaus von entscheidendem Vorteil, diese Übersetzbarkeit nicht nur anhand des Vergleichs bereits vorhandener Übersetzungen abzuwägen, sondern auch im eigenen Übersetzen selbst zu erproben, weshalb zu den ausgewählten Texten Morgensterns und Mallarmés auch eigene Übersetzungen angefertigt werden. Zur theoretischen Beurteilung des Übersetzens ist dieses in der praktischen Erfahrung zu erschließen; die Ergebnisse des eigenen Übersetzens können die theoretische Argumentation maßgeblich unterstützen und durch eine Vielzahl von Beispielen bereichern.



### III. Christian Morgenstern und Stéphane Mallarmé in Übersetzung

#### 1. Vorbemerkung

Die Wurzeln der Sprachverwendung der modernen Lyrik liegen nach Silvio Vietta in der Romantik und bei Novalis, der die Ästhetik der Kunst als Nachahmung der Natur ablehnt und die poetische Sprache als Ausdruck um des Ausdrucks willen, um der Sprache selbst willen beschreibt. Mit der Verselbstständigung der poetischen Sprache, der Konstitution einer eigenen Sprachwelt vollzieht sich eine Trennung von poetischer Sprache und Wirklichkeit.<sup>266</sup> Novalis erstrebt „Gedichte – bloß *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang [...], wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen“<sup>267</sup>. Die Romantik entdeckt die weltbildende schöpferische Kraft des einzelnen Worts, wie Jürgen Walter schreibt, und die Sprache wird zum eigentlichen Element dichterischer Welterfahrung. Als Erscheinungen des Umbruchs der Moderne, der sich im ausgehenden 19. Jahrhundert anbahnte und zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzog, nennt Walter die Loslösung von der Wiedergabe einer Erscheinungs- oder Gefühlswelt, die Entbindung von imaginativen Kräften gegenüber der bloßen Imitation und das Streben nach einer Autonomie künstlerischer Mittel. Ein wesentliches Kennzeichen moderner Lyrik ist die Abkehr von einer beschreibenden und eindeutige Sachverhalte vermittelnden Sprache.<sup>268</sup> So können nach Hugo Friedrich in der modernen Lyrik „das autonome Bewegungsgefüge der Sprache, das Bedürfnis nach sinnfreien Klangfolgen und Intensitätskurven bewirken, daß das Gedicht überhaupt nicht mehr von seinen Aussageinhalten her zu verstehen ist“<sup>269</sup>.

Die Lebensdaten von Mallarmé (1842–1898) und Morgenstern (1871–1914) verraten ihre epochale Zugehörigkeit zur Moderne und werfen die Frage nach den Überschneidungen und Gemeinsamkeiten ihres auf den ersten Blick so unterschiedlichen dichterischen Schaffens auf. Die Suche nach biografischen Spuren von persönlichen Begegnungen oder gegenseitigen Einflussnahmen bleibt vergeblich. Dass diese beiden Autoren sich aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit begegnen, liegt in einer wesentlichen Gemeinsamkeit ihres dichterischen Schaffens: in der Prädominanz und Vielfalt von Verfahren poetischer Sprachverwendung, die sich, mit Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf den unterschiedlichsten sprachli-

---

<sup>266</sup> Vgl. Silvio Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, Bad Homburg u. a.: Gehlen 1970, S. 24; 33; 39.

<sup>267</sup> Novalis, *Schriften*, Band 3: Das philosophische Werk II, hg. von Richard Samuel, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1983, S. 572.

<sup>268</sup> Vgl. Jürgen Walter, *Sprache und Spiel in Christian Morgensterns Galgenliedern*, Freiburg / München: Karl Alber 1966, S. 133; 148.

<sup>269</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 18.

chen Ebenen, einer rein referenziellen Lektüre verschließen, eine Infragestellung sprachlicher Referenzialität bewirken und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Sprache lenken. Dies kann bei beiden Autoren unterschiedliche sprachliche Ebenen betreffen und zum Beispiel durch die besondere phonetische oder grafische Beschaffenheit des Signifikanten oder eine semantische oder syntaktische Mehrdeutigkeit gegeben sein. Dabei kann die Sprache auch in den Vordergrund treten, wenn der Leser eines Galgenlieds Morgensterns ein bestimmtes Wort auf neue und tiefgründige Weise wahrnimmt, weil ihm die bisher übersehene Beschaffenheit oder Materialität dieses Worts vor Augen geführt wird. Und wenn der Leser eines Sonetts Mallarmés davon ausgeht, die Bedeutung eines bestimmten Worts in einem Vers zu kennen, kann er plötzlich erkennen, dass der Vers syntaktisch mehrfach anschließbar ist, wodurch das eigentlich bekannte Wort eine weitere Bedeutung offenbart und dem Leser die Einseitigkeit des bisherigen Verstehens deutlich wird.

Die Verfahren der sprachlichen Selbstreferenzialität bei Morgenstern und Mallarmé sind in gewisser Hinsicht vergleichbar, aber sie haben vollkommen unterschiedliche Ziele und Wirkungsmöglichkeiten: Während Morgensterns Sprachspiele die Leser eher zum Lachen oder Schmunzeln bringen, erstrebt Mallarmé mit der Häufung von sprachlicher Selbstreferenzialität eine Sakralisierung der Sprache. Dennoch wäre es zu pauschal, das dichterische Schaffen dieser beiden Autoren den gegensätzlichen Kategorien von Ernst und Unernst zuzuordnen zu wollen. Denn schließlich sind Morgensterns Galgenlieder nur ein kleiner Teil seines gesamten Werks, auch wenn der Rest davon weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Und auch die Galgenlieder selbst sind nicht vorrangig witzige Gedichte, sondern es sind Gedichte, die mit der Sprache spielen, und auch ein Spiel ist in seinem Wesen oft sehr ernst. Dass sie beim Leser ein Lachen oder Schmunzeln hervorrufen, ist lediglich ein Teil des Ganzen. Und Mallarmé erstrebt zwar insbesondere in den komplexen späten Sonetten eine Sakralisierung der Sprache, aber sein Gesamtwerk enthält auch zahlreiche poetische Texte, in denen sein feiner Humor zum Ausdruck kommt. Dies zeigen bereits die spielerischen *vers de circonstance*, mit denen er Geschenke verziert, und auch die *Loisirs de la Poste*, die gereimten Vierzeiler, mit denen er anstelle der Postanschriften seine Briefe adressiert.

Auch wenn bei Morgenstern und Mallarmé durchaus ähnliche Formen und Verfahren der sprachlichen Selbstreferenzialität zu finden sind, bringen diese jedoch vollkommen unterschiedliche Schwierigkeiten und Verständnismöglichkeiten mit sich. Während Morgenstern die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in mundgerechten, leicht verdaulichen Häppchen serviert, machen sie bei Mallarmé ein geduldiges Zerkauen von semantischen Ballungsräumen und syntaktischen Verbindungsstücken erforderlich. Während Morgensterns Galgen-

lieder mit Leichtigkeit zum Schmunzeln oder Lachen anregen und sich durch ihre Eingängigkeit der Erinnerung wie ein lyrischer Ohrwurm einprägen, belohnen Mallarmés Sonette aufgrund ihrer hohen Komplexität den Leser erst nach einem konzentrierten Tiefergehen und einem unermüdlichen Erforschen und Abwägen von Bedeutungsnuancen.

In den folgenden Kapiteln III.2 und III.3 werden die Besonderheiten der poetischen Sprachverwendung bei Morgenstern und Mallarmé und ihre Übersetzung in ausführlicher Weise analysiert. Im ersten Schritt geht es in Kapitel III.2 um die Übersetzung von acht Galgenliedern Morgensterns, in denen die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität leicht zu bestimmen sind und für die Übersetzung eine klare Schwerpunktsetzung erlauben, weil der Sinn dieser Texte in vielen Fällen durch ein einziges Sprachspiel bestimmt wird. Im Spiel mit Sprachbedeutungen und Sprachelementen lassen die Galgenlieder aus den Eigenschaften der Sprache sprachliche Eigenwelten entstehen. Dabei wird die außerordentlich große Variationsvielfalt von Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung (dem impliziten Inszenieren von Sprache) in vielen Fällen kombiniert mit Formen der Selbstreflexivität metasprachlicher Sprachverwendung (dem expliziten Thematisieren von Sprache).

Im zweiten Schritt geht es in Kapitel III.3 um die Übersetzung von zwei Sonetten Mallarmés, in denen vielfältige Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in einen komplexen Stil verflochten, mit anderen Verfahren der Sinnbildung und zahlreichen inhaltlichen und stilistischen Aspekten verknüpft und für das Übersetzen schwer zu priorisieren sind. Die arbiträre Beziehung von Signifikant und Signifikat wird unter Einbezug metrischer, klanglicher und semantischer Merkmale in eine teilmotiviert Beziehung überführt, wodurch sich die Beziehungen zwischen den Signifikanten auf das Signifikat und die Sinnbildung auswirken. Das suggestive Potenzial der Sprache entfaltet sich in Andeutungen und Aussparungen; die semantische und syntaktische Mehrdeutigkeit versetzt die Sprache in einen Zustand der Unentschiedenheit, stellt die Referenz auf die Wirklichkeit infrage und macht das Eigengewicht einzelner Wörter spürbar.

## 2. Zur Übersetzung sprachlicher Selbstreferenzialität bei Christian Morgenstern

### 2.1 Sprache und Spiel in den Galgenliedern

Christian Morgensterns Galgenlieder sind in der ursprünglichen Sammlung *Galgenlieder* (1905) sowie in *Palmström* (1910), *Palma Kunkel* (1916) und *Ginggan* (1919) enthalten, wobei die beiden letzteren Sammlungen posthum herausgegeben wurden. Über die Entstehung und Entwicklung der Galgenlieder äußert sich Morgenstern in seinen Briefen. Die Galgenlieder waren zunächst „für einen kleinen Kreis jugendlich ausgelassener Freunde bestimmt, wo sie gemeinsam gesungen und mit einer Art von heiter-gruseligen Zeremonien [...] dargestellt wurden“<sup>270</sup>. Aus dem privaten Spiel unter Freunden entwickelte sich ein künstlerisches Schreiben, das zunehmend die Öffentlichkeit erreichte:

Die ersten, noch den neunziger Jahren entstammenden Galgenlieder entstanden für einen lustigen Kreis, der sich auf einem Ausflug nach Werder bei Potsdam, allwo noch heute ein sogenannter „Galgenberg“ gezeigt wird, [...] mit diesem Namen schmücken zu müssen meinte. Aus dem Namen erwuchs alsdann das Weitere [...]. Was im Lauf der ersten Auflagen dann noch hinzutrat, hatte natürlich mit dem Anfangsthema nicht mehr viel gemein; da aber das „geistige Band“ des Humors nicht fehlte, so mußte der alte, mehr private Titel denn nun auch vor größerer Öffentlichkeit all das Neue unter seinen Flügeln aufnehmen und behalten. [...] Zunächst sollten die Lieder nichts, als einigen jungen Toren, gleich mir selber, Vergnügen bereiten. Mit der Zeit aber wuchs ihr Leserkreis, ihre Anzahl, ihr künstlerischer Ernst.<sup>271</sup>

Den Galgenliedern liegt eine besondere Spracherfahrung zugrunde, die Jürgen Walter in seiner eingehenden Analyse beschreibt. Sie besteht zunächst einmal darin, dass im Möglichkeitsraum der Sprache das eigentlich Unmögliche möglich wird: Wenn in *Die Westküsten* alle Westküsten der Erde sich im Meer versammeln, eine Resolution verfassen und schließlich zu ihren Ländern zurückschwimmen, dann wird der Begriff „Westküste“ personifiziert und aus dem selbstverständlichen Wortgebrauch gelöst. Da sich eine Küste als nicht abgrenzbarer Übergang von Land und Meer dem Zugriff entzieht, ist ihre Ablösung vom Land eine Unmöglichkeit; es wird damit auf das Beziehungsgefüge zwischen den Dingen verwiesen. Die Westküsten wollen nicht länger durch ihre Bezeichnung in dem Beziehungsgefüge Land – Küste – Meer mit Ausrichtung auf eine Himmelsrichtung stehen; sie erkennen aber, dass ihr Dingsein überhaupt erst aus diesem Beziehungsgefüge resultiert und eine Befreiung daraus ihrer Vernichtung entspräche.<sup>272</sup> So schreibt Morgenstern: „das Wort reißt Klüfte auf, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Sprache ist in unsere termini zerklüftete Wirklichkeit“<sup>273</sup>. Er beschreibt die Erfahrung, wenn ein vertrautes Wort (z. B. „Westküste“) in einem neuen Licht

<sup>270</sup> Brief an eine Freundin Margaretas vom 05.10.1910. Christian Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, hg. von Margareta Morgenstern, Wiesbaden: Insel 1952, S. 407.

<sup>271</sup> Brief an einen Redakteur aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 401–402.

<sup>272</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 17–18; 27–31.

<sup>273</sup> Christian Morgenstern, *Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*, hg. von Margareta Morgenstern, München: Piper 1984, S. 99.

erscheint: „Oft überfällt dich plötzlich eine heftige Verwunderung über ein Wort: Blitzartig erhellt sich dir die völlige Willkür der Sprache, in welcher unsere Welt begriffen liegt“<sup>274</sup>.

In zahlreichen Galgenliedern wird die Dingwelt als Beziehungsgefüge begriffen; wird dieses durchbrochen, wird die gewohnte Welt zerstört und eine andere Welt entfaltet. In *Der Saal* („Eines Tages aber stahl / er (man wirts nicht glauben wollen) / einen ganzen wundervollen / grade nicht benutzten Saal“) ist neben dem Größenverhältnis von Dieb und Diebesgut die Fragwürdigkeit des Dings „Saal“ auffällig: Seine Herauslösung aus dem Beziehungsgefüge Wand – Decke – Boden impliziert seine Vernichtung, weil er nur in Bezug auf diese Dinge vorhanden ist, und auch diese werden mit seiner Entfernung zerstört: „Nichts mehr ist zurück vom Saale. / Das nur, was dahinter war, / beut, wie eine wüste Schale, / sich dem Bürgerauge dar“. Wenn es sich um bloße Teilstücke von Dingen handelt, verstärkt sich der Effekt der Zerstörung der gewohnten Welt durch die Herauslösung aus dem Beziehungsgefüge, wie in *Das Knie* („Ein Knie geht einsam durch die Welt. / Es ist ein Knie, sonst nichts!“). Wenn in *Der Lattenzaun* der Zwischenraum zwischen den Latten eines Zauns herausgenommen und als Baumaterial für ein Haus verwendet wird, hebt sich die Unterscheidung von Ding und Nicht-Ding auf.<sup>275</sup> Die Deformierung des Beziehungsgefüges sowie die Vermenschlichung von Dingen beruht in vielen Fällen auf deren Versetzung in ein fremdes Beziehungsgefüge, wie in *Die beiden Flaschen*: „Zwei Flaschen stehn auf einer Bank, / die eine dick, die andre schlank. / Sie möchten gerne heiraten. / Doch wer soll ihnen beiraten?“. Bei einer anderen Form der Weltzerstörung und -entfremdung wird etwas nicht Vorhandenes in ein bestehendes Beziehungsgefüge oder etwas Bekanntes in ein neues Beziehungsgefüge gesetzt. So wird in *Das Nasobem*<sup>276</sup> eine sprachliche Neuschöpfung in das Beziehungsgefüge des lexikalischen Erfassens von Tieren gesetzt, in *Die Oste* evoziert das Wort „Weste“ die Wortbildung „Oste“, die in das Beziehungsgefüge Kleidung gehört, und in *Der Purzelbaum* wird das Beziehungsgefüge „Purzelwald“ erfunden. Jedes Ding erhält aus seinem Beziehungsgefüge nicht nur seine Bedeutung, sondern auch einen Möglichkeitsraum, innerhalb dessen sich das Denken bewegt, weshalb die Deformation des Beziehungsgefüges auch den Möglichkeitsraum durchbricht und eine unmögliche andere Welt entfaltet. Indem die Sprache das Unmögliche dieser anderen Welt ermöglicht, verweisen die Gedichte letztlich immer auf die Sprache selbst.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> Morgenstern, *Stufen*, S. 98.

<sup>275</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 19–22.

<sup>276</sup> „Auf seinen Nasen schreitet / einher das Nasobēm. / von seinem Kind begleitet. / Es steht noch nicht im Brehm. // Es steht noch nicht im Meyer. / Und auch im Brockhaus nicht. / Es trat aus meiner Leyer / zum ersten Mal ans Licht. [...]“ Christian Morgenstern, *Gesammelte Werke in einem Band*, München: Piper 2017, S. 204.

<sup>277</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 22–27.

Die Welt der Galgenlieder entfaltet sich in der Loslösung der Sprache von den Möglichkeiten der empirischen Wirklichkeit. Die eigentlich selbstverständliche Tatsache, dass die Sprache etwas aussagen kann, was nicht der Realität entspricht, wird zur schöpferischen Erfahrung. Im Ausschöpfen ihrer immanenten Möglichkeiten ist die Sprache vom Realitätsbezug und von jedem außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck und Gesetz unabhängig. Die Sprache ermöglicht die Erschaffung von Dingen, die es nicht gibt, die Verkoppelung mehrerer Dinge zu einem neuen, die Belebung von Gegenständen und die Materialisierung von Immateriellem. Morgenstern entfaltet in den Galgenliedern die Möglichkeiten der Sprache zur Schöpfung einer über die empirische Wirklichkeit hinausgehenden sprachlichen Eigenwelt, in der nicht Wörter zu Dingen und Vorgängen gebildet werden, sondern Dinge und Vorgänge zu Wörtern.<sup>278</sup> Jenseits der Möglichkeiten und Grenzen der empirischen Wirklichkeit kann die kreative Kraft der Phantasie eigenständige Welten sprachlicher Möglichkeiten zur Erscheinung bringen. Diese Welten haben durch ihre rein sprachliche Realität einen merkwürdigen Wirklichkeitscharakter, zumal wenn existente und nicht existente Dinge im gleichen sprachlichen Raum stehen oder etwas Abstraktes wie etwas Konkretes behandelt wird. So heißt es in *Drei Hasen*: „Drei Hasen tanzen im Mondschein / im Wiesenwinkel am See: / Der eine ist ein Löwe, / der andre eine Möwe, / der dritte ist ein Reh.“ Und weiter heißt es: „doch fühlst du dich verpflichtet, / erhebe sie ins Geviert, / und füge dazu den Purzel / von einem Purzelbaum, / und zieh aus dem Ganzen die Wurzel / und träum den Extrakt als Traum“. Die Sprache erscheint hier als bloßes Spiel.<sup>279</sup>

Beim Spiel mit der Sprache kann mit den unterschiedlichsten sprachlichen Ebenen und Elementen gespielt werden. In Bezug auf die Galgenlieder beschreibt Walter zum einen das Spiel mit den Sprachbedeutungen und zum anderen das Spiel mit den Sprachelementen, wobei er diese eng miteinander verflochtenen Bereiche zugunsten der Übersichtlichkeit der Darstellung separat bespricht. Das Spiel mit den Sprachbedeutungen ist am auffälligsten bei übertragenen Bedeutungen, mit der Kluft zwischen dem wörtlichen und übertragenen Sinn. In *Die weggeworfene Flinte* wird die Redewendung *die Flinte ins Korn werfen* wörtlich genommen und in die Handlung umgesetzt („Palmström findet eines Abends, / als er zwischen hohem Korn / singend schweift, / eine Flinte“), wobei die Handlung auch den übertragenen Sinn aufgreift („Innig stellt er den Verzagten, / der ins Korn sie warf, sich vor / und beklagt / ihn von Herzen“). Und wenn Palmström in *Das Böhmisches Dorf* „ein – sogenanntes – Böhmisches Dorf“ bereist, wird die Reise dem übertragenen Sinn der Redewendung *Das sind für*

<sup>278</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 34; 43–46.

<sup>279</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 47–52.

*mich böhmische Dörfer* entsprechend gestaltet: „Unverständlich bleibt ihm alles dort“.<sup>280</sup> Auf diese beiden Galgenlieder wird in Kapitel III.2.5 ausführlich eingegangen. In *Der Glaube* ist der wörtliche Sinn der Redewendung, dass der Glaube Berge versetzt, Realität geworden, wenn zwei Berge plötzlich ihren Platz tauschen: „Doch der Bauer Anton Metzger, / weit berühmt als frommer Mann, / sprach: „Ich war der Landumsetzer, / zeigt mich nur dem Landrat an. // Niemand anders als mein Glaube / hat die Berge hier versetzt“. Aus den Möglichkeiten der Sprache entsteht hier eine deformierte Wirklichkeit. Neben Sprichwörtern und Redewendungen wird häufig die Bedeutung oder Mehrdeutigkeit eines einzigen Worts in der Sprache entfaltet. In *Die Windhosen* kaufen Palmström und Korf „zwei Windbeinkleider aus best- / empfohlenem Nordnordwest“; die Sprache ermöglicht die Verwendung einer Windhose als Kleidungsstück und die Verwandlung von Windrichtungen in Stoffarten. In zahlreichen Galgenliedern ergeben sich Handlungen und Dinge aus dem Spiel mit den verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten der Sprache, das oft eine eigentümliche Irrealität erzeugt; zwischen dem wörtlichen und übertragenen Sinn entfaltet sich eine mehrdimensionale Sprachspielwelt.<sup>281</sup>

Im Spiel mit den Sprachbedeutungen werden nach Walter auch eindeutige Wörter umgedeutet und verwandelt; dabei bilden sich vor allem dann eigene spielweltliche Zusammenhänge, wenn Dinge als selbstständige Wesen erscheinen. In *Der Seufzer*<sup>282</sup> kann ein Abstraktum Schlittschuh laufen und Gefühle erleben, die ihm dann zum Verhängnis werden; in *Im Reich der Interpunktionen*<sup>283</sup> überspielen sich die wirkliche und imaginäre Ebene, wenn die Klammern die Semikolons gefangen nehmen und das Minuszeichen diese vom Leben abzieht.<sup>284</sup> Das Spiel geht noch weiter, wenn aus einzelnen Wortteilen neue Wörter gebildet und Teil einer Sprachwelt werden: In *Der Gingganz* wird aus Teilen des Satzes „ich GING GANZ in Gedanken hin“ ein neues Wort gebildet; ein „Gingganz“ ist ein in Gedanken Vertiefter, ein Grübler, ein Träumer. Schließlich gibt es Wortbildungen durch willkürliche Bedeutungsparallelen: Zum Werwolf wird ein „Werfuchs“ erschaffen, zur Nachtigall eine „Tagtigall“, zum Windspiel ein „Sturmspiel“, zum Rhinoceros ein „Rhinozepony“, zum Sitzfleisch ein „Sitz-

<sup>280</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 63–65.

<sup>281</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 65–69.

<sup>282</sup> „Ein Seufzer lief Schlittschuh auf nächtlichem Eis / und träumte von Liebe und Freude. / Es war an dem Stadtwall, und schneeweiß / glänzten die Stadtwallgebäude. // Der Seufzer dacht an ein Maidelein / und blieb erglühend stehen. / Da schmolz die Eisbahn unter ihm ein – / und er sank – und ward nimmer gesehen.“ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 221.

<sup>283</sup> „Im Reich der Interpunktionen / nicht fürder goldner Friede prunkt: // Die Semikolons werden Drohnen / genannt von Beistrich und von Punkt. // Es bildet sich zur selben Stund / ein Antisemikolonbund. // Die einzigen, die stumm entweichen / (wie immer), sind die Fragezeichen. // Die Semikolons, die sehr jammern, / umstellt man mit geschwungenen Klammern // und setzt die so gefangnen Wesen / noch obendrein in Parenthesen. // Das Minuszeichen naht, und – schwapp! / da zieht es sie vom Leben ab. [...]“ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 307–308.

<sup>284</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 72–74.

Geist“ und zum Vagabund das „Vagabündel“. Eine weitere Form des Bedeutungswandels wird durch die grafische Ähnlichkeit von Buchstaben erreicht, wenn in *Das Nilpferd*, das in Kapitel III.2.2 ausführlich besprochen wird, ein Nilpferd sich „statt mit groß  $\mathcal{U}$  mit groß  $\mathcal{W}$ “ liest und infolgedessen als „Stilpferd“ zum Wappentier der Ästheteten wird.<sup>285</sup>

Im Spiel mit den Sprachbedeutungen wird auch auf die vermeintliche Etymologie einzelner Wörter angespielt: In *Anto-logie*<sup>286</sup> wird der Elefant als Stufe in der Entwicklungsgeschichte der „Anten“ dargestellt (der „Antologie“, analog zu „Anthologie“), die vom „Giganten“ über den „Zwölf-anten“, „Elef-anten“ und „Zehen-anten“ zum „Nulel-anten“ führt. Dabei evoziert die erste Hälfte des Worts „Elefant“ die Zahl Elf, wodurch die von „Gigant“ als erster Entwicklungsstufe die Bedeutung einer übergroßen, nicht mehr existenten Zahl erhält. Das Galgenlied *Der Werwolf*, auf das in Kapitel III.2.4 ausführlich eingegangen wird, enthält ein Spiel mit grammatischen Kategorien, wenn das Wort „Werwolf“ als Zusammensetzung eines Fragepronomens und eines Substantivs verstanden und dementsprechend dekliniert wird („Der Werwolf“, „des Weswolfs“, „dem Wemwolf“, „den Wenwolf“).<sup>287</sup> Ein extremes Beispiel für das Spiel mit den Sprachbedeutungen ist schließlich deren Aufhebung. In *Das große Lalulā*, das Morgenstern als „phonetische Rhapsodie“<sup>288</sup> bezeichnet, sind die unverständlichen Worte bloße Abfolgen von Buchstaben und Lauten. Zwar gibt es ein einheitliches Versmaß und strenge Reimbindung, aber diese Mittel haben einen selbstständigen Eigenwert: Der Rhythmus, die Wiederkehr von Lautverbindungen sowie Reim und Kehrreim erzeugen ein Spiel sprachmusikalischer Kräfte, das die Sprache selbst aufs Spiel setzt.<sup>289</sup>

An seine Ausführungen zum Spiel mit den Sprachbedeutungen schließt Walter seine Analyse des Spiels mit den Sprachelementen an. In *Das ästhetische Wiesel*, das in Kapitel III.2.3 ausführlich besprochen wird, ergibt sich der dargestellte Vorgang „Ein Wiesel / saß auf einem Kiesel / inmitten Bachgeriesel“ explizit „um des Reimes willen“; auch in *Das Böhmisches Dorf* wird Palmström von Korf „nur des Reimes wegen“ begleitet. Der Reim schafft inhaltliche Zusammenhänge: Offensichtliche Erzeugnisse des Reims sind in *Der Walfafisch oder das Überwasser* die Wortbildung „Wassertisch“ („Das Wasser rann mit zash und zisch, / die

<sup>285</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 74–76.

<sup>286</sup> „Im Anfang lebte, wie bekannt, / als größter Säuger der Gig-ant. // Wobei gig eine Zahl ist, die / es nicht mehr gibt, – so groß war sie! // Doch jene Größe schwand wie Rauch. / Zeit gabs genug – und Zahlen auch. // Bis eines Tags, ein winzig Ding, / der Zwölf-ant das Reich empfang. // Wo blieb sein Reich? Wo blieb er selbst? – / Sein Bein wird im Museum gelb. // Zwar gab die gütige Natur / den Elef-anten uns dafür. // Doch ach, der Pulverpavian, / der Mensch, voll Gier nach seinem Zahn, // erschießt ihn, statt ihm Zeit zu lassen, / zum Zehen-anten zu verblassen. // [...] Wie dankbar wird der Ant dir sein, / läßt du ihn wachsen und gedeihn, – // bis er dereinst im Nebel hinten / als Nulel-ant wird stumm verschwinden.“ Christian Morgenstern, *Gedichte – Verse – Sprüche*, Eurobuch / Eurobooks 1998, S. 264–265.

<sup>287</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 76–78.

<sup>288</sup> Brief an einen Redakteur aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 403.

<sup>289</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 78–81.



Erde ward zum Wassertisch“), in *Die drei Winkel* der Ort „Hirschmareieck“ („Drei Winkel klappen ihr Dreieck / zusammen wie ein Gestell / und wandern nach Hirschmareieck“) und in *Klabautermann* der „Meerschoßdachs“, der den „Pudel Pax“ und „Kaufmann Sachs“ frisst.<sup>290</sup> Wegen des Reims werden Umlaute getilgt („Schaukelstuhl“ – „kuhl“), Worteinheiten getrennt („jeder“ – „Feder- / halter“) und Wörter deformiert, wenn sich auf „Gaul“ „dazumaul“ reimt, auf „Sphärenpsalme“ „Hirtenschalme“ oder auf „entfloh“ „Ameriko“. Einen Eigenwert erhalten reiche Reime, wenn sich auf „Strandwart“ „verbannt ward“ reimt, Reimhäufungen, wenn in *Professor Palmström* drei von vier Strophen jeweils nur einen Reim haben, und Binnenreime wie in *Bundeslied der Galgenbrüder*: „Es schreit der Kauz: pardauz! pardauz!“, wobei der Reim den unnatürlichen Ruf bedingt.<sup>291</sup>

Zum Spiel mit den Sprachelementen gehört nach Walter auch das Spiel mit dem Sprachklang. Das *Bundeslied der Galgenbrüder*<sup>292</sup> enthält eine Reihe von Aussagen, die in keinem Sinnzusammenhang stehen; es eröffnet aber mit dem Wort „schauerlich“ ein Spielfeld sprachlicher Klänge, mit den dunklen Lauten au, u, o und den hellen Lauten i, ei, eu, ü. Die Worte werden als reine Klangkräfte eingesetzt („da tauts, da grauts, da brauts, da blauts!“), mit Wortschöpfungen wie „Greule“ und „Silbergäule“ sowie dem Ruf „pardauz“.<sup>293</sup> In *Notturmo in Weiß*<sup>294</sup> verweist der Titel auf das musikalische Notturmo, das aufgrund der wörtlichen Bedeutung „nächtlich“ zur Farbe Weiß im Widerspruch steht (wenn man das Phänomen der „weißen Nächte“ unbeachtet lässt). Dieser Widerspruch löst sich insofern, als das Wort „weiß“ als reiner Sprachklang dasteht und das Gedicht sich um des Klangs willen aus den Lauten ei und i entfaltet. Zwar bleiben die Wortbedeutungen erhalten und sinnvoll; aufgrund des Klangspiels, das durch den eingängigen Rhythmus noch betont wird, erscheinen sie aber eigentümlich sinnlos. Und das Galgenlied *Das Gebet*, das in Kapitel III.2.3 besprochen wird, enthält ein Spiel mit Assonanzen, wenn „Die Rehlein beten zur Nacht, / hab acht!“ aufgrund der Assonanz von „hab acht“ und „halb acht“ mit „Halb neun!“ usw. fortgeführt wird.<sup>295</sup>

<sup>290</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 82–83.

<sup>291</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 83–86.

<sup>292</sup> „O schauerliche Lebenswirrn, / wir hängen hier am roten Zwirn! / Die Unke unkt, die Spinne spinnt, / und schiefe Scheitel kämmt der Wind. // O Greule, Greule, wüste Greule! / „Du bist verflucht!“ so sagt die Eule. / Der Sterne Licht am Mond zerbricht. / Doch dich zerbrachs noch immer nicht. // O Greule, Greule, wüste Greule! / Hört ihr den Huf der Silbergäule? / Es schreit der Kauz: pardauz! pardauz! / da tauts, da grauts, da brauts, da blauts!“ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 193.

<sup>293</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 86–88.

<sup>294</sup> „Die steinerne Familie, / aus Marmelstein gemacht, / sie kniet um eine Lilie, / im Kreis um eine Lilie, / in totenstillen Nacht. // Der Lilie Weiß ist weicher / als wie das Weiß des Steins, / der Lilie Weiß ist weicher, / doch das des Steins ist bleicher / im Weiß des Mondenscheins. // Die Lilie, die Familie, / der Mond in sanfter Pracht, / sie halten so Vigilie, / wetteifernde Vigilie, / in totenstillen Nacht.“ Morgenstern, *Gedichte – Verse – Sprüche*, S. 131.

<sup>295</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 88–90.

Zum Spiel mit den Sprachelementen gehört auch das Spiel mit dem Rhythmus. In *Der Schaukelstuhl auf der verlassenen Terrasse*<sup>296</sup> überspielt der einförmige, schaukelnde Rhythmus die ohnehin wenig gehaltvolle Aussage; er bedingt die Wiederholungen von „im Winde“ und bewirkt eine Gleichförmigkeit der Laute mit der Assonanz „wackeln-nackeln-rackeln“ und der Alliteration „wer weiß, was sonst wohl noch wackeln mag, im Winde“. In *Das Wasser*<sup>297</sup> bildet der gleichförmige Rhythmus nicht bloß die Bewegung des Wassers nach; die Wiederholungen, Assonanzen und Alliterationen sind rhythmisch bedingt, und der Inhalt fügt sich in das rhythmische Spiel. Wegen des Rhythmus werden auch Wörter zerteilt und Silben verdoppelt, wie in *Die Schildkröte*: „Ich kenne nicht des Todes Bild / und nicht des Sterbens Nöte: / Ich bin die Schild- ich bin die Schild- / ich bin die Schild-krö-kröte“. Das rhythmische Versschema nimmt keine Rücksicht auf die Einfügungsmöglichkeit der Wörter, sondern entfaltet sich als eigenmächtiges Spiel, dem sich die Wörter unterordnen.<sup>298</sup> In vielen Galgenliedern äußert sich im Spiel mit den Sprachelementen die Tendenz zu Wiederholung und Gleichklang in Reimhäufung, Klangspiel, Assonanz und Rhythmus; sie nimmt extreme Formen an, wenn zum Beispiel in *Der Rock*<sup>299</sup> die Sprache mit der mehrfachen Wiederholung eines jeweils nur geringfügig modifizierten Inhalts diesen ohne Berücksichtigung seines Aussagewerts in eine bestimmte Ordnung zwingt. Im eigengesetzlichen Spiel mit den Sprachelementen verfolgen die Galgenlieder keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck und verweisen auf nichts als sich selbst.<sup>300</sup>

In seiner Analyse verwendet Walter einen bestimmten Spielbegriff, mit dessen Hilfe er die Galgenlieder als Sprachspiel beschreibt. Bevor nun aber erörtert wird, inwiefern von einem Sprachspiel der Galgenlieder die Rede sein kann, ist zunächst einmal – in einem kleinen Exkurs – der Begriff des Spiels im Allgemeinen und des Sprachspiels im Besonderen einzuordnen: Was ist ein Spiel? Welche Eigenschaften und Strukturen hat es? Was heißt es, mit und innerhalb der Sprache zu spielen?

<sup>296</sup> „Ich bin ein einsamer Schaukelstuhl / und wackel im Winde, / im Winde. // Auf der Terrasse, da ist es kuhl, / und ich wackel im Winde, / im Winde. // Und ich wackel und nackel den ganzen Tag. / Und es nackelt und rackelt die Linde. / Wer weiß, was sonst wohl noch wackeln mag / im Winde, / im Winde, / im Winde.“ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 232.

<sup>297</sup> „Ohne Wort, ohne Wort / rinnt das Wasser immerfort; / andernfalls, andernfalls / spräch es doch nichts andres als: // Bier und Brot, Lieb und Treu, – / und das wäre auch nicht neu. / Dieses zeigt, dieses zeigt, / daß das Wasser besser schweigt.“ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 200.

<sup>298</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 91–92.

<sup>299</sup> „Der Rock, am Tage angehabt, / er ruht zur Nacht sich schweigend aus; / durch seine hohlen Ärmel trabt / die Maus. // Durch seine hohlen Ärmel trabt / gespenstisch auf und ab die Maus... / Der Rock, am Tage angehabt, / er ruht zur Nacht sich aus. // Er ruht, am Tage angehabt, / im Schoß der Nacht sich schweigend aus, / er ruht, von seiner Maus durchtrabt, / sich aus.“ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 256.

<sup>300</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 93–95.

Walter bezieht sich bei seinem Spielbegriff auf die Ausführungen von Johan Huizinga. Dieser begreift das Spiel als eine bestimmte Form des sozialen Handelns und legt dar, inwiefern die menschliche Kultur sich in der Form des Spiels – als Spiel – entfaltet hat und zahlreiche Kulturerscheinungen von den formalen Kennzeichen des Spiels durchdrungen sind.<sup>301</sup> An dieser Stelle sind insbesondere diese formalen Kennzeichen des Spiels relevant: Nach Huizinga ist das Spiel ein freies und freiwilliges Handeln, das nur in seiner Rolle als Kulturfunktion mit Pflichten verbunden ist. Das Spiel ist weder mit materiellem Interesse noch mit der Erfüllung von Notwendigkeiten verknüpft; es hat seinen Zweck in sich selbst und wird um der Befriedigung willen verrichtet, die in ihm selbst liegt. Als zeitweilige Handlung vollzieht sich das Spiel innerhalb bestimmter Grenzen von Zeit und Raum, wobei ein Spielraum oder Spielplatz abgesteckt wird. Das Bewusstsein, bloß zu spielen, nur so zu tun als ob, schließt nicht aus, dass das Spielen mit größtem Ernst vor sich geht, mit einer Hingabe, die den Spieler in Beschlag nimmt. Jedes Spiel hat eigene Regeln; die Gebräuche des normalen Lebens haben darin keine Geltung. Das Spiel schafft soziale Verbindungen, wobei die Spielgemeinschaft über die Dauer des Spiels hinaus bestehen kann.<sup>302</sup>

Eine Definition des Spiels, die sich mit Huizingas Ausführungen überschneidet, schlägt Roger Caillois vor: Das Spiel ist eine freie Tätigkeit, die der Spieler freiwillig ausübt. Es ist eine vom übrigen Leben gesonderte Beschäftigung, die sich innerhalb festgelegter Grenzen von Raum und Zeit vollzieht. Das Spiel ist eine geregelte Betätigung, denn es ist Regeln unterworfen, die für die Dauer des Spiels die Gesetze des normalen Lebens ersetzen. Das Spiel hat seinen Sinn nur in sich selbst, deshalb werden die Regeln allein durch den Wunsch zu spielen aufrechterhalten. Das Spiel ist eine ungewisse Tätigkeit mit offenem Ausgang, denn der Spieler hat innerhalb der Regeln eine gewisse Handlungsfreiheit. Das Spiel ist eine unproduktive Betätigung, die weder Güter noch Reichtum hervorbringt (abgesehen von einer Verschiebung von Eigentum unter den Spielern). Es ist schließlich eine Tätigkeit mit fiktivem Inhalt, die vom Bewusstsein einer zweiten Wirklichkeit begleitet wird. Dabei sind Spiele oft entweder geregelt oder mit fiktivem Inhalt: Wenn es darum geht, eine Rolle zu spielen, werden die Regeln durch die Fiktion ersetzt.<sup>303</sup>

Caillois erstellt außerdem eine inhaltliche Klassifikation von Spielen, die er in die Rubriken *Agon*, *Alea*, *Mimicry* und *Ilinx* einteilt, je nachdem, ob der Wettstreit, der Zufall, die

---

<sup>301</sup> Vgl. Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, übersetzt von Hans Nachod, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 7; 12; 57.

<sup>302</sup> Vgl. Huizinga, *Homo Ludens*, S. 16–22; 37.

<sup>303</sup> Vgl. Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, übersetzt von Peter Geble, Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 10; 26–31.

Verstellung oder der Rausch im Vordergrund steht. Zur Gruppe *Agon* gehören Spiele, die auf einem Wettkampf beruhen, der innerhalb festgelegter Grenzen ausgetragen wird; dabei stehen sich zwei Personen bzw. Mannschaften gegenüber oder es tritt eine unbestimmte Anzahl von Konkurrenten an. Die Gruppe *Alea* meint Spiele, die auf Faktoren beruhen, auf die der Spieler keinen Einfluss hat. Der Spieler wagt einen Einsatz und verhält sich ansonsten passiv; über den Sieg entscheidet der Zufall, dessen Willkür den Reiz des Spiels ausmacht.<sup>304</sup> Spiele der Gruppe *Mimicry* setzen die Annahme einer fiktiven Welt voraus, in der die Spieler in die Rolle fiktiver Figuren schlüpfen. Die Gruppe *Ilinx* umfasst Spiele, deren Reiz darin besteht, sich in eine Trance oder einen Rausch zu versetzen; wesentlich ist dabei die Absonderung von der übrigen Wirklichkeit, etwa in Vergnügungsparks.<sup>305</sup>

In ähnlicher Weise wie Huizinga und Caillois unterscheidet auch Hans Scheuerl wesentliche Merkmale des Spiels. Dabei nennt er das Merkmal der Freiheit (denn das Spiel verfolgt keinen außerhalb seiner selbst liegenden Zweck und hat keine Konsequenzen, auch wenn es eine innere Zweckmäßigkeit und Regeln gibt) und der inneren Unendlichkeit (denn das Spiel strebt nach zeitlicher Ausdehnung und Wiederholung).<sup>306</sup> Außerdem beschreibt Scheuerl das Merkmal der Scheinhaftigkeit (wobei es zwei Arten von Schein gibt, die Illusion des Als-ob sowie das im Schein des Spiels Erlebte) und der Ambivalenz (denn der Spieler steht zwischen Realität und Schein, und auch die Haltung kann ambivalent sein, denn das Spiel kann leichtfertig betrieben werden oder den Spieler mit Ernst und Hingabe erfüllen). Schließlich nennt Scheuerl das Merkmal der Geschlossenheit (denn zum Spiel gehören Begrenzungen und Regeln) und der Gegenwärtigkeit (denn das Spiel findet seine Erfüllung in der erlebten Gegenwart und lässt die Zeit vergessen).<sup>307</sup>

Bei seiner Verwendung des Spielbegriffs zur Beschreibung des Sprachspiels der Galgenlieder bezieht sich Walter insbesondere auf die Ausführungen von Huizinga. Walter beschreibt das Spiel als eine Handlung, die nicht so gemeint ist, die nur ‚so tut als ob‘ und eine Welt des Scheins eröffnet. Nach den Regeln einer Spielgemeinschaft entfaltet sich eine eigenständige Spielwelt mit einem Spielraum und einer Spielzeit. Das Spiel vollzieht sich in einer Scheinwelt, aber da der Spieler weiß, dass er nur ‚so tut als ob‘, steht er in einer Mehrdimensionalität. Das Spiel lässt sich in keinen Nutzen oder Zweck der Realität einordnen, es wird vielmehr von einem immanenten Spielzweck beherrscht, womit gemeint ist, dass das Spiel

---

<sup>304</sup> Vgl. Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, S. 33–40.

<sup>305</sup> Vgl. Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, S. 42–51.

<sup>306</sup> Vgl. Hans Scheuerl, *Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen*, Weinheim / Basel: Beltz 1994, S. 67–74.

<sup>307</sup> Vgl. Scheuerl, *Das Spiel*, S. 79–82; 87–101.

seinen Zweck in sich selbst hat. In der Scheinwelt des Spiels kann der Spieler das gewohnte Leben verwandeln, Dinge in neue Bezüge stellen, sie zum Spielzeug machen und dabei eine eigene Welt erschaffen. Als schöpferischer Prozess in der unverbindlichen Dimension des Scheins kann das Spiel Heiterkeit und Entspannung bereiten.<sup>308</sup>

Walter beschreibt wesentliche Übereinstimmungen zwischen einem Spiel und den Galgenliedern: In diesen entfaltet sich der sprachliche Raum als Spielwelt, die den Charakter des Andersartigen hat. Das Spiel kann mit der Phantasie als schöpferischem Element die gewohnte Welt deformieren und aus den Teilen eine neue Welt erschaffen. Im Spiel wird ein beliebige Ding zum Spielzeug gemacht, indem es in ein neues Beziehungsgefüge gestellt wird; so wird auch in den Galgenliedern ein Ding aus seinem Beziehungsgefüge genommen, in ein neues gestellt und dadurch verwandelt. Dem Spiel entspringt die Belebung der Dingwelt, wenn Dinge und Worte zu Spielzeugen werden. Wenn im Sprachspiel der Galgenlieder eine sprachliche Eigenwelt geschaffen wird, hebt sich der Gegensatz zwischen Real- und Scheinwelt in einem Zugleich auf. Das Sprachspiel entfaltet sich um seiner selbst willen; wird das Spiel dennoch einem Zweck unterstellt, bleibt dies ein sekundärer Vorgang. Die Spielregeln sind spracheigene Gesetze, der Spielraum ist der sprachliche Eigenraum, die Spielstimmung ist die Heiterkeit, die Leser werden zur Spielgemeinschaft.<sup>309</sup>

Wenn im Spiel mit den Möglichkeiten der Sprache der Vorstellungsbereich der Wirklichkeit überschritten und aus einem einzigen Wort eine ganze Welt entfaltet wird, erwächst aus sprachlichen Möglichkeiten eine Sprachspielwelt.<sup>310</sup> Morgensterns erste Sprachspielwelt war die „Galgenberg“-Welt als Ergebnis eines Spiels, das er mit seinen Freunden nach dem Besuch eines sogenannten Galgenbergs spielte. Die ersten Galgenlieder, die erst Jahre später unter diesem Begriff veröffentlicht wurden, verfasste Morgenstern für seine Freunde, die die Spielgemeinschaft der „Galgenbrüder“ bildeten und deren Spiel die Verwandlung der Spieler war.<sup>311</sup> Der Galgenberg-Welt entwuchs eine Vielzahl schauriger Geschöpfe: Zu den „Galgenbrüdern“ gehören „Galgenkind“, „Henker“ und „Henkersmädel“; zu „Unke“, „Kröte“ und „Hyäne“ gesellen sich Geschöpfe wie „Nachtschelm“, „Nachtmahr“ und „Nachtwindhund“ sowie Sprachschöpfungen wie „Schluchtenhund“, „Höllengaul“ und „Werhund“ und Kreaturen aus dem Gebiet von Teich und Sumpf, wie „Moosfrosch“, „Schleiche“ und „Wasseresel“.

---

<sup>308</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 53–54.

<sup>309</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 54–60.

<sup>310</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 60.

<sup>311</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 55–57; 99. In den frühen Galgenliedern kommt neben der Galgenberg-Welt auch die Mond-Welt vor; die Welt Palmströms ist die am weitesten entfaltete Spielwelt. In den posthumen Veröffentlichungen *Palma Kunkel* und *Ging ganz* erweitert sich der Themenkreis; es bleibt aber das Sprachspiel als gemeinsamer Ursprung. Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 102–105.

Häufige Verben sind „verfluchen“, „zerbrechen“, „schreien“, „pfeifen“, „heulen“, „ächzen“ und „lechzen“; bevorzugte Farbadjektive sind „schwarz“, „rot“, „weiß“ und „silbern“.<sup>312</sup> Das Galgenberg-Spiel weist nach Walter die Kennzeichen eines Spiels auf: In der Spielgemeinschaft der Galgenbrüder bewegt sich das Spiel nach eigenen Regeln, die sprachliche Möglichkeiten ausspielen. Es gibt einen Spielraum, den Galgenberg mit dem Gebiet um Teich und Sumpf, und eine Spielzeit, die Mitternachtsstunde. Die Spielstimmung ist eine Mischung aus Heiterkeit und Grauen, eine Lust am Schaurigen. Dabei ist es entscheidend, dass das Spielerische immer sichtbar ist, nirgends verwischt die Grenze zwischen Spiel und Ernst, und die andersartige Welt bleibt als reine Spielwelt der Sprache durchschaubar.<sup>313</sup>

Nachdem das Sprachspiel und die Entstehung der Sprachspielwelten in den Galgenliedern dargestellt wurden, soll nun überlegt werden, inwiefern das dichterische Spiel mit der Sprache (zum Beispiel mit sprachlichen Bedeutungen oder Elementen) ebenfalls mit den formalen Kennzeichen eines Spiels übereinstimmt, die Huizinga, Caillois und Scheuerl definieren. Zunächst einmal ist festzustellen, dass sie lediglich das Spiel als soziale Tätigkeit betrachten und nicht das Spiel als Tätigkeit eines Einzelnen. So ist nach Huizinga der Zusammenhang von Spiel und Kultur vor allem in den Formen des sozialen Spiels zu finden, das im Handeln von Gruppen besteht.<sup>314</sup> Auch Caillois bezieht sich auf das Spiel als Handeln einer Gruppe; er schreibt in Bezug auf seine Kategorien *Agon*, *Alea*, *Mimicry* und *Ilinx*, dass sie Gesellschaft voraussetzen.<sup>315</sup> Das Spiel mit der Sprache ist in der Regel aber die Tätigkeit eines Einzelnen, die zur Entstehung eines literarischen bzw. lyrischen Texts führt. In Bezug auf die Frage, inwiefern das Spiel mit der Sprache durch einen Einzelnen als ein Spiel verstanden werden kann, können die Ausführungen der drei Autoren zu den formalen Kennzeichen des Spiels trotzdem verwendet werden, da diese formalen Kennzeichen durch die Beschränkung auf soziale Gruppenspiele nicht so stark geprägt sind wie die inhaltliche Klassifikation.

Die formalen Kennzeichen des Spiels, die Huizinga, Caillois und Scheuerl beschreiben, können – mit wenigen Einschränkungen – auch als formale Kennzeichen des Spiels mit der Sprache und mit sprachlichen Elementen in literarischen bzw. lyrischen Texten betrachtet werden. So ist auch das Spiel mit der Sprache eine freiwillige Tätigkeit, der man sich nur widmet, wenn man will, und es ist eine freie Tätigkeit, die keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck verfolgt, aber von einer inneren Zweckmäßigkeit durchwaltet ist. Und auch das Spiel mit der Sprache wird um der Befriedigung willen verrichtet, die in der Verrichtung

---

<sup>312</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 99–100.

<sup>313</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 100–101.

<sup>314</sup> Vgl. Huizinga, *Homo Ludens*, S. 15; 57.

<sup>315</sup> Vgl. Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, S. 65.

selbst liegt; seine Ziele liegen in der Regel außerhalb des Bereichs des materiellen Interesses oder der Erfüllung von Notwendigkeiten. Andererseits kann das Spiel mit der Sprache in vielen Fällen äußerst produktiv und zweckorientiert sein, wenn es beispielsweise zur Entstehung eines literarischen bzw. lyrischen Texts führt. Daher lässt sich das bei Caillois beschriebene Kennzeichen der Unproduktivität nicht auf das Spiel mit der Sprache anwenden, wenn er schreibt, das Spiel sei eine unproduktive Betätigung, die nichts hervorbringt, und die Nutzlosigkeit des Spiels unterscheide es von produktiven Tätigkeiten.<sup>316</sup> Auch das Spiel mit der Sprache ist eine vom übrigen Leben gesonderte Betätigung, die sich innerhalb eines gewissen Spielraums vollzieht und eigene Spielregeln hat. Da diese Regeln etwas Willkürliches an sich haben, kann man sich über sie hinwegsetzen; mit jeder Regelverletzung werden nach Caillois aber Kriterien eines neuen Spiels entworfen, die ebenso willkürlich sind.<sup>317</sup> Auch das Spiel mit der Sprache kann vom Bewusstsein einer zweiten Wirklichkeit oder Unwirklichkeit begleitet sein, denn im sprachlichen Raum wird das eigentlich Unmögliche möglich. Auch das Spiel mit der Sprache ist in mehrfacher Hinsicht ambivalent: Es ist frei, aber die Sprache begrenzt mit ihren Gesetzen die Souveränität des Spielers. Das Spiel findet in einer reinen Sprachwelt statt, aber es setzt der Realität eine sprachinterne Wirklichkeit entgegen. Außerdem kann das Spiel mit der Sprache unernst und leichtsinnig betrieben werden oder mit dem größten Ernst und einer Hingabe vor sich gehen, die den Spieler in Beschlag nimmt.

Die Galgenlieder stehen nach Walter in der Tradition des poetischen Sprachspiels, dem jeder Zweck außerhalb der Sprache und des Spiels fernliegt, das sich jenseits der Mitteilungsfunktion der Sprache allein um seiner selbst willen, eigengesetzlich und mit immanentem Spielzweck entfaltet und das aus sich heraus Sprachspielwelten eröffnet. Damit stehen sie in einer Tradition, die in einem weiten Sinn vom Kindervers über Spracherscheinungen des Barocks und der Romantik bis hin zur modernen Lyrik reicht, mit dem französischen Symbolismus und seinen Nachfahren im 20. Jahrhundert. Nach Walter zeigen die Galgenlieder wesentliche Übereinstimmungen mit Tendenzen der modernen Lyrik; ihr eigengesetzliches Spiel entfaltet sich als eine Spiel-Art moderner Lyrik, als spielerisches Seitenstück in einer gleichgerichteten Ähnlichkeit neben ihr.<sup>318</sup>

Walter entfaltet seine Deutung der Galgenlieder als Sprachspiel auf der Basis einer eingehenden Analyse der Spracherfahrung und des Spielerlebnisses dieser Gedichte. Das Wesen der Galgenlieder wird in seinen Augen verfehlt, wenn man sie mit den häufig verwendeten

---

<sup>316</sup> Vgl. Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, S. 7; 30.

<sup>317</sup> Vgl. Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, S. 13–14.

<sup>318</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 14; 112; 146–149.

Kategorien der Parodie, Satire, Karikatur oder Grotteske beurteilt, anstatt ihre besondere Spracherfahrung herauszuarbeiten.<sup>319</sup> Was das Verständnis und die Deutung der Galgenlieder betrifft, so schreibt Morgenstern selbst, dass sie von seinen Zeitgenossen in unterschiedlicher Weise missverstanden wurden: „Ein Teil, der befangene, glaubte sich Parodien moderner Lyrik gegenüber zu sehen, ein anderer Teil, der ‚gemütliche‘, empfing sie [...] [als] ‚höheren Blödsinn‘, ein dritter Teil, der düstere, sprach dem Verfasser jede Selbstkritik, jeden Geschmack und Wert ab.“<sup>320</sup> Aus dem Nachlass erschien 1941 das Buch *Das aufgeklärte Mondschaft. Achtundzwanzig Galgenlieder und deren gemeinverständliche Deutung durch Jeremias Mueller, Dr. phil., Privatgelehrter*, in dem Morgenstern „in die Rolle des sinnstrapazierenden Gelehrten Dr. phil. Jeremias Mueller schlüpft, der aus einem einfachen Wortspiel eine bedeutungstiefe Interpretation hervorzaubert“<sup>321</sup>. Dieses von Morgenstern verfasste Buch enthält ganz bewusst merkwürdige Deutungen der eigenen Texte: *Das Knie* wird gedeutet als „das rastlose Schreiten des guten Prinzips nach sich selbst“, *Der Rabe Ralf* als Charakterisierung der Sozialdemokratie, *Die Mitternachtsmaus* als „sittliche Weltordnung“ und *Fisches Nachtgesang* als „das tiefste deutsche Gedicht“.<sup>322</sup> Nach Walter soll die Absurdität dieser pseudowissenschaftlichen Deutungen zeigen, dass Interpretationen, die einen solchen tieferen Sinn suchen, verfehlt sind.<sup>323</sup>

Morgenstern gibt in seinen Briefen unmissverständliche Hinweise, wie die Galgenlieder zu verstehen sind: „Viele glauben [...], es seien Parodien auf moderne Lyriker, aber in Wirklichkeit setzt es sich fast nur aus mehr oder minder unwillkürlichen Produkten guter Laune zusammen“<sup>324</sup>. Zur Deutung der Galgenlieder als Parodien (und hier zur Kritik des Galgenlieds *Das Gebet* als „Nietzsches tiefsinniges Dunkel“) schreibt er an Siegfried Jacobsohn:

man verdirbt sich wirklich das Beste an den Sachen, wenn man in solcher Weise literarische Beziehungen herstellen zu müssen trachtet. Sie sind ganz abseits von allem literarischen Geist entstanden und haben nie auch nur im Traum eine Verspottung oder dergleichen zeitgenössischer Lyrik sein sollen. [...] Mag sein, daß George, Dehmel und Hofmannsthal auf einzelne Stilwendungen oder Reime gelegentlich abgefärbt haben; dafür lebte ich mit ihnen in gleicher Zeit, aber hätte ich sie oder ihre Mitläufer auf diesen Blättern deshalb – parodiert? Gewiß, ich habe in den neunziger Jahren eine Sammlung Parodien geschrieben. [...] Aber das waren auch mit derselben Stilsicherheit Parodien, wie die „Galgenlieder“ [...] keine Parodien sind.<sup>325</sup>

<sup>319</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 13; 45.

<sup>320</sup> Brief an einen Kritiker aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 405.

<sup>321</sup> Christian Morgenstern, *Das aufgeklärte Mondschaft. Achtundzwanzig Galgenlieder und deren gemeinverständliche Deutung durch Jeremias Mueller, Dr. phil., Privatgelehrter*, hg. von Stefan Graf Müller und Jakob Bräun gen. Währenhäuf, München: scaneg 1992, Klappentext.

<sup>322</sup> Vgl. Morgenstern, *Das aufgeklärte Mondschaft*, S. 45; 49; 55; 71.

<sup>323</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 10–11.

<sup>324</sup> Brief an Amélie Morgenstern vom 14.06.1905. Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 181.

<sup>325</sup> Brief an Siegfried Jacobsohn (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 400.



Um dies an einzelnen Beispielen zu bekräftigen, führt er aus, im Fall von *Das Gebet* „standen Sinn für Phonetik, Phantasie und simple Naturanschauung Pate – und nicht irgendein Tiefsinn irgendeines Nietzsche“<sup>326</sup>, ebenso wie *Das ästhetische Wiesel* „der Lust am Reim und außerdem des Knaben eigenem Treiben im Gewässer schlesischer Gebirgsbäche seine Entstehung verdankt – und nicht dem Hinblick auf Richard Dehmel“<sup>327</sup>.

Nicht nur zeitgenössische Kritiker, auch ein Teil der posthum erschienenen wissenschaftlichen Literatur zu den Galgenliedern stellt diese in den Zusammenhang von Parodie, Satire, Karikatur oder Grotteske. Alfred Liede sieht keinen wesentlichen Unterschied zwischen einem Teil der Galgenlieder und Morgensterns eigentlichen Parodien, wobei Parodien auch ernstgemeinte Paraphrasen umfassen: Man finde in den Galgenliedern Ausdrucksformen der zeitgenössischen Lyrik, ohne dass der Inhalt diesen Formen entspreche, wobei Morgenstern diese Diskrepanz zwischen Form und Inhalt nicht als Parodie empfunden habe.<sup>328</sup> Nach Liede umfasst nur die weit gefasste Definition von Gustav Gerber alle Arten von Parodie, da diesen nur das Spiel mit einem Original gemeinsam sei. Nach Gerber will die Parodie

das Original irgendwie in seinem Inhalt, seinem Wesen oder doch in der Art des Eindrucks, welche diesem zu eigen ist, durch Verwendung derselben Worte treffen, [...] sei es, um an diese Worte eine weitere, tiefere Bedeutung zu knüpfen, als ihnen im Original zukommt, sei es, um scherzend oder spottend deren Gewicht zu zerstören, sei es auch nur, um durch Erinnerung an ein von Trefflichen trefflich Gesagtes [...] verstärkte Wirkung für [die] eigene Darstellung zu gewinnen.<sup>329</sup>

Hans Schatter hingegen betont, es gebe keine allgemeingültige Definition der Parodie; er bevorzugt am ehesten die Begriffsbestimmung von Erwin Rotermund:

Parodie ist zunächst als ein literarisches Werk aufzufassen, das von einem anderen Werk beliebiger Gattung formalstilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlehnte aber teilweise so verändert, daß eine Disharmonie zwischen den verschiedenen Schichten der Nachahmung entsteht, die nicht in jedem Fall komisch wirkt. Die Veränderung des wirklichen oder fiktiven Originals erfolgt durch Übertreibung, Verzerrung, Karikatur, Unterschiebung, Hinzufügung oder Auslassung [...]. Die Tendenzen der Parodie reichen von der bloßen Verulkung über die satirische Kritik bis zur künstlerischen Sublimierung [...].<sup>330</sup>

Hans-Georg Kemper definiert Parodie als eine intertextuelle Textverarbeitungsstrategie, die charakteristische Form- und Stilmerkmale eines Originals in meist herabsetzender Absicht mit anderen, häufig unpassenden Inhalten bzw. Wörtern verbindet und dabei das Thema des Originals übernehmen und karikierend gestalten kann. In seiner Typologie der Parodie unter-

<sup>326</sup> Brief an Siegfried Jacobsohn (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 400.

<sup>327</sup> Brief an Siegfried Jacobsohn (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 401.

<sup>328</sup> Vgl. Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, Band 1, Berlin: De Gruyter 1963, S. 303–305.

<sup>329</sup> Zitiert bei Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, Band 2, Berlin: De Gruyter 1963, S. 320.

<sup>330</sup> Zitiert bei Hans Schatter, „Zu den Parodien“, in: *Scharf geschossen. Die deutschsprachige Parodie von 1900 bis zur Gegenwart*, hg. von Hans Schatter, Bern u. a.: Scherz 1968, S. 7–11, hier: S. 8.

scheidet er die ernste Nachahmung als Imitation vorbildlicher poetischer Muster und die komische Nachahmung als ridikülisierende oder übertreibende Nachahmung von Form und Stil einer Vorlage. Neben dem Bezug der Parodie auf einen konkreten Text umfasst Kempers breit aufgestellte Typologie unter anderem die Autor-Parodie, Stil-Parodie, Themen-Parodie, Mundart-Parodie sowie Parodien von Strophenformen oder lyrischen Teilgattungen.<sup>331</sup>

Schon dieser kurze Einblick in die wissenschaftliche Beschreibung von Parodien macht deutlich, dass es eine Vielzahl unterschiedlicher Definitionen gibt, was mit dem Begriff der Parodie gemeint ist und welche Erscheinungsformen er umfassen kann. Einem derart unterschiedlich verstandenen und definierten Begriff sollen die Galgenlieder aber weder pauschal noch in ihrer Gesamtheit zugeordnet werden. Wenn jedoch die einzelnen Galgenlieder, deren Übersetzung in den Kapiteln III.2.2 bis III.2.5 ausführlich besprochen wird, auch als Parodien literarischer Vorlagen gedeutet werden können, soll dies im konkreten Einzelfall berücksichtigt werden. Wenn der kulturelle Kontext eines Galgenlieds auch die Parodie eines anderen Texts umfasst und dies zur komischen Wirkung des Galgenlieds beiträgt, dann stellt sich die Frage, wie dies in der Zielsprache nachgebildet werden kann.

Die Galgenlieder sind außerdem aus der Sicht des Grotesken gedeutet worden. Kemper beschreibt das Groteske als einen „Stil, der Gegensätzliches, Unpassendes und Unvereinbares in verzerrter, entstellter, übertriebener oder verfremdeter Form mit dem Ziel komischer, bedrohlicher oder makabrer Entlarvung der scheinbar ‚vernünftigen‘ Welt darstellt“<sup>332</sup>. Walter erörtert ausführlich, dass in den Galgenliedern die Zerstörung der gewohnten Welt, die Belebung von Abstraktem und das Freiwerden bloßer Relationsbegriffe grotesk erscheinen kann und dass Stilmittel wie die figürliche Rede, Worthäufungen und -entstellungen, Wort- und Klangspiele auch in der Literatur des Grotesken zu finden sind. Er betont aber (mit Bezug auf Wolfgang Kayser's Darstellung des Grotesken), dass ein Vergleich der Galgenlieder mit der Struktur des Grotesken grundlegende Unterschiede offenbart.<sup>333</sup> Bei der Gestaltung des Grotesken enthüllt sich die vertraute Welt als fremd und unheimlich; feststehende Ordnungen und Gesetze lösen sich auf, wobei eine namenlose Macht wirkt. Im Gegensatz dazu sind die Galgenlieder kein Ausdruck einer unheimlichen Weltentfremdung. Zwar liegt ihr Ursprung oft im Fremdwerden vertrauter Sprach- und Weltbezüge, aber darin liegt kein Entsetzen, sondern ein Staunen. Das Sprachspiel ist kein Ausdruck einer bedeutungslos gewordenen Sprache, sondern bleibt als Spiel sinnvoll. Auch bleiben die Galgenlieder nicht in der Zerstörung vertrauter

---

<sup>331</sup> Vgl. Hans-Georg Kemper, *Komische Lyrik – Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 120–129.

<sup>332</sup> Kemper, *Komische Lyrik – Lyrische Komik*, S. 65.

<sup>333</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 112.

Weltzusammenhänge stehen, denn ebenso stark wie die destruktive ist die konstruktive Seite der spielerischen Weltbildung.<sup>334</sup> Der Grundunterschied zur grotesken Welt liegt nach Walter darin, dass die andersartige Spielwelt der Galgenlieder einen sinnvollen Platz innerhalb der gewohnten Welt hat. Während in der grotesken Welt das Unheimliche verfremdend auf den Menschen wirkt, bleibt die Spielwelt durchschaubar, denn der Spieler weiß, dass er nur spielt; auch die Destruktion gewohnter Weltzusammenhänge bleibt im Bereich des Als-ob. Ein weiterer Unterschied ist, dass die Gestaltung des Grotesken (im Gegensatz zu den Galgenliedern) von einem über sie hinausgehenden Zweck bestimmt wird, zum Beispiel von einer satirischen Absicht. Damit unterscheidet sich auch die Rolle der Sprache: Während die Literatur des Grotesken die Sprache nutzt, um eine entfremdete Welt darzustellen, hat die Sprache der Galgenlieder nicht bloß die Funktion, etwas abzubilden, denn ihre Welt ergibt sich sekundär aus der Spielbewegung der Sprache. Schließlich ist zu beachten, dass Morgenstern selbst das Wort „grotesk“ in einem viel harmloseren Sinn verwendet: Er meint damit nicht das Unheimliche, Entsetzliche, Monströse, sondern einfach nur das Staunenerregende, Seltsame, das scheinbar Widersinnige, Paradoxe.<sup>335</sup> Wenn er schreibt, in den Galgenliedern sei „nur die Grundidee mehr oder minder grotesk [...], die Aus- und Durchführung aber durchaus organisch und konsequent“<sup>336</sup>, dann veranschaulicht der beschriebene Gegensatz seine eigene Verwendung des Begriffs des Grotesken, nämlich als das Gegenteil von etwas, das ein harmonisches, einheitliches Ganzes bildet.

In Bezug auf die Einordnung der Galgenlieder als humoristische und komische Gedichte schreibt Walter, dass Letztere in der Regel einen zielgerichteten sprachlichen Bewegungsablauf aufweisen, mit der Ausrichtung auf eine Pointe, die als geistreicher, überraschender oder komischer Schlusseffekt am Ende des Texts eine bestimmte Wirkung hervorruft. Im Gegensatz dazu ist es jedoch ein völlig anderer Vorgang, wenn viele Galgenlieder gerade nicht auf einen Wortwitz ausgerichtet sind, sondern sich aus einem Wortwitz und den sprachlichen Möglichkeiten, die dieser vorgibt, entfalten.<sup>337</sup> So ist der Wortwitz nicht das Ziel, sondern vielmehr der Anstoß der Sprachbewegung, wenn in *Die Zimmerluft*<sup>338</sup> die Redewendung *Es herrscht dicke Luft* bereits zu Beginn im wörtlichen Sinn verstanden und in die Handlung umgesetzt wird. Die Positionierung des Witzes am Anfang des Gedichts zeigt, dass es ihn

<sup>334</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 112–114.

<sup>335</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 114–116.

<sup>336</sup> Brief an eine Freundin Margaretas vom 05.10.1910. Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 406.

<sup>337</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 95–96.

<sup>338</sup> „Korf erfindet eine Zimmerluft, / die so korpulent, daß jeder / Gegenstand drin stecken bleibt. // Etwa mitten, wenn er mit dem Feder- / halter grade nicht mehr schreibt, / weil die Dienstmagd an die Türe pufft – // gibt er kurzweg ihm ein Alibi – / mitten in die Luft entweder / oder sonstwo in ihr, gleichviel wo und wie.“ Morgenstern, *Gedichte – Verse – Sprüche*, S. 133.

nicht als Schlusspointe vorsieht, sondern ihn entfaltet und sich von ihm fortbewegt. Und so ist der Schluss des Gedichts seltsam unbefriedigend.<sup>339</sup> Der Witz der Galgenlieder entsteht nach Walter nicht als spezifische Erscheinung des Komischen und des Humors, sondern ergibt sich allein aus einem Sprachspiel, das sich aber häufig mit Erscheinungen der komischen und humoristischen Literatur deckt. So kann sich beispielsweise Komik ergeben, wenn das Spiel sprachlicher Möglichkeiten mit der Wirklichkeit in komischer Weise kontrastiert.<sup>340</sup> Jenseits der Gegenüberstellung von Ernst und Unernst liegen die Eigenschaften des Spiels vielmehr in der besonderen Struktur des Handelns. Ein Spiel (auch ein Spiel mit der Sprache) ist nicht pauschal dem unernten, komischen Bereich zuzuordnen und dem ernsten Bereich gegenüberzustellen. Nach Huizinga kann ein Spiel in tiefstem Ernst und mit Hingabe gespielt werden; außerdem steht das Komische bzw. Unernte nicht zwangsläufig mit einem Spiel in Verbindung. Wenn ein Spiel als komisch empfunden wird, geschieht dies wegen des Inhalts, nicht wegen der Spielhandlung.<sup>341</sup> Ein Spiel kann ein ernstes Handeln darstellen, mit einem Gefühl der Hingabe oder Ergriffenheit, aber auch unernte sein, mit einer Haltung von Albernheit und Leichtsinn und durch den Bezug auf komische Inhalte.

Nach Morgenstern hat jeder Humor „seinen *eigenen* Sinn und – Ernst für sich. Ja, es ist seine Mission, [...] ein bißchen geistige Leichtigkeit, Heiterkeit, Freiheit [zu] verbreiten, die Phantasie [zu] beleben“<sup>342</sup>. Der Humor der Galgenlieder kann in seinen Augen „nur da ausströmen [...], wo die Fähigkeit besteht, das Leben zugleich mit einem unbeirraren Ernst, wie mit einer herzlichen, ja kindlichen *Liebe* zu betrachten“<sup>343</sup>, und er schreibt: „Zu den Galgenliedern braucht man nichts als Unbefangenheit, Naivetät, Herzenseinfalt“<sup>344</sup>. Dabei betont er die Bedeutung der Phantasie: „was vermisse ich unter meinen Mitmenschen am meisten: Wirkliche, *wirkliche* Phantasie“<sup>345</sup>. Gegenüber der zeitgenössischen Kritik muss Morgenstern sich gegen Verunglimpfungen wie „Unsinn“ oder „Blödsinn“ zur Wehr setzen. So schreibt er: „„Höherer Blödsinn“ oder jener so beliebte deutsche ‚Stumpfsinn‘, ‚literaturfähig‘ geworden, ist so ziemlich das Billigste und Törichteste, was sich sagen läßt. Wer so urteilt, gebraucht ein Schlagwort [...], ohne sich wirklich Rechenschaft von dem Vorhandenen zu geben.“<sup>346</sup> Zu seinem Bedauern wird oft nicht verstanden, dass er im künstlerischen Sprachspiel das kindliche Spielen aufgreift:

---

<sup>339</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 96.

<sup>340</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 118–119.

<sup>341</sup> Vgl. Huizinga, *Homo Ludens*, S. 14–15.

<sup>342</sup> Brief an einen Redakteur aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 403–404.

<sup>343</sup> Brief an eine Freundin Margaretas vom 05.10.1910. Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 407.

<sup>344</sup> Brief an Sofie Reis vom 29.12.1912. Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 448.

<sup>345</sup> Morgenstern, *Stufen*, S. 35.

<sup>346</sup> Brief an einen Redakteur aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 402–403.

Sie werden das Lalula nicht mehr ganz so unsinnig finden, wenn Sie bedenken, daß es weniger der Ausdruck irgend eines Un-Sinns, Ohne-Sinns sein sollte, als der eines [...] jugendlichen Übermuts, der sich in Lautverbindungen gefiel, ein Gefallen, das unter *Kindern* wohl alltäglich ist, das der Erwachsene aber, wie so vieles, vergißt, und wenn es ihm künstlerisch verkappt entgegentritt, nur noch als Bizarrerie anzusprechen weiß. Warum soll sich ein phantasiereicher Junge zum Beispiel nicht einen Indianerstamm *erfinden* samt allem Zubehör, also auch Sprache, Nationalhymne? Und warum soll künstlerischer Spieltrieb derlei nicht, zum Scherz, einmal wiederholen?<sup>347</sup>

Das Spielen in der eigenen Kindheit, die er (bis zum frühen Tod seiner Mutter im Jahr 1881) als sehr glücklich beschreibt, bildet für Morgenstern „ein eigenes sonniges Kapitel“<sup>348</sup>. Zahlreiche Aufzeichnungen veranschaulichen, wie die unbegrenzte Vorstellungskraft des kindlichen Spielens seine alltägliche Wahrnehmung auch später entscheidend prägt. So schreibt er anlässlich der Betrachtung eines Lampions: „Ein dunkelblauer Lampion, innen von einer Kerze erleuchtet, gegen den Nachthimmel. Vision eines geisterhaften Planeten in nächtlicher Dämmerung.“<sup>349</sup> Und er betont das Glück, das seine Spielwelten ihm bereiten:

Ich könnte heute noch im Walde wie ein Knabe spielen: Aus Steinen und Holzstücken Häuser bauen, mit dürren Zweiglein Straßen abstecken und Haine bilden, einen Felsblock zum Range eines Alpengipfels erheben und einem Hirschkäfer und seiner Frau die Herrschaft über das alles verleihen. Und dieses kleine Reich würde mich glücklicher machen und meine Phantasie umständlicher erregen und beschäftigen – als ein noch so großes der Wirklichkeit. So habe ich einmal, mit 35 Jahren, acht Tage am Strande von Sylt mit Bauen und Zimmern einer Strandhütte verbracht und war wohl selten so von Herzen froh, wie bei diesem harmlosen Spiel.<sup>350</sup>

Morgensterns Spiel – ob zur Errichtung einer hirschkäferlichen Waldresidenz oder mit den sprachlichen Bedeutungen und Elementen eines Texts – verlockt dazu, dieses Spiel nachzuahmen oder ein ähnliches Spiel ganz neu und eigenständig zu spielen. So wecken die Galgenlieder die Lust, „ihre närrische, aber darum in sich nirgends unlogische, nirgends unkonkrete Welt geistig nachzuimprovisieren, und locken damit die heute so beengte und zurückgedrängte Phantasie auf einen höchst erwünschten Tummelplatz“<sup>351</sup>.

Auch bei der Übersetzung der Galgenlieder ist das Spiel mit der Sprache (zum Beispiel mit sprachlichen Bedeutungen oder Elementen) nachzubilden oder – in besonderen Einzelfällen – auf ganz neue Weise zu spielen. Der Erhalt des Sprachspiels gelingt am ehesten durch die Nachbildung der jeweiligen Sprachverwendung – aber auf eine freie, spielerische Weise, die den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten des Originals anstrebt. Es geht nicht nur darum, ein analoges Verfahren durchzuführen und die Sprachverwendung exakt nachzubilden, sondern auch darum, dies mit einer gewissen spielerischen Freiheit zu tun, um auch die Wirkungsmöglichkeiten, zum Beispiel den komischen Effekt, zu erhalten.

---

<sup>347</sup> Brief an einen Redakteur aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 401–402.

<sup>348</sup> Morgenstern, *Stufen*, S. 8.

<sup>349</sup> Morgenstern, *Stufen*, S. 48.

<sup>350</sup> Morgenstern, *Stufen*, S. 32.

<sup>351</sup> Brief an einen Kritiker aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 405.

Walter beschreibt in seiner äußerst ergiebigen Analyse der Galgenlieder das Spiel mit den Sprachbedeutungen (mit übertragenen Bedeutungen, Mehrdeutigkeit, Umdeutungen, Wortbildungen und Etymologie) sowie das Spiel mit den Sprachelementen (mit Reim, Klang und Rhythmus). In Bezug auf eine Übersetzung der Galgenlieder ist es allerdings von entscheidender Bedeutung, ob dieses Spiel im konkreten Fall durch eine Thematisierung oder eine Inszenierung der jeweiligen Sprachbedeutung bzw. des jeweiligen Sprachelements erfolgt, ob also metasprachliche oder poetische Sprachverwendung vorliegt. In vielen Galgenliedern kommen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung (des impliziten Inszenierens von Sprache) und Formen der Selbstreflexivität metasprachlicher Sprachverwendung (des expliziten Thematisierens von Sprache) nebeneinander vor, wobei diese beiden Arten der Sprachverwendung völlig unterschiedliche Übersetzungsverfahren erfordern.

In Bezug auf die vielfältigen Erscheinungsformen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung lässt sich durchaus auch von einem Spiel mit der Sprache sprechen, weshalb auch weiterhin immer wieder von einem Spiel, zum Beispiel von einem Wortspiel, die Rede sein wird. Da der Begriff des Spiels jedoch für eine Differenzierung der Formen poetischer Sprachverwendung und insbesondere für die Besprechung ihrer Übersetzung zu ungenau ist, wird er im Folgenden nicht weiter entfaltet. In den Galgenliedern prägen die dominanten Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung den Sinn des jeweiligen Gedichts maßgeblich, weshalb sie für die Übersetzung eine klare Schwerpunktsetzung erlauben. Die Variationsvielfalt dieser Formen spiegelt sich in der Auswahl der Galgenlieder wider, um deren Übersetzung es im Folgenden geht; so wird in den ausgewählten Gedichten die sprachliche Selbstreferenzialität auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen erzielt.

Zunächst geht es um die Übersetzung der Galgenlieder *Das Nilpferd* und *Der Mond*, in denen mit der Thematisierung und Inszenierung von Buchstabenformen vor allem die grafische Ebene eine zentrale Rolle spielt. In den Galgenliedern *Das ästhetische Wiesel* und *Das Gebet* ist mit der Inszenierung und Thematisierung des Reims bzw. mit der Inszenierung einer Assonanz die phonetische Ebene von entscheidender Bedeutung. Im Weiteren geht es um die Übersetzung des Galgenlieds *Der Werwolf*, in dem mit der Deklination des Worts „Werwolf“ in seinem Verständnis als Zusammensetzung eines Fragepronomens und eines Substantivs eine Doppeldeutigkeit auf semantischer Ebene inszeniert und thematisiert wird. Schließlich werden die Galgenlieder *Das Böhmisches Dorf*, *Die weggeworfene Flinte* und *Tertius Gaudens* übersetzt, die sich im Wesentlichen dadurch auszeichnen, dass Redewendungen und Sprichwörter in unterschiedlichen Formen der Inszenierung und Thematisierung in die Handlung des Gedichts umgesetzt werden.

Die acht ausgewählten Galgenlieder werden im Folgenden kurz vorgestellt, und es wird auf bereits vorhandene Übersetzungen dieser Gedichte eingegangen. Aufgrund eigener Sprachkenntnisse werden sämtliche Übersetzungen ins Englische und Französische einbezogen, die im Zeitraum der Bearbeitung zugänglich waren; wie bereits erläutert wurde, gibt es jedoch weitaus mehr englische Übersetzungen als französische. Dabei sind vor allem die Übersetzungsbände von Max Knight hervorzuheben, die auch Übersetzungen von Karl Ross enthalten, sowie die Übersetzungsbände von A. E. Wilhelm Eitzen, Walter Arndt, William Snodgrass / Lore Segal, Betsy Hulick und Jeannie Ebner; zudem gibt es einzelne Übersetzungen von Jerome Lettvin, Anthea Bell und Alexander Gross. Die größte Auswahl von französischen Übersetzungen der Galgenlieder ist in den vier Übersetzungsbänden von Jacques Busse enthalten; es liegen außerdem ein Übersetzungsband von André Thérive sowie einzelne Übersetzungen von Maurice Cureau und Roland Platteau vor. Die vorhandenen französischen und englischen Übersetzungen werden – je nach ihrer Relevanz für die Argumentation – in unterschiedlich großer Ausführlichkeit besprochen. Die eigene Übersetzung der acht ausgewählten Galgenlieder erfolgt ins Französische, um angesichts der geringen Zahl französischer Übersetzungen einen Beitrag zu leisten, um Morgensterns Sprachspiel im Französischen neu zu erfinden.

## 2.2 Buchstaben als Schicksalslenker in *Das Nilpferd* und *Der Mond*

In den Galgenliedern *Das Nilpferd* und *Der Mond* steht mit der Thematisierung und Inszenierung bestimmter Buchstabenformen vor allem die grafische Ebene im Vordergrund. In *Das Nilpferd* ist der Ursprung der Handlung ein Lesefehler, und zwar die Verwechslung der Buchstaben N und St, die in der altertümlichen Sütterlinschrift (ꝛ und ꝛ) eine gewisse grafische Ähnlichkeit zueinander haben; aufgrund dieser Verwechslung wird das Nilpferd als „Stilpferd“ gelesen. Das Galgenlied lautet:

Ein Nilpferd las sich jüngst, o weh,  
statt mit groß ꝛ mit groß ꝛ.

Worauf es flugs von den Ästheten  
als Wappentier ward auserbeten.

Zerknirscht von ungeheurer Pein,  
ging es ob dieser Torheit ein...

Seit damals wird dem Nilflußpferd  
die deutsche Schrift nicht mehr gelehrt.

Und schreibt man klug das Nilflußroß  
römisch und „Hippopotamos“.<sup>352</sup>

Das zentrale Sprachspiel liegt in der Thematisierung und Inszenierung der grafischen Ebene, mit der Verwechslung der Buchstaben ꝛ und ꝛ, die das Wortspiel „Nilpferd“ – „Stilpferd“ ermöglicht und in der weiteren Handlung des Gedichts zur Auserwählung des „Stilpferds“ als Wappentier der Ästheten führt. Das Wort „Stilpferd“ wird dabei nicht explizit erwähnt, sondern ist vom Leser durch den Austausch der Buchstaben ꝛ und ꝛ selbst zu bilden. Das Gedicht ist ein Beispiel dafür, wie die konkreten Eigenschaften der Sprache (hier: der Schrift) die textinterne Welt der Galgenlieder gestalten: Ein bloßer Lesefehler aufgrund der grafischen Ähnlichkeit bestimmter Buchstaben (die auch nur in der Sütterlinschrift vorliegt) hat einen erheblichen Einfluss auf das weitere Leben des Nilpferds, das die Konsequenz dieser „Torheit“, nun das Wappentier der Ästheten zu sein, nicht ertragen kann. Die Lösung dieses rein sprachlich geschaffenen Konflikts liegt ebenfalls auf der sprachlichen Ebene: Sie besteht zum einen darin, dass das Nilpferd künftig nicht mehr in der Sütterlinschrift geschrieben wird, sondern nur noch in der lateinischen Schrift („römisch“), die aufgrund der besseren Lesbarkeit kein derartiges Verwechslungspotenzial hat. Zum anderen soll das Nilpferd nur noch mit seinem griechischen Namen „Hippopotamos“ bezeichnet werden, der eine Verwechslung ebenfalls verhindert.

---

<sup>352</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 290.



Zu dem Galgenlied liegt lediglich die französische Übersetzung *L'hippopotame*<sup>353</sup> von Jacques Busse vor. Dieser übersetzt die Figur des Nilpferds durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation („hippopotame“). In Analogie zum Original ersetzt er den in Frakturschrift geschriebenen Anfangsbuchstaben des französischen Tiernamens durch einen anderen Buchstaben mit ähnlicher Form und lässt auf diese Weise ein nicht explizit genanntes „bippopotame“ entstehen, das jedoch zum einen kein sinnvolles neues Wort ergibt und zum anderen ohne erkennbaren Grund zum Wappentier der „scientifiques“ gemacht wird, woran es schließlich zugrunde geht. Im Original wird das Nilpferd dadurch gerettet, dass es künftig nur noch in lateinischer Schrift und mit seiner griechischen Bezeichnung „Hippopotamos“ geschrieben wird. Die Übersetzung von Busse bietet zum einen die analoge Lösung an, dass nicht mehr die Frakturschrift („l'écriture gothique“), sondern die lateinische Schrift („lettres romaines“) verwendet wird, die durch ihre bessere Lesbarkeit die Verwechslungsgefahr verringert. Dass jedoch zum anderen in Analogie zum Original das französische „hippopotame“ künftig nur noch mit seinem griechischen Namen „hippopotamos“ bezeichnet werden soll, ergibt hier keinen Sinn, da das griechische Wort ja ebenfalls den Buchstaben h enthält und somit nichts zur Vermeidung der Verwechslung mit dem Buchstaben b beitragen kann.

Wenn in der französischen Übersetzung an der Figur des Nilpferds festgehalten und dieses durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation mit „hippopotame“ übersetzt wird, geht die Möglichkeit einer sinnvollen neuen Wortbildung verloren, da ein Wort wie „bippopotame“ keinen Sinn ergibt. Es geht damit außerdem ein Teil des inhaltlichen Kontexts verloren, da kein Bezug zu einer Gruppe, die ihr Wappentier auserwählt, hergestellt werden kann. Aus diesen Gründen erscheint es ratsam, sich für eine Übersetzung durch eine Nachbildung mit der Anpassung eines Textelements zu entscheiden, indem an die Stelle des Nilpferds ein anderes Tier gesetzt wird, dessen französische Bezeichnung es ermöglicht, durch einen Lesefehler ein sinnvolles neues Wort zu bilden, das auch in den inhaltlichen Zusammenhang als Wappentier einer Gruppe passt. Besondere Möglichkeiten bieten dabei zusammengesetzte Tiernamen (z. B. *la chauve-souris*, *le cochon d'Inde*, *le ver de terre*, *la baleine bleue*, *la tortue de mer*), bei denen sich – wie bei „Nil-Pferd“ und „Stil-Pferd“ – ein Wortteil durch Falschschreibung ändern kann, während der andere Wortteil weiterhin ein (ggf. anderes) Tier bezeichnet (nämlich *la souris*, *le cochon*, *le ver*, *la baleine*, *la tortue*).

---

<sup>353</sup> „Un hippopotame fut orthographié, / ô horreur, au lieu d'un h avec un b. // Sur quoi il fut aussitôt des scientifiques / élevé au rang d'animal héraldique. // Écrasé sous la monstrueuse douleur, / il mourut de cette ridicule erreur... // Depuis ce temps là l'écriture gothique / à l'équipotame jamais ne s'applique. // On écrit le chevalpotame sans peine / „hippopotamos“ et en lettres romaines.“ Christian Morgenstern, *Les chansons du gibet*. Palma Kunkel, première traduction intégrale de Jacques Busse, Paris: Obsidiane 2001, S. 95.

Wenn es nun lediglich darum ginge, ein Tier durch einen Fehler beim Lesen seines Namens zu irgendeinem beliebigen Wappentier zu machen, könnte zum Beispiel *le flamant* (der Flamingo) durch das Lesen seines Namens als *le flamand* (der Flame) zum Wappentier des flämischen Bevölkerungsteils von Belgien werden. In der eigenen französischen Übersetzung soll jedoch auch der inhaltliche Kontext erhalten bleiben, dass ein Tier aufgrund eines Lesefehlers zum Wappentier gerade der Ästheten wird. Aus diesem Grund soll an die Stelle des Nilpferds eine Biene (frz. *l'abeille*) treten, die durch das Überlesen des Buchstabens i zu „l'abelle“ bzw. „la belle“ wird, also zu „der Schönen“, die von den Ästheten in nachvollziehbarer Weise zum Wappentier auserwählt werden kann. Die Übersetzung *L'abeille* lautet:

L'abeille se lut – tout comme „beau“ –  
sans „i“ au tout milieu de ce mot.

Alors, l'association d'esthétique  
l'élut comme animal héraldique.

Bien malheureuse, elle dépérit  
contrite de ce coup de folie...

Dès lors, l'insecte se reposait  
et abandonnait son nom français.

Pour bien éviter une autre crise  
il s'écrira en latin: „apis“.

Durch das Verfahren der Nachbildung mit der Anpassung der Tierfigur und der Wahl eines geeigneten französischen Tiernamens können das Wortspiel und der inhaltliche Kontext des Originals äquivalent wiedergegeben werden. Zu dem verhängnisvollen Lesefehler kommt es hier allerdings nicht durch die Verwendung einer altertümlichen Schrift, sondern durch das Weglassen eines Buchstabens: Überliest man in „l'abeille“ den Buchstaben i, dann wird sie zu „la belle“, was die Ernennung zum Wappentier der Ästheten motiviert. Analog zum Original wird die falsch herausgelesene Bedeutung nicht explizit genannt; mit dem Hinweis „tout comme ,beau““ gibt es aber eine kleine Lesehilfe. Während im Original die Rettung des Tiers durch die Verwendung der lateinischen Schrift und der griechischen Bezeichnung erfolgt, wird in der Übersetzung dem französischen Wort „abeille“ die lateinische Bezeichnung „apis“ gegenübergestellt, deren Verwendung in Zukunft den fatalen Lesefehler verhindert.

Aufgrund der Komplexität des Wortspiels und seiner spezifischen Einbindung in den inhaltlichen Kontext des Galgenlieds wird es vermutlich nicht nur im Französischen, sondern in den meisten Zielsprachen (mit wenigen glücklichen Ausnahmen) erforderlich sein, durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung zu übersetzen und das Nilpferd durch ein

anderes Tier zu ersetzen, dessen zielsprachliche Bezeichnung sich für ein äquivalentes Wortspiel mit dem Erhalt der inhaltlichen Zusammenhänge anbietet. Es ist auch kein textinterner Grund erkennbar, warum eine solche Anpassung nicht vertretbar wäre – zumal auch dem Nilpferd mit großer Wahrscheinlichkeit nur wegen seiner zufälligen Eignung für ein solches Wortspiel überhaupt ein eigenes Galgenlied gewidmet wurde.

Auch im Galgenlied *Der Mond* spielt die grafische Form bestimmter Buchstaben eine zentrale Rolle, und zwar aufgrund der Thematisierung der Form der Anfangsbuchstaben der Wörter „abnehmen“ und „zunehmen“, wenn diese in der altertümlichen Sütterlinschrift geschrieben werden (also *abnehmen* und *zunehmen*) oder in einer ähnlichen Schrift, zum Beispiel der Kurrentschrift. Das Galgenlied lautet:

Als Gott den lieben Mond erschuf,  
gab er ihm folgenden Beruf:

Beim Zu- sowohl wie beim Abnehmen  
sich deutschen Lesern zu bequemen,

ein *a* – formierend und ein *z* –  
daß keiner groß zu denken hätt.

Befolgend dies, ward der Trabant  
ein völlig deutscher Gegenstand.<sup>354</sup>

Bei der Erschaffung des Mondes, so erzählt das Galgenlied, ist dieser ein „deutscher Gegenstand“ geworden, weil er – einen göttlichen Auftrag befolgend – sich so positioniert hat, dass die Formen seiner (von der Erde aus sichtbaren) Beleuchtung in den jeweiligen Mondphasen den Formen der Anfangsbuchstaben der deutschen Wörter „abnehmen“ und „zunehmen“ in der Sütterlinschrift (*a* und *z*) entsprechen. So zeigt das Galgenlied, in ähnlich radikaler Weise wie *Der Glaube*, wie in der textinternen Welt nicht die Sprache die Dinge abbildet, sondern die Dinge sich nach der Sprache richten. In diesem „freundlich-bissigen, ausgesprochen ironischen Gedicht“<sup>355</sup> zeigt Morgenstern, wie Leo Spitzer schreibt, die menschliche Gebundenheit innerhalb der eigenen Sprache und die Überheblichkeit zu glauben, die Dinge hätten nur in der eigenen Sprache die richtige Bezeichnung.<sup>356</sup>

---

<sup>354</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 234.

<sup>355</sup> Friedrich Neumann, „Christian Morgensterns ‚Galgenlieder‘. Spiel mit der Sprache“, in: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*, hg. von Felix Arends u. a., Düsseldorf: Schwann 1964, S. 332–350, hier: S. 338.

<sup>356</sup> Vgl. Leo Spitzer, „Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns“, in: *Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*, Leipzig: Reisland 1918, S. 55–123, hier: S. 58.

Zu dem Galgenlied liegen englische Übersetzungen von Max Knight und A. E. Wilhelm Eitzen und eine französische Übersetzung von Jacques Busse vor. In Knights Übersetzung *The Moon*<sup>357</sup> werden die im Original beschriebenen ausgangssprachlichen Zusammenhänge kurzerhand übernommen und erklärt: „an  $\mathfrak{A}$  describing and a  $\mathfrak{Z}$  / (read „Ab“ and „Zu“ in Germany)“. Eitzens Übersetzung *The Moon*<sup>358</sup> weist an der entsprechenden Stelle Ähnlichkeiten mit Knights Übersetzung auf: „Forming an  $\mathfrak{A}$ , forming a  $\mathfrak{Z}$  / („Ab-“ and „zunehmend“ to be read)“. Mit einer solchen simplen Übernahme kann sich die Übersetzung zwar in der Sicherheit wiegen, kein Detail der ausgangssprachlichen Verhältnisse zu verlieren, sie macht jedoch den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten des Originals zunichte: Wenn im deutschen Original die Mondphasen auf Buchstabenformen von deutschen Wörtern bezogen werden, dann sollten sie in der Übersetzung – im Sinn des Erhalts der Wirkungsmöglichkeiten – auf Buchstabenformen zielsprachlicher Wörter bezogen werden.

Bei der Übersetzung ins Französische offenbart die Übertragung der Bezeichnungsrelation von *zunehmender / abnehmender Mond* (frz. *lune croissante / décroissante*) den glücklichen Zufall, dass die Verben *Croître* und *Décroître* in der Großschreibung Anfangsbuchstaben mit halbrunden Formen aufweisen, die in zwei entgegengesetzte Richtungen abgerundet sind – wenn auch leider in die ‚falschen‘ Richtungen: So zeigt der französische Mond beim Zunehmen ein *D* (nicht das *C* von *Croître*) und beim Abnehmen ein *C* (nicht das *D* von *Décroître*). Da sich die Formen der Mondphasen und die Formen der Anfangsbuchstaben der französischen Wörter also widersprechen, muss in der französischen Übersetzung auch die Beziehung des Mondes zu den französischsprachigen Menschen von einem Widerspruch oder Konflikt geprägt sein. Die Diskrepanz zwischen den kosmologischen Vorgängen und der einzelsprachlichen Beschaffenheit der sie bezeichnenden Wörter kann zum Beispiel als Geschichte eines Vergeltungsakts erzählt werden. So lautet die eigene Übersetzung *La lune*:

Dieu en créant notre chère lune  
la soumettait à une rancune:

Qu'elle soit Croissante ou Décroissante  
pour les Français assez perturbante,

<sup>357</sup> „When God had made the moon on high, / He did as follows specify: // while waning, waxing overhead, / her phase in German should be read, // an  $\mathfrak{A}$  describing and a  $\mathfrak{Z}$  / (read „Ab“ and „Zu“ in Germany). // And thus became what shines at night / a purely German satellite.“ Christian Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, ausgewählt und ins Englische übertragen von Max Knight, München / Zürich: Piper 1990, S. 35.

<sup>358</sup> „When God had made the silver moon, / She had to learn this lesson soon: – // Waning and waxing to conform / To German readers as a norm, // Forming an  $\mathfrak{A}$ , forming a  $\mathfrak{Z}$  / („Ab-“ and „zunehmend“ to be read). // Thus, by design, came to be quite / A German thing the Satellite.“ Christian Morgenstern, *The Moon Sheep*, Authorized English Version by A.E.W. Eitzen, Wiesbaden: Insel 1953, S. 13.

puisque les formes qu'elle prendrait  
dessinent les lettres „D“ et „C“.

À la suite de cette vengeance  
elle est en conflit avec la France.

Auch die französische Übersetzung *La lune*<sup>359</sup> von Busse spielt mit der Diskrepanz zwischen den Formen der Mondphasen und den Formen der Anfangsbuchstaben von *Croître* und *Décroître*. Gerade dieser Widerspruch soll nach Busse aber einen angeblich typisch französischen Charakterzug widerspiegeln und den Mond damit zu einem „satellite français“ machen.<sup>360</sup> Abgesehen davon, dass einer solchen Charakterisierung eines französischen Wesenszugs jegliche Grundlage fehlt, ist die Übersetzung mit der analogen Nachbildung des Sprachspiels des Originals aber eine gelungene Lösung.

Je nach Zielsprache erweist es sich als unterschiedlich schwierig, Wörter zu finden, die zum einen die Mondphasen beschreiben und zum anderen Anfangsbuchstaben mit entgegengesetzten halbrunden Formen aufweisen. Die wenigen Sprachen, die mit den Buchstaben C und D eine Nachbildung ermöglichen (zum Beispiel frz. *lune croissante / décroissante*, lat. *luna crescit / decrescit*, rum. *luna în creștere / descreștere*), stellen dabei die Ausnahme dar. In anderen Zielsprachen besteht eine weitere Möglichkeit darin, auf das Verfahren der Nachbildung mitsamt einer Anpassung zurückzugreifen und ein Textelement zu ersetzen. Angesichts dessen, dass auch das Galgenlied nur deshalb den Mond thematisiert, weil dieser das Spiel mit den Formen von Vorgängen und Buchstaben ermöglicht, ist es durchaus vertretbar, in der Zielsprache ein ähnliches Sprachspiel mit einem anderen dafür geeigneten Himmelskörper zu erfinden. So könnte man sich – ganz im Sinn der textinternen Welt des Galgenlieds, in der die Dinge der Sprache folgen – doch beispielsweise auch über den seltsamen Widerspruch wundern, dass die Sonne, wenn sie aus der menschlichen Perspektive am Horizont *aufgeht* bzw. *untergeht*, bei beiden Vorgängen eine halbrunde Form mit Abrundung nach oben zeigt, obwohl sie beim Untergehen doch eigentlich – der Form des Anfangsbuchstabens des Worts *untergehen* folgend – eine halbrunde Form mit Abrundung nach unten aufweisen müsste. Innerhalb des Spielraums des Gedichts ist die Phantasie des kosmologischen Umsortierens so grenzenlos wie das Universum selbst.

---

<sup>359</sup> „Quand Dieu créa notre amie lune, / ne lui donna consigne qu'une: // A réfléchir pour n'obliger personne, / former au lecteur francophone // croissant d'un C quand elle Décroît, / boucle d'un D quand elle Croît. // Tel-le contradiction à jamais / en fit un satellite français.“ Christian Morgenstern, *Les chansons du gibet. Die Galgenlieder*, première traduction intégrale de Jacques Busse, Paris: Obsidiane 1982, S. 48.

<sup>360</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 124.

### 2.3 Raffinessen des Gleichklangs in *Das ästhetische Wiesel* und *Das Gebet*

Die Handlung des Galgenlieds *Das ästhetische Wiesel* besteht darin, dass ein Wiesel „auf einem Kiesel / inmitten Bachgeriesel“ sitzt, und zwar tut es dies nach Auskunft des Mondkalbs ganz bewusst „um des Reimes willen“. Das Galgenlied lautet:

Ein Wiesel  
saß auf einem Kiesel  
inmitten Bachgeriesel.

Wißt ihr,  
weshalb?

Das Mondkalb  
verriet es mir  
im Stillen:

Das raffinierte Tier  
tats um des Reimes willen.<sup>361</sup>

Das Gedicht weckt nach Liede die Erinnerung an Edwin Bormanns Gedicht *Der alte Marabu*, das einem ähnlichen Ansatz folgt.<sup>362</sup> Im Galgenlied kommen mit der Inszenierung und Thematisierung des Reims Formen der sprachlichen Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität nebeneinander vor, und die phonetische Ebene spielt eine wesentliche Rolle. Während die Thematisierung des Reims am Gedichtende ohne Schwierigkeiten durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt werden kann, geht es bei der Übersetzung des inszenierten Reimspiels nicht um die genaue Übertragung der Bezeichnungsrelation der Wörter „Wiesel“, „Kiesel“ und „Bachgeriesel“, sondern vielmehr um die Bewahrung der Reimübereinstimmung von einem Tier, Gegenstand und Ort. Nach Wolf suggeriert das Gedicht, „dass ein Gegenstand der Inhaltsebene, nämlich das Wiesel, in seiner Existenz durch ein Erfordernis der Vermittlungsebene, eben den Reim, überhaupt erst ‚ins Leben‘ gerufen wird“<sup>363</sup>. Aus diesem Grund darf der Erhalt des Reimspiels in der Zielsprache auch eine andere Tierfigur an einem anderen Schauplatz ins Leben rufen, ohne den Wirkungsmöglichkeiten des Gedichts Abbruch zu tun; ein solches Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung der drei reimenden Textelemente sollte aber so nah wie möglich am inhaltlichen Kontext bleiben.

<sup>361</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 197.

<sup>362</sup> Vgl. Liede, *Dichtung als Spiel*, Band 1, S. 280–281. Edwin Bormanns *Der alte Marabu* lautet: „Im Schneegebirge Hindukuh / Da sitzt ein alter Marabu / Auf einem Fels von Nagelfluh / Und drückt das rechte Auge zu. // Weshalb wohl, fragst du, Leser, nu, / Weshalb wohl sitzt der Marabu / Im Schneegebirge Hindukuh / Auf einem Fels von Nagelfluh / Und drückt das rechte Auge zu? // Hab’ Dank, o lieber Leser du, / Für dein Int’ress’ am Marabu! / Allein weshalb im Hindukuh / Er drückt das rechte Auge zu / Auf einem Fels von Nagelfluh – / Weiß ich so wenig als wie du!“ Zitiert bei Liede, *Dichtung als Spiel*, Band 1, S. 280.

<sup>363</sup> Wolf, „Metaisierung“, S. 46.

Zu dem Galgenlied liegen eine französische Übersetzung von Jacques Busse und englische Übersetzungen von Max Knight, William Snodgrass / Lore Segal, A. E. Wilhelm Eitzen, Betsy Hulick, Jeannie Ebner und Walter Arndt vor. Seine Übersetzung *The Aesthetic Weasel*<sup>364</sup> kommentiert Knight in seinem deutschsprachigen Nachwort: „Das erwähnte Wiesel [...] saß nur ‚um des Reimes willen‘ auf einem Kiesel ‚inmitten Bachgeriesel‘, und es darf daher auf englisch ohne Entschuldigung auf einer Staffelei inmitten von Disteln sitzen.“<sup>365</sup> Er schreibt an anderer Stelle, „the rhyme, and no ‚deeper meaning‘, caused him [Morgenstern] to write at least this particular jingle“<sup>366</sup>. Aus diesem Grund kann das Wiesel „justifiably be translated as a ferret nibbling a carrot in a garret, a mink sipping a drink in a kitchen sink, a hyena playing a concertina in an arena, or a lizard shaking its gizzard in a blizzard“<sup>367</sup>. Nicht nur bei Knight, auch in Eitzens Übersetzung *The Aesthetic Newt*<sup>368</sup>, in Busses Übersetzung *La belette coquette*<sup>369</sup> sowie in Snodgrass'/Segals Übersetzung *The Aesthetic Otter*<sup>370</sup> wird das Reimspiel mit großer inhaltlicher Nähe und auf sehr unterschiedliche, aber jeweils gelungene Weise wiedergegeben.

Obwohl es offenbar nicht allzu schwierig ist, in der Übersetzung ein Reimspiel mit einem Tier, Gegenstand und Schauplatz zu finden, wird der inhaltliche Kontext in einigen Fällen unnötig weit von dem des Originals entfernt. In dieser Hinsicht fallen vor allem zwei Übersetzungen negativ auf: Arndts Übersetzung *The Euphonic Mutt*<sup>371</sup>, deren Reimspiel „chow-chow“ – „bow-wow“ – „Mau-Mau“ unangemessen erzwungen wirkt und eine ganz neue Handlung erfindet, sowie Hulicks Übersetzung *The Aesthetic Anaconda*<sup>372</sup>, die mit den Rei-

<sup>364</sup> „A weasel / perched on an easel / within a patch of teasel. // But why / and how? // The Moon Cow / whispered her reply / one time: // The sopheest- / icated beest / did it just for the rhyme.“ Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 7; 9.

<sup>365</sup> Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 134.

<sup>366</sup> Christian Morgenstern, *Christian Morgensterns Galgenlieder. A Selection*, translated with an introduction by Max Knight, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1966, S. 7.

<sup>367</sup> Morgenstern, *Christian Morgensterns Galgenlieder. A Selection*, translated by Max Knight, S. 7.

<sup>368</sup> „A Newt / Clambered on a root / Within a rushing chute. // D’you see / Why that? // The Moon-Rat / Explained to me / His climb: – // The artful crea- / ture, he / Did so but for the rhyme.“ Morgenstern, *The Moon Sheep*, English Version by A.E.W. Eitzen, S. 15.

<sup>369</sup> „Une belette / dans sa retraite discrète / procédait à sa toilette. // Vous y voyez / raison quelqu’une? // Jean de la lune / me l’a confié, / magnanime: // Cet ani- / mal dégourdi / ne le faisait que pour la rime.“ Morgenstern, *Les chansons du gibet. Die Galgenlieder*, traduction de Jacques Busse, S. 42.

<sup>370</sup> „An otter / sets his daughter / on gravel near swift water. // Do you know, / though, why? // The mooncalf, whispered low, / And told me, on the sly: // That sublime / -ly keen beast does / because / he can’t resist the rhyme.“ Christian Morgenstern, *Gallows Songs*, translated by W. D. Snodgrass and Lore Segal, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1967, S. 72.

<sup>371</sup> „A chow-chow / Went bow-wow / To a Mau-Mau. / Can you think why? / The Mooncalf leaked it to me: / The oversubt- / le mutt / Did it for rhymes, you see.“ Christian Morgenstern, *Songs from the Gallows. Galgenlieder*, translated by Walter Arndt, New Haven / London: Yale University Press 1993, S. 11.

<sup>372</sup> „An anaconda / sent a Honda / to Jane Fonda / (the motorcycle, not the car) // not because / the creature was / unhinged by passion for the star / (although it happens all the time) – // The case was worse. / Mad for verse, / he couldn’t resist the triple rhyme.“ Christian Morgenstern, *30 Poems by Christian Morgenstern*, translated and illustrated by Betsy Hulick, Manchester Center: Shires Press 2014, S. 1.

men „anaconda“ – „Honda“ – „Jane Fonda“ zwar eine gewisse Originalität unter Beweis stellt, aber keinerlei inhaltliche Berührungspunkte mit dem Original aufweist. In Ebners Übersetzung *The Aesthetic Beaver*<sup>373</sup> ist das Reimspiel „beaver“ – „river“ – „liver“ unglücklich gewählt, weil sich „beaver“ in phonetischer Hinsicht kaum auf „river“ und „liver“ reimt. Es ist außerdem inhaltlich unpassend, weil Biber sich vegan ernähren und keine Leber essen – es sei denn natürlich, dieser konkrete Biber möchte um jeden Preis einen Reim bilden und ist bereit, zu diesem Zweck von seinen natürlichen Ernährungsgewohnheiten abzusehen.

Die eigene französische Übersetzung soll bei dem Reimspiel dem inhaltlichen Kontext des Originals möglichst nahekommen, mit einem Tier aus der Familie der Marder, das in reimfreudiger Weise auf einem Stein in einem artgerechten Schauplatz der Natur sitzt. Die Übersetzung *Le furet esthétique* lautet:

Un furet  
 était assis sur un galet  
 au cœur de la forêt.

Des raisons savez-  
 vous en une?

Le veau de la lune  
 m'en a révélé  
 le secret intime:

La cré-  
 ature rusée  
 ne le faisait que pour la rime.

Mit der Übersetzung von „Wiesel“ – „Kiesel“ – „Bachgeriesel“ durch „furet“ (Frettchen) – „galet“ (Kieselstein) – „forêt“ (Wald) soll die Szenerie des Originals so nah wie möglich nachgestaltet werden. Außerdem wurde der ungewöhnliche Aufbau des Galgenlieds, der einer Madrigalform mit unregelmäßigen Reimen, Zeilenlängen und Versmaßen entspricht, möglichst weitgehend erhalten. Das spezielle Reimschema des Originals (aaa – bc – cbd – bbd) wurde genau nachgebildet, wobei von allen anderen vorliegenden Übersetzungen sich nur Eitzen die Mühe gemacht hat, das Reimschema exakt zu übernehmen – obwohl das bei der Übersetzung eines Galgenlieds, dessen besonderes Sprachspiel in der Inszenierung und Thematisierung des Reims liegt, eigentlich selbstverständlich sein sollte.

<sup>373</sup> „A beaver / sat in its river / eating liver. // How come, / you ask?! // The mooncalf told / me once. Behold: // That it, / fond of refinery, / favoured the rhyming task.“ Christian Morgenstern, *Gallows Songs*, übersetzt von Jeannie Ebner, Wiener Neustadt: merbod o.J., S. 65.



Auch im Galgenlied *Das Gebet* spielt die phonetische Ebene eine wichtige Rolle, und zwar mit der Inszenierung der Assonanz von „hab acht“ und dem nicht explizit genannten „halb acht“, das erst durch die fortschreitende Zeitangabe hervorscheint. Das Galgenlied lautet:

Die Rehlein beten zur Nacht,  
hab acht!

Halb neun!

Halb zehn!

Halb elf!

Halb zwölf!

Zwölf!

Die Rehlein beten zur Nacht,  
hab acht!  
Sie falten die kleinen Zehlein,  
die Rehlein.<sup>374</sup>

Die anthropomorphe Beschreibung der Rehe verleiht dem Text nach Peter Lang einen Märchencharakter, der durch das verniedlichende Diminutiv noch unterstrichen wird; die Zeitangaben sind als nächtliche Glockenschläge zu verstehen.<sup>375</sup> Liede beschreibt das Galgenlied als eine unfreiwillige und indirekte Parodie auf Nietzsches Gedicht *Das trunkene Lied*, dessen Sprache und Vorstellungswelt in das Spiel des Galgenlieds übergehen.<sup>376</sup> Die implizite Assonanz von „hab acht“ und „halb acht“ erzeugt eine sprachliche Einheit, die eine Zeitangabe sowie eine Warnung vor unbestimmten nächtlichen Gefahren darstellt. Indem die Warnung in der fortschreitenden Zeitangabe implizit enthalten ist, wird nach Ulrich auch die Dringlichkeit der Warnung immer weiter gesteigert, wodurch sich die Atmosphäre der Besorgnis verdichtet.<sup>377</sup> Um in der Übersetzung den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten zu erreichen, ist das auf der Assonanz beruhende Sprachspiel durch einen zielsprachlichen Ausdruck nachzubilden, der ebenfalls eine spätabendliche Zeitangabe sowie einen Ausruf der Warnung verkörpert.

---

<sup>374</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 230.

<sup>375</sup> Vgl. Peter Christian Lang, *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1982, S. 100.

<sup>376</sup> Vgl. Liede, *Dichtung als Spiel*, Band 1, S. 312–313. Liede zitiert die erstmals erschienene Version von Nietzsches Gedicht *Das trunkene Lied* (aus *Also sprach Zarathustra*), die noch die später gestrichenen Zahlen „Eins!“ bis „Zwölf!“ enthält: „Eins! / O Mensch! Gib Acht! / Zwei! / Was spricht die tiefe Mitternacht? / Drei! / ,Ich schlief, ich schlief –, / Vier! / ,Aus tiefem Traum bin ich erwacht: – / Fünf! / ,Die Welt ist tief, / Sechs! / ,Und tiefer als der Tag gedacht. / Sieben! / ,Tief ist ihr Weh –, / Acht! / ,Lust – tiefer noch als Herzeleid: / Neun! / ,Weh spricht: Vergeh! / Zehn! / ,Doch alle Lust will Ewigkeit –, / Elf! / ,– will tiefe, tiefe Ewigkeit! / Zwölf!“ Zitiert bei Liede, *Dichtung als Spiel*, Band 1, S. 312.

<sup>377</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 356–357.

Zu dem Galgenlied liegen französische Übersetzungen von André Thérive und Jacques Busse und englische Übersetzungen von Max Knight und Anthea Bell vor. In Thérives Übersetzung *Prière*<sup>378</sup> wird die Assonanz durch einen Reim ersetzt („la nuit ennemie, / et demie“), und es gibt Wortanklänge wie „nixe“ („dix“) und „once“ („onze“). Der Reim bezieht „demie“ auf „ennemie“ und „coups“ auf „loups“, wodurch nach Ulrich eine ähnliche Atmosphäre entsteht, jedoch mit expliziten Mitteln. Während die Gefahren im Original unbestimmt sind und deshalb so beängstigend wirken, werden sie hier konkretisiert.<sup>379</sup> In Busses Übersetzung *La prière*<sup>380</sup> wird die Assonanz des Originals, die eine spätabendliche Zeitangabe sowie einen Ausruf der Warnung enthält, in äußerst gelungener Weise nachgebildet: Ebenso wie in „hab acht“ „halb acht“ zu hören ist, klingt in „cette heure est ennemie!“ das klanglich nur geringfügig abweichende „sept heures et demie!“ mit an. Der Rest des Gedichts kann dann durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt werden. Wenn Busse sich am Schluss einige Abweichungen erlaubt und noch ein Wortspiel mit einem Gleichklang erfindet („font-font les faons“), kann das den positiven Eindruck der Übersetzung nicht trüben.

In der eigenen französischen Übersetzung wird für die Assonanz von „hab acht“ und „halb acht“ der homonyme Ausdruck „vingt-deux“ gewählt, der zum einen die spätabendliche Stunde um 22 Uhr bezeichnen kann und zum anderen einen Ausruf der Warnung mit der Bedeutung „Achtung!“ darstellt.<sup>381</sup> Die Übersetzung *La prière* lautet:

La nuit les chevreuils prient Dieu,  
vingt-deux!

Vingt-trois!

Vingt-quatre!

La nuit les chevreuils prient Dieu,  
vingt-deux!

Ils joignent leurs petits doigts,  
les chevreuils dans les bois.

<sup>378</sup> „Les petits faons du bois noir / font leur prière du soir / devant la nuit ennemie, / et demie... // Huit, neuf heures, et demie... / Nixe ou once, ennemie... / Douze coups, / Douze loups? // C'est la minuit et demie, / ennemie! / Ils joignent leurs petits doigts, / les petits faons dans le bois.“ Christian Morgenstern, *Pierrot pendu. Trente Galgenlieder*, transposés en français par André Thérive, Paris: Jacques Haumont 1943, S. 23.

<sup>379</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 357.

<sup>380</sup> „Les chevillards font leur prière du soir, // cette heure est ennemie! // huit heures et demie! // neuf heures et demie! // dix heures et demie! // onze heures et demie! // minuit! // Ainsi font-font les faons leur prière pour la nuit, / jusqu'au matin / ils joignent les pattes / les chevrotins.“ Morgenstern, *Les chansons du gibet. Die Galgenlieder*, traduction de Jacques Busse, S. 16.

<sup>381</sup> Larousse definiert „vingt-deux“ als Ausdruck der Warnung: „Sert à avertir d'un danger imminent, de l'arrivée inopportune de qqn“. Larousse, *Dictionnaire Maxipode Plus 2008*, Éditions Larousse 2007, S. 1456.

Der homonyme Ausdruck „vingt-deux“ ermöglicht die Steigerung der Zeitangabe und der Warnung, auch wenn die Schritte von 22 Uhr bis zur Mitternachtsstunde um 24 Uhr weniger zahlreich sind als die Zeitangaben im Original. Ein Nachteil dieses Ausdrucks liegt darin, dass seine Bedeutung als Zahlwort 22 geläufiger ist als seine Bedeutung als Ausruf der Warnung; es sind jedoch immer wieder alltägliche Beispiele zu finden, die mit der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks spielen und dabei auch die Kenntnis der selteneren Bedeutung voraussetzen.<sup>382</sup>

Im Englischen gibt es Übersetzungen von Anthea Bell und Max Knight. Bell schreibt zu ihrer Übersetzung *The Prayer*<sup>383</sup>, sie habe die Assonanz durch ein anderes Wortspiel ersetzt: „where a poem hinges on a pun in German (as in ‚The Prayer‘, which uses a pun on the German word *acht*, ‚eight‘, and the phrase *hab acht*, ‚take care‘) I have substituted a different pun in translation“<sup>384</sup>. Mit diesem anderen Wortspiel ist wohl die Homophonie von „pray“ (beten) und „prey“ (Beute) gemeint, die jedoch nicht annähernd die Wirkungsmöglichkeiten eröffnet wie die implizite Assonanz des Originals, die sich mit der Steigerung der Zeitangabe und der Warnung auf den gesamten Text auswirkt. Knight kommentiert seine Übersetzung *The Does' Prayer*<sup>385</sup> in optimistischer Weise, dass „einer deutschen Sprachzufälligkeit eine englische gegenüber[steht], ohne daß die Vorstellungswelt des Gedichts verändert werden mußte“<sup>386</sup>. Er gibt „hab acht“ durch „med-it-ate“ wieder und steigert es durch „med-it-nine“, „med-i-ten“, „med-eleven“, „med-twelve“ und „mednight“. Dabei sind diese fünf Steigerungen neu geschaffene Wortbildungen ohne etablierte Bedeutung, was einen etwas erzwungenen Eindruck erweckt. Wichtig ist jedoch vor allem, dass das Wort „meditate“ eine große inhaltliche Veränderung mit sich bringt, denn es bedeutet „nachdenken“, „grübeln“, „meditieren“ und stellt keinen Ausruf der Warnung dar. Somit wählt Knight das Übersetzungsverfahren der Nachbildung mit der Anpassung eines Textelements, indem der inhaltliche Kontext der Warnung und Angst vor einer Gefahr durch ein harmloses Nachdenken oder Meditieren ersetzt wird – was nicht zuletzt den entscheidenden Vorteil hat, dass nun wenigstens die englischsprachigen Rehleiner erleichtert aufatmen können.

<sup>382</sup> Ein Beispiel aus dem Jahr 2022/2023 ist die auf haushohen Plakaten beworbene halbjährige Ausstellung in Marseille mit dem Titel: „Vingt-deux! Les Moutons de François-Xavier Lalanne“. Der Titel spielt mit der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „vingt-deux“, der sich als Ausruf „Achtung!“ und als Verweis auf die 22 Schafskulpturen des Künstlers Lalanne lesen lässt.

<sup>383</sup> „The little deer pray the night air: / take care! / Take care, we pray, / of us poor prey, / take time, keep time, / till midnight / CHIME! / The little deer pray the night air: / take care! / They fold their little hooves in prayer, / the little deer.“ Christian Morgenstern, *Lullabies, Lyrics and Gallows Songs*, selected by Lisbeth Zwerger and translated by Anthea Bell, North-South Books 1995, ohne Seitenzahlen.

<sup>384</sup> Morgenstern, *Lullabies, Lyrics and Gallows Songs*, translated by Anthea Bell, ohne Seitenzahlen.

<sup>385</sup> „The does, as the hour grows late, / med-it-ate; // med-it-nine; // med-i-ten; // med-eleven; / med-twelve; / mednight! // The does, as the hour grows late, / meditate. / They fold their little toesies, / the doesies.“ Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 11.

<sup>386</sup> Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 134.

## 2.4 Identität trotz Deklination in *Der Werwolf*

Das Wort „Werwolf“ besteht aus dem Substantiv „Wolf“ als Grundwort und dem Substantiv althochdeutsch *wer*, gotisch *wair*, altenglisch *wer*, altisländisch *verr* („Mann“, „Mensch“) als Bestimmungswort; es bedeutet demzufolge „Mannwolf“, „Menschenwolf“.<sup>387</sup> Im Galgenlied *Der Werwolf* wird dieses Wort jedoch als Zusammensetzung des Fragepronomens „Wer“ und des Substantivs „Wolf“ verstanden, und in diesem Verständnis wird von beiden Wortteilen der Genitiv, Dativ und Akkusativ dekliniert. Durch eine Kombination von Verfahren der Inszenierung und Thematisierung von Sprache wird dabei eine Doppeldeutigkeit auf der semantischen Ebene hergestellt. Das Galgenlied lautet:

Ein Werwolf eines Nachts entwich  
von Weib und Kind und sich begab  
an eines Dorfschullehrers Grab  
und bat ihn: „Bitte, beuge mich!“

Der Dorfschulmeister stieg hinauf  
auf seines Blechschilds Messingknauf  
und sprach zum Wolf, der seine Pfoten  
geduldig kreuzte vor dem Toten:

„Der Werwolf“, sprach der gute Mann,  
„des Weswolfs, Genitiv sodann,  
dem Wemwolf, Dativ, wie mans nennt,  
den Wenwolf, – damit hats ein End.“

Dem Werwolf schmeichelten die Fälle,  
er rollte seine Augenbälle.  
„Indessen“, bat er, „füge doch  
zur Einzahl auch die Mehrzahl noch!“

Der Dorfschulmeister aber mußte  
gestehn, daß er von ihr nichts wußte.  
Zwar Wölfe gäbs in großer Schar,  
doch „Wer“ gäbs nur im Singular.

Der Wolf erhob sich tränenblind –  
er hatte ja doch Weib und Kind!!  
Doch da er kein Gelehrter eben,  
so schied er dankend und ergeben.<sup>388</sup>

Die explizite Nennung der Fälle macht deutlich, dass auch der „Werwolf“ schon als „Wer“ + „Wolf“ zu verstehen ist, obwohl er nicht explizit als Nominativ angeführt wird. Der Werwolf sagt „beuge mich“ (und nicht „beuge meinen Namen“) und identifiziert sich dadurch mit

---

<sup>387</sup> Vgl. Duden, Etymologie, Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache (Band 7), Mannheim u. a.: Dudenverlag 1989, S. 810.

<sup>388</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 207–208.

seinem Namen.<sup>389</sup> Dabei ist auch die Mehrdeutigkeit des Worts „beugen“ relevant, das nicht nur im Sinn eines metasprachlichen Deklinierens, sondern auch als Unterwerfung verstanden werden kann und das Gespräch als ein Machtspiel zwischen den beiden Figuren erscheinen lässt. Dem Werwolf muss die Nennung des Plurals vorenthalten werden, da es zu dem Fragepronomen „Wer“ keinen Plural gibt; aufgrund der Identifizierung mit seinem Namen stürzt ihn dies in große Verzweiflung angesichts seiner in Wirklichkeit vorhandenen Familie. Aus dem Möglichkeitsraum des weltbildenden Sprachspiels, in dem die Sprache die Realität bestimmt und nicht bloß abbildet, kehrt der Werwolf am Ende des Gedichts aber einigermaßen versöhnt wieder in die ‚Realität‘ zurück. In Bezug auf die Fragen der Realität und Identität, die das Galgenlied aufwirft, ist es nicht unwesentlich, dass die beiden Figuren keine realen Wesen sind und ihre Begegnung daher ausschließlich im sprachlichen Möglichkeitsraum des Gedichts stattfinden kann: Der Werwolf als ein fantastisches, übernatürliches Wesen, ein bei Vollmond in einen Wolf verwandelter Mann, kann sich darin ungehindert der deklinatorischen Beratung eines längst verstorbenen Dorfschullehrers unterziehen, der sich dank seines offenbar ungebrochenen didaktischen Engagements bereitwillig und ohne größere Umstände aus seinem Grab erhebt. Nach Martin von Koppenfels macht in dem Gedicht das Fragepronomen „Wer“, das nur nach Personen fragen kann, den Wolf zur Person und löst anstelle des Vollmonds die Überschreitung der Tier-Mensch-Schranke aus.<sup>390</sup> Kemper deutet das Galgenlied als eine unpolemische ‚Satyra‘ (wobei Satyri auch tier-menschliche Mischwesen waren). In den Dämonomanien der frühen Neuzeit und im Volksaberglauben bis in die Moderne kam der Glaube vor, dass ein Mann sich unter dem Einfluss des Teufels in einen Wolf mit magischen Fähigkeiten verwandelt; um 1900 grassierte außerdem der Spiritismus, bei dem verstorbene Personen in Sitzungen heraufbeschworen wurden. Nach Kemper macht sich Morgenstern über Dämonomanie und Spiritismus lustig, indem er eine friedliche, höfliche und wissbegierige ‚Bestie‘ vorführt und mit dem Dorfschulmeister die didaktische Absicht der alten Fabel mitsamt ihrem Erzählstil ‚aus dem Grab‘ holt.<sup>391</sup>

Zu dem Galgenlied liegen französische Übersetzungen von André Thérive, Jacques Busse und Roland Platteau vor sowie englische Übersetzungen von Karl Ross, A. E. Wilhelm Eitzen, Jerome Lettvin, Alexander Gross, Jeannie Ebner, Walter Arndt und William Snodgrass / Lore Segal. Zunächst einmal werden die vier Übersetzungen besprochen, die den Werwolf

---

<sup>389</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 170; 179.

<sup>390</sup> Vgl. Martin von Koppenfels, „Werwolf in Beugehaft. Oder Deklination und Translation“, in: *Mythos – Paradies – Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von Daniel Graziadei u. a., Bielefeld: transcript 2018, S. 291–302, hier: S. 296.

<sup>391</sup> Vgl. Kemper, *Komische Lyrik – Lyrische Komik*, S. 109–110.

durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation als französischen *loup-garou* bzw. englischen *werewolf* in der Zielsprache erhalten.

In Thérives Übersetzung *Le loup-garou*<sup>392</sup> wird in dem Wort „loup-garou“ ein Substantiv „louga“ erfunden und das Farbadjektiv „roux“ ausgemacht, und es wird die grammatische Nomenklatur verschiedener Satzkonstellationen mit wechselnden Farbadjektiven besprochen. Nach Ulrich kann Thérive mit dem Erhalt der Figur des Werwolfs die inhaltliche Struktur des Originals verhältnismäßig genau, wenn auch weniger prägnant wiedergeben; sie betont aber, dass er bei der Anpassung des zentralen Sprachspiels sehr weit geht.<sup>393</sup> Da Thérive anstelle einer Deklination eher syntaktische Überlegungen zu verschiedenen Farbadjektiven unternimmt, von dem erfundenen Substantiv „louga“ übergangslos wieder zum „loup“ zurückkehrt und schließlich nicht nach dem Plural, sondern nach dem Femininum fragt, sind in seiner Übersetzung die Abweichungen aufgrund des Erhalts der Figur des Werwolfs sehr groß. Platteaus Übersetzung *Le loup-garou*<sup>394</sup> zeigt das Bestreben, in Analogie zum Fragepronomen „Wer“ in „Werwolf“ auch in „loup-garou“ ein Fragewort auszumachen, was zu den Wortbildungen „Loup-garou?“, „loup-garquand?“, „Loup-garcomment?“ und „loup-garqui?“ führt. Angesichts all dieser Fragen ist der Werwolf auf der Suche nach Antworten, die ihm der Lehrer aber nicht geben kann, da der Werwolf ein fantastisches Wesen ist, das in der Realität nicht vorkommt („Etre imaginaire, nul ne peut te voir!“). Zwar ist auch in dieser Übersetzung die Deklination und die Frage nach dem Plural nicht enthalten, aber sie nähert sich dem Original und der Figur des Werwolfs zumindest insofern, als sie ein Fragewort in seinem Namen ausmacht und seinen imaginären Charakter als Fabelwesen thematisiert.

---

<sup>392</sup> „Un loup-garou, certain soir, ce dit-on, / quitta sa femme et son petit ménage. / Il vint s’asseoir, pour raisonner son nom, / sur le tombeau d’un régent de village. // Le bon régent se dressa, s’appuya / au zinc rouillé de la demeure plate. / Devant le mort, le loup joignant ses pattes / dévotement, cet oracle écouta: // „Les lougas roux, – adjectif épithète; / quand ils sont noirs, – adjectif attribut; / un louga blanc, – la syntaxe est parfaite; / des lougas bleus, – l’accord est absolu.“ // Le loup, flatté d’apprendre la grammaire, / reprit alors, roulant des yeux chagrins, / „Je voudrais, maître, excusez ma prière, / savoir ce que je fais au féminin.“ // „Monsieur, trancha feu le maître d’école, / je n’en sais rien; car les gens comme vous, / certes nombreux, hantent nos nécropoles, / mais masculins, d’un seul genre. Et c’est tout.“ // L’autre se lève, aveuglé par les larmes, / car il aimait sa femme et ses enfants. / Mais il s’en fut (l’ignorance désarme) / en exprimant ses meilleurs sentiments.“ Morgenstern, *Trente Galgenlieder*, transposés en français par André Thérive, S. 31; 33.

<sup>393</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 170; 180; 187–188.

<sup>394</sup> „Un loup-garou, une certaine nuit, / Laissa sa moitié et puis se rendit / Auprès de la tombe d’un maître d’école / Et lui dit, „sur moi dis tout, c’est ton rôle!“ // Le digne fantôme au regard sévère / Monta de la tombe tandis que le loup / S’assit sagement sur son petit derrière, / Et le maître annonça d’un ton bien doux: // „– On peut à ton sujet puisque nous y sommes / Se demander encor bien des choses en somme. / Loup-garou? mais avant / Il faut se dire: loup-garquand? / Loup-garcomment? et puis / Bien évidemment loup-garqui?“ // Toutes ces questions semblèrent au loup bien abscondes, / Car en fait ce qu’il voulait c’était les réponses. // „– Point de réponses, dit le puits de savoir, / Etre imaginaire, nul ne peut te voir!“ // A ces mots l’animal éclata tout en larmes. / „– Oh!, même les baisers de ma douce moitié / Ne pourrions plus me faire me sentir tout entier. / Rester un loup-garou est un sort qui m’alarme.“ // Mais comme le loup était bien poli / Il remercia et puis repartit.“ Christian Morgenstern, „Le loup-garou“, übersetzt von Roland Platteau, in: <https://bertilow.com/literaturo/lupfantomo.html> (abgerufen im Januar 2021).

In Lettvins Übersetzung *Ontology recapitulates Philology*<sup>395</sup> ist bereits im Titel die Aussage enthalten, dass Realität aus Sprache entsteht bzw. diese wiederholt; es liegt darin ein Verweis auf Ernst Haeckels biogenetische Grundregel „die Ontogenie rekapituliert die Phylogenie“ (engl. „ontogeny recapitulates phylogeny“) zum Zusammenhang zwischen der Entwicklung einzelner Lebewesen (Ontogenie) und der Stammesentwicklung (Phylogenie).<sup>396</sup> Die Ontogenie steht in einem Nachahmungsverhältnis zur Phylogenie, und so stellt sich der Werewolf in ein Nachahmungsverhältnis zur Sprache. In Lettvins Übersetzung bittet ein „werewolf“ um seine Deklination, die ihm aber vorenthalten wird; stattdessen begreift der Lehrer den Wortteil „were“ als Konjunktiv von *to be* („subjunctive mood“) und bietet die Konjugation „*Iswolf*“, „*Waswolf*“, „*Beenwolf*“ und „*Werewolf*“ an. Mit den Versen „The ghost observed that few could live, / if *werewolves* were indicative“ wird erörtert, wie bedrohlich es für den Menschen wäre, wenn es Werwölfe nicht bloß als Form des Konjunktivs gäbe, sondern als Form des Indikativs und damit als Realität anstelle einer bloßen Möglichkeit. Die Frage von Einzahl und Mehrzahl des Werwolfs wird ebenfalls angesprochen, es geht in der Übersetzung aber insbesondere um den Gegensatz von Möglichkeit und Wirklichkeit, der in äußerst komplexer Weise erörtert wird. Gross' Übersetzung *The Werewolf*<sup>397</sup> ist Lettvins Übersetzung in einigen Aspekten ähnlich. Hier bittet der „Werewolf“ gleich um eine Konjugation, die durch die Nennung von „Werewolf“, „Waswolf“, „Amwolf“ und „Iswolf“ / „Aewolf“ erfolgt. Anders als bei Lettvin stellt der Werewolf hier die Frage nach einer Form des Futurs, die der Lehrer aber nicht kennt, da ihm Wortbildungen wie „Will-be-wolf“ oder „Shall-be-wolf“ falsch vorkommen; er schließt bedauernd: „I'm sorry, but you have no future“.

<sup>395</sup> „One night, a werewolf, having dined, / left his wife to clean the cave / and visited a scholar's grave – / asking, „How am I declined?“ // Whatever way the case was pressed / the ghost could not decline his guest, / but told the wolf (who'd been well-bred / and crossed his paws before the dead). // „The *Iswolf*, so we may commence, / the *Waswolf*, simple past in tense, / the *Beenwolf*, perfect; so construed, / the *Werewolf* is subjunctive mood.“ // The werewolf's teeth with thanks were bright, / but, mitigating his delight, / there rose the thought, how could one be / hypostasized contingency? // The ghost observed that few could live, / if *werewolves* were indicative; / whereat his guest perceived the role / of Individual in the Whole. // Condition contrary to fact, / a single werewolf Being lacked – / but in his conjugation showed / the full existence, a la mode.“ Christian Morgenstern, „Gallows-Songs“, translated by Jerome Lettvin, in: *The Fat Abbot*, a literary review, fall-winter 1962, S. 3–11, hier: S. 11.

<sup>396</sup> Vgl. Ernst Haeckel, *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Teil 1, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1891, S. 1; 6–7.

<sup>397</sup> „A Werewolf, troubled by his name, / Left wife and brood one night and came / To a hidden graveyard to enlist / The aid of a long-dead philologist. // „Oh sage, wake up, please don't berate me,“ / He howled sadly, „Just conjugate me.“ / The seer arose a bit unsteady / Yawned twice, wheezed once, and then was ready. // „Well, ‚Werewolf‘ is your plural past, / While ‚Waswolf‘ is singularly cast: / There's ‚Amwolf‘ too, the present tense, / And ‚Iswolf‘, ‚Aewolf‘ in this same sense.“ // „I know that--I'm no mental cripple-- / The future form and participle / Are what I crave,“ the beast replied. / The scholar paused--again he tried: // „A ‚Will-be-wolf?‘ It's just too long: / ‚Shall-be-wolf?‘ ‚Has-been-wolf?‘ Utterly wrong! / Such words are wounds beyond all suture-- / I'm sorry, but you have no future.“ // The Werewolf knew better--his sons still slept / At home, and homewards now he crept, / Happy, humble, without apology / For such folly of philology.“ Christian Morgenstern, „The Werewolf“, übersetzt von Alexander Gross (Quelle wie in Fußnote 394).

Diese vier Übersetzungen zeigen, dass der Erhalt der Figur des Werwolfs durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation im Englischen wesentlich bessere Möglichkeiten bietet als im Französischen. Mit dem englischen „werewolf“ lässt sich zwar keine Deklination wie im Original durchführen, aber eine Konjugation, was eine gelungene Ersatzlösung darstellt, die bei Gross mit der nötigen Prägnanz durchgeführt wird. Der französische „loup-garou“ hingegen bietet eine solche Möglichkeit nicht, auch wenn Platteaus Übersetzung mit dem „Loup-garou?“ durchaus ihren Reiz hat. Insgesamt haben die vier besprochenen Übersetzungen den Vorteil, dass sie durch den Erhalt des Werwolfs die inhaltlichen Elemente des Originals, die mit dieser Figur verbunden sind, beibehalten können. Diese Priorisierung bringt es aber mit sich, dass nicht nur auf die Deklination zu verzichten ist, sondern auch auf die Frage nach dem Plural, die nur bei Lettvin am Rande und auf umständliche Weise aufgegriffen wird.

Im Weiteren sollen drei Übersetzungen besprochen werden, die nicht nur an der Figur des Werwolfs festhalten, sondern auch die deutsche Wortform „Werwolf“ mitsamt der Deklination unverändert übernehmen. Dabei ist zu beachten, dass das Wort „Werwolf“ im Englischen ein durchaus geläufiges Fremdwort ist. In *The Oxford English Dictionary* wird der „werewolf, werwolf“ definiert als „A person who (according to mediæval superstition) was transformed or was capable of transforming himself at times into a wolf“<sup>398</sup>; es wird aber auch verwiesen auf die nationalsozialistische Organisation „Werwolf“ („a right-wing paramilitary German underground resistance movement“<sup>399</sup>), die 1944 als Untergrundbewegung gegründet wurde. Es ist also gut möglich, dass das Wort „Werwolf“ nach dem Zweiten Weltkrieg vielen Menschen geläufig war und deshalb in einigen Übersetzungen des Galgenlieds in der deutschen Form übernommen wurde. Da jedoch Morgensterns freundlicher Werwolf mit dieser historisch schwer belasteten Assoziation keinerlei Berührungspunkte hat, ist die Übernahme der deutschen Wortform in der Übersetzung zwar nachvollziehbar, aber nicht angemessen.

In Arndts Übersetzung *The Werwolf*<sup>400</sup> wird der „German Werwolf“ auf Deutsch dekliniert. Er schreibt: „Strictly speaking, stanza 3 should read ‚The whowolf, of whosewolf, to whomwolf, (archaic) whonwolf.‘ But since the *wer* syllable has nothing to do with the pro-

<sup>398</sup> *The Oxford English Dictionary*, Second Edition, Volume XX, Oxford: Clarendon Press 1989, S. 158.

<sup>399</sup> *The Oxford English Dictionary*, S. 158.

<sup>400</sup> „A German Werwolf came away / from wife and child one evening, bound / for a dead teacher’s burial mound, / and said to him: „Decline me, pray!“ // The kindly spirit climbed the boss / on his memorial plaque, and thus / addressed the Werwolf, who had crossed / submissive paws before the ghost: // „Der Werwolf,“ said the worthy wraith, / „des Weswolfs, genitive, i’faith, / dem Wemwolf, dative it is writ, / den Wenwolf – there’s the last of it.“ // The cases charmed the werwolf’s soul; / his chops adrool, his eyes aroll, / he asked the elder: „Won’t you add / plural to single number, dad?“ // The village teacher, though, confessed / he could not honor this request. / Though wolves were not extinct by far, / „wer“ came but in the singular. // The wolf arose with streaming eyes / (his wife and child, you realize!!) / But his was not a scholar’s mind: / he parted grateful and resigned.“ Morgenstern, *Songs from the Gallows*, translated by Walter Arndt, S. 136.



noun ‚who‘ but means ‚Man‘, cognate to Latin *vir*, we shall down arms.“<sup>401</sup> Dagegen ist einzuwenden, dass es, im Gegensatz zum deutschen Werwolf, keinen englischen „whowolf“ gibt und eine solche Konstruktion den Sinn des Gedichts verfehlen würde. Und dass das deutsche Wort „Werwolf“ „Mannwolf“ bzw. „Menschenwolf“ heißt, ist zwar auch in Morgensterns Galgenlied relevant, aber darin wird das Wort „Werwolf“ bewusst als aus „Wer“ und „Wolf“ bestehend verstanden, weshalb in der Übersetzung ein Tierwesen zu suchen ist, dessen zielsprachlicher Name ebenfalls ein Fragepronomen und einen Tiernamen enthält. Ähnlich wie bei Arndt wird auch in Ebners Übersetzung *The Werwolf*<sup>402</sup> das deutsche Wort „Werwolf“ mitsamt seiner Deklination und der Frage nach dem Plural übernommen, ebenso wie in Snodgrass'/Segals Übersetzung *The Werwolf*<sup>403</sup>, weshalb diese Übersetzungen an den zentralen Stellen Arndts Übersetzung ähneln und weitgehend analog zu dieser kommentiert werden können. Die Tatsache, dass nur das deutsche Wort „Werwolf“ aus einem Fragepronomen „Wer“ und einem Substantiv „Wolf“ besteht, scheint die bloße Übernahme dieses Worts nahelegen. Ein solches Vorgehen macht es natürlich leicht, den inhaltlichen Kontext, die Deklination und auch die Frage nach dem Plural zu erhalten; es wird dabei jedoch keine Rücksicht auf den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten genommen. So wird der englische Leser der Übersetzung nicht mit einem Wortspiel in der eigenen Sprache konfrontiert, sondern mit einer deutschen Vokabel und deren sprachspielerischer Deklination.

Bei Snodgrass/Segal wird dann (wenn auch leider nur in einer Fußnote) noch eine andere Übersetzung vorgeschlagen:

‚Wer‘ in German means ‚Who‘. We might get much the same effect by making this ‚The Hootowl‘. In that case, the third stanza would run: „The Hootowl,“ said the good schoolmaster; / „Of Whosetowl’s, genitive, thereafter; / To Whomtowl, which is in our native / Tongue, accusative

<sup>401</sup> Morgenstern, *Songs from the Gallows*, translated by Walter Arndt, S. 137.

<sup>402</sup> „At night the werwolf went astray, / left wife and child, but all the same / he found a German teacher’s grave. / „Please, Sir, can you decline my name?“ // He crossed his paws in patience listening. / The brass plate on the grave was glistening. / After descending from the dead / the schoolman came up here and said: // „Der Werwolf, nominativ, see, / des Weswolfs, genitiv“, said he. / „Dem Wemwolf, dativ case to show, / den Wenwolf, that is all I know.“ // The wolf was flattered, but he said: / „To singular, please, the plural add.“ / The teacher now had to admit, / that he could not go on with it. // Wolves live in troops in Germany, / but ‚wer‘ exists as single, see! / The wolf got up and felt deceived, / he knew not why, but he believed. // Tearful and blind he had to yield, / though having werwolf-wife and child, / to the scientific decision. / He thanked and went off in submission.“ Morgenstern, *Gallows Songs*, übersetzt von Jeannie Ebner, S. 75.

<sup>403</sup> „A werwolf, one night, slipped away / From wife and child, and went directly / To the town schoolmaster’s grave to pray / To that good man, „Oh please, inflect me!“ // The town schoolmaster rose in air / Over his tin nameplate, and there / Spoke to the patient wolf who was / Sitting before him with crossed paws. // „Der Werwolf,“ said the good schoolmaster; / „Des Weswolfs, genitive, thereafter; / Dem Wemwolf, dative as it’s called; / Den Wenwolf, accusative; that’s all.“ // Flattered by the paradigm / The Werwolf rolled his eyes. „Meantime,“ / He begged of the schoolmaster, „Do / Add to this my plural, too.“ // The schoolmaster had to admit, / However, he knew none of it. / Although great packs of wolves there be, / „Wer“ exists only singularly. // The wolf rose tear-blind! How bewildering, / For he *had* a wife and children! / But since he was no scholar, he / Departed humbly, thankfully.“ Morgenstern, *Gallows Songs*, translated by W. D. Snodgrass and Lore Segal, S. 83.

and dative.“ While lines 19 and 20 would go: „Although great flocks of owls there be, / ,Who‘ exists only singularly.“ which would gain an extra joke, but would lose the picture of the fierce, shaggy werewolf sitting before the village schoolmaster begging like a puppy and rolling his eyeballs with delight.<sup>404</sup>

Diese Variante wäre, wenn sie im Rahmen einer vollständigen Übersetzung umgesetzt worden wäre, ein sehr gelungenes Beispiel für diejenigen Übersetzungen, die den Werwolf durch eine Figur mit einem zielsprachlichen Fragepronomen im Namen ersetzen und durch diese Anpassung in der Lage sind, die Deklination sowie die Frage nach dem Plural präzise nachzubilden und außerdem den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten in der Zielsprache zu erreichen. Derartige Übersetzungen sollen im Folgenden besprochen werden.

Eitzens Übersetzung *The Hoopoe*<sup>405</sup> weist große Ähnlichkeiten zu der Übersetzung auf, die Snodgrass/Segal in der Fußnote vorschlagen. Sowohl die „Hootowl“ als auch die „hoopoe“ ermöglichen aufgrund des zumindest hörbaren Fragepronomens „who“ in ihren Namen die Deklination sowie die Frage nach dem Plural, wobei „flocks of owls“ im Gegensatz zu „numerous poes“ tatsächlich als Tiere existieren. Auch in Bezug auf den inhaltlichen Kontext passt die „Hootowl“ (ein Streifenkauz) als Nachtwesen besser als die „hoopoe“ (ein Wiedehopf) in den Schauplatz einer nächtlichen Begegnung auf dem Friedhof, und das nicht zuletzt, weil sie, wie Martin von Koppenfels bemerkt, wegen ihres unheimlichen Rufs als eine Art Todesvorbotin gilt.<sup>406</sup> Ross wählt in seiner Übersetzung *The Banshee (An Approach)*<sup>407</sup> die Figur der „banshee“ (eine Todesfee), deren Name zwar kein Fragepronomen, aber das Personalpronomen „she“ enthält, mit dem er das Spiel mit der Deklination und die Frage nach

---

<sup>404</sup> Morgenstern, *Gallows Songs*, translated by W. D. Snodgrass and Lore Segal, S. 83.

<sup>405</sup> „One night, a hoopoe left his tree, / His wife and child, and, when he found / A Boardschool Master’s burial-mound, / Begged: „Would you mind inflecting me?“ // The Boardschool Master, with a sob, / Mounted his tinplate tablet-knob. / The hoopoe crossing patiently / His wings before the dead man, he // Said: „Whopoe, the subjective case; / Possessive, in the second place, / Whosepoe’s; objective, as they call / It, whompoe; well, and that is all.“ // The hoopoe, flattered by the grammar, / His eye-balls rolling, then did stammer: / „If now the plural you would add, / I should feel singularly glad.“ // The Boardschool Master owned, however, / He had not heard of such things, never! / He knew, quite numerous poes are, / But „who?“, that’s always singular. // The hoopoe rose, with tears defiled, / (If he had but no wife and child!!), / Yet, being no professor, went / Away with thanks, if not content.“ Morgenstern, *The Moon Sheep*, English Version by A.E.W. Eitzen, S. 11; 13.

<sup>406</sup> Vgl. Koppenfels, „Werwolf in Beugehaft“, S. 300.

<sup>407</sup> „One night, a banshee slunk away / from mate and child, and in the gloom / went to a village teacher’s tomb, / requesting him: „Inflect me, pray.“ // The village teacher climbed up straight / upon his grave stone with its plate / and to the apparition said / who meekly knelt before the dead: // „The bansHEE, in the subject’s place; / the banHERS, the possessive case. / The banHER, next, is what they call / objective case – and that is all.“ // The banshee marveled at the cases / and writhed with pleasure, making faces, / but said: „You did not add, so far, / the plural to the singular!“ // The teacher, though, admitted then / that this was not within his ken. / „While ‚bans‘ are frequent,“ he advised, / „a ‚she‘ cannot be pluralized.“ // The banshee, rising clammily, / wailed: „What about my family?“ / Then, being not a learned creature, / said humbly „Thanks“ and left the teacher.“ Die Übersetzung von Karl Ross wird zitiert in Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 61; 63.

dem Plural gestaltet. Martin von Koppenfels gesteht der „banshee“ ein dem Werwolf „ähnliches deklinatorisches Potential“<sup>408</sup> zu, stellt aber auch fest,

dass sie dabei ein wenig schummelt: Während sich im Deutschen das Begehren des Werwolfs an einer grammatischen Unmöglichkeit bricht (das *Fragepronomen* hat keinen Plural [...]); während wir also niemals „die Were“ haben werden, kennt das englische *Personalpronomen* natürlich durchaus den Plural; dass die einsame *banshee* in einem fröhlichen Schwarm *bantheys* über die irischen Moore tollte, wäre kein Ding der Unmöglichkeit [...].<sup>409</sup>

Hinzu kommt, dass der Plural des Wortteils „ban“ („While ,bans‘ are frequent“) einen zusätzlichen Sinn (engl. *ban* = Verbot) ergibt, der nur bedingt in den Kontext passt. Knight kommentiert, Ross habe „die Vorstellungswelt des Werwolfs [...] auf einen schottischen Geist, Banshee, übertragen, der Todesfälle ankündigt; das ‚Milieu‘ ist dennoch erhalten geblieben – die Geister- und Märchenwelt bis hin zur Friedhofsatmosphäre“<sup>410</sup>. Er bemerkt zu Recht, dass „es Morgenstern nur darauf ankam, eine Sprachzufälligkeit grammatisch ad absurdum zu führen, und nicht darauf, ob von einem Wolf oder einem Geist die Rede war“<sup>411</sup>.

Von den englischen Übersetzungen, die den Werwolf durch eine andere Figur ersetzen („Hootowl“, „hoopoe“ und „banshee“), sind die „banshee“ und die „Hootowl“ am besten geeignet. Zwar enthält die „banshee“ in ihrem Namen lediglich das Personalpronomen „she“, weshalb das Spiel mit der Deklination und die Frage nach dem Plural nicht analog durchgeführt werden können, aber sie ist wie der Werwolf ein übernatürliches Wesen, was im Zusammenhang mit den im Galgenlied relevanten Fragen der Identität und Realität durchaus von Belang ist. Die „Hootowl“ ist zwar kein übernatürliches Wesen, aber sie passt auch als natürliches Tier problemlos in die nächtliche Friedhofsszene; es ist außerdem entscheidend, dass ihr Name zum einen mit dem hörbaren Fragepronomen „who“ das analoge Spiel mit der Deklination ermöglicht und zum anderen mit dem Tiernamen „owl“ die Frage nach dem Plural durch die Nennung der „flocks of owls“ beantworten kann, die – wie das Rudel „Wölfe“ im Original – als natürliche Tierwesen in der Mehrzahl vorkommen. Nach Abwägung dieser Faktoren erscheint die „Hootowl“ als das am besten geeignete englische Äquivalent zum Werwolf – sie hätte es also redlich verdient, von Snodgrass/Segal nicht nur in einer Fußnote, sondern im Rahmen einer vollständigen Übersetzung gewürdigt zu werden.

Neben diesen englischen Übersetzungen gibt es nur eine französische Übersetzung, die den Werwolf durch eine Figur mit einem zielsprachlichen Fragepronomen im Namen ersetzt. In

---

<sup>408</sup> Koppenfels, „Werwolf in Beugehaft“, S. 301.

<sup>409</sup> Koppenfels, „Werwolf in Beugehaft“, S. 301–302.

<sup>410</sup> Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 134.

<sup>411</sup> Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 134.

Busses Übersetzung *Le quidam*<sup>412</sup> wird der Werwolf durch einen „quidam“ (einen „Jemand“) ersetzt, der in seinem Namen das Fragepronomen „qui“ enthält und damit sowohl die Deklination als auch die Frage nach dem Plural ermöglicht. In Bezug auf die Deklination ist einzuwenden, dass „qui“ hier nicht als Fragepronomen, sondern als Relativpronomen dekliniert wird („le quidam“, „Duqueldam“, „Auqueldam“, „cequidam“), was der Sache aber keinen Abbruch tut. Ulrich kritisiert jedoch zu Recht, dass die Wahl der Figur zu inhaltlichen Inkohärenzen führt: Ein „quidam“ (ein „Jemand“) ist kein vorstellbares menschliches oder tierisches Wesen, sondern ein unbestimmter Bezugspunkt einer Aussage; niemand ist einfach selbst ein „quidam“. So ist die Übersetzung eine unvollkommene Anpassung, weil der inhaltliche Kontext nicht in einer dem „quidam“ entsprechenden Weise umgestaltet wird.<sup>413</sup> Es ist außerdem problematisch, dass die Frage nach dem Plural in dem Wort „quidam“ unbekannte „dames“ offenbart („des dames on en trouve à la pelle“), wodurch sich das Sprachspiel noch weiter von einer inhaltlichen Kohärenz entfernt.

Auch die eigene französische Übersetzung wählt eine Figur, deren Name das Fragepronomen „qui“ enthält, und zwar den Kitsune bzw. „quitsune“, ein übernatürliches und sagenumwobenes Fabelwesen mit dem Körper eines Fuchses. In der japanischen Mythologie spielt der Fuchs „eine bedeutende Rolle als zauberkundiges, weises, dämonisches, teils gutes, teils böses Tier, das über zahlreiche, vor allem menschl[iche] Metamorphosen seiner Gestalt verfügt“<sup>414</sup>. Kitsune gelten als Boten von Inari, der japanischen Gottheit der Natur, die oft als Fuchs dargestellt wird. Je älter und mächtiger ein Kitsune ist, desto heller wird sein rotes Fell, bis es schließlich silbern ist, und es wachsen ihm bis zu neun Schwänze. Kitsune können den Menschen Fruchtbarkeit und Reichtum, aber auch Unheil und Verderben bringen.<sup>415</sup> Kévin Tembouret schreibt: „Si un Kitsune est choisi par un dieu, alors il devient un renard mystique et vertueux. [...] Quand le Kitsune est ‚licencié‘ par la divinité ou qu’il est rejeté après avoir causé des problèmes, alors il devient maléfique.“<sup>416</sup> Zum Geschlecht des Kitsune führt er aus:

---

<sup>412</sup> „Un quidam une nuit quitta / femme et enfants et s’en alla / sur la tombe d’un maître d’école: / „Décline-moi!“ furent ses paroles. // Le maître grimpa sur la pierre / de sa demeure dernière / et dit au quidam respectueux / devant un mort si talentueux: // „Donc le quidam“ – dit le brave homme – / „Duqueldam, c’est le génitif. / Auqueldam, datif on le nomme, / et cequidam, accusatif.“ // La déclinaison ravissait / le quidam qui s’enquérât: / „Tant qu’on y est, veux-tu ajouter / le pluriel au singulier!“ // Le maître d’école dut bien / avouer qu’il n’en savait rien. / Si des dames on en trouve à la pelle, / à qui, par contre, il n’est pas de pluriel. // Les larmes vinrent au quidam, / car il avait enfants et femme. / Mais comme il n’avait pas d’instruction, / il prit congé sans discussion.“ Morgenstern, *Les chansons du gibet. Die Galgenlieder*, traduction de Jacques Busse, S. 101.

<sup>413</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 181–182; 188.

<sup>414</sup> Lexikon der Symbole, Erfstadt: Hohe 2007, S. 63.

<sup>415</sup> Vgl. Uta Dittrich, „Kitsune Steckbrief“, in: <https://www.house-of-fantasy.de/fabelwesen-kitsune.html> (abgerufen im Januar 2021).

<sup>416</sup> Kévin Tembouret, *Qu’est-ce qu’un Kitsune? Les grandes questions à se poser sur le renard mystique du Japon*, Independently published 2021, S. 10.

„Il y a des mariages de Kitsune par ailleurs, qui montrent que les deux sexes existent. [...] Le Kitsune est donc soit féminin soit masculin (avec une prédominance du sexe masculin).“<sup>417</sup>

Als Gestaltwandler können Kitsune mit wachsender Macht jede beliebige Gestalt annehmen; am liebsten zeigen sie sich als schöne junge Frau. In der Gestalt einer Frau kann ein Kitsune einen Mann heiraten und Kinder bekommen; wenn der Mann ihn jedoch enttarnt, kehrt der Kitsune in die Geisterwelt zurück.<sup>418</sup> Brenda Jordan schreibt:

One of kitsune's favorite transformations is into a woman. Many times this is done for a Trickster purpose – to make fun of a man, to frighten, or even to seduce him. At other times the motive is gratitude [...]. The white color of the fox suggests that it is more than 500 years old, the time it takes for a fox to change from red to white. At this age it is capable of transforming itself into anything it chooses, and has numerous supernatural powers. This is a kitsune to be feared. [...] Kitsune are known to hypnotize men, seduce them, create illusions with which to trick them, or lure them to places where they might come to some harm.<sup>419</sup>

Tembouret stellt einen engen Zusammenhang her zwischen dem Werwolf und dem Kitsune, auch in Bezug auf die unterschiedlichen europäischen und asiatischen Traditionen:

[C]'est dans le loup européen que nous retrouvons l'image du Kitsune. De nombreuses croyances populaires offrent au loup une image de ‚serviteur du Diable‘, de celui qu'on craint. Le Kitsune est capable de hanter une personne. En Europe, c'est l'homme qui risque de devenir un loup! On appelle cela un loup-garou. Cette croyance populaire s'est répandue en Occident avec la propagande catholique, visant à faire tuer les loups pour éliminer les serviteurs du Diable. Le loup prend donc la place du Kitsune [...].<sup>420</sup>

Der Kitsune steht dem Werwolf in vielfacher Hinsicht nahe. Der Werwolf ist – als Mann, der sich bei Vollmond in einen Wolf verwandelt – ein übernatürlicher Gestaltwandler, ebenso wie der Kitsune, der als Fuchs die Gestalt eines Menschen annehmen kann. Beide sind fantastische, übernatürliche Tierwesen aus dem Bereich von Sagen und Mythen, die mit dem Nächtlichen, Ambivalenten, Unberechenbaren, sogar Gefährlichen in Verbindung stehen und daher gut in den Schauplatz einer nächtlichen Unterhaltung mit dem aus dem Grab steigenden Toten passen. Auch zum Mond, der die Verwandlung des Werwolfs bewirkt, hat der Fuchs einen Bezug: In der südamerikanischen Mythologie gilt der Fuchs als Symboltier der Gottheiten des Mondes; nach Klaus Mailahn ist der Fuchskult mit dem Mond symbolisch verbunden.<sup>421</sup>

Ein wichtiger Aspekt ist außerdem, dass Wölfe und Füchse in ihrem Vorkommen als natürliche Tiere eng miteinander verwandt sind; sie gehören beide zur Familie der Hunde und haben nicht nur einen gemeinsamen Lebensraum, sondern auch eine sehr ähnliche Physio-

<sup>417</sup> Tembouret, *Qu'est-ce qu'un Kitsune?*, S. 15.

<sup>418</sup> Vgl. Dittrich, „Kitsune Steckbrief“, in: <https://www.house-of-fantasy.de/fabelwesen-kitsune.html> (abgerufen im Januar 2021).

<sup>419</sup> Brenda Jordan, „The Trickster in Japan: *Tanuki* and *Kitsune*“, in: *Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural*, edited by Stephen Addiss, New York: George Braziller 1985, S. 129–137, hier: S. 135; 137.

<sup>420</sup> Tembouret, *Qu'est-ce qu'un Kitsune?*, S. 36–37.

<sup>421</sup> Vgl. Klaus Mailahn, *Der Fuchs in Glaube und Mythos*, Berlin: Lit 2006, S. 426.

gnomie, weshalb sie sich im Gedicht auf gleiche Weise bewegen und gebärden können. Wie Morgensterns Werwolf verfügt auch der Kitsune über Pfoten, die er in geduldiger Erwartung der Deklination kreuzen kann. Wenn der Werwolf in seinem Geschmeicheltsein die Augenbälle rollt, könnte dies ohne Probleme auch von dem Kitsune nachgeahmt werden; an dieser Stelle wird aber bewusst eine Körperbewegung gewählt, die die besonderen physiognomischen Eigenschaften des Kitsune zeigt, dem mit zunehmender Macht bis zu neun Schwänze wachsen: In der freudigen Erregung über die Deklination lässt der Kitsune seine neun aufgerollten Schwänze durch die Luft bzw. auf den Boden peitschen. Und während bei Morgensterns Werwolf die Rede davon ist, dass er „Weib und Kind“ hat, spricht der Kitsune, der in Gestalt einer Frau einen Mann heiraten und mit ihm Kinder bekommen kann, von seinem „époux“ und den gemeinsamen „enfants“. Die eigene Übersetzung *Le kitsune* lautet:

Un kitsune part de sa famille  
pour aller voir la tombe d'un maître  
d'une grande faculté des lettres,  
et dit: „Décline-moi, je te prie!“

Le maître se lève et monte en haut  
sur la grande pierre du tombeau;  
le kitsune croise patiemment  
ses pattes et suit l'enseignement:

„Le kitsune, le nominatif,  
du dekitsune, le génitif,  
à l'àkitsune, c'est le datif,  
le quetsune, – c'est définitif.“

Le kitsune s'en sent bien flatté,  
il fouette ses neuf queues enroulées.  
„Et peux-tu“, quète-t-il, „ajouter  
le pluriel à ce singulier?“

Pourtant le maître n'a jamais vu  
cette forme qui est inconnue.  
On trouve la bête en rangs serrés  
mais „qui“ n'existe qu'au singulier.

Le kitsune se lève en pleurant –  
et son cher époux et leurs enfants?  
Et pourtant, n'étant pas un savant,  
il remercie et part humblement.

Die Figur des Kitsune ermöglicht vor allem die Nachbildung des zentralen Wortspiels des Galgenlieds: Während das Wort „Werwolf“ das Fragepronomen „Wer“ enthält, ist in frz. „kitsune“ bzw. „kitsune“ das Fragepronomen „qui“ je nach Schreibweise enthalten oder zumindest hörbar, weshalb sich das Spiel mit der Deklination durchführen und das Fehlen

eines Plurals des Fragepronomens „qui“ feststellen lässt. Die Artikel und Fragepronomen von „Der Werwolf“, „des Weswolfs“, „dem Wemwolf“ und „den Wenwolf“ werden dabei folgendermaßen nachgebildet: Für die Artikel „Der“, „des“, „dem“ und „den“ stehen „Le“, „du“, „à l“ und „le“, und für die Fragepronomen „Wer“, „Wes“, „Wem“ und „Wen“ stehen „qui“ (Nominativ), „de qui“ (Genitiv), „à qui“ (Dativ) und „que“ (Akkusativ). Wenn der Werwolf sagt: „Bitte, beuge mich“, dann ist die Mehrdeutigkeit dieser Aufforderung, die nicht nur im Sinn von „deklinieren“, sondern auch als „unterwerfen“ oder „zurückweisen“ verstanden werden kann, auch im französischen „Décline-moi“ enthalten. Und bei der Frage nach dem Plural ergibt es – ebenso wie bei „banshee“, „hoopoe“ und „quidam“ mit den Pluralformen „bans“, „poes“ und „dames“ – auch bei dem Kitsune keinen Sinn, zu dem Wortteil „tsune“ einen Plural zu bilden; es wird stattdessen auf die große Zahl von Kitsunes verwiesen, die wegen des fehlenden Plurals des Wortteils „qui“ jedoch keine sprachliche Existenz haben.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Figur des Werwolfs in den europäischen Mythologien außerordentlich weit verbreitet ist, ergibt sich mit der Figur des Kitsune in der französischen Übersetzung ein Ungleichgewicht dadurch, dass der Kitsune im französischsprachigen Raum weniger geläufig ist als der Werwolf im deutschsprachigen Raum. Dies ist aber vielleicht nur eine Frage der Zeit, denn die künstlerische und literarische Bearbeitung von Fuchsfiguren und -motiven hat in jüngerer Zeit stark zugenommen, und so hat auch die Figur des Kitsune, die zunehmend in künstlerischen und literarischen Kontexten adaptiert wird, an Bekanntheit gewonnen. Ein aktuelles Beispiel ist in dem Zusammenhang Cornelia Funkes bisher vierbändige Romanreihe *Reckless*, in der zahlreiche Märchen und Mythen zum Leben erweckt werden und auch die Figur des Kitsune ein wichtiges Handlungselement darstellt. Wenn der japanische Fuchsdämon mit den gestaltwandlerischen Fähigkeiten also sogar schon durch die Feder der international erfolgreichsten deutschen Kinder- und Jugendbuchautorin geflossen ist, deren Geschichten in mehr als 50 Sprachen gelesen werden, dann hat er gute Chancen, dem Werwolf künftig auch in Europa das literarische Jagdrevier streitig zu machen.

## 2.5 Weltbildung durch Redewendungen in *Das Böhmisches Dorf, Die weggeworfene Flinte* und *Tertius Gaudens*

In einigen Galgenliedern werden Redewendungen und Sprichwörter wörtlich genommen und durch Verfahren der Thematisierung und Inszenierung in eine Handlung umgesetzt, die sowohl dem wörtlichen als auch dem übertragenen Sinn der Redewendung bzw. des Sprichworts entspricht. Dabei wird in manchen Fällen suggeriert, dass die Redewendung bzw. das Sprichwort überhaupt erst in der geschilderten Situation des Galgenlieds entstanden sei. In *Das Böhmisches Dorf* entsprechen die Erlebnisse der Figur Palmström bei seiner Reise in ein „sogenanntes“ böhmisches Dorf dem übertragenen Sinn der Redewendung *Das sind für mich böhmische Dörfer*, da ihm dort alles unverständlich ist. Dass es sich um ein sprachlich geschaffenes Dorf handelt, zeigt sich auch darin, dass Palmström „nur des Reimes wegen“ von „einem Herrn v. Korf“ begleitet wird.<sup>422</sup> Das Galgenlied lautet:

Palmström reist, mit einem Herrn v. Korf,  
in ein – sogenanntes – Böhmisches Dorf.

Unverständlich bleibt ihm alles dort,  
von dem ersten bis zum letzten Wort.

Auch v. Korf (der nur des Reimes wegen  
ihn begleitet) ist um Rat verlegen.

Doch just dieses macht ihn blaß vor Glück.  
Tief entzückt kehrt unser Freund zurück.

Und er schreibt in seine Wochenchronik:  
Wieder ein Erlebnis, voll von Honig!<sup>423</sup>

Um die Wirkungsmöglichkeiten des Gedichts zu erhalten, ist in der Übersetzung eine äquivalente zielsprachliche Redewendung in analoger Weise in ihrem wörtlichen und übertragenen Sinn in die Handlung umzusetzen. Zu dem Galgenlied liegen eine französische Übersetzung von Jacques Busse und englische Übersetzungen von Betsy Hulick, Walter Arndt und William Snodgrass / Lore Segal vor. In Busses Übersetzung *Le village Bohémien*<sup>424</sup> wird das böhmische Dorf durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt, obwohl ein „village bohémien“ in keiner französischen Redewendung vorkommt; es fehlt daher im Gegensatz

---

<sup>422</sup> Vgl. Ulrich, *Die Sprache als Sache*, S. 363.

<sup>423</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 241.

<sup>424</sup> „Palmström, avec un sieur von Korf, s'en vient / dans ce qu'on nomme un village bohémien. // Là, tout lui apparaît insensé, / du tout premier mot jusqu'au dernier. // (N'étant là que pour la rime) von Korf / empêché d'un avis reste amorphe. // Tout ceci le rend blême de plaisir. / Ravi notre ami peut repartir. // Et il écrit dans son journal intime: / Encore un événement vraiment sublime!“ Christian Morgenstern, *Les chansons du gibel. Palmström*, première traduction intégrale de Jacques Busse, Paris: Obsidiane 1987, S. 13.



zum Original der Grund dafür, dass Palmström alles unsinnig („insensé“) vorkommt, während von Korf teilnahmslos („amorphe“) bleibt. Vermutlich ist Busse die Redewendung *Das sind für mich böhmische Dörfer* nicht bekannt; er beschreibt Palmströms Staunen stattdessen als „les multiples étonnements [...] devant les mystères de l’existence“<sup>425</sup>. Auch Hulicks Übersetzung *Foreign Countries*<sup>426</sup> enthält kein Spiel mit einer Redewendung: „Palmer“ und Korf bereisen einfach nur ein „foreign country“, dessen Sprache sie nicht beherrschen („So unfamiliar is the idiom“), weshalb sie kein Wort verstehen. Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass Hulick von der Redewendung *Das sind für mich böhmische Dörfer* keine Kenntnis hatte.

In Snodgrass’/Segals Übersetzung *Blathersdorf*<sup>427</sup> bereisen „Palmstrom“ und von Korf „the Double Dutch town, Blathersdorf“, in dem ihnen alles unverständlich ist. Hier wird die englische Redewendung *it’s all double Dutch to me*, deren übertragener Sinn dem der Redewendung *Das sind für mich böhmische Dörfer* entspricht, auf ein Dorf namens „Blathersdorf“ bezogen. In einem Dorf mit einem derart sprechenden Namen (engl. *blather* = Geschwätz, Gefasel), in dem zudem „Double Dutch“ (Kauderwelsch) gesprochen wird, ist es nur folgerichtig, dass den Besuchern alles unverständlich bleibt. Mit der Formulierung „Korf [...] finds himself at sea“ wird zudem die Redewendung *to be (all) at sea* (ratlos, verunsichert sein) aufgenommen, jedoch nur im übertragenen Sinn. Indem die Übersetzung eine äquivalente Redewendung mit Bezug auf die Unmöglichkeit des Verstehens (aber ohne Bezug auf ein Dorf) wörtlich nimmt, in die Handlung umsetzt und zudem mit einem Dorf in Verbindung bringt, dessen Name auf unverständliches Sprechen verweist, wird das Sprachspiel des Galgenlieds in gelungener, wenn auch recht umständlicher Weise nachgebildet.

In Arndts Übersetzung *Village in Thrace*<sup>428</sup> bereisen Palmström und Korf eine Stadt namens „Xenomorph“ in Thrakien, einer Landschaft auf der östlichen Balkanhalbinsel, die zu Bulgarien, Griechenland und der Türkei gehört. Diese Stadt „Xenomorph“ ist weder Bestand-

<sup>425</sup> Morgenstern, *Les chansons du gibet. Die Galgenlieder*, traduction de Jacques Busse, S. 120.

<sup>426</sup> „Palmer visits, somewhere in the north, / a foreign country with his neighbor Korf. // So unfamiliar is the idiom / he can’t make out a word that’s said to him. // Nor – alas! – can Korf (who only went / to eke the rhyme out) tell him what is meant. // But just this circumstance is what delights / Palmer most. Back home again, he writes // his journal up: „Heart, as always, full. / Fresh evidence: Life is wonderful!““ Morgenstern, *30 Poems by Christian Morgenstern*, translated by Betsy Hulick, S. 27.

<sup>427</sup> „Palmstrom travels with one Herr von Korf / To the Double Dutch town, Blathersdorf. // Yet on this whole trip, cannot comprehend / One word, from the beginning to the end. // Von Korf, too (who kept Palmstrom company / Just for the rhyme’s sake), finds himself at sea. // Precisely this, though, turns him pale with pleasure. / Our friend comes home enchanted beyond measure // And in his Weekly Chronicle writes this: / „One more experience crammed with bliss!““ Morgenstern, *Gallows Songs*, translated by W. D. Snodgrass and Lore Segal, S. 2.

<sup>428</sup> „Palmström travels, with a Baron Korf, / To a town in Thrace called Xenomorph. // All he hears – first, last, and interim – / Stays incomprehensible to him. // Baron Korf as well (who joined the spree / For the rhyme’s sake) finds, „it’s Greek to me.“ // But this very ignorance is bliss! / Palmström homes, quite pale with happiness. // With his diary he lives anew / „An experience sweet as honeydew.““ Morgenstern, *Songs from the Gallows*, translated by Walter Arndt, S. 43.

teil einer Redewendung noch enthält sie einen auf den ersten Blick erkennbaren Grund dafür, dass Palmström und Korf dort alles unverständlich („incomprehensible“) bleibt. An späterer Stelle wird dann mit „it’s Greek to me“ die englische Redewendung *it’s all Greek to me* explizit ausgesprochen, deren übertragener Sinn dem der Redewendung *Das sind für mich böhmische Dörfer* entspricht. Wenn man diese englische Redewendung mit dem Bezug auf die griechische Sprache nun wörtlich nimmt, lässt sich in der rückblickenden Perspektive die Stadt mit dem Namen „Xenomorph“ (griech. *xenos* = fremd; griech. *morph* = Gestalt bzw. Form) als etwas mit einer fremden Gestalt bzw. Form deuten, und dadurch erscheint es plötzlich plausibel, dass den Besuchern einer Stadt mit einem solchen Namen alles fremd und unverständlich erscheint. Darüber hinaus wird in der vierten Strophe noch das Sprichwort „ignorance is bliss“ explizit genannt und im Folgenden in seinem wörtlichen Sinn in die Handlung umgesetzt. Arndts Übersetzung ist durchaus gelungen und originell, auch wenn die Umsetzung der Redewendung in die Handlung sehr umständlich gestaltet ist und zu ihrem Verständnis sporadische Kenntnisse des Griechischen voraussetzt.

In dem Galgenlied wird die Redewendung *Das sind für mich böhmische Dörfer* wörtlich genommen und in die Handlung umgesetzt, und der Aufenthalt der Figuren in einem solchen Dorf entspricht inhaltlich dem übertragenen Sinn der Redewendung. Es gibt aber weder englische noch französische Redewendungen mit einem Bezug auf böhmische Dörfer; sinngemäße Äquivalente sind die französischen Redewendungen *c’est de l’hébreu pour moi* bzw. *c’est du chinois pour moi* und die englischen Redewendungen *it’s all Greek to me* bzw. *it’s all double Dutch to me*. Wie die Übersetzungen von Snodgrass/Segal und Arndt zeigen, kann eine Lösung darin bestehen, eine dieser Redewendungen bzw. die darin genannte Sprache kurzerhand auf ein Dorf zu beziehen, in dem dann alles unverständlich erscheint; eine solche Lösung zeichnet sich jedoch häufig durch eine gewisse Umständlichkeit aus.

Um dies zu vermeiden, wird in der eigenen französischen Übersetzung das Verfahren der Nachbildung mit der Anpassung eines zentralen Textelements gewählt, und zwar wird eine zielsprachliche Redewendung ausgesucht, die wie die deutsche Redewendung einen Bezug auf ein Dorf enthält, damit dieses von den Figuren bereist und dem übertragenen Sinn der Redewendung entsprechend erlebt werden kann. Es handelt sich dabei um die Redewendung *Das sind Potemkinsche Dörfer*, die auch im Französischen geläufig ist. In der Übersetzung werden die Handlungselemente des Aufenthalts der Figuren in einem solchen Potemkinschen Dorf an den übertragenen Sinn dieser Redewendung angepasst, der das Vortäuschen, die Vorspiegelung falscher Tatsachen meint. Die Übersetzung *Le village Potemkine* lautet:

Palmström visite avec Monsieur Martine  
un – soi-disant – village Potemkine.

Tout ce qu'il voit sont des vues simulées,  
du début jusqu'au moment de rentrer.

Monsieur Martine (étant là pour la rime)  
prête aussi foi à toute cette frime.

Pourtant, il jouit de ces impressions  
Émerveillé, il rentre à la maison.

Et il écrit son rapport officiel:  
Quelle expérience, pleine de miel!

Die inhaltliche Anpassung der Handlungselemente betrifft insbesondere die zweite und dritte Strophe: In einem Potemkinschen Dorf werden den Besuchern, gemäß dem übertragenen Sinn der Redewendung, falsche Tatsachen in Form falscher Fassaden vorgespiegelt, wobei die Reisenden dem Gesehenen Glauben schenken und den Aufenthalt dadurch genießen. Außerdem wird der Reisegefährte in Gestalt des Herrn von Korf hier durch einen „Monsieur Martine“ ersetzt: Da im Original Herr von Korf „nur des Reimes wegen“ Palmström begleitet, wird in der Übersetzung ebenfalls ein Begleiter ausschließlich anhand des Kriteriums ausgewählt, dass sein Name den gerade passenden Reim enthält – ganz in dem Sinn, dass die Sprache die Realität nicht abbildet, sondern gestaltet.

Im Galgenlied *Die weggeworfene Flinte* wird die Redewendung *die Flinte ins Korn werfen* wörtlich genommen und in die Handlung umgesetzt, die sowohl dem wörtlichen Sinn als auch dem übertragenen Sinn des Aufgebens, Verzagens entspricht. Wenn Palmström „zwischen hohem Korn“ eine Flinte findet, dann entspricht es dem übertragenen Sinn der Redewendung, dass er den entmutigten Flintenwerfer von Herzen bedauert. Das Galgenlied lautet:

Palmström findet eines Abends,  
als er zwischen hohem Korn  
singend schweift,  
eine Flinte.

Trauernd bricht er seinen Hymnus  
ab und setzt sich in den Mohn,  
seinen Fund  
zu betrachten.

Innig stellt er den Verzagten,  
der ins Korn sie warf, sich vor  
und beklagt  
ihn von Herzen.

Mohn und Ähren und Cyanen  
windet seine Hand derweil  
still um Lauf,  
Hahn und Kolben...

Und er lehnt den so bekränzten  
Stutzen an den Kreuzwegstein,  
hoffend zart,  
daß der Zage,

noch einmal des Weges kommend,  
ihn erblicken möge – und –  
(...Seht den Mond  
groß im Osten...)<sup>429</sup>

Um die Wirkungsmöglichkeiten des Gedichts zu erhalten, ist in der Übersetzung eine äquivalente zielsprachliche Redewendung in ihrem wörtlichen und übertragenen Sinn in die Handlung umzusetzen. Zu dem Galgenlied liegen eine französische Übersetzung von Jacques Busse, eine englische Übersetzung von William Snodgrass / Lore Segal und zwei englische Übersetzungen von Max Knight vor. In Busses Übersetzung *Le fusil abandonné*<sup>430</sup> wird die Redewendung *die Flinte ins Korn werfen* durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation (etwa: „jeter le fusil dans les blés“) übersetzt und nicht durch eine äquivalente französische Redewendung. Da hierdurch der übertragene Sinn des entmutigten Aufgebens verloren geht, fehlt auch der Grund dafür, dass Palmström die gefundene Flinte dem Wurf einer verzweifelten Person zuordnet („ce désespéré / qui le jeta dans les blés“). Zur französischen Übersetzung der Redewendung *die Flinte ins Korn werfen* bieten sich die Redewendungen *jeter l'éponge* und *jeter le manche après la cognée* an, weil sie bezüglich des übertragenen Sinns äquivalent sind. Der wörtliche Sinn dieser Redewendungen beinhaltet in beiden Fällen den Vorgang des Werfens, sie rufen aber unterschiedliche Schauplätze hervor: Das Werfen eines Schwamms ist eher im heimischen Bereich von Küche oder Bad zu verorten, während das Hinterherwerfen eines Axtstiels hinter einem Axteisen eher in der Natur stattfindet, zum Beispiel in einem Wald, wo eine Axt einen offensichtlichen Verwendungszweck hat.<sup>431</sup> Aus diesem Grund wird

---

<sup>429</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 253.

<sup>430</sup> „Palmström un soir, alors qu'il erre / au milieu des hauts épis / en chantant, / trouve un fusil. // Affligé il suspend son hymne, / et assis dans les pavots, / réfléchit / à sa trouvaille. // Il pense à ce désespéré / qui le jeta dans les blés / et le plaint / de tout son cœur. // Cependant sa main tresse épis, / pavots, bleuets autour des / percuteur, / canon et crosse... // Il pose l'arme ainsi ornée / à la croisée des chemins, / espérant / que le craintif, // venant encore de ce côté / puisse l'apercevoir – et – / (... Vois la lune / si ronde à l'Est...)“ Morgenstern, *Les chansons du gîbet. Palmström*, traduction de Jacques Busse, S. 53.

<sup>431</sup> Die Redewendung entstammt einer französischen Fabel, in der ein Holzfäller in seiner Verzweigung auch den Stiel seiner Axt wegwirft, nachdem das Eisen ins Wasser geflogen ist: „Il est vrai que tu as subi une lourde perte, mais un homme courageux ne jette pas le manche après la cognée.“ Vgl. Hans Klein, *1000 französische Redensarten. Mit Anwendungsbeispielen, Übersetzungen und Register*, Berlin / München: Langenscheidt 1993, S. 124.

für die eigene französische Übersetzung die Redewendung *jeter le manche après la cognée* gewählt, da sie dem inhaltlichen Kontext und dem Schauplatz des Originals näher kommt. Die Übersetzung *Le manche jeté* lautet:

Un beau soir Palmström se promène  
dans la forêt lorsqu'il trouve  
un manche près  
d'une cognée.

Il s'arrête avec tristesse et  
s'assoit sur une racine  
pour inspecter  
cette trouvaille.

Il pense au malheureux qui l'a  
jeté après la cognée  
et compatit  
à sa douleur.

Des branchettes ornées des fleurs  
il enroule calmement  
tout autour des  
manche et cognée...

Et la hachette couronnée,  
il l'appuie contre une borne,  
en espérant  
que le pauvre homme,

prenant de nouveau ce chemin,  
apercevra l'outil – et –  
(...Voyez la lune  
croissante à l'est...)

In der Übersetzung sind einige Handlungselemente an den wörtlichen Sinn der zielsprachlichen Redewendung anzupassen; so wird die Flinte durch eine zweigeteilte Axt („manche“ und „cognée“) ersetzt, die von Palmström wieder zusammengefügt und geschmückt wird („hachette couronnée“), und der Schauplatz des Kornfelds wird durch geringfügige Änderungen („forêt“, „racine“, „branchettes“) an die Szenerie des Walds angepasst.

Bei der Übersetzung ist außerdem zu beachten, dass der ungewöhnliche Aufbau der Strophen mit zwei langen und zwei kurzen Versen als eine Parodie einer anderen Strophenform gedeutet werden kann; auch die Schlussverse („Seht den Mond / groß im Osten“), die auf seltsame Weise die Handlung des Gedichts abbrechen, können als Parodie eines anderen Texts gelesen werden. Derartige Strophenformen sind selten; sie wurden in ähnlicher Weise

nur in zwei deutschen Gedichten gefunden: in Oskar Loerkes *Abseits*<sup>432</sup> und Justinus Kerners *Kopfhängen o Wehmut*<sup>433</sup>. Für den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten wäre es optimal, auch die Übersetzung als eine Parodie eines zielsprachlichen Texts zu gestalten; es wurde dafür aber keine geeignete Vorlage gefunden. In den vorliegenden Übersetzungen des Galgenlieds wird das vier- bzw. zweihebige Metrum durch Silbenzahlen mit einem ähnlichen Versvolumen wiedergegeben; dies wird in der eigenen Übersetzung in ähnlicher Weise gehandhabt.

Im Englischen gibt es zur Redewendung *die Flinte ins Korn werfen* die äquivalenten Redewendungen *to throw in the towel* und *to throw in the sponge*. Snodgrass/Segal verweisen in einem Kommentar zu ihrer Übersetzung *The Castaway Musket*<sup>434</sup> auf einen weiteren Ausdruck: „Throw the musket in the rye – equivalent to throw in the sponge or throw in the towel“<sup>435</sup>. Es wird aber davon ausgegangen, dass *to throw the musket in the rye* eigentlich nicht den Charakter einer Redewendung hat und deswegen in Snodgrass'/Segals Übersetzung (ähnlich wie bei Busse) der Grund dafür fehlt, dass Palmström die Muskete einer verzweifelten Person zuordnet. Knight bietet die zwei Übersetzungen *Oats in the Wheat Field (An Approach)*<sup>436</sup> und *The Thrown-away Towel (An Approach)*<sup>437</sup> an und kommentiert sie in seinem deutschsprachigen Nachwort:

---

<sup>432</sup> „Abseits bin ich nicht gegangen. / Abseits hält mich doch umfängen / Zittergras, / Schrott und Schutt. // Von Erstreben und Gebühren, / Schicksalschube, Lebensführen / Schweigt der Tod / Auf der Statt. // Babylon ist oft vergangen, / Sonne wärmt im Schutt die Schlangen – / Bei dem Klang / Schliefe ich ein.“ Oskar Loerke, *Sämtliche Gedichte*, Band 1, hg. von Uwe Pörksen / Wolfgang Menzel, Göttingen: Wallstein 2010, S. 470.

<sup>433</sup> „Kopfhängen, o Wehmut, / Führt nicht zur Demut! // Hängt ihr den Kopf, daß zur Erd' er sich richte, / Schaut ihr dort Würmer und andres Gezüchte, / Tretet als Riesen / Sie mit den Füßen. // Heb' ich den Kopf hoch nach himmlischen Fernen, / Schau' ich dort Sonnen und Meere von Sternen, / Bet' ich und wein' ich / Fühlend wie klein ich!“ Justinus Kerner, *Sämtliche poetische Werke in vier Bänden*, Band 2, hg. von Josef Gaismaier, Leipzig: Hesse & Becker 1905, S. 112.

<sup>434</sup> „Palmstrom, wandering one evening, / Singing, roaming through the rye, / In the tall grain / Finds a musket. // Sadly, he breaks off his chanting / And, in poppies, sits him down / There to ponder / On his find. // He feels deep for that despairing / One who threw it in the rye, / Mourning for him / From the heart. // His hand, meantime, quietly winds / Poppies, grain, and blue cornflowers / Round the barrel, / Stock and trigger... // Then he leans the flintlock, thus / Wreathed, against the crossroads-stone / With a tender / Hope the faint-heart // Passing that way once again / Might perceive it there – and – / (...See the moon, huge / In the East...)“ Morgenstern, *Gallows Songs*, translated by W. D. Snodgrass and Lore Segal, S. 48.

<sup>435</sup> Morgenstern, *Gallows Songs*, translated by W. D. Snodgrass and Lore Segal, S. 48.

<sup>436</sup> „Palmstroem wandering one evening, / singing, in a field of wheat / growing tall, / finds wild oats. // Mournfully he stops his chanting / and he settles twixt the stalks / to inspect / what he found. // With compassion he imagines / him who once in dissipation / foolishly / has sown them. // And he braids of grain and poppies, / bachelor buttons, and some oats / quietly / a garland. // Then he wraps this wreath of flowers / round a mile stone, entertaining / tender hopes / that the wicked // who had sown the oats may see it / if again he passes by, / and may have / a change of heart.“ Morgenstern, *Christian Morgensterns Galgenlieder. A Selection*, translated by Max Knight, S. 203.

<sup>437</sup> „Palmstroem wandering one evening, / singing, in a field of wheat / growing tall, / finds a towel. // Mournfully he stops his chanting / and he settles twixt the stalks / to inspect / what he found. // With compassion he imagines / him who threw it in, discouraged, / and is deeply / sorry for him. // And his hand braids bachelor buttons, / thereupon, and grain, and poppies / silently / round the towel. // Then he leans this floral towel / on a mile stone, entertaining / tender hopes / that the hopeless // who throw in the towel may see it / if again he passes by, / and may have / a change of heart.“ Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 121; 123.

Wenn im Deutschen einer „die Flinte ins Korn wirft“ und Palmström [...] voller Mitgefühl an den Armen denkt, der den Mut verloren hat, kann der Übersetzer sich wieder mittels einer Analogie helfen. In der ersten englischen Morgenstern-Ausgabe benutzte ich dafür noch die Wendung „to sow wild oats“ (wörtlich: „wilden Hafer säen“ im Sinne von „ein liederliches Leben führen“), um das Bild des Kornfelds (Haferfelds) beizubehalten; später gefiel mir „to throw in the towel“ besser (wörtlich: „das Handtuch [in den Boxing] werfen“ im Sinne von „den Kampf als hoffnungslos aufgeben“), was der Bedeutung der weggeworfenen Flinte näherkommt.<sup>438</sup>

Für die englische Übersetzung ist die äquivalente Redewendung *to throw in the towel* theoretisch besser geeignet als die Redewendung *to sow one's wild oats*, weil deren übertragener Sinn ein anderer ist. In Bezug auf die konkrete Umsetzung der Redewendung *to throw in the towel* in Knights Übersetzung ist es jedoch problematisch, dass der Schauplatz des Kornfelds unverändert erhalten bleibt. Es entspricht dem wörtlichen Sinn dieser Redewendung, dass das Handtuch in einen Boxing geworfen wird, und deshalb wäre der inhaltliche Kontext der Übersetzung an den Schauplatz eines Boxrings anzupassen. Da durch eine solche Anpassung des Schauplatzes aber sämtliche Handlungselemente des Gedichts verändert werden müssten, ist insgesamt die Übersetzung mit der Redewendung *to sow one's wild oats* vorzuziehen, auch wenn deren übertragener Sinn nicht dem der deutschen Redewendung entspricht. Diese Übersetzung durch eine Nachbildung mit der Anpassung des zentralen Textelements der Redewendung hat den Vorteil, dass der Schauplatz des Kornfelds erhalten bleiben kann. Wenn Knight dann kleinere inhaltliche Anpassungen an den übertragenen Sinn der Redewendung *to sow one's wild oats* durchführt („him who once in dissipation / foolishly / has sown them“; „the wicked // who had sown the oats“), dann erscheint es durchaus plausibel, dass Palmström der Person, die den wilden Hafer gesät hat, also im übertragenen Sinn ein liederliches Leben führt, „a change of heart“ wünscht. Dagegen lässt sich wiederum einwenden, dass *to sow one's wild oats* oft auf eine Phase des sexuellen Auslebens junger Männer bezogen wird und dabei nicht als bemitleidenswert, sondern im Gegenteil als beneidenswert verstanden wird. Ein Nachteil dieser Übersetzung ist schließlich, dass der wilde Hafer mitten im Kornfeld weniger auffällig und greifbar ist als eine Flinte und als Gegenstand viel weniger deplatziert wirkt; auch der Kranz aus Blumen und Hafer ist als Denkmal am Wegesrand weniger aufseherregend und ungewöhnlich als eine mit Blumen geschmückte Flinte.

Im Galgenlied *Tertius gaudens (Ein Stück Entwicklungsgeschichte)* entfaltet sich die Handlung durch die Inszenierung und Thematisierung des wörtlichen und übertragenen Sinns der Redewendung *Perlen vor die Säue werfen* und des Sprichworts *Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn* sowie durch die Relation *Perle – Huhn – Perlhuhn*. Das Galgenlied lautet:

---

<sup>438</sup> Morgenstern, *Gallows Songs and Other Poems*, übertragen von Max Knight, S. 135.

Vor vielen Jahren sozusagen  
hat folgendes sich zugetragen:

Drei Säue taten um ein Huhn  
in einem Korb zusammen ruhn.

Das Huhn, wie manchmal Hühner sind  
(im Sprichwort mindestens), war blind.

Die Säue waren schlechtweg Säue  
von völliger Naturgetreue.

Dies Dreieck nahm ein Mann aufs Ziel,  
vielleicht wars auch ein Weib, gleichviel.

Und trat heran und gab den Schweinen –  
ihr werdet: Runkelrüben meinen.

O nein, er warf – (er oder sie) –  
warf – Perlen vor das schnöde Vieh.

Die Säue schlossen trüg die Lider...  
Das Huhn indessen, still und bieder,

erhob sich ohne Hast und Zorn  
und fraß die Perlen auf wie Korn.

Der Mensch entwich und sann auf Rache;  
doch Gott im Himmel wog die Sache

der drei Parteien und entschied,  
daß dieses Huhn im nächsten Glied

die Perlen außen tragen solle.  
Auf welche Art die Erdscholle –

das Perlschwein –? Nein! Das war verspielt!  
das *Perl-Huhn* zum Geschenk erhielt.<sup>439</sup>

Nachdem den Säuen Perlen vorgeworfen wurden, die von ihnen jedoch – gemäß dem übertragenen Sinn der Redewendung *Perlen vor die Säue werfen* – verschmäht wurden, frisst ein wie „im Sprichwort“ blindes Huhn diese Perlen auf „wie Korn“ – gemäß dem wörtlichen Sinn des Sprichworts *Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn*. Durch diese Handlung und infolge eines göttlichen Beschlusses wird das Huhn daraufhin zum Vorfahren des ersten Perlhuhns der Geschichte, das nämlich „die Perlen außen tragen solle“. Schließlich verdankt das Perlhuhn – auch jenseits von Morgensterns Sprachspielwelt – seinen Namen der Zeichnung seines Gefieders, das mit feinen weißen Punkten geschmückt ist.

---

<sup>439</sup> Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 291–292.



Für die Übersetzung des Galgenlieds sind äquivalente zielsprachliche Redewendungen und Sprichwörter zu suchen, deren wörtlicher und übertragener Sinn dem der deutschen Wendungen entspricht. Zu dem Galgenlied liegen eine englische Übersetzung von Walter Arndt und eine französische Übersetzung von Jacques Busse vor. Arndts äußerst gelungene Übersetzung *Parable*<sup>440</sup> zeigt, dass die Redewendung *Perlen vor die Säue werfen*, das Sprichwort *Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn* und die einzelsprachliche Relation *Perle – Huhn – Perlhuhn* sich im Englischen problemlos wiederfinden, und zwar in der Redewendung *to cast pearls before swine*, dem Sprichwort *Even a blind hen sometimes finds a grain of corn* und der einzelsprachlichen Relation *guinea – hen – guinea hen*, wobei in allen drei Fällen der wörtliche und übertragene Sinn weitgehend erhalten bleiben.

Im Französischen hingegen lässt sich nur die Redewendung *Perlen vor die Säue werfen* mit *jeter des perles aux cochons* (auch: *aux pourceaux*) im wörtlichen und übertragenen Sinn äquivalent wiedergeben; dies hat im konkreten Fall den Grund, dass diese Redewendung aufgrund ihres biblischen Ursprungs international vorhanden ist. Zu dem Sprichwort *Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn* gibt es dagegen höchstens das dem übertragenen Sinn entsprechende Sprichwort *Même un imbécile fait parfois des trouvailles*, und für das Perlhuhn bietet frz. *pintade* keine äquivalenten Verwendungsmöglichkeiten. In Busses Übersetzung *Tertius Gaudens (Un épisode de l'histoire de l'évolution)*<sup>441</sup> übersetzt er das Sprichwort *Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn* und die einzelsprachliche Relation *Perle – Huhn – Perlhuhn* durch die genaue Übertragung der Bezeichnungsrelation. Die französische Redewendung *jeter des perles aux cochons / pourceaux* kommt als solche kaum zur Geltung, da Busse an der entsprechenden Stelle nicht von „cochons“ oder „pourceaux“ spricht, sondern von „bétail“ („au vil bétail jeta – des perles“). Es ist schließlich die Frage, ob ein französi-

<sup>440</sup> „Two porkers, with a hen between, / Reposed amid a rustic scene. // The hen, as one is apt to find / (In proverbs, anyway), was blind. // The swine were simply swine, you see, / Of utmost authenticity. // These three a man took unawares. / (A woman, possibly; who cares?) // He stepped across and gave the shoats – / You are expecting beets or oats? // Wrong! Pearls he was observed to scatter, / And guineas (she, then! Does it matter?). // The porkers dropped their lids, inert. / The hen, though, modest but alert, // Arose with neither haste nor scorn / And ate the gems like so much corn. // The man slunk off in clouded spirits; / But the Almighty weighed the merits // Of those three parties and decreed / That to this faithful chicken's seed // External jewels be awarded. / Whereby this Planet was afforded // The guinea pig? Don't be facetious! / The guinea hen – a bright new species.“ Morgenstern, *Songs from the Gallows*, translated by Walter Arndt, S. 102.

<sup>441</sup> „Il y a bien longtemps comme on dit / est arrivée l'affaire qui suit. // Trois truies entourant un poulet / dans un panier se reposaient. // Aveugle était le poulet, comme sont / souvent les poulets (selon un dicton). // Les truies étaient des truies sur mesure / vraiment conformes à leur nature. // Un homme prit ce triangle pour cible, / ou peut-être une femme, c'est possible. // S'avança et aux cochons a donné: / des betteraves, vous allez penser. // Ô non, il jeta – (il ou elle) – / au vil bétail jeta – des perles. // Les truies clorent pesamment les paupières... / Cependant le poulet, muet et peu fier, // se souleva sans hâte ni dédain / et goba les perles comme du grain. // L'humain s'enfuit et rongea sa colère; / pourtant Dieu au ciel évalua l'affaire // entre les trois parties et dicta sa sentence / que le poulet dans sa prochaine descendance // devrait porter les perles par dessus. / En sorte que l'humble terre reçut – // le porc perlé? – Non! C'était tricher trop! / elle reçut la pintade en cadeau.“ Morgenstern, *Les chansons du gibe*. Palma Kunkel, traduction de Jacques Busse, S. 107; 109.

sches „pintade“ überhaupt mit Perlen in Verbindung gebracht wird, wenn es diese Perlen zwar – unabhängig von seiner einzelsprachlichen Bezeichnung – im weißgepunkteten Muster seines Gefieders trägt, aber eben nicht in seinem französischen Namen.

In Anbetracht der Tatsache, dass es im Französischen keine geeigneten Äquivalente für das deutsche Sprichwort und die einzelsprachliche Relation des Galgenlieds gibt, ist es in diesem Fall naheliegend, sich in der französischen Übersetzung für das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung dieser zentralen Textelemente zu entscheiden. Wenn die Übersetzung infolgedessen neue Wendungen enthält, deren wörtlicher und übertragener Sinn von dem der deutschen Wendungen vollständig abweicht, dann verändert sich dadurch aber auch die Handlung des Gedichts in grundlegender Weise. Und wenn durch eine solche Anpassung neue und ganz unterschiedliche inhaltliche Kontexte aufeinandertreffen, dann kann es schwierig werden, diese in der Übersetzung miteinander in Einklang zu bringen. Diese für die Übersetzung insgesamt sehr ungünstige Situation soll hier in positiver Weise genutzt werden, um ausnahmsweise den Versuch einer sehr freien zielsprachlichen Adaptation zu unternehmen, die sich vom Inhalt des Originals gänzlich löst und sich durch dessen Sprachverwendung dazu inspirieren lässt, in der Zielsprache auf ähnliche Weise zu spielen. Mit einer solchen freien Adaptation wird die Grenze dessen, was unter den Oberbegriff der Übersetzung fällt, natürlich bei Weitem überschritten.

Das folgende französische Gedicht wird durch die besondere Sprachverwendung von *Tertius Gaudens* inspiriert; die Gemeinsamkeit liegt darin, dass sich die Handlung durch die Inszenierung und Thematisierung des wörtlichen und übertragenen Sinns von verschiedenen Sprichwörtern und Redewendungen entfaltet. Auf der inhaltlichen Ebene bewegt sich das Gedicht ebenfalls im Bereich der Tierwelt; die ausgewählten französischen Sprichwörter und Redewendungen geben jedoch völlig andere Tiere und Handlungen vor. Dem Gedicht liegen die folgenden Sprichwörter und Redewendungen zugrunde, die in ihrem wörtlichen und übertragenen Sinn die Handlung des Gedichts bilden: *être sur des charbons ardents* (auf glühenden Kohlen sitzen), *chat échaudé craint l'eau froide* (gebranntes Kind scheut das Feuer), *se jeter à l'eau* (den Sprung ins kalte Wasser wagen), *réveiller l'eau qui dort* (schlafende Hunde wecken), *pêcher en eau trouble* (im Trüben fischen), *se prendre aux cheveux* (sich in die Haare kriegen) und *couper les cheveux en quatre* (Haarspalterei betreiben). Das Gedicht *Le jeu du chat et de la souris* lautet:

Un chat qui est assis  
près d'un trou de souris  
se brûle en attendant  
sur des charbons ardents.

Mais la souris connaît  
le proverbe qui sait  
que le chat échaudé  
craint les eaux non chauffées.

La souris saute alors  
dans un seau d'eau qui dort,  
s'éveille et se dédouble  
– le chat pêche en eau trouble.

Finalement, les deux  
se prennent aux cheveux,  
la souris pour débattre  
rompt ses cheveux en quatre.

Tous les cheveux perdus,  
elle est bientôt connue  
dans la zoologie  
comme chauve-souris.

Während *Tertius Gaudens* die Geschichte erzählt, wie ein Huhn durch das Fressen von Perlen zum Vorfahren des ersten Perlhuhns der Geschichte wird, das die Perlen im Gefieder trägt, wird hier berichtet, wie eine „souris“ (Maus) sich mit einer Katze in die Haare kriegt und schließlich – durch den Verlust ihres Haarschopfs (frz. *chauve* = kahl) – zur „chauve-souris“ wird und damit zur ersten Fledermaus in der Geschichte der Zoologie.

Die Galgenlieder zeigen eine außerordentlich große Vielfalt von Formen sprachlicher Selbstreferenzialität, von Sprachspielen auf den unterschiedlichsten sprachlichen Ebenen, die ihre Leser dazu inspirieren, in der Übersetzung oder auch im Rahmen eigener Gedichte auf freie und kreative Weise mit sprachlichen Elementen und Bedeutungen zu spielen. Morgenstern selbst beschreibt seine Galgenlieder jedoch – mit dem größtmöglichen Maß an Bescheidenheit – als „zwei, drei Büchlein, die [...] bloß Beiwerkchen, Nebensachen bedeuten“<sup>442</sup>. Dieser Einschätzung möchte seine Leserschaft vehement widersprechen: Denn während sein ‚ernstes‘ dichterisches Schaffen, wie Walter betont, wenige Jahrzehnte nach seinem Tod weitgehend aus dem allgemeinen Bewusstsein verschwunden ist, sind die Galgenlieder das Bleibende seines Gesamtwerks, denn sie sind – als Spiel mit der Sprache – zeitlos, wiederholbar und nachvollziehbar.<sup>443</sup> Das Sprachspiel der Galgenlieder, mit vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung, verlockt dazu, dieses Spiel nachzuahmen oder in einer anderen Sprache ein ähnliches Spiel ganz neu zu erfinden.

---

<sup>442</sup> Brief an einen Redakteur aus dem Jahr 1910 (undatiert). Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, S. 404.

<sup>443</sup> Vgl. Walter, *Sprache und Spiel*, S. 111.

Für die Übersetzung von Morgensterns Galgenliedern ist es entscheidend, dass die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität leicht zu bestimmen sind, den Sinn der Texte maßgeblich dominieren und für die Übersetzung eine klare Schwerpunktsetzung erlauben. Wenn in der jeweiligen Zielsprache nicht einfach durch eine Nachbildung übersetzt werden kann, sondern es notwendig ist, das Verfahren der Nachbildung durch die Anpassung eines zentralen Textelements zu ergänzen, dann gibt es in den meisten Fällen keinen textinternen Grund, der gegen eine solche Anpassung spricht, zumal wenn der Sinn dieser Gedichte in dem zentralen Sprachspiel als alleinigem Ziel der Aussage liegt. Es ist also durchaus vertretbar, beispielsweise das Nilpferd durch eine Biene zu ersetzen, das Wiesel durch ein Frettchen, den Werwolf durch einen Fuchsdämon, das Böhmisches Dorf durch ein Potemkinsches Dorf oder die geworfene Flinte durch eine geworfene Axt – zumal wenn sich nur durch eine solche Anpassung das Spiel mit den sprachlichen Elementen oder Bedeutungen nachbilden lässt.

Welche Möglichkeiten gibt es nun aber, die Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung zu übersetzen, wenn eine solche Nachbildung mit einer Anpassung aus textinternen Gründen nicht vertretbar ist? Im folgenden Kapitel III.3 geht es um die Übersetzung von zwei Sonetten Mallarmés, in denen die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in einen komplexen Stil verflochten und mit zahlreichen inhaltlichen und stilistischen Aspekten verknüpft sind, weshalb die hart umkämpfte Priorisierung im Übersetzungsprozess ihnen einen wesentlich kleineren Spielraum zugesteht.

### 3. Zur Übersetzung sprachlicher Selbstreferenzialität bei Stéphane Mallarmé

#### 3.1 Ambiguität und Sinnbildung im Zusammenspiel der Signifikanten

Die literarische Bewegung des Symbolismus beschreibt Mario Zanucchi als eine historische Erscheinungsform der modernen Poesie, die in Frankreich den Zeitraum von 1876 (dem Jahr der Ablehnung von Mallarmés *L'Après-midi d'un faune* durch die Herausgeber von *Le Parnasse contemporain*) bis 1898 (dem Todesjahr Mallarmés) umfasst.<sup>444</sup> Mit dieser zeitlichen Einordnung verweist Zanucchi auf die besondere Bedeutung Mallarmés als einem der wichtigsten Vertreter des französischen Symbolismus, dessen Entwicklungsgeschichte Zanucchi in sechs Phasen unterteilt. Die erste Phase („Protosymbolismus“) reicht bis in die deutsche Romantik zurück, deren Gedanken im Symbolismus wiederkehren: die Opposition gegen den bürgerlichen Literaturgeschmack, die Bedeutung der Musik, die Abgrenzung vom Wirklichkeitsbezug und die Autonomisierung der Dichtung.<sup>445</sup> Zanucchi beschreibt als zweite Phase (1876–1882) die allmähliche Etablierung einer Poetik, die mit dem Klassizismus des *Parnasse* nicht mehr vereinbar ist. In der dritten Phase (1883–1885) wird die Abgrenzung vom *Parnasse* zur Grundlage des neuen Dichtungsverständnisses; Paul Verlaine beschreibt Mallarmé, Arthur Rimbaud und Tristan Corbière als „poètes maudits“, denen wegen ihrer Abweichung vom Klassizismus die Anerkennung versagt werde und der Status des poetischen Märtyrers zustehe.<sup>446</sup> In der vierten Phase (1886–1889) bildet sich der Symbolismus als Gemeinschaft heraus; in Mallarmés Salon versammelt sich eine Gruppe mit einer sakralen und hermetischen Dichtungsauffassung. Jean Moréas betont in *Le symbolisme* die Abgrenzung der Bewegung vom Naturalismus und *Parnasse*; zur Entwicklung der symbolistischen Ästhetik tragen auch René Ghils *Traité du verbe*, Charles Morices *La Littérature de tout à l'heure* und Georges Vanors *L'art symboliste* bei.<sup>447</sup> Die fünfte Phase (1890–1898) beschreibt Zanucchi als eine Zeit der Kanonisierung und der Auflösung der Bewegung, die durch den Tod von Vorbildern wie Verlaine und Mallarmé besiegelt wird. Die sechste Phase („Postsymbolismus“) umfasst den Einfluss des Symbolismus auf die literarische Entwicklung bis in die 1920er Jahre.<sup>448</sup>

---

<sup>444</sup> Vgl. Mario Zanucchi, *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923)*, Berlin / Boston: De Gruyter 2016, S. 1.

<sup>445</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 16–17.

<sup>446</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 18–19. Die Bewegung des *Parnasse* (die der Anthologie *Le Parnasse contemporain* ihren Namen verdankt) fordert mit dem Prinzip des *l'art pour l'art* die Zweckfreiheit der Poesie gegenüber politischen, religiösen und moralischen Interessen. Mit der Ablehnung des Gefühlsausdrucks und mimetischen Abbildens steht sie für imaginative Kreativität, bewusste Formgestaltung und die Autonomie der Kunst gegenüber der Wirklichkeit. Vgl. Peter Hühn, „Zwischen Romantik und Moderne“, in: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart / Weimar: Metzler 2011, S. 387–393, hier: S. 392. Vgl. auch Hans Hiebel, „Moderne“, in: *Handbuch Lyrik*, S. 394–412, hier: S. 396.

<sup>447</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 20–22.

<sup>448</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 22–23.

Es gibt keinen allgemeinen symbolistischen Stil, keine einheitliche Konzeption symbolistischer Poetik; in dem Spektrum individueller Stile lassen sich aber gemeinsame Merkmale beschreiben. Zanucchi hebt insbesondere die Abgrenzung vom Naturalismus hervor, die auch im Schönheitskult wurzelt: In der Nachfolge Poes, der die Poesie als Bereich der Schönheit und diese als einzige Zuständigkeit des Gedichts betrachtet, erheben die Symbolisten die Schönheit zum einzigen Wert.<sup>449</sup> Sie wenden sich gegen die Tradition der Erlebnislyrik, das Bekenntnis und die Spiegelung persönlicher Erfahrungen im Gedicht, und setzen ihr die Entpersönlichung des lyrischen Duktus entgegen; mit der Selbstreflexivität der Lyrik wird das dichterische Schaffen thematisiert. In der Abgrenzung vom Naturalismus wurzelt auch das Bestreben, aus der Geschichte auszubrechen und die Zeit zu suspendieren, was sich in der Vorliebe für das Präsens und für Substantive als zeitindifferentem Satzelement zeigt. Entgegen der Forderung nach Eindeutigkeit werden syntaktische Verbindungselemente und Wortarten mit diskursiver Funktion reduziert.<sup>450</sup> Zu den Innovationen symbolistischer Lyrik gehört auch die Lockerung der strengen Prosodie des *Parnasse*; mit der Einführung des *vers libre* (bzw. des *vers libéré*) wird ein Bruch mit der strengen Form erzielt. Auch die Annäherung an die Musik ist ein gemeinsames Bestreben der Symbolisten, um der Poesie musikähnliche Kompositionsprinzipien zugrunde zu legen.<sup>451</sup> Unter dem unterschiedlich definierten Begriff „Symbol“ versteht Baudelaire Erscheinungen, die auf die Einheit des Weltganzen mit der Analogie von Makro- und Mikrokosmos verweisen; in ähnlicher Weise sieht Mallarmé die dichterische Aufgabe darin, Verbindungen zwischen den Phänomenen herzustellen. Die Vorstellung des Symbols als Verknüpfung von Erscheinungs- und Ideenwelt spiegelt sich auch in Vergleichen und Metaphern, die verschiedene Seinsbereiche einander zuordnen.<sup>452</sup>

Der Symbolismus ist nach Paul Hoffmann durch die Idee der *poésie pure* bestimmt, mit der Forderung nach einer Autonomie der Kunst gegenüber moralischen, philosophischen oder politischen Zwecken.<sup>453</sup> Er betont dabei die besondere Bedeutung der Sprache:

Die Intention des Symbolismus richtet sich aber auch, und vor allem, auf die Sprache selbst. Aus einem neuen Sprachbewußtsein heraus ist symbolistisches Dichten – am reinsten verwirklicht in Mallarmé – Aktivierung sonst brachliegender Potenzen der Sprache, ihrer Physis, in der Entfaltung und Gestaltung der suggestiven Wirkung von Rhythmus und Klang und gleichermaßen in der Freisetzung des Bedeutungspotentials der Wörter, der Auswertung ihrer Vieldeutigkeit in der Spannung von Konkret und Abstrakt, im ‚Musizieren‘ mit den Konnotationen, im Überschuß über die zweckorientierte, einsinnige Rede hinaus.<sup>454</sup>

---

<sup>449</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 35–36; 40–42.

<sup>450</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 49–55.

<sup>451</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 44–45; 79; 83.

<sup>452</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 59–61.

<sup>453</sup> Vgl. Paul Hoffmann, *Symbolismus*, München: Fink 1987, S. 15.

<sup>454</sup> Hoffmann, *Symbolismus*, S. 15–16.

Als Merkmale des symbolistischen Gedichts beschreibt Hoffmann schließlich

die Dichte der Form in einem umfassenden Netz von Lauten und Bedeutungen, die durch Kalkül gesteigerte Klangwirkung; Ambiguität (etwa durch Oszillieren der konkreten und tropischen Bedeutung, Spannung zwischen Vers und Satz); Isolierung des einzelnen Wortes [...] und somit Entfaltung seiner evokativen semantischen Kraft [...]. Nicht sämtliche Merkmale finden sich in jedem Gedicht. Wir sprechen von den Elementen eines Stiltypus, einer modellhaften Figuration von Tendenzen, deren individuelle Konkretisierung überaus mannigfaltig ist.<sup>455</sup>

In der Entwicklungsgeschichte des französischen Symbolismus treten die Profile der einzelnen Dichter in unterschiedlicher Weise hervor. Stéphane Mallarmé (1842–1898) gilt nach Hans Therre als „der subtilste und kühnste Erneuerer der französischen Poesie im 19. Jahrhundert“<sup>456</sup>. Sein besonderes Verständnis von Poesie, das auch in seinen poetologischen Schriften zum Ausdruck kommt, und die Sprachverwendung seiner Gedichte sollen im Folgenden dargestellt werden.

Mallarmés frühe Abhandlung *Hérésies artistiques. L’art pour tous* (1862) ist eine Reaktion auf die gesellschaftliche Forderung nach einer Kunst als Konsumware für alle. Wenn eine Gesellschaft die Kunst als überflüssiges Dekor ansieht, kann diese kein repräsentativer Ausdruck gesellschaftlichen Lebens sein; in dieser Situation liegt nach Mallarmé aber die Chance einer Kunst ohne Kompromisse mit dem Zeitgeschmack.<sup>457</sup> Die Abhandlung beginnt mit der Feststellung, alles Heilige umgebe sich mit einem Mysterium; auch die Poesie bedürfe eines Mysteriums und müsse sich im Interesse ihrer autonomen Entwicklung aus gesellschaftlichen Funktionen lösen.<sup>458</sup> Der Dichter soll nicht nach einer großen Leserschaft streben, die ohnehin die Literatur nicht versteht: „Vous penserez à Corneille, à Molière, à Racine, qui sont populaires et glorieux? – Non, ils ne sont pas populaires: leur nom peut-être, leurs vers, cela est faux. La foule les a lus une fois [...] sans les comprendre. Mais qui les relit? les artistes seuls.“<sup>459</sup> Mallarmé sieht das poetische Erlebnis als existenzielle Grenzerfahrung, was für ihn mit der Forderung nach einer Kunst für alle nicht vereinbar ist. Die Autonomie der Poesie will er durch eine ‚unbefleckte‘ Sprache erreichen: „Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d’œuvre, et [...] il n’a pas été inventé [...] une langue immaculée, – des formules

---

<sup>455</sup> Hoffmann, *Symbolismus*, S. 16–17.

<sup>456</sup> Hans Therre, *Stéphane Mallarmé*, München: dtv 1998, S. 7.

<sup>457</sup> Vgl. Hiltrud Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart: Metzler 1983, S. 166.

<sup>458</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 46.

<sup>459</sup> Stéphane Mallarmé, „Hérésies artistiques. L’art pour tous“, in: (ders.), *Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry*, Paris: Gallimard 1956, S. 257–260, hier: S. 260. „Ihr denkt vielleicht an Corneille, Molière, Racine, die populär und berühmt sind? – Nein, sie sind nicht populär: ihr Name vielleicht, ihre Verse nicht. Die Menge hat sie einmal [...] gelesen, ohne sie zu verstehen. Aber wer liest sie zum zweitenmal? Die Künstler allein.“ Kurt Wais, *Mallarmé. Dichtung – Weisheit – Haltung*, München: Beck 1952, S. 444. In der vorliegenden Arbeit werden Zitate von Äußerungen Mallarmés (aus seinen Schriften oder Briefen) durch eine Übersetzung ergänzt, Zitate aus der Forschungsliteratur nur bei Bedarf.

hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal"<sup>460</sup>. Nach Johannes Hauck zeigt die polemisch zugespitzte Selbststilisierung der Abhandlung die historische Lage der Dichter, die das bürgerliche Publikum an die Massenpresse verlieren. Wenn Texte auf ihren Informationsgehalt reduziert werden und die Sprache als bloßes Instrument wahrgenommen wird, dann verdrängt nach Mallarmé eine solche zweckrationale Einstellung eine der Poesie gemäße Lesehaltung, die den sprachlichen Ausdruck wertschätzt und Texte nicht auf einen eindeutigen Sinn festlegt.<sup>461</sup>

Der Dichter soll den von der Alltagssprache vernachlässigten Reichtum der Sprache ausschöpfen und dabei semantische Eindeutigkeit und den Bezug auf die Wirklichkeit vermeiden.<sup>462</sup> In der Suggestion anstelle von Verstehbarkeit sieht Mallarmé eine Verbindung zu einem Leser, der den produktiven Akt fortsetzen und neue Sinnmöglichkeiten entdecken will. So sagt er in einem Interview: „*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu*“<sup>463</sup>. Das suggestive Potenzial der Sprache entfaltet sich in Andeutungen und Auslassungen: „*Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs*“<sup>464</sup>. Er betont die Konsequenz, mit der jedes erläuternde Element zu tilgen ist: „*Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale.*“<sup>465</sup> In der Bearbeitung seiner Gedichte, die sich nicht selten über Jahre oder sogar Jahrzehnte erstreckt, zeigen die unterschiedlichen Fassungen, wie klischeehafte Wörter seltenen weichen, Satzbögen aufbrechen, damit einzelne Wörter hervortreten, und zu Beginn genannte Wörter verschoben werden oder in mehrdeutige Details zersplittern; so lenkt die Sprache die Aufmerksamkeit zunehmend auf sich selbst.<sup>466</sup> Noch 30 Jahre nach *Hérésies artistiques* verteidigt Mallarmé gegenüber Edmund Gosse die

---

<sup>460</sup> Mallarmé, „*Hérésies artistiques. L'art pour tous*“, S. 257. „So poltern die Erstbesten in ein Meisterwerk hinein, und noch wurde [...] eine unbefleckte Sprache nicht erfunden [...] – hieratische Formeln, deren fruchtloses Studium den Profanen blendet und den schicksalhaften Dulder anspornt“. Stéphane Mallarmé, „Ketzerien, die Kunst betreffend. Die Kunst für alle“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen. Französische und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München / Wien: Hanser 1992, S. 268–272, hier: S. 268.

<sup>461</sup> Vgl. Johannes Hauck, „Nachwort“, in: Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 1992, S. 312–330, hier: S. 313–314.

<sup>462</sup> Vgl. Therre, *Stéphane Mallarmé*, S. 108. Vgl. auch Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 53.

<sup>463</sup> Jules Huret, „Enquête sur l'évolution littéraire“, in: *Les interviews de Mallarmé, textes présentés et annotés par Dieter Schwarz*, Neuchâtel: Ides & Calendes 1995, S. 23–37, hier: S. 30. „Einen Gegenstand benennen, heißt drei Viertel des Genusses an einem Gedicht unterdrücken, der in dem Glück besteht, nach und nach zu erraten“. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 122.

<sup>464</sup> Stéphane Mallarmé, „Magie“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, 1956, S. 399–400, hier: S. 400. „In einem absichtlichen Dunkel das verschwiegene Objekt [...] evozieren, durch anspielende, nie direkte Worte“. Stéphane Mallarmé, „Magie“, in: *Französische Poetiken Teil II. Texte zur Dichtungstheorie von Victor Hugo bis Paul Valéry*, hg. von Frank-Rutger Hausmann u. a., Stuttgart: Reclam 1978, S. 246–248, hier: S. 248.

<sup>465</sup> Brief an Henri Cazalis vom 25.04.1864. Stéphane Mallarmé, *Correspondance. 1854–1898*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, ouvrage publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard 2019, S. 98. „Man muß immer den Anfang und das Ende von dem, was man schreibt, wegschneiden. Keine Einleitung, kein Ende.“ Therre, *Stéphane Mallarmé*, S. 46.

<sup>466</sup> Vgl. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 107–108.



„Dunkelheit“ seiner Poesie – die nur dann als dunkel empfunden werden kann, wenn man sie mit einer Zeitung verwechselt: „je ne suis pas obscur, du moment qu’on me lit pour y chercher ce que j’annonce plus haut, ou la manifestation d’un art qui se sert [...] du langage: et le deviens, bien sûr! si l’on se trompe et croit ouvrir le journal.“<sup>467</sup>

Manche Interpreten begreifen Mallarmés Gedichte als Rätsel, die unter einer enigmatischen Oberfläche einen eingrenzenden Sinn verbergen, der in der Analyse zu rekonstruieren ist.<sup>468</sup> So ist nach Jürgen Buchmann die Dunkelheit von Mallarmés Lyrik „dazu bestimmt, sich im Lauf der Lektüre zu zerstreuen“<sup>469</sup>. In seinen Augen ist „der Sinn Mallarméscher Verse an keiner Stelle lückenhaft oder vage, sondern umgekehrt aufgrund der extremen Dichte ihrer Faktur auf rigorose Weise festgelegt“<sup>470</sup>. Tatsächlich zeichnen sich die Gedichte jedoch mit ihren vielfältigen Bezügen durch eine Vagheit und Vieldeutigkeit aus, die keine Festlegung auf eine Deutung erlauben, sondern im Gegenteil immer neue Sinnmöglichkeiten hervorscheinen lassen. In Mallarmés *Solitude* (1895) geht es auch um den dunklen Stil der Gedichte, der oft missverstanden wird als Ergebnis einer künstlichen Verrätselung, die einen ursprünglich klaren Sinn überlagert und durch den Leser einfach wieder rückgängig gemacht werden kann. Darauf spielt Mallarmé mit einer Anekdote an, die in ironischer Weise die Situation eines Interviews persifliert:<sup>471</sup> Ein Reporter verlangt eilig einen kurzen Satz, der das Geheimnis präzise zusammenfasst: „Une phrase [...] qui résume le point de vue“<sup>472</sup>. Der Wunsch wird ihm erfüllt, doch dann ruft der Dichter ihm nach: „Attendez, [...] que j’y ajoute, du moins, un peu d’obscurité“<sup>473</sup>. In dem Sinn muss sich der Leser nach Hoffmann hüten, „die das Gedicht konstituierende Dunkelheit in einseitiger begrifflicher Festlegung auflösen zu wollen. Eine dem Gedicht adäquate Interpretation wird den ihm wesentlichen Charakter der Unbestimmtheit zum Gegenstand ihrer Reflexion machen“<sup>474</sup>. So resümiert er: „Ein symbolistisches Gedicht ist kein Rätsel mit eindeutiger Lösung.“<sup>475</sup>

---

<sup>467</sup> Brief an Edmund Gosse vom 10.01.1893. Mallarmé, *Correspondance*, S. 1118. „ich bin [...] nicht dunkel – sobald man mich liest, um hier Musik zu suchen oder den Ausdruck einer Kunst, welche sich [...] der Sprache bedient. Dunkel allerdings werde ich für den, der meine Werke mit einer Zeitung verwechselt.“ Wais, *Mallarmé*, S. 524.

<sup>468</sup> Vgl. Gerhard Regn, *Konflikt der Interpretationen. Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés*, München: Fink 1978, S. 17.

<sup>469</sup> Jürgen Buchmann, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, Greifswald: freiraum-verlag 2016, S. 6.

<sup>470</sup> Buchmann, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, S. 7.

<sup>471</sup> Vgl. Regn, *Konflikt der Interpretationen*, S. 26–27.

<sup>472</sup> Stéphane Mallarmé, „Solitude“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, 1956, S. 405–409, hier: S. 407. „Einen Satz, der den Standpunkt zusammenfasst“.

<sup>473</sup> Mallarmé, „Solitude“, S. 407. „Warten Sie wenigstens, bis ich noch ein bißchen Dunkelheit angebracht habe“. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 120.

<sup>474</sup> Hoffmann, *Symbolismus*, S. 124.

<sup>475</sup> Hoffmann, *Symbolismus*, S. 166.

In Mallarmés Abhandlung *Les mots anglais* (1877) geht es um die Motiviertheit von Sprachzeichen. Er führt zur historischen Entwicklung des Englischen aus, dass mit der Einnahme Englands durch die Normannen im Jahr 1066 und während der Fremdherrschaft das Angelsächsische durch das Französische unterwandert wurde. Seine Überlegungen basieren auf der These, dass das Englische aus diesen zwei Elementen besteht, wobei es für repräsentative Funktionen der Herrschaft und Kultur französische Ausdrücke gibt, während das Alltagsleben durch angelsächsische Wörter geprägt ist.<sup>476</sup> Diese Verdopplung der Sprache durch ein „élément gothique ou anglo-saxon“<sup>477</sup> und ein „élément roman ou français“<sup>478</sup> zeigt sich in Wortpaaren wie „act and deed, head and chief, mirth and jollity“<sup>479</sup>. Bei der Frage, ob das angelsächsische Element eine Motivierung zwischen Wortform und Bedeutung aufweist, geht es um „le rapport qui existe entre le sens des mots [...] et leur configuration extérieure: et si quelqu’un de ces rapports concerne plusieurs vocables“<sup>480</sup>. Er teilt die Wörter anhand des Anfangsbuchstabens, der für ihn die Bedeutung eines Worts festlegt, in Gruppen ein, wobei die Konsonanten den Vorrang vor den Vokalen erhalten. Das angelsächsische Element wird dem französischen vorgezogen und in seiner Bedeutung noch verstärkt, indem ihm eine Affinität zu den Konsonanten zugeschrieben wird, da es nach Mallarmé nur wenige Wörter mit Vokalen als Anfangsbuchstaben aufweist. Anhand der phonetischen und grafischen Beschaffenheit der Konsonanten teilt er den Wortgruppen semantische Felder zu, wobei zum Beispiel der Buchstabe B für Bedeutungen wie „grosneur“ (Dicke) und „rondeur“ (Rundung) steht.<sup>481</sup>

In *Les mots anglais* sucht Mallarmé nach einer natürlichen Richtigkeit der Wörter, nach einer Motivierung des Verhältnisses von Signifikant und Signifikat. Indem er das Englische auf das angelsächsische Element sowie auf die Anfangsbuchstaben und die Konsonanten eingrenzt, gelangt er an einen Punkt, an dem sich ihm eine Motivierung zwischen Wortform und Bedeutung zeigt. Da sich die Ergebnisse aber auf einen sehr begrenzten Bereich beziehen, ist es fraglich, ob sie für Mallarmé eine Aussage über eine allgemeine Motivierung von Sprachzeichen implizieren. Zwar verleiht er seinen Ausführungen ein objektiv erscheinendes Fundament, letztendlich bleibt eine pauschale Schlussfolgerung über die Motivierung von Sprachzeichen aber aus.<sup>482</sup> Manfred Hardt sieht in der Abhandlung

<sup>476</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 59–61.

<sup>477</sup> Stéphane Mallarmé, „Les mots anglais“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, 1956, S. 885–1053, hier: S. 916.

<sup>478</sup> Mallarmé, „Les mots anglais“, S. 976.

<sup>479</sup> Mallarmé, „Les mots anglais“, S. 913.

<sup>480</sup> Mallarmé, „Les mots anglais“, S. 918. „die Beziehung [...], die zwischen dem Sinn der Worte [...] und deren äußerem Erscheinungsbild besteht: und ob irgendeine dieser Beziehungen mehrere Vokabeln betrifft“. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 62.

<sup>481</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 63–66.

<sup>482</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 5; 67–72.

die Überzeugung, daß die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat letztlich eine motivierte sei, d. h. daß der Signifikant zumindest partiell durch einige Klangqualitäten das Signifikat abbilde [...]. Während diese Auffassung implizit in der [...] Schrift über die englischen Wörter enthalten ist, liegen jedoch genügend spätere Äußerungen vor, die zeigen, daß Mallarmé seine Auffassung [...] revidierte. So wird z. B. in *Crise de vers* [...] deutlich, daß Mallarmé sich darüber im klaren ist, daß die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat in aller Regel nicht motiviert ist [...].<sup>483</sup>

In der späten Poetik und in der Abhandlung *Crise de vers*<sup>484</sup> taucht die Frage nach einer motivierten Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat in neuer Konstellation auf. Der eigentliche Anlass der Abhandlung war die Kontroverse um die ästhetische Legitimität des *vers libre*. Mallarmé sieht die Auflösung des gebundenen Verses nicht nur als ästhetisches Problem, sondern als Infragestellung des konstitutiven Fundaments der poetischen Sprache; er gibt ihn (neben den Prosagedichten) nur in *Un coup de dés* (1897) auf, wo die typografische Darstellung den Vers in funktionaler Hinsicht ersetzt.<sup>485</sup> In einem Interview erläutert er: „le vers classique – que j’appellerais le *vers officiel* – est la grande nef de cette basilique ‚la Poésie française‘; le vers libre, lui, édifie les bas-côtés pleins d’attirances, de mystères, de somptuosités rares. Le vers officiel [...] est né de l’âme populaire, il jaillit du sol d’autrefois“<sup>486</sup>. Die Notwendigkeit der strengen Form begründet er auch mit der Abstraktheit und Vagheit seiner Poesie: „plus nous étendons la somme de nos impressions et les raréfions, que d’autre part [...] nous groupions tout cela dans des vers marqués forts, tangibles et inoubliables“<sup>487</sup>.

In *Crise de vers* beklagt Mallarmé die Unmotiviertheit der Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat als Mangel der normalen Sprache, den die poetische Sprache ausgleichen soll:

le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure [...].  
A côté d’*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. [...] [Le vers] philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.<sup>488</sup>

---

<sup>483</sup> Manfred Hardt, „Stéphane Mallarmé“, in: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts III. Naturalismus und Symbolismus*, hg. von Wolf-Dieter Lange, Heidelberg: Quelle & Meyer 1980, S. 143–165, hier: S. 158.

<sup>484</sup> Für *Crise de vers* werden mehrere Erscheinungsdaten genannt (1886/1892/1896), denn die einzelnen Textteile sind zu verschiedenen Zeiten publiziert worden. Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 73.

<sup>485</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 73–74; 114; 128.

<sup>486</sup> Austin de Croze, „Les confessions littéraires: Le vers libre et les poètes. Stéphane Mallarmé“, in: *Les interviews de Mallarmé*, S. 86–91, hier: S. 89. „der klassische Vers – den ich offiziellen Vers nennen möchte – [ist] das Hauptschiff der Basilika namens ‚Französische Dichtung‘, der freie Vers baut Seitenschiffe voller Anziehungskraft, Geheimnis und seltener Pracht. Der offizielle Vers [...] ist geboren aus der Volksseele und sprudelt aus dem Boden unserer Ahnen“. Therre, *Stéphane Mallarmé*, S. 132–133.

<sup>487</sup> Brief an René Ghil vom 07.03.1885. Mallarmé, *Correspondance*, S. 547. „Je weiter wir unsere Gehalte ausdehnen, und je mehr wir sie verdünnen, desto mehr müssen wir sie binden in deutlich markierten, anfaßbaren, unvergeßlichen Versen“. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 115.

<sup>488</sup> Stéphane Mallarmé, „Crise de vers“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, 1956, S. 360–368, hier: S. 364. „die Rede versagt, wenn sie die Gegenstände durch Anklänge auszudrücken sucht, farbliche oder was die Gebärden angeht [...]. Neben ‚*ombre*‘ [Schatten], undurchsichtig, dunkelt ‚*ténèbres*‘ [Finsternis] wenig; welche Enttäuschung vor der Perversität, die ‚*jour*‘ [Tag] wie ‚*nuit*‘ [Nacht], widersprüchlich, hier einen dunklen, da einen hellen Klang verleiht. [...] [Der Vers] entschädigt, in philosophischer Hinsicht, den Mangel der Sprachen, höheres Komplement.“ Stéphane Mallarmé, „Verskrise“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen*, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, 1992, S. 277–288, hier: S. 282.

Während der dunkle Laut in *ombre* der Bedeutung „Schatten“ entspricht, passen die hellen Laute in *ténèbres* nicht zur Bedeutung „Finsternis“. Auch durch Wörter wie *jour* und *nuit* fühlt er sich getäuscht, weil *jour* (Tag) einen dunklen und *nuit* (Nacht) einen hellen Klang hat. Nach Jakobson kann die poetische Sprache derartige ‚Mängel‘ ausgleichen, indem sie *nuit* mit dunklen und *jour* mit hellen Vokalen umgibt, oder sie ersetzt das Bild des hellen Tags und der dunklen Nacht durch die Gegenüberstellung des warmen, schweren Tags mit der kühlen, luftigen Nacht, wodurch die dunklen Phoneme mit Schwerem und die hellen Phoneme mit Leichtem assoziiert werden.<sup>489</sup> Mallarmé sieht das motivierte Zeichen nun als Effekt einer bestimmten Sprachverwendung, indem der Vers als „complément supérieur“ die arbiträren Sprachzeichen zu einem notwendigen Ganzen verbindet. Er schreibt:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant [...] le hasard demeuré aux termes [...], et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.<sup>490</sup>

Der Vers kann den Zufall in der Sprache, die Arbitrarität der Sprachzeichen, negieren und die unmotivierte Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat in eine teilmotivierte Beziehung überführen, indem er mehrere Wörter zu einem *mot total* zusammenfasst. Eine solche Zeicheneinheit kann durch die Gesamtheit rhythmischer, klanglicher und semantischer Merkmale einen neuen Sinn suggerieren. Die Beziehung zwischen dem Vers als Signifikant und seinem Signifikat kann dadurch eine motivierte sein: Während der helle Klang von *nuit* nicht die Dunkelheit der Nacht widerspiegelt, kann der Vers dieses Wort in eine klangliche Einheit stellen, die diese Dunkelheit fassbar macht.<sup>491</sup>

Den Begriff der „neuve atmosphère“ versteht Stierle als eine Verwandlung des thematischen Impulses in eine Dimension, die erst im sprachlichen Verfahren entsteht; der Gegenstand erscheint in neuer Gestalt und mit neuer Bedeutung. Nach Stierle gibt es bei Mallarmé vielfältige Verbindungen von einem thematischen Anlass und seiner sprachlichen Verwandlung. Während beispielsweise die Intérieur-Gedichte Gegenstände des häuslichen Mobiliars entwirklichen und in einen geistigen Raum entrücken, der als sprachliche Konstruktion keiner Vorstellung entspricht, vollzieht sich in *Tombeau de Verlaine* eine Irrealisierung, die den

<sup>489</sup> Vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“, S. 114. Vgl. auch Jakobson, „Suche nach dem Wesen der Sprache“, S. 94.

<sup>490</sup> Mallarmé, „Crise de vers“, S. 368. „Der Vers, der aus mehreren Vokabeln ein neues Gesamtwort bildet, das der Sprache fremd und wie beschwörend ist, beendet diese Isolierung des Worts: [...] den Zufall leugnend, der den Wörtern [...] geblieben ist, bewirkt er diese Überraschung, ein solches Fragment gewöhnlicher Rede nie gehört zu haben, während die Erinnerung an den genannten Gegenstand in einer neuen Atmosphäre badet.“ Eigene Übersetzung mit Anleihen bei Mallarmé, „Verskrise“, S. 288 und Hardt, „Stéphane Mallarmé“, S. 159.

<sup>491</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 78; 107. Vgl. auch Hardt, „Stéphane Mallarmé“, S. 159.

Anlass des Todes durch eine irreale Gegenwart und Zukunft ersetzt, und zugleich eine Vergegenständlichung, die sich nicht mehr als Einheit denken lässt.<sup>492</sup>

Mallarmé wendet sich mit der Abkehr von der *poésie du coeur* gegen die Nachahmung der Wirklichkeit, den Ausdruck subjektiver Empfindungen und die Kommunikationsstruktur des Texts, um die Sprache hervortreten zu lassen.<sup>493</sup> Zahlreiche Gedichte (z. B. *Une dentelle s'abolit*, *Petit Air I*) inszenieren die Ungewissheit sprachlicher Referenzialität, indem Dinge in unbestimmter oder verneinender Form genannt werden oder nach ihrer Nennung gleich wieder verschwinden. Dabei wird der Vorgang der Verneinung nach Frey nicht vollzogen, denn nur wenn das Verschwinden von etwas im Geschehen begriffen ist, bleibt die Negativität der Verneinung spürbar. Die Positivität der Rede steht der Negativität des Gesagten gegenüber; so zeigt sich ein Gedicht als ein aktuelles Sagen sowie als Gesagtes.<sup>494</sup> Indem Gegenstände in die Kategorien der Vergangenheit oder Zukunft, der Abwesenheit („sans ... ni“), der ausnehmenden Verneinung („rien que“, „rien excepté“) und der Unbestimmtheit („quelconque“, „maint“) gestellt werden, sind sie nur durch das bezeichnende Wort für die Vorstellung anwesend; das wenige Anwesende ist oft in einem vagen oder unrealen Zustand.<sup>495</sup>

Mallarmé schreibt: „le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle“<sup>496</sup>. Und: „après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau“<sup>497</sup>. Die Befreiung vom Wirklichkeitsbezug und die Vermeidung semantischer Klarheit lassen eine abstrakte Schönheit entstehen. In *Crise de vers* schreibt er:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.<sup>498</sup>

---

<sup>492</sup> Vgl. Karlheinz Stierle, „Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*, S. 157–194, hier: S. 169–171; 176–180.

<sup>493</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 77; 81–82.

<sup>494</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 46–48.

<sup>495</sup> Vgl. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 97–99; 102.

<sup>496</sup> Brief an Villiers de l'Isle-Adam vom 31.12.1865. Mallarmé, *Correspondance*, S. 150–151. „das Thema meines Werks ist die Schönheit, und das angesprochene Thema ist lediglich ein Vorwand, der mich zu Ihr führt“. Peter Zima, *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 41.

<sup>497</sup> Brief an Henri Cazalis vom 13.07.1866. Mallarmé, *Correspondance*, S. 168. „Nachdem ich das Nichts gefunden hatte, fand ich die Schönheit“. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 115.

<sup>498</sup> Mallarmé, „Crise de vers“, S. 368. „Wozu das Wunder, eine Naturerscheinung gemäß dem Spiel der Rede in ihr vibrierendes Beinahe-Verschwinden zu überführen, wenn nicht dazu, dass daraus ohne das Hemmnis einer nahen oder konkreten Erinnerung, der reine Begriff hervorgehe. Ich sage: eine Blume! und aus dem Vergessen, in das meine Stimme jeglichen Umriss verbannt, als etwas anderes als die bekannten Kelche, erhebt sie sich der Musik vergleichbar, Idee geworden und sanft, in allen Sträußen abwesend.“ Eigene Übersetzung mit Anleihen bei Mallarmé, „Verskrise“, S. 287 und Hoffmann, *Symbolismus*, S. 125.

Diese vielzitierte Äußerung Mallarmés ist Gegenstand unterschiedlichster Auslegungen. Maurice Blanchot stellt sie in einen Kontext, der eine nachvollziehbare Deutung erlaubt:

Dans le langage authentique, la parole [...] fait *disparaître*, elle rend l'objet absent, elle l'annihile. [...] Le mot écarte l'objet: „Je dis: une fleur!“, et je n'ai devant les yeux ni une fleur, ni une image de fleur, ni un souvenir de fleur, mais une absence de fleur. [...] A l'absence réelle d'un objet il ne substitue pas sa présence idéale. [...] [C'est] une réalité plus évasive, qui se présente et s'évapore, qui s'entend et s'évanouit, faite de réminiscences, d'allusions [...]. [...] l'intérêt du langage est donc de détruire, par sa puissance abstraite, la réalité matérielle des choses, et de détruire, par la puissance d'évocation sensible des mots, cette valeur abstraite.<sup>499</sup>

Das Auslöschen der Vorstellung von der konkreten Dinglichkeit der Gegenstände ist verknüpft mit dem Entstehen der Idee, so erläutert Leutner; das Aussprechen des Worts „Blume“ lässt, jenseits der Referenz auf Wirkliches, die Idee erstehen, wobei die Sprache den sinnlichen Eindruck des Objekts tilgt durch die Entstehung einer Ordnung des Intelligiblen. Die Idee entspricht einer ephemeren Erinnerung, einer flüchtigen Vorstellung jenseits begrifflicher Konzepte, die sich der Fixierung entzieht. Mit dem Wechsel von Abwesenheit und Anwesenheit, dem Aufblitzen und Erlöschen von Sinn entfaltet sich die oszillierende Bewegung der Idee zwischen Dunkelheit und Klarheit.<sup>500</sup> Die Sprache löscht die materielle Realität der Dinge, um eine Ordnung des Sinns entstehen zu lassen, aber sie ist geprägt durch ein Zusammenspiel intelligibler und sinnlicher Momente. Die Konsequenz besteht für Mallarmé darin, die physische Gestalt der Wörter hervorzuheben, wobei die Anwesenheit der Signifikanten die Abwesenheit der Dinge bekräftigt.<sup>501</sup> So verweist Blanchot auf die Bedeutung von

le physique du langage. Sons, rythme, nombre, tout cela qui ne compte pas dans la parole courante, devient maintenant le plus important. [...] Leur office est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent. [...] Ce qu'il [Mallarmé] souhaite, c'est de faire exister la parole, de lui rendre sa puissance matérielle, de lui céder l'initiative en faisant briller les mots de „leurs reflets réciproques“, et cela, afin de lui garder sa valeur même de signification.<sup>502</sup>

---

<sup>499</sup> Maurice Blanchot, „Le mythe de Mallarmé“, in: (ders.), *La part du feu*, Paris: Gallimard 1949, S. 35–48, hier: S. 37–38. „In der authentischen Sprache [...] läßt [das Sprechen] *verschwinden*, es macht den Gegenstand abwesend, es macht ihn zunichte. [...] Das Wort beseitigt den Gegenstand: ‚Ich sage: eine Blume!‘, und ich habe weder eine Blume, noch ein Blumenbild oder eine Blumenerinnerung vor Augen, sondern eine Blumenabwesenheit. [...] An [die] Stelle der realen Abwesenheit eines Gegenstands setzt er nicht seine ideelle Anwesenheit. [...] [Es ist] ein[e] ausweichender[e] Wirklichkeit, die vorstellig wird und sich verflüchtigt, sich ausbreitet und zerrinnt, beschaffen aus Nachklang, aus Anspielung [...]. [...] [So] besteht das Interesse der Sprache [...] darin, durch ihr Abstraktionsvermögen, die materielle Wirklichkeit der Gegenstände zu zerstören, und, durch das sinnliche Evokationsvermögen der Wörter, diese abstrakte Bedeutung zu zerstören.“ Maurice Blanchot, „Mallarmés Mythos“, in: (ders.), *Mallarmé*, hg. von Hinrich Weidemann, übersetzt von Lothar Klünner und Hinrich Weidemann, Potlatch Books 2008, S. 51–72, hier: S. 55–57.

<sup>500</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 83; 107–109; 123.

<sup>501</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 115.

<sup>502</sup> Blanchot, „Le mythe de Mallarmé“, S. 39. „[der Physis] der Sprache [...]. Klänge, Rhythmus, Numerus, alles was im geläufigen Sprechen nicht zählt, wird nun das wichtigste. [...] Ihr Amt besteht darin, den Blick auf sie selber zu ziehen, um ihn von der Sache abzuwenden, von der sie sprechen. [...] Was er [Mallarmé] will, ist, die Sprache existieren zu lassen, ihr ihre materielle Mächtigkeit zu geben, ihr die Initiative zu überlassen, indem er die Wörter durch ‚ihre wechselseitigen Widerscheine‘ erstrahlen läßt, und dies, um ihr ihren Bezeichnungswert selbst zu bewahren.“ Blanchot, „Mallarmés Mythos“, S. 57–58.

Dem Auftreten der Idee steht aufseiten des Signifikanten eine Konstellation gegenüber, die eine Spiegelung von Wort zu Wort und innerhalb der Worte selbst ist, aber keine Spiegelung von Sinn im Wort.<sup>503</sup> So wird der Sinn im Gedicht nach Mallarmé durch die wechselseitige Beziehung zwischen den Wörtern erzeugt: „le sens, s’il en a un, [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes“<sup>504</sup>.

In der Abhandlung *La musique et les lettres* (1895) setzt Mallarmé die Literatur in Bezug zur Musik: „la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée“<sup>505</sup>. Wenn die Poesie nun das Verfahren der Musik übernimmt, die sich zum Dunkeln weitet („élargie vers l’obscur“), dann wird die Bedeutung in der Schwebelage gehalten. Während die Töne der Musik eine undifferenzierte, sinnlich erfahrbare Bedeutungsenergie haben, gehören zu den sprachlichen Signifikanten begrifflich ausdifferenzierte Signifikate. In den sinnlich erfahrbaren Eigenschaften der Sprache liegt jedoch eine Bedeutungsenergie, die sich in Form von Poesie *undercurrent of meaning* in Einklang mit den Signifikaten oder in Kontrast zu ihnen entfalten und die Eindeutigkeit der Signifikate in die Schwebelage bringen kann.<sup>506</sup>

Während in der Musik als athematische Kunst die sachliche Bezogenheit von formalen Elementen wie Tonhöhe, Melodie und Rhythmus getragen wird, können semantische Faktoren eines Gedichts auch in der Lautkomposition, im syntaktischen Aufbau oder im Rhythmus liegen.<sup>507</sup> Steiner nennt Komponenten wie Kadenz, Rhythmus, Betonung, Wiederholung, Tempo und Verzögerung sowie tonale, strukturelle und begriffliche Dissonanz, die in der Poesie wie in der Musik eine Rolle spielen können.<sup>508</sup> Indem die Musik unbestimmte Bedeutungen im assoziativen Spiel erzeugt, entfaltet sie eine Offenheit, suggestive Tiefe und Dynamik, die Mallarmé in der Sprache anstrebt.<sup>509</sup>

Die Annäherung der Poesie an die Musik bedeutet eine Intensivierung der musikalisch-rhythmischen Gestaltung des Gedichts, die an die Stelle der syntaktisch-logischen Strukturie-

---

<sup>503</sup> Vgl. Gudrun Inboden, *Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie*, Stuttgart: Metzler 1978, S. 33. Vgl. auch Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 121.

<sup>504</sup> Brief an Henri Cazalis vom 18.07.1868. Mallarmé, *Correspondance*, S. 211. „Der Sinn – falls das Gedicht überhaupt einen hat – wird heraufbeschworen durch eine innere Spiegelung der Worte selber“. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 106.

<sup>505</sup> Stéphane Mallarmé, „La musique et les lettres“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, 1956, S. 635–657, hier: S. 649. „Musik und Literatur [sind] das wechselweise Antlitz, hier zur Dunkelheit sich weitend, aufleuchtend da mit Gewißheit, ein und desselben Phänomens [...], ich nannte es, die Idee“. Stéphane Mallarmé, „Musik und Literatur“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen*, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, 1992, S. 272–277, hier: S. 277.

<sup>506</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 20–22; 30; 112–113.

<sup>507</sup> Vgl. Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, übersetzt von Walter Schamschula, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 90–94.

<sup>508</sup> Vgl. Steiner, *Grammars of Creation*, S. 204.

<sup>509</sup> Vgl. Hardt, „Stéphane Mallarmé“, S. 152; 160.

nung der Aussage tritt und eine Zurückdrängung und bloße Andeutung der Referenzbezüge bewirkt.<sup>510</sup> Nach Regn geht es um die „Auflösung des mimetischen Realitätsbezugs durch ein Zusammenwirken aller [...] kompositionellen Faktoren“<sup>511</sup>. Wie in der Musik nicht die einzelnen Töne, sondern ihr Zusammenspiel im Rahmen einer Melodie eine Wirkung entfaltet, erfolgt in der Poesie die Konstitution von Sinn in der Abfolge der Verse, durch die gemeinsame Wirkung semantischer, klanglicher und rhythmischer Elemente. So schreibt Blanchot:

Le vers, en substituant aux relations syntaxiques des rapports plus subtils, oriente le langage dans le sens d'un mouvement, d'une trajectoire rythmée, où seuls comptent le passage, la modulation, et non les points, les notes par où l'on passe. C'est ce qui rapproche poésie et musique.<sup>512</sup>

Da die Bedeutung in der Sprache in konventionell festgelegten Zeichen, in der Musik rein sinnlich verkörpert ist, bringt die Annäherung der Poesie an die Musik nach Detering auch eine Autonomisierung der Sprachzeichen mit sich, die nicht mehr als transparente Verweise auf ein Bezeichnetes wahrgenommen werden, sondern als selbstreferenzielle Objekte.<sup>513</sup> So schreibt Mallarmé: „Je fais de la Musique, et appelle ainsi [...] l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano.“<sup>514</sup> Alles in allem ist Mallarmés dichterische Beziehung zur Musik am besten in seiner Bemerkung veranschaulicht, als er von Claude Debussys Absicht erfuhr, *L'Après-midi d'un faune* zu vertonen: „Je croyais l'avoir mis moi-même en musique“<sup>515</sup>.

Mallarmé entwirft eine lyrische Subjektivität, die vom mimetischen Zeichencharakter des Worts und dem Ausdruck subjektiver Erfahrung absieht, um in der *poésie pure* der Eigendynamik der Sprache zum Ausdruck zu verhelfen.<sup>516</sup> Der Dichter soll zurücktreten und die Initiative den Wörtern überlassen, die in neue Beziehungen zueinander treten:

---

<sup>510</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 86–87.

<sup>511</sup> Regn, *Konflikt der Interpretationen*, S. 110.

<sup>512</sup> Blanchot, „Le mythe de Mallarmé“, S. 41. „Indem er die syntaktischen Beziehungen durch feinere Bezüge ersetzt, orientiert der Vers die Sprache in Richtung einer Bewegung, einer rhythmischen Wurfbahn, in der allein der Übergang, die Modulation zählt, und nicht die Punkte, die Noten, durch die man hindurchgeht. Das ist es, was Dichtung und Musik annähert.“ Blanchot, „Mallarmés Mythos“, S. 60.

<sup>513</sup> Vgl. Heinrich Detering, „Rhetorik und Semantik lyrischer Formen“, in: *Handbuch Lyrik*, S. 69–80, hier: S. 70. Vgl. auch Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 29.

<sup>514</sup> Brief an Edmund Gosse vom 10.01.1893. Mallarmé, *Correspondance*, S. 1117. „Ich mache Musik, und als solche bezeichne ich [...] das Transzendente [...], das durch bestimmte Wortverteilung magisch erzeugt wird; wo das Wort dem Leser nur noch als etwas materiell Vermittelndes gegenwärtig ist, wie die Tasten des Pianos.“ Wais, *Mallarmé*, S. 503.

<sup>515</sup> Zitiert bei Henri Mondor, „Stéphane Mallarmé et Claude Debussy“, in: *Journal musical français*, Nr. 1 vom 25.09.1951, Paris: 1951, S. 1; 8, hier: S. 8. „Ich dachte, ich hätte es selbst bereits vertont“.

<sup>516</sup> Vgl. Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, S. 175–176.



L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques [...], remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.<sup>517</sup>

Insbesondere in Mallarmés späten Gedichten lässt die vom normalen Satzbau abweichende Syntax Wörter aufeinandertreffen, die grammatisch nicht zueinander gehören („inégalité“); sie stiftet damit vielseitige Bezugsmöglichkeiten, die häufig durch das Fehlen jeglicher Interpunktion noch verstärkt werden.<sup>518</sup> Mit der Zurücknahme des lyrischen Ich und der sprachlichen Referenzialität geht die Betonung des Eigenwerts und der Eigendynamik der Wörter einher. Nach Hauck wird das Aufeinandertreffen von Klanggestalten und Bedeutungspotenzialen der Wörter jenseits einer vorgängigen Ausdrucksabsicht von Mallarmé als eine Art energetisches Phänomen wahrgenommen.<sup>519</sup> Die Rede von der Eigendynamik und den Impulsen der Sprache scheint in manchen Fällen die Vorstellung einer Eigenaktivität des Texts zu implizieren. Es ist jedoch immer ein Mensch, der die Sprache mehr oder weniger bewusst auf eine bestimmte Art verwendet, um beispielsweise klangliche oder grafische Eigenschaften der Wörter zu semantisieren oder Potenziale der Mehrdeutigkeit umzusetzen, und es ist immer ein Mensch, der in der Lektüre eines Texts in unterschiedlichem Maß auf die Besonderheiten einer solchen Sprachverwendung aufmerksam wird. Dennoch können auch jenseits einer bewussten Verwendungsabsicht vielfältige Beziehungen auf der Ebene der Signifikanten vorliegen, deren Zusammenspiel in der Lektüre als sinnbildend wahrgenommen wird.

Die dichterische Sprachauffassung, dass Literatur aus Sprache und nichts anderem besteht, lässt sich nach Vietta auf Mallarmé zurückführen.<sup>520</sup> So schreibt Roland Barthes: „Il a fallu attendre Mallarmé pour que notre littérature conçoive un signifiant libre, sur quoi ne pèserait plus la censure du faux signifié“<sup>521</sup>. Die verstärkte Wirkung der Signifikanten und die Beziehungen zwischen ihnen bringen Effekte auf der Ebene des Signifikats hervor und tragen zur Konstitution des Sinns bei. Dabei kann die Eigenmacht der Klänge die Wortbedeutung intensivieren oder konterkarieren oder eine ganz neue Bedeutung einbringen und zusammen mit der semantischen Mehrdeutigkeit die Bedeutung in der Schwebelage halten. Die Vorstellungskraft

---

<sup>517</sup> Mallarmé, „Crise de vers“, S. 366. „Das reine Werk impliziert das sprechende Hinwegtreten des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt, den durch den Anprall ihrer Ungleichheit mobilisierten; sie entzünden sich im gegenseitigen Widerschein [...], die im früheren lyrischen Wehen hörbaren Atemzüge oder die persönlich-enthusiastische Satzführung ersetzend.“ Mallarmé, „Verskrise“, S. 285.

<sup>518</sup> Vgl. Manfred Hardt, „Mallarmé und Beckett. La lecture comme une pratique désespérée“, in: *Sprachen der Lyrik*, hg. von Erich Köhler, Frankfurt am Main: Klostermann 1975, S. 242–263, hier: S. 250.

<sup>519</sup> Vgl. Hauck, „Nachwort“, S. 316–317.

<sup>520</sup> Vgl. Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, S. 11.

<sup>521</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil 1984, S. 265. „Mallarmé mußte [...] unsere Literatur lehren, sich einen freien Signifikanten vorzustellen, auf dem nicht länger die Zensur des falschen Signifikats lastet.“ Zima, *Ästhetische Negation*, S. 45.

wird durch die physische Klanggestalt der Wörter inspiriert.<sup>522</sup> So beschreibt Mallarmé, in Bezug auf die Entstehung der *Hérodiade*, diesen Namen als die wichtigste Inspiration: „La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d’inspiration que j’ai eu, je le dois à ce nom, [...] ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte“<sup>523</sup>.

Mallarmé will der Sprache eine Freiheit jenseits des Mitteilungszwecks verleihen und den sprachlichen Schöpfungsakt erneuern, sodass er ein Sagen eines bisher Ungesagten ist; vom Impuls der Sprache ausgehend, hat er viele Gedichte immer wieder verändert. Dies äußert sich nach Friedrich in dem häufigen Vorkommen des Infinitivs anstelle der konjugierten Verbform, in grammatisch unbegründeten Inversionen, der Vermischung von Einzahl und Mehrzahl, adjektivischen Verwendungen von Adverbien und syntaktisch ungewohnten Wortfolgen. Mitunter wird in die Bedeutung eines Worts die eines anderen eingeblendet; so liegt zum Beispiel im Sonett *O si chère de loin* im ersten Vers „O si chère de loin et proche et blanche, si“ der Ursprung von „blanche“ nach Friedrich im ch-Laut von „chère“ und „proche“, der zum eigenmächtigen Klang wird und ein Wort sucht, das ihm Genüge tut.<sup>524</sup> Wais greift einige Konstruktionen heraus, die ein besonders auffälliges Spiel mit den Signifikanten zeigen, zum Beispiel „Aboli bibelot“ (*Ses purs ongles*), „Avec l’ail nous l’éloignons“ (*Le marchand d’ail et d’oignons*), „Mais, chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore“ (*Une dentelle s’abolit*), „son jeu monotone ment [...] mon jeune étonnement“ (*Prose pour des Esseintes*). Neben der Vermischung abstrakter und konkreter Sphären sowie optischer und akustischer Assoziationen beschreibt er Formen der substantivierten und parataktischen Ver selbstständigkeit des Adjektivs sowie reflexive Verbformen, die den Dingen ein Eigenleben verleihen; einige Verse werden durch Assonanzen, Alliterationen und metrische Symmetrien zusammengehalten.<sup>525</sup> Blanchot spricht vom „privilège majeur du langage, qui n’est pas d’exprimer un sens, mais de le créer“<sup>526</sup>.

Valéry erinnert an ein Gespräch Mallarmés mit dem Maler Edgar Degas, der in Bezug auf sein eigenes Dichten klagte: „Je ne m’explique pas pourquoi je ne parviens pas à finir mon petit poème, car enfin je suis plein d’idées.“ Et Mallarmé lui répondit: „Mais Degas ce n’est

<sup>522</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 115–117.

<sup>523</sup> Brief an Eugène Lefébure vom 18.02.1865. Mallarmé, *Correspondance*, S. 122. „Die schönste Seite meines Werks wird die sein, die nur diesen göttlichen Namen ‚Hérodiade‘ enthalten wird. Das Wenige an Inspiration, das ich hatte, verdanke ich diesem Namen, [...] diesem dunklen Wort, rot wie ein offener Granatapfel“. Eigene Übersetzung mit Anleihen bei Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 55 und Therre, *Stéphane Mallarmé*, S. 54.

<sup>524</sup> Vgl. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 116; 135.

<sup>525</sup> Vgl. Wais, *Mallarmé*, S. 485–487; 499; 519.

<sup>526</sup> Blanchot, „Le mythe de Mallarmé“, S. 47. „höher[en] Vorrecht der Sprache [...], das nicht darin besteht, einen Sinn auszudrücken, sondern ihn zu erschaffen“. Blanchot, „Mallarmés Mythos“, S. 71.

pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots."<sup>527</sup> Er gibt damit zu bedenken, dass Verse nicht vorrangig aus Ideen, sondern aus Wörtern gemacht werden. Peter Szondi stellt diese Äußerung in den Zusammenhang der semantischen Mehrdeutigkeit:

Wenn Mallarmé einmal gesagt hat, daß Gedichte aus Wörtern, und nicht aus Gedanken gemacht werden, so nicht zuletzt wegen der Mehrdeutigkeit der Wörter, die es erlaubt, daß das Gedicht anstelle eines ein für alle Male fixierten Gehalts ein zwischen den verschiedenen Bedeutungsebenen schillerndes, die verschiedenen Wortbedeutungen kaleidoskopartig immer wieder anders verknüpfendes Leben hat.<sup>528</sup>

Die semantische Mehrdeutigkeit der Wörter steht einer eindeutigen Interpretation entgegen, wenn das Vorkommen mehrerer gleichwertiger Bedeutungsmöglichkeiten keine Entscheidung zwischen ihnen erlaubt. Dafür steht nach Frey in einigen Texten Mallarmés (z. B. *Un coup de dés* oder *Solitude*) das Bild des in zwei Enden auslaufenden Fischschwanzes, der auch dann angedeutet wird, wenn das Auf- oder Untertauchen von Sirenen beschrieben wird (z. B. in *Salut* oder *A la nue accablante*). Die Unmöglichkeit einer Entscheidung zwischen mehreren Bedeutungsmöglichkeiten versetzt die Rede in den Zustand der Unentschiedenheit und Vagheit. Die Erfahrung der Mehrdeutigkeit ist die simultane Aufnahme von Mehrerem in einem Wort; eine Entfaltung des Miteinanders der Bedeutungen in ein Nacheinander würde nach Frey den Reichtum der Möglichkeiten aufheben, denn die Dichte der Rede ist nicht die Summe unterscheidbarer Bedeutungen, sondern die unentscheidbare Mehrdeutigkeit, in der die Rede selbst als Quelle des Gesagten und als Möglichkeit, etwas zu bedeuten, erscheint. In der Unentscheidbarkeit durch die Simultaneität verschiedener Lesarten manifestiert sich die Virtualität, die innewohnende Möglichkeit der Rede.<sup>529</sup> So schreibt Mallarmé: „le dire [...] retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité“<sup>530</sup>. Leutner greift Freys Ausführungen auf und betont, die Pluralisierung der Bedeutungen stellt die Einheit der Bedeutung als feststehender Instanz sowie die Referenz auf die Wirklichkeit infrage. Damit wird die referenzielle Illusion zerstört und das Bedeuten als konstitutives Moment des Sprechens zur Erscheinung gebracht; in der Spannung zwischen mehreren möglichen Bedeutungen bleibt der Akt des Bedeutens in der Schweben. Mit der durchgehenden Parallelität und Überschneidung mehrerer Bedeutungsebenen in einem Text

---

<sup>527</sup> Paul Valéry, „Souvenirs littéraires“, in: (ders.), *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957, S. 774–784, hier: S. 784. „Ich kann mir nicht erklären, warum es mir nicht gelingt, mein kleines Gedicht zu vollenden, schließlich bin ich doch voller Ideen.“ Und Mallarmé entgegnete: „Aber Degas, Verse macht man nicht mit Ideen, sondern mit Wörtern.“

<sup>528</sup> Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hg. von Henriette Beese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 72–73.

<sup>529</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 13–19.

<sup>530</sup> Mallarmé, „Crise de vers“, S. 368. „das Sagen [findet] beim ‚Dichter‘, aus einer Notwendigkeit heraus, die grundlegend ist für eine Fiktionen gewidmete Kunst, seine Virtualität wieder“. Mallarmé, „Verskrise“, S. 287.

wird auch die latente Mehrdeutigkeit von Wörtern offenbar, die keine Homonyme oder Polyseme sind.<sup>531</sup> In Mallarmés Gedichten finden sich zahlreiche Beispiele für Homonyme (z. B. „salut“, „coupe“, „nue“, „basse“), Polyseme (z. B. „toile“) oder Homophone (z. B. „vers“ – „verre“, „cygne“ – „signe“); neben der Mehrdeutigkeit einzelner Wörter werden auch seltene oder veraltete Bedeutungen oder die etymologischen Wurzeln eines Worts mit einbezogen. Nach Hauck „läßt die semantische Verräumlichung eine simultane Zusammenschau der virtuellen Lesarten nicht mehr zu: das Gedicht erscheint dann als eine flirrende Wortkonstellation, die von einem unüberschaubaren Netz von Bezügen zusammengehalten wird“<sup>532</sup>.

Anstatt die Vagheit der unterschiedlichen Bedeutungsmöglichkeiten zu erfassen, wollen manche Interpreten lieber eine eindeutige Lesart erzwingen. So schreibt Eike Schorn, in Mallarmés Gedichten lasse sich „eine eindeutige Sinnbestimmung semantisch zunächst mehrdeutiger Textsegmente erreichen“<sup>533</sup> und im Fall des äußerst komplexen Homonyms „coupe“ (*Salut*) „eine für die Hauptinterpretationsebene allein relevante Eindeutigkeit Herausschäl[en], was nicht ausschließt, daß für weitere mitschwingende Bedeutungsschichten die übrigen Konnotationen ebenfalls eine Funktion erfüllen“<sup>534</sup>. Nach Schorn sind „die nicht fixierbaren syntaktischen ‚Beziehbarkeiten‘ und semantischen Konnotationen nur Oberflächenerscheinungen, hinter denen sich [...] durch den Kontext genau determinierte Strukturen verbergen“<sup>535</sup>. Derartige Interpretationen, die auf dem nachvollziehbaren Bedürfnis nach eindeutiger Sinnfestlegung beruhen, sind aber zum Glück in der Unterzahl. Nach Hoffmann soll die Interpretation eines Gedichts, das eine ausgeprägte Ambiguität als Wesenszug aufweist, die komplexe Leseerfahrung mit reflektieren und die vielfältigen semantischen und syntaktischen Bezüge erfassen und berücksichtigen, anstatt sie aufzulösen.<sup>536</sup>

Zur Pluralisierung des Sinns führt nicht nur die Mehrdeutigkeit der Wortbedeutungen, sondern auch die Auflösung und Mehrdeutigkeit der Syntax, die Mallarmé in der Abhandlung *Le mystère dans les lettres* als Garant der Verständlichkeit eines Texts beschreibt.<sup>537</sup> Insbesondere seine späten Gedichte weichen vom normalen Satzbau ab und setzen die einzelnen Wörter und Satzteile, die mehrfach anschließbar werden, in vieldeutige Beziehungen. In vielen Fällen trägt auch das weitgehende Fehlen der Interpunktion dazu bei, die syntaktische Zuordnung zu

<sup>531</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 89–92; 103; 125.

<sup>532</sup> Hauck, „Nachwort“, S. 325.

<sup>533</sup> Eike Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein. Naturmotive in den Gedichten Stéphane Mallarmés*, Bonn 1973, S. 265.

<sup>534</sup> Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 267.

<sup>535</sup> Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 267.

<sup>536</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 164.

<sup>537</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 103.

erschweren und eine interpretatorische Offenheit zu erzeugen.<sup>538</sup> Häufig nutzt Mallarmé auch die Möglichkeit, mit der Pause am Versende das jeweilige Satzzeichen zu substituieren, wobei Verstehenskonflikte auftreten, wenn sich verschiedene Sinnzusammenhänge ergeben, je nachdem, ob die Pause als Interpunktionsersatz verstanden wird oder nicht.<sup>539</sup> Angesichts der Vielzahl syntaktischer Bezugsmöglichkeiten spricht Michel Butor (mit Bezug auf das Sonett *A la nue accablante*) von einer *syntaxe plurielle*:

le texte est l'un des plus caractéristiques de la syntaxe „plurielle“ de Mallarmé. L'absence presque entière de ponctuation interdit en effet de choisir définitivement entre les diverses „constructions“ qui en ont été proposées. [...] Ce n'est pas l'un ou l'autre mais l'un et l'autre. Les mots ou groupes de mots ont des valences grammaticales qui s'accrochent diversement selon la lecture, révélant telle ou telle face du sens.<sup>540</sup>

Bei der *syntaxe plurielle* können die in der Lektüre nach und nach aufscheinenden, vielseitigen Bezugsmöglichkeiten der Syntax nach Hardt eine Vielzahl gleichwertiger Sinnfacetten und Lesarten enthüllen. Die Wörter werden aus ihrer syntaktischen Fügung gelöst und an eine andere Stelle gesetzt; im freien Spiel möglicher Zuordnungen entsteht ein fortwährendes Setzen, Relativieren und Aufheben von Bezügen, das alle Vermutungen in der Schwebe hält. Aus der Offenheit der Beziehungen resultiert eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten, die in der Lektüre nachzuvollziehen sind, ohne den Text in eine Eindeutigkeit zu überführen.<sup>541</sup> Die Uneindeutigkeit syntaktischer und syntagmatischer Verbindungen macht das Eigengewicht der Wörter spürbar und eröffnet auch insofern unterschiedliche Zuordnungsmöglichkeiten, als die Wörter nicht nur horizontal im Syntagma stehen, sondern auch vertikal in klanglichen und semantischen Bezügen.<sup>542</sup> Mallarmé schreibt: „Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur“<sup>543</sup>. Der Satz erzeugt eine Spannung zwischen den Bedeutungsmöglichkei-

---

<sup>538</sup> Vgl. Hardt, „Stéphane Mallarmé“, S. 151.

<sup>539</sup> Vgl. Regn, *Konflikt der Interpretationen*, S. 188–189.

<sup>540</sup> Michel Butor, „Mallarmé selon Boulez“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, Volume 2, Répertoire 2, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris: Éditions de la Différence 2006, S. 568–575, hier: S. 574. „der Text [ist] besonders charakteristisch für die ‚plurale‘ Syntax Mallarmés. Das fast völlige Fehlen der Interpunktion untersagt es, endgültig zwischen den diversen, vorgeschlagenen Konstruktionen zu wählen. [...] Es ist nicht das eine oder das andere, sondern das eine und das andere. Die Wörter oder Gruppen von Wörtern haben grammatikalische Wertigkeiten, die sich auf unterschiedliche Weise, je nach der Lektüre verbinden und dabei diese oder jene Seite des Sinnes offenbar werden lassen.“ Michel Butor, „Das Mallarmé-Porträt von Pierre Boulez“, in: (ders.), *Repertoire 3. Aufsätze zur modernen Literatur und Musik*, Deutsch von Helmut Scheffel, München: Biederstein 1965, S. 85–98, hier: S. 96.

<sup>541</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 247–251; 259.

<sup>542</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 123–124.

<sup>543</sup> Stéphane Mallarmé, „Le mystère dans les lettres“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, 1956, S. 382–387, hier: S. 386. „Ein Stammeln, wie der Satz es scheint, aufgestaut hier in reichlich verwendeten Einschüben, wird vielfältiger Einklang und entzieht sich in eine Art höheren Gleichgewichts“. Stéphane Mallarmé, „Das Mysterium in der Literatur“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen*, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, 1992, S. 304–310, hier: S. 308.

ten und entzieht sich in ein „équilibre supérieur“; dieses wird geschaffen von der Kraft des Bedeutens, die durch die Virtualität der Rede hervortritt.<sup>544</sup>

Zanucchi spricht von einer Verworrenheit der syntaktischen Konstruktionen: Insbesondere in Mallarmés späten Gedichten sind syntaktische Verbindungsstücke und grammatische Wortarten mit diskursiver Funktion auf ein Minimum reduziert, und die Sätze sind überladen mit Appositionen. Das Verb wird nach Möglichkeit vermieden, und es wird häufig die Präposition „à“ verwendet, um den Relativsatz einzusparen.<sup>545</sup> Nach Wais zeigen die unterschiedlichen Fassungen der Gedichte, wie Mallarmé Sätze umstellt, um Adjektive, Verben, Hilfsverben, Artikel, Partikel oder auch nur ein „et“ oder „qui“ streichen zu können.<sup>546</sup> Zusammengehörende Wörter werden über mehrere Verse voneinander getrennt; häufig ist auch die Inversion des Subjekts, das erst nach dem Verb erscheint. Wenn ein Adjektiv in der Nähe zweier Substantive steht, dann ist es oft näher an dem Substantiv, auf das es sich nicht bezieht (z. B. in *Tout Orgueil*: „Torche dans un branle étouffée“ und „Affres du passé nécessaires“).<sup>547</sup> Indem die syntaktischen Zusammenhänge durch elliptische Verkürzungen, Umstellungen und den Abbau jeglicher Redundanzen nur noch angedeutet werden, wird auch die semantische Mehrdeutigkeit verstärkt sowie die im Französischen häufige Vertauschbarkeit von Wortarten, sodass manche Wörter als Nomen, Pronomen oder Verbform gelesen werden können (z. B. „cela“ als Demonstrativpronomen und Vergangenheitsform von „celer“, „tu“ als Personalpronomen „du“ und Partizip Perfekt von „taire“, „sens“ in der Bedeutung von „Sinn“ bzw. „Richtung“ und als Form von „sentir“).<sup>548</sup> Eine solche Sprachverwendung erinnert an die Äußerung Mallarmés: „j’ envisage [...] la lecture comme une pratique désespérée“<sup>549</sup>.

In Mallarmés Gedichten fordern die antilinearen Assoziationszusammenhänge dazu auf, anstelle der gewohnten linearen Lektüre eher flächenhaft zu lesen, also zum Beispiel die erste Strophe von der letzten her zu deuten.<sup>550</sup> Der Text kann den linearen Charakter der Sprache und die Einheiten von Vers und Strophe überwinden und darüber hinaus mit dem Einbezug typografischer Möglichkeiten und dem Kontrast von Schrift und weißer Fläche als Spiel grafisch-visueller Momente inszeniert werden.<sup>551</sup> Mallarmé schreibt: „L’armature intellectuelle du poème se dissimule [...] dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier:

---

<sup>544</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 104–105.

<sup>545</sup> Vgl. Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 49–50; 55–57.

<sup>546</sup> Vgl. Wais, *Mallarmé*, S. 478–479.

<sup>547</sup> Vgl. Enrico De Angelis, „Einführung“, in: *Stefan George – Stéphane Mallarmé. Briefwechsel und Übertragungen*, hg. von Enrico De Angelis, Göttingen: Wallstein 2013, S. 7–49, hier: S. 32–36.

<sup>548</sup> Vgl. Hauck, „Nachwort“, S. 324–325.

<sup>549</sup> Mallarmé, „La musique et les lettres“, S. 647. „ich betrachte [...] die Lektüre als ein verzweifelttes Unterfangen“. Mallarmé, „Musik und Literatur“, S. 274.

<sup>550</sup> Vgl. Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, S. 174.

<sup>551</sup> Vgl. Hardt, „Stéphane Mallarmé“, S. 152–153.

significatif silence“<sup>552</sup>. Das weiße Papier steht für einen Raum des Schweigens; es umrahmt und durchbricht den Text, trägt aber auch die Wörter, die sich von ihm abheben, und ermöglicht das Spiel der Bedeutungsmöglichkeiten.<sup>553</sup> Blanchot beschreibt das Schweigen als „condition de la parole, si parler c’est remplacer une présence par une absence [...]. Le silence n’a tant de dignité que parce qu’il est le plus haut degré de cette absence qui est toute la vertu de parler“<sup>554</sup>. Die weiße Seite entspricht einer Poetik, deren reinste Form das Schweigen ist. Das Weiße kommt bei Mallarmé als Schnee, Eis, Gletscher, Licht, Schwan, Sterilität oder Papier vor, und auch der dichterische Prozess wird damit assoziiert; so ist die Rede von „blanc vol“ (*Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé*), „blanc cheveu“ (*A la nue accablante*), „blanche agonie“ (*Le vierge, le vivace*), „blancs sanglots“ (*Apparition*) und „blanc souci“ (*Salut*).<sup>555</sup>

Ein Beispiel für die Inszenierung typografischer Möglichkeiten und die Semantisierung der weißen Seite ist Mallarmés *Un coup de dés* (1897). Hier ist das gewohnte Schriftbild aufgelöst und der Text auf elf Doppelseiten interpunktionslos verstreut, wobei die einzelnen Wörter und Satzteile eine unterschiedliche Größe und Form der Drucktypen und unterschiedlich große Abstände voneinander aufweisen. Die flächenhafte Anordnung und die verschiedenen Schriftgrößen und -formen bewirken vielfältige Zuordnungen der Wörter und Satzteile, die zum Teil treppenförmig oder horizontal über die Seiten verteilt sind; das Ziel ist eine simultane Vision der Doppelseite. Die Fragmente des über die Seiten verteilten zentralen Satzes „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ werden von Nebensätzen und Appositionen umrankt, wobei die einzelnen Textsegmente unterschiedlich weit von diesem Satz entfernt sind.<sup>556</sup> Mallarmé erläutert im Vorwort:

L’avantage [...] littéraire [...] semble d’accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l’intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l’est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleura et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires d’une phrase capitale dès le titre introduite et continuée.<sup>557</sup>

<sup>552</sup> Brief an Charles Morice vom 27.10.1892. Mallarmé, *Correspondance*, S. 1095. „Das geistige Gerüst des Gedichts verbirgt sich [...] in dem Raum, der die Strophen voneinander trennt und innerhalb der weißen Fläche des Papiers: bezeichnende Stille“. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 110.

<sup>553</sup> Vgl. Hauck, „Nachwort“, S. 317.

<sup>554</sup> Blanchot, „Le mythe de Mallarmé“, S. 42. „Bedingung des Sprechens, wenn sprechen heißt, eine Anwesenheit durch eine Abwesenheit zu ersetzen [...]. Das Schweigen besitzt soviel Würde nur, weil es der höchste Grad dieser Abwesenheit ist, die die ganze Tugend von Sprechen ist“. Blanchot, „Mallarmés Mythos“, S. 62.

<sup>555</sup> Vgl. Peter Fröhlicher, „Nachwort“, in: Stéphane Mallarmé, *Gabe des Gedichts. Ausgewählte Lyrik*, französisch – deutsch, übersetzt von Christoph Ferber, Mainz: Dieterich’sche Verlagsbuchhandlung 2004, S. 125–143, hier: S. 141.

<sup>556</sup> Vgl. Hardt, „Stéphane Mallarmé“, S. 153–154.

<sup>557</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1956, S. 455. „Der literarische Vorteil [...] scheint darin zu liegen, die Bewegung mal zu beschleunigen, mal zu verlangsamen, sie zu skandieren, sogar zu erzwingen gemäß einer Gesamtansicht der Seite: diese als Einheit gedacht wie es sonst der Vers oder die perfekte Zeile ist. Die Fiktion wird erscheinen und schnell wieder verfliegen, gemäß der Bewegung der Schrift, um die fragmentarischen Unterbrechungen eines Hauptsatzes, der mit dem Titel beginnt und dann fortgeführt wird.“

Das räumliche Schriftbild steht in Spannung zum linearen Ablauf des Gedankens, und an die Stelle einer sukzessiven Lektüre tritt die simultane Rezeption. Darüber hinaus soll sich die Gestaltung der Schrift auf das mündliche Vorlesen auswirken: Die Position der Wörter und Wortgruppen, der Wechsel der Schrifttypen und die unterschiedlich großen Leerstellen sowie der vertikale oder horizontale Verlauf der Zeilen sollen die Lesegeschwindigkeit, Tonhöhe und Lautstärke beeinflussen.<sup>558</sup> Durch die Verteilung des Texts auf den Seiten bewirkt das Weiß der Seite eine eigenwillige Rhythmisierung und umhüllt einzelne Wörter und Satzteile mit Schweigen. Eine wichtige Funktion hat auch die Mittelachse, die jede Doppelseite in der Mitte trennt, denn die Textverteilung spielt mit der Mittelachse und konfrontiert den Leser dadurch mit der Materialität der Buchform.<sup>559</sup> Die visuell erfahrbare Anordnung der Schrift ersetzt die auditiv wirkende Struktur des Reims, weil sich die typografischen Merkmale auf das Vorlesen und damit auditiv auswirken sollen; somit lässt sich die grafische Gestaltung nach Leutner auch als ein modifiziertes Streben nach dem *mot total* begreifen.<sup>560</sup>

Die Auseinandersetzung mit der Forschung zeigt, dass man bei der Beschreibung und Einordnung von Mallarmés Lyrik und poetischer Sprachverwendung nicht selten in Versuchung gerät, sich von dem konkreten Text der Gedichte zu entfernen und in Abstraktheit zu verlieren. Nach Buchmann schrumpft Mallarmés poetische Rede in der Rezeption „zu einem Vorrat isolierter, immer wieder angeführter Stichworte, deren Bedeutung gerade nicht im Kontext des Verses, sondern in theoretischen Diskursen gesucht wird [...]: Das Werk wird verfügbar, indem der ursprüngliche, erratisch bleibende Wortlaut ausgeblendet wird“<sup>561</sup>. Die Konsequenz einer solchen Rezeption ist nach Buchmann, dass sie „weniger auf die Lüftung als auf die Zelebrierung des Mysteriums setzt [...] und die Summe der syntaktischen, rhetorischen, metrischen und intertextuellen Strategien ignoriert“<sup>562</sup>. Es lässt sich beobachten, dass manche Forschungsbeiträge in ihrem Bemühen um eine möglichst umfassende Interpretation den konkreten Text und die darin verwendete Sprache aus den Augen verlieren und ihn durch die Komplexität des eigenen Deutungsansatzes noch zusätzlich überfrachten.

In den folgenden Kapiteln III.3.2 und III.3.3 soll das von Buchmann genannte „Mysterium“ weder gelüftet noch zelebriert werden. Es geht vielmehr darum, Mallarmés poetische Sprachverwendung am Beispiel zweier Gedichte zu beschreiben und mit großer Textnähe zu

---

<sup>558</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 134; 136.

<sup>559</sup> Vgl. Hauck, „Nachwort“, S. 326–327.

<sup>560</sup> Vgl. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 79.

<sup>561</sup> Buchmann, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, S. 8.

<sup>562</sup> Buchmann, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, S. 9.



analysieren, um dann die Übersetzbarkeit der vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität dieser Sprachverwendung zu erörtern, die häufig auf der phonetischen oder grafischen Ebene oder in Form einer semantischen oder syntaktischen Mehrdeutigkeit zum Ausdruck kommt. Zu diesem Zweck werden zwei Sonette ausgewählt, die besonders ausgeprägte und vielfältige Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung enthalten: das titellose *A la nue accablante* und das titellose *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, dass diese Gedichte nicht nur in thematischer und motivischer Hinsicht sehr unterschiedlich sind, sondern sich auch in Bezug auf die Formen der sprachlichen Selbstreferenzialität, die die Übersetzung vor Herausforderungen stellen, in komplementärer Weise ergänzen: Während nämlich in *A la nue accablante* die größte Schwierigkeit der Übersetzung in der semantischen Mehrdeutigkeit von Homonymen liegt, stellen in *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* die Homophonie und die Vokaldominanz die größten Hürden dar. Beide Gedichte weisen außerdem eine ausgeprägte syntaktische Mehrdeutigkeit durch mehrfach anschließbare Bezüge auf, die zumindest in *A la nue accablante* eng mit der semantischen Mehrdeutigkeit der Homonyme verknüpft ist; es lässt sich aber in der Übersetzung beider Gedichte eine gewisse syntaktische Ambiguität nachbilden.

Diese beiden Sonette werden in den Kapiteln III.3.2 und III.3.3 ausführlich vorgestellt. Da Mallarmé seine Gedichte über Jahre und sogar Jahrzehnte immer wieder überarbeitet hat, liegen in vielen Fällen mehrere voneinander abweichende Fassungen vor. Zwar hatte er vor seinem Tod noch eine Ausgabe letzter Hand vorbereitet, diese ist aber erst posthum im Jahr 1899 und nach Hauck mit zahlreichen editorischen Inkonsequenzen erschienen.<sup>563</sup> Auch die verschiedenen Auflagen der *Poésies* sowie der *Œuvres complètes*, die im Lauf des 20. Jahrhunderts erschienen sind, enthalten unterschiedliche Versionen der Gedichte. Im Fall der zwei ausgewählten Sonette wird die Entscheidung für die jeweils verwendete Fassung an der entsprechenden Stelle begründet, und die Abweichungen anderer Versionen werden berücksichtigt. Zu den beiden Sonetten werden sämtliche Übersetzungen ins Deutsche betrachtet, die im Zeitraum der Bearbeitung zugänglich waren. Es liegen deutsche Übersetzungsbände zu Mallarmés Gedichten von Carl Fischer, Remigius Netzer, Richard von Schaukal, Fritz Usinger, Franz Nobile, Christoph Ferber, Kurt Reidemeister, Gerhard Goebel, Wolfgang Brunsch und Hans Staub / Anne Roehling vor. Außerdem gibt es einzelne deutsche Übersetzungen zu den zwei ausgewählten Sonetten von Rainer Maria Rilke, Walter Münz, Paul Wiegler, Walter Naumann, Josef Binder, Kay Borowsky, Eberhard Orthbandt, Tim Trzaskalik, Paul Hoffmann und Helmut Scheffel.

---

<sup>563</sup> Vgl. Hauck, „Nachwort“, S. 328.

Die vorhandenen Übersetzungen der zwei ausgewählten Sonette setzen zum Teil erheblich voneinander abweichende Schwerpunkte und unterscheiden sich entsprechend stark. Angesichts der großen Zahl der Übersetzungen (elf zu *A la nue accablante* und 16 zu *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*) kann keine dieser Übersetzungen in ausführlicher und umfassender Weise besprochen werden. Da die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit lautet, inwiefern die konkreten Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung übersetzt werden können, geht es vielmehr darum, die vorliegenden Übersetzungen als eine Art empirisches Material zu betrachten, sich daraus zu bedienen und relevante Stellen herauszugreifen, um zu erörtern, auf welche Weise die Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in der Übersetzung nachgebildet werden können.

Zu den Sonetten werden nicht nur sämtliche im Zeitraum der Bearbeitung vorhandenen Übersetzungen ins Deutsche berücksichtigt; es werden darüber hinaus eigene deutsche Übersetzungen angefertigt. Wie bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit ausführlich begründet wurde, ist für die Beurteilung der Übersetzbarkeit eines Gedichts das Verfassen einer eigenen Übersetzung von entscheidender Bedeutung. Das eigene Übersetzen erleichtert die Einschätzung und Beurteilung der anderen Übersetzungen, weil in der praktischen Herangehensweise erfahren und erprobt werden kann, vor welche Detailentscheidungen die Übersetzer gestellt werden, welche nicht vorhersehbaren Wege der Übersetzungsprozess manchmal nimmt und welche konkreten Möglichkeiten sich nicht nur eröffnen, sondern auch konsequent umsetzen lassen. Und wenn die vorhandenen Übersetzungen der ausgewählten Sonette für manche Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung keine angemessenen Lösungen anbieten (was an einigen Stellen der Fall ist), kann die eigene Übersetzung neue Vorschläge machen, die sich von den bisherigen Herangehensweisen lösen und neue Perspektiven eröffnen. Auf diese Weise kann die eigene Übersetzung dazu beitragen, das pauschale Urteil der Unübersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung aufzulockern und an seine Stelle eine genauere Differenzierung treten zu lassen.

Einige der genannten Übersetzer/innen der Gedichte Mallarmés erläutern in Vor- und Nachworten die Absicht und das Vorgehen ihrer Übersetzungsarbeit und begründen ihre Schwerpunkte, die zum Teil erheblich voneinander abweichen. Derartige Ausführungen sind unbedingt zur Kenntnis zu nehmen, um dann am konkreten Übersetzungstext einzelne Entscheidungen und Prioritäten besser einordnen und nachvollziehen zu können. Dabei ist es auffällig, dass es in den meisten Übersetzungskommentaren insbesondere um die umstrittene Frage des Reims geht. Während beispielsweise Reidemeister und Goebel den Verzicht auf den Reim mit

dem Anspruch größerer semantischer, syntaktischer und metrischer Genauigkeit begründen, misst Nobiling dem Erhalt sämtlicher formaler Aspekte den größten Stellenwert bei. Reide-meister schreibt, seine Übersetzungen versuchen, das „Verständnis zu erleichtern, indem sie den Farbenreichtum der Verse gleichsam in Schwarz-Weiß, ohne die Zierde des Reimes, möglichst getreu und möglichst unverstellt nachzeichne[n]“<sup>564</sup>. Dagegen ist einzuwenden, dass die Bedeutung des Reims in Mallarmés Gedichten weit über die einer bloßen „Zierde“ hinausgeht. In der Einführung zu Goebels Übersetzungen heißt es, diese respektieren die Originale in semantischer und syntaktischer Hinsicht mit größter Genauigkeit, was nur durch die Aufgabe des Reims möglich sei, denn bei dessen Nachbildung entstünden „zwangsläufig empfindliche Verluste auf der semantischen wie auf der syntaktischen, damit der rhythmischen Ebene, abgesehen von parasitären Hinzufügungen ‚des Reimes wegen‘“<sup>565</sup>. Goebel versuche, die Metrik bis in ihre rhythmische Feinstruktur möglichst getreu nachzubilden, aufgrund der Annahme, dass sich bei Mallarmé die Bedeutung durch das Tempo und den Rhythmus von Syntax und Metrik sukzessiv herstellt. Zwar solle die Übersetzung eine Interlinearversion sein und den Blick auf das Original lenken, sie bedürfe dazu jedoch eines ästhetischen Eigenwerts, den sie nicht durch die bloße semantische Paraphrase, sondern nur durch die Nachbildung der syntaktischen und metrischen Struktur gewinne.<sup>566</sup> Ferber schreibt zu Goebels Übersetzungen, dieser habe versucht, das syllabische französische im syllabotoni-schen deutschen Verssystem zu bewahren; zwar seien die Übersetzungen präzise und be-griffsklar, aber rhythmisch zu gezwungen und reimlos, und der im Deutschen unbekante Rhythmus sei befremdlich. Es gelinge ihnen nicht, so Ferber, auch nur einen Anflug von ästhetischem Genuss zu vermitteln.<sup>567</sup>

Die Verfechter ungereimter Übersetzungen gereimter Gedichte preisen den vollständigen Verzicht auf den Reim häufig mit dem Argument einer größeren semantischen oder metri-schen Genauigkeit und ästhetischen Qualität an. Inwiefern dieser Anspruch erfüllt wird, ist stets anhand des konkreten Übersetzungstexts zu beurteilen. Wenn jedoch ein Übersetzer, wie es im Fall von Goebel beschrieben wird, zwar den Reim vollständig tilgt, dafür aber anderen formalen Aspekten der Metrik bis in die rhythmische Feinstruktur einen sehr hohen Stellen-wert beimisst, ist eine derart ungleiche Berücksichtigung verschiedener formaler Aspekte schwer nachzuvollziehen. In ähnlicher Weise betont Brunsch in seinen ungereimten Überset-

---

<sup>564</sup> Stéphane Mallarmé, *Dichtungen*, in Auswahl übersetzt und herausgegeben von Kurt Reidemeister, Krefeld: Scherpe 1948, S. 108.

<sup>565</sup> Bettina Rommel, „Einführung“, in: Stéphane Mallarmé, *Gedichte. Französisch und Deutsch*, übersetzt von Gerhard Goebel, Gerlingen: Lambert Schneider 1993, S. 11–21, hier: S. 20–21.

<sup>566</sup> Vgl. Rommel, „Einführung“, S. 21.

<sup>567</sup> Vgl. Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 151–153.

zungen die größtmögliche Nähe zum Original, „die Bewahrung des jeweiligen Metrums eingeschlossen und die billige Nachahmung französischer Endreime durch fremde, entfernende und ganz anders strukturierte und funktionalisierte des Deutschen ausgeschlossen“<sup>568</sup>. Dem Reim eine geringere Bedeutung als anderen metrischen Aspekten beizumessen, ist unangebracht, schließlich hat der Reim in Mallarmés Gedichten einen außergewöhnlich hohen Stellenwert und geht an einigen Stellen so weit, dass er wortgleiche Homonyme miteinander verbindet (z. B. „tu“ – „tu“ in *A la nue accablante* oder „coupe“ – „coupe“ in *Salut*). Für Borowsky, der gereimt übersetzt, sind Mallarmés frühe Gedichte „in freirhythmischen Versen nicht vorstellbar, [...] weil ihre ganz außerordentliche Sangbarkeit ohne ein festes Metrum nicht leben könnte. [...] auch die späten schwierigen Sonette [verlieren] ihren Zauber, wenn sie in freirhythmischen Versen wiedergegeben werden“<sup>569</sup>. So sollte sich der Übersetzer nach Borowsky bemühen, „dem Zauber einer in klassische Verse gefaßten Dichtung [...] in der eigenen Sprache nahezukommen, auch wenn die metrischen, reimtechnischen und prosodischen Gegebenheiten der Vorlage Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten häufen“<sup>570</sup>.

Staub/Roehling beschreiben ihre ungereimten Übersetzungen als „hinführende Vermittlung“<sup>571</sup> mit dem Ziel, „einen mit dem Französischen mehr oder weniger Vertrauten zu einem besseren Verstehen des originalen Textes hinzuführen“<sup>572</sup>. Wenn man hingegen „unter Übersetzen ein Ersetzen des französischen Originals durch ein deutsches Äquivalent versteht, das dichterischen Rang beansprucht, muss der Übersetzer selber Dichter sein“<sup>573</sup>. Als Begründung der eigenen Schwerpunktsetzung ist ihre Aussage nachvollziehbar, sie beschreiben damit aber zwei Extreme – eine Übersetzung als bloßes Hilfsmittel oder dichterisches Äquivalent –, zwischen denen es in der Praxis zahlreiche Mittelwege gibt. Bei einer Übersetzung, die als Hilfsmittel dem Verständnis des Originals dient, sind beide Texte parallel zu lesen. So schreiben Staub/Roehling, dass neben dem Reim auch „die so wichtigen versinternen Lautbeziehungen leider keine Nachbildung erlauben. In diesem Bereich vor allem müssen wir den Leser auffordern, unsere Übersetzungsversuche [...] durch lautes Lesen der französischen Texte zu ergänzen“<sup>574</sup>. Ihr wichtigstes Anliegen ist

---

<sup>568</sup> Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Gedichte französisch – deutsch*, Neuübertragung von Wolfgang Brunsch, Stolzalpe: Wolfgang Hager 2012, S. 6–7.

<sup>569</sup> Kay Borowsky, „Nachbemerkung des Übersetzers“, in: *Pariser Traum. Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud*, in Auswahl übertragen von Kay Borowsky, Tübingen: Heliopolis 1984, S. 245–247, hier: S. 246.

<sup>570</sup> Borowsky, „Nachbemerkung des Übersetzers“, S. 246.

<sup>571</sup> Stéphane Mallarmé, *Poésies / Gedichte*, Französisch / Deutsch, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, Stuttgart: Reclam 2010, S. 9.

<sup>572</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, S. 9.

<sup>573</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, S. 9.

<sup>574</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, S. 11.

das Erfassen der genauen Wortbedeutungen, deren deutsche Formulierung allerdings immer schon ein gewisses Maß an Deutung voraussetzt. Indessen haben wir versucht, das jeweilige Bedeutungspotential so wenig wie möglich einzuschränken. Ein besonderes Problem stellt sich bei der Übersetzung der Homonyme. Hier haben wir uns jeweils für die Facette entschieden, auf die vom Kontext her das meiste Licht fällt. Allerdings sollte der Leser auch andere Bedeutungen nicht ausschließen. [...] Ein ähnliches Problem zeigt die Verwendung homophoner Wörter. [...] Auch in solchen Fällen sollte die Initiative des neugierigen Lesers die von uns vorgeschlagene Bedeutung ergänzen.<sup>575</sup>

Der wiederholte Hinweis, beim Lesen der Übersetzung das Original stets im Blick zu behalten, zeigt zum einen, welche Eigenschaften eines Originals in der Übersetzung kaum zu erhalten sind: zum Beispiel die phonetische Beschaffenheit der Wörter und die semantische Mehrdeutigkeit von Homonymen oder Homophonen. Er zeigt zum anderen, dass eine Übersetzung, die sich bewusst als Hilfsmittel darbietet und keinen Anspruch darauf erhebt, als eigenständiges Gedicht wahrgenommen zu werden, doch in gewisser Weise in der unbefriedigenden Position zwischen Originaltext und Wörterbuch verharrt und weder die Schönheit des einen noch die Genauigkeit des anderen erreichen kann. So kommentiert auch Hoffmann seine ungereimte Übersetzung: „Die ‚wörtliche‘ Interlinearübersetzung prätendiert keinerlei dichterische Äquivalenz, sie dient unverkennbar nur dem begrifflichen Verständnis und macht so den qualitativen Abstand zum [...] wesentlichen Gehalt der poetischen Form sehr deutlich.“<sup>576</sup>

Den Einwand von Wais, dass es bei der Übersetzung Mallarmés bedenklich sei, in der Rangordnung dessen, was mit zielsprachlichen Mitteln erreichbar ist, den Reim sehr hoch zu stellen, begründet er damit, dass dessen Nachbildung zu zusammengesetzten Wortungeheuern führen kann oder dazu, dass der Wortlaut dunkler wird als im Original.<sup>577</sup> Bei der Reimbildung ist selbstverständlich zu vermeiden, dass so etwas passiert. Wais führt unglückliche Übersetzungslösungen leider etwas zu pauschal auf den Reim zurück. So kritisiert er die Übersetzungen von *Salut*, „ohne den Reim hätte wenigstens einer der deutschen Übersetzer Mallarmés imstande sein müssen, den Trinkspruch *Solitude, récif, étoile* in der immerhin bedeutsamen authentischen Reihenfolge zu belassen“<sup>578</sup>. Zur Übersetzung des Verses „Ta jubilation nue“ (*Petit Air I*) schreibt er, diesen „wird wohl mancher Leser sich in einer nicht-französischen Sprache lieber ohne Reim und mit dem schönen weiblichen Abschluß wünschen als männlich, und mit Reim“<sup>579</sup>. Es erscheint doch als eine sehr ungünstige Prioritätensetzung, zugunsten der Kadenz einer einzigen Zeile das gesamte Gedicht in den Zustand der Reimlosigkeit zu versetzen. Auch Ferber führt unschöne Übersetzungslösungen pauschal auf

---

<sup>575</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, S. 10–11.

<sup>576</sup> Hoffmann, *Symbolismus*, S. 164.

<sup>577</sup> Vgl. Wais, „Übersetzung und Nachdichtung“, S. 207.

<sup>578</sup> Wais, „Übersetzung und Nachdichtung“, S. 208.

<sup>579</sup> Wais, „Übersetzung und Nachdichtung“, S. 210.

den Reim zurück, wenn er über Schaukals Übersetzungen schreibt, diese bleiben zwar nahe am Original und verfälschen die Gedichte gedanklich nicht, aber das Festhalten am strophenübergreifenden Reimsystem gebe Anlass zu Unschönheiten verschiedenster Natur.<sup>580</sup> Hierzu muss betont werden, dass Schaukal nicht bloß in reimender Form übersetzt, sondern auch das Reimschema des Originals fast genau nachbildet (ganz exakt wird es nur in den Bänden von Fischer und Nobiling nachgebildet – abgesehen von einzelnen Übersetzungen anderer Übersetzer). Ein Kompromiss beim Umgang mit dem Reim kann also darin bestehen, in reimender Form zu übersetzen, sich aber ein wenig von dem schwierigen Reimschema zu lösen, das mitunter für vier Verse denselben Reim verlangt. Ein vollständiger Verzicht auf den Reim in der Übersetzung eines gereimten Gedichts Mallarmés würde den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten des Originals erheblich einschränken. Anstatt den Reim als eine lästige Bürde zu betrachten, die zulasten anderer, vermeintlich wichtigerer Aspekte geht, sollte er vielmehr als reizvolle Herausforderung angesehen werden, als ein beengendes, aber auch formgebendes Korsett, das dem Inhalt eine Entsprechung, Form und Abrundung am Ende eines Verses bzw. einer Strophe verleiht. Und selbstverständlich muss an den Erhalt des Reims der Anspruch geknüpft sein, seine besonderen Bedürfnisse am Ende jedes Verses nicht zulasten der semantischen oder stilistischen Qualität des Texts gehen zu lassen.

Als ein Übersetzer, der dem Erhalt sämtlicher formaler Aspekte und auch des Reims den größten Stellenwert beimisst, beschreibt Nobiling sein Bestreben, „nicht nur das Gedankengut Mallarmés, sondern auch die diesem Gedankengut von Mallarmé gegebene äußere Form nach Rhythmus und Reim wiederzugeben“<sup>581</sup>. Über seine Übersetzungen schreibt er,

daß die Metrik der Übersetzung sich genau an diejenige Mallarmés hält, daß sie dort weibliche Reime bringt, wo der Urtext weibliche Reime zeigt, dort männliche, wo Mallarmé männliche für angebracht hielt; daß die Verse aus 12, 8, 7, 6, 4 Silben bestehen, je nachdem Mallarmé 12, 8, 7, 6, 4 Silben als Maß der Zeilen seiner Gedichte gewählt hat; daß, hieraus sich ergebend, der Pair-Typus (die Silbenzahl ist durch 2 teilbar) resp. der Impair-Typus (die Silbenzahl ist nicht durch 2 teilbar) seiner Gedichte auch in der Übersetzung gewahrt ist [...].<sup>582</sup>

Letzteres begründet er damit, dass auf dieser Zweiteilung die moderne französische Lyrik beruhe. Es lässt sich jedoch einwenden, dass eine deutsche Übersetzung als deutschsprachiger Text nicht unbedingt den Regeln und Traditionen der französischen Lyrik folgen sollte. Nobiling führt aus, wie das Silbenzählen im Französischen durch die Hebungen und Senkungen im Deutschen zu beantworten ist:

---

<sup>580</sup> Vgl. Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 148–149.

<sup>581</sup> Stéphane Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, *Vom Leben und Wirken der Romanen. Übersetzungen*, Band 2, hg. von Ernst Gamillscheg, Jena / Leipzig: Wilhelm Gronau 1938, S. 2.

<sup>582</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, S. 7.

Mallarmé [...] räumte dem altbewährten Pair-Typus, und in ihm dem 12-silbigen Alexandriner, in seinem Werke den Vorrang ein. Aber [...] er hat doch auch einige Impairedgedichte geschrieben, die ein Übersetzer auch als solche kenntlich machen muß. Er muß ihnen den trochäischen Rhythmus geben, während er die Pairedgedichte im iambischen Takte zu gestalten hat.<sup>583</sup>

In Nobilings Übersetzungen der Gedichte Mallarmés geht die strikte Einhaltung sämtlicher formaler Aspekte erheblich zulasten der semantischen und stilistischen Qualität. Er bildet nicht nur die Silbenzahl und das Reimschema nach, sondern auch die Satzverteilung über die Verse und die Stellung des männlichen und weiblichen Versausgangs, aber dafür besitzt seine Sprache, wie Wais betont, mit dem Deutschen nur eine entfernte Ähnlichkeit.<sup>584</sup> Auch nach Friedrich ist die „mit Ausrufezeichen und Donnerworten überhäufte Verdeutschung von Nobiling völlig unannehmbar“<sup>585</sup>. Ferber sieht in Nobilings 1938 erschienenen Übersetzungen zwar „eine Reihe von äußerst gut gelungenen Strophen [und] interessanten Wortschöpfungen“<sup>586</sup>, er kritisiert aber zu Recht, dass sie aus Mallarmé „einen Nazidichter“<sup>587</sup> machen, was nicht nur der Titel der Übersetzung von *Salut* („Heil!“) nahelegt, sondern auch das Vorwort, in dem auch Übersetzungen von Baldur von Schirachs Gedicht *Hitler* besprochen werden.<sup>588</sup>

Mit der Gegenüberstellung von Übersetzungen, die vollständig auf den Reim verzichten, und Übersetzungen, die den Erhalt sämtlicher formaler Aspekte erzwingen, werden zwei Extreme beschrieben. Angemessener und sinnvoller ist es, einen Mittelweg zu beschreiten, indem eine Übersetzung zwar den Reim erhält, aber nicht zulasten der semantischen und stilistischen Qualität an jedem formalen Element oder am exakten Reimschema des Originals festhält. Dieser Mittelweg wird von einigen Übersetzern beschritten, ohne dass diese ihr Vorgehen umfangreich kommentieren; er manifestiert sich in Übersetzungslösungen mit einer insgesamt guten Prioritätensetzung und liegt auch den eigenen Übersetzungen zugrunde. Die Übersetzungen von Fischer, die das Reimschema sogar exakt nachbilden, gehören in mehrfacher Hinsicht und in vielen Fällen zu den besten Lösungen. Hauck schreibt, Fischer habe

eine besondere Herausforderung darin gesehen, [...] die Silbenzahl und das Reimschema des französischen Originals zu bewahren. Zwar muß er im Interesse dieses Vorhabens [...] große Ausdrucksspielräume preisgeben, seine Übersetzungsweise nähert sich dafür jedoch – als ein stark klang- und rhythmusorientiertes Austüfteln von Wortkonstellationen – gleichsam mimisch Mallarmés Schreibprozeß an.<sup>589</sup>

---

<sup>583</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, S. 8.

<sup>584</sup> Vgl. Wais, „Übersetzung und Nachdichtung“, S. 207–208.

<sup>585</sup> Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 118.

<sup>586</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 155.

<sup>587</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 154.

<sup>588</sup> Vgl. Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 154.

<sup>589</sup> Hauck, „Nachwort“, S. 329–330.

Ferber beschreibt Fischers Übersetzungen als überdurchschnittlich gut; in seinen Augen führt der Erhalt des Reimschemas des Originals jedoch „zu einer Reihe von ‚Stilblüten‘ [...] und [bewirkt] im gesamten eine vielleicht zu pompöse, auf äußere Effekte zielende Darbietung“<sup>590</sup>. In seinen eigenen Übersetzungen hat Ferber sich für einen ungewöhnlichen Umgang mit dem Reim entschieden: Zwar beschreibt er ihn als konstituierendes Element von Mallarmés Poesie, auf das gänzlich zu verzichten undenkbar sei;<sup>591</sup> sein Vorgehen ist jedoch

ein eklektisches. Bei jedem Gedicht suche ich die jeweils passendste rhythmische Möglichkeit, wobei ich aber darauf Wert lege, ein im Deutschen übliches Versmaß zu wählen, das dann durchgehend eingehalten wird. Ich halte mich nicht unbedingt an das Reimschema der Originalgedichte, bei Sonetten schon gar nicht. [...] [Ich] arbeite [...] oft mit unreinen Reimen und Assonanzen, was mir unvergleichlich mehr Möglichkeiten gibt, die Zeilen klanglich miteinander zu verknüpfen – und was zugleich moderner, zeitgemäßer wirkt.<sup>592</sup>

Ein solches Verfahren, das als Mittelweg zunächst einmal interessant erscheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung der konkreten Texte jedoch als problematisch: In manchen Übersetzungen Ferbers sind einige Strophen gereimt (rein oder unrein), manche hingegen überhaupt nicht – dies wirkt leider auch auf den Leser wie ein unglücklicher Kompromiss.

Neben der umstrittenen und viel diskutierten Frage des Reims wird in den Kommentaren einiger Übersetzer/innen Mallarmés auch die Frage der übersetzerischen Treue angesprochen und gerne anhand der terminologischen Gegenüberstellung einer (als treu beschriebenen) Übersetzung bzw. Übertragung und einer (für anmaßend kreativ gehaltenen) Nachdichtung erörtert. So betont Schaukal, seine Übersetzung sei

nicht Nachdichtung, sondern eine möglichst genaue, ja wörtliche Übertragung des Originaltextes: die Schwierigkeiten des Ausdrucks eines meist schwebenden und verschwebenden Gedankenganges und einer von jedem leisesten Eindruck angeregten Stimmung sind nicht etwa der Eigenmächtigkeit oder der Schwerfälligkeit des Übersetzers zuzuschreiben, der sich ohne weiteres als nachempfindender Dichter auf seine Weise hätte gehen lassen können, aber es aus Ehrerbietung vor dem Meister und Treue zu den beiden geliebten Sprachen vorgezogen hat, sich die strengsten Fesseln, zumal im fremdartigen Versbau und den Reimgliedern, die den Sinn tragen, aufzuerlegen.<sup>593</sup>

Ob „dem Meister“ oder „den beiden geliebten Sprachen“ mit diesem Vorgehen ein Gefallen getan wurde, ist durchaus infrage zu stellen. In ähnlicher Weise wie Schaukal beschreibt Nobiling es als Aufgabe des Übersetzers,

Diener zu sein, nichts weiter als Diener. [...] Wenn er [...] seinen Dienst treu erfüllt, so ist er mehr als der sich selber gewiß viel höher einschätzende ‚Nachdichter‘. Dies Wort klingt pompöser, birgt aber [...] eine auf Hochmut beruhende Lüge in sich. Der wahre Dichter hat in sich ein Gottesgna-

---

<sup>590</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 149.

<sup>591</sup> Vgl. Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 153.

<sup>592</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 159–160.

<sup>593</sup> Stéphane Mallarmé, *Gedichte*, zweisprachige Ausgabe, Deutsch von Richard von Schaukal, Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1947, S. 132.



dentum. Es ist eine Vermessenheit, ihn ‚nachdichten‘ zu wollen, vielleicht sogar mit dem bösen Hintergedanken, ihn verbessern zu wollen.<sup>594</sup>

Nobiling gelingt es leider nicht, es bei der Unterstellung böser Hintergedanken zu belassen, und er erwägt daher wenige Zeilen später, ob man das Nachdichten nicht vorsichtshalber strafrechtlich einordnen und „als einen literarischen Diebstahl bezeichnen“<sup>595</sup> sollte, den er mit „einem gestohlenen Auto, [dem man] einen anderen Anstrich gegeben“<sup>596</sup> hat, vergleicht. Da dieses Vokabular aus dem kriminellen Milieu im übersetzungswissenschaftlichen Bereich eher unangemessen ist und die Chance einer sachlichen Erörterung nicht unbedingt erhöht, soll zur Abwägung des Begriffs der übersetzerischen Treue lieber noch einmal Ferber zu Wort kommen, der ein angemesseneres Verständnis dieses Begriffs zeigt. Zu der „Mär von der schönen und untreuen und der häßlichen und treuen Übersetzung“<sup>597</sup> schreibt er:

Es gibt [...] keine treuen und schönen Übersetzungen, sondern nur gute und schlechte, und die guten sind immer treu und schön, und die schlechten immer untreu und häßlich. Denn was ist schon Treue, wenn sie [...] nur getreue Wiedergabe des Wortsinns bedeutet. [...] Treue in einer Lyrik-übersetzung heißt: den Geist des Ganzen unverfälscht in der Zielsprache wiedergeben, und Geist heißt eben nicht nur Wort und Wortsinn, sondern auch Klang, Rhythmus, Eleganz, oder auch [...] Lesbarkeit. Denn was nicht lesbar ist, ist nicht gut (wobei Lesbarkeit keineswegs mit Verständlichkeit gleichzusetzen ist: auch das unverständlichste Gedicht kann lesbar sein!).<sup>598</sup>

Somit ist nach Ferber auch der Umstand, dass ein Gedicht von einem Dichter von Rang übersetzt wurde, kein Qualitätssiegel, denn wenn eine solche Übersetzung nur Befremden bewirkt, kann sie nicht gut sein, auch wenn das Original selbst nicht leicht verständlich ist.<sup>599</sup>

Nach Fröhlicher sind „analoge Sinnpotentiale mit den Möglichkeiten und Mitteln der Zielsprache zu schaffen: Texttreue verlangt paradoxerweise nach Neuschöpfung“<sup>600</sup>. In ähnlicher Weise schreibt auch Borowsky, die Übersetzung muss dem Original zwar „größtmögliche Treue wahren, darf sich keine pseudo-dichterischen ‚Freiheiten‘ gestatten. Doch ist sie letzten Endes Neuschöpfung, wird zum selbständigen dichterischen Genre“<sup>601</sup>. Die Übersetzung möchte „völlig selbständig geachtet werden und zugleich in jedem Wort daran erinnern, daß sie nicht das Original des Autors ist, sondern ein zweites Original, das stellvertretend für das erste [...] hervorgebracht wurde“<sup>602</sup>. Im Sinn eines eigenen kreativen Schaffens sieht Hauck in Mallarmés Gedichten eine Aufforderung an den Leser:

---

<sup>594</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, S. 1.

<sup>595</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, S. 1.

<sup>596</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, S. 1.

<sup>597</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 150.

<sup>598</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 150.

<sup>599</sup> Vgl. Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 147–148.

<sup>600</sup> Fröhlicher, „Nachwort“, S. 130.

<sup>601</sup> Borowsky, „Nachbemerkung des Übersetzers“, S. 246.

<sup>602</sup> Borowsky, „Nachbemerkung des Übersetzers“, S. 247.

Mallarmés Texte fordern Leser, die in einem emphatischen Sinne *lesen* mögen, die entziffern, kombinieren, sich den Kopf zerbrechen, die in der Auseinandersetzung mit dem Text selbst kreativ werden. Wahrscheinlich entdecken sich einem solchen Leser noch nach Jahren neue Dimensionen, neue Lesarten eines Gedichts, wenn er sich wieder damit beschäftigt.<sup>603</sup>

Die besondere Art der Sprachverwendung in Mallarmés Gedichten kann einen Leser dazu inspirieren, in der eigenen Sprache Ähnliches zu versuchen, einen vergleichbaren Umgang mit der Sprache auszuprobieren, eine analoge Sprachverwendung zum Leben zu erwecken. In der Auseinandersetzung mit dem Original auf diese Weise selbst kreativ zu werden, ist vielleicht der intensivste Eindruck, den ein Text hinterlassen kann, und die dauerhafteste Form seiner Nachwirkung.

---

<sup>603</sup> Hauck, „Nachwort“, S. 312.

### 3.2 Homonymie und Silbenspiel in *A la nue accablante*

Mallarmés titelloses Sonett *A la nue accablante* erschien erstmals im Jahr 1894 in der Zeitschrift *Obole littéraire*.<sup>604</sup> Da seitdem einige voneinander abweichende Versionen des Sonetts erschienen sind, wird hier die Fassung gewählt, die Mallarmé selbst handschriftlich festgehalten hat; das Faksimile dieser handschriftlichen Niederschrift des Gedichts wurde im Jahr 1895 in der deutschen Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan* abgedruckt. Das Gedicht lautet in dieser Version (hier mit der eigenen Übersetzung versehen):

A la nue accablante tu Basse de basalte et de laves A même les échos esclaves Par une trompe sans vertu	An schwerem Wolkenhang erschlaft Basaltenlast als Wall aus Laven Verblasst der Hall von Echos Sklaven Von einem Hornruf ohne Kraft
Quel sépulcral naufrage (tu Le sais, écume, mais y baves) Suprême une entre les épaves Abolit le mât dévêtu	Welch grabestiefer Untergang (Du weißt es, Schaum, doch schwatzt du trunken) Als höchstes Wrack das hier gesunken Den Mastbaum kahl herunterschlang
Ou cela que furibond faute De quelque perdition haute Tout l'abîme vain éployé	Verhehlte ob wutschäumend brannte Kein Schiff das hohe Not verbannte Der Abgrund klafft in eitler Zier
Dans le si blanc cheveu qui traîne Avarement aura noyé Le flanc enfant d'une sirène <sup>605</sup>	Im trägen Silberweiß der Strähne Ertränkt hier aus gekränkter Gier Die Kinderflanke der Sirene

Das Sonett weist vielfältige Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung auf. Dabei stellt der Erhalt der semantischen Mehrdeutigkeit einzelner Homonyme die größte Schwierigkeit der Übersetzung dar, da die verschiedenen Bedeutungen dieser Wörter in die komplexen semantischen Bezüge des Gedichts verflochten sind und in der Übersetzung häu-

---

<sup>604</sup> Vgl. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition critique présentée par Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Paris: Flammarion 1983, S. 395. Vgl. auch Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998, S. 1205. Die Erstveröffentlichung von 1894 enthält mit „naufrage, (tu“ (Vers 5) eine geringfügige Abweichung von dem hier abgedruckten Text. Die kritische Ausgabe der *Œuvres complètes* von 1983 verweist auf einen noch früheren Entwurf von 1892 mit den Abweichungen „Quel néant ô naufrage“ (Vers 5), „La suprême entre les épaves“ (Vers 7) und „Tout le courroux vain“ (Vers 11).

<sup>605</sup> Stéphane Mallarmé, „A la nue accablante“, in: *Pan*, erster Jahrgang 1895/96, Berlin: Verlag Pan April/Mai 1895, Abdruck des Faksimiles der handschriftlichen Niederschrift zwischen den Seiten 14 und 15. Ein Bild dieses Abdrucks ist im Anhang der vorliegenden Arbeit zu finden. Im Vergleich dazu enthalten die posthum erschienenen Versionen des Sonetts einige Abweichungen: Die Édition Deman (1899) setzt einen Schlusspunkt; dieser wird in den *Poésies* von 1913 gestrichen, in den *Poésies* von 1929 sowie in den *Œuvres complètes* von 1956 wieder hinzugefügt und in den *Œuvres complètes* von 1983 und 1998 erneut gestrichen. Die Abweichung „d'un sirène“ (Vers 14) in den *Œuvres complètes* von 1983 stellt vermutlich ein Versehen dar. Abgesehen von diesen geringfügigen Abweichungen enthalten die *Œuvres complètes* von 1998 mit der Hinzufügung eines *accent grave* zu Beginn der Verse 1 und 3 eine eingreifende Änderung: Hier steht jeweils „À“ statt „A“, wodurch die semantische und syntaktische Mehrdeutigkeit der ersten Strophe deutlich geschmälert wird, wie die Analyse des Gedichts zeigt.

fig nicht erhalten bleiben können. Mit der semantischen Mehrdeutigkeit der Homonyme ist zudem eine ausgeprägte syntaktische Mehrdeutigkeit verbunden, die einzelne Wörter, Syntagmen und Verse in komplexer Weise mehrfach anschließbar macht, wobei die Übersetzung an einigen Stellen ähnlich komplexe syntaktische Konstruktionen bilden kann. Schließlich zeigt sich die sprachliche Selbstreferenzialität auch im auffälligen Zusammenspiel bestimmter Buchstaben in manchen Versen, mit der Dominanz der materiellen Form und der klanglichen Assoziationen einzelner Buchstaben. Derartige phonetische und grafische Eigenschaften haben ein besonderes semantisches Potenzial und lenken die Aufmerksamkeit auf die Signifikanten; sie können in der Übersetzung annäherungsweise nachgebildet werden.

Die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung werden im Folgenden in detaillierter Weise analysiert. Dabei verlangen insbesondere die semantische Mehrdeutigkeit und die syntaktische Ambiguität nach einem (der normalen Leseerfahrung entsprechenden) detaillierten linearen Durchgang des Gedichts, damit die von der Linearität abweichenden Bezugsmöglichkeiten hervortreten können. Mit der engen Verknüpfung von semantischer und syntaktischer Mehrdeutigkeit in diesem Gedicht erhalten auch völlig unscheinbare und unwichtig erscheinende Wörter ein vielfältiges semantisches Potenzial. Die grafischen und phonetischen Eigenschaften der Signifikanten können dann, im Anschluss an die Analyse, in gebündelter Form besprochen werden. Während im Fall von *A la nue accablante* ein detaillierter Durchgang unerlässlich ist, legt das in Kapitel III.3.3 zu besprechende Sonett *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* einen anderen Lesemodus nahe, da einige der charakteristischen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in diesem Gedicht, nämlich die Vokaldominanz und die Homophonie, verhältnismäßig leicht aus der Linearität des Gedichtverlaufs herausgelöst besprochen werden können.

Zu *A la nue accablante* sind gereimte Übersetzungen von Carl Fischer, Richard von Schaukal, Fritz Usinger und Franz Nobile, eine teilweise gereimte Übersetzung von Christoph Ferber sowie ungereimte Übersetzungen von Kurt Reidemeister, Gerhard Goebel, Walter Naumann, Hans Staub / Anne Roehling, Wolfgang Brunsch und Helmut Scheffel zugänglich. Zudem wurde eine eigene gereimte Übersetzung des Gedichts erstellt.<sup>606</sup> Es ist an dieser Stelle noch einmal zu betonen, dass es im Folgenden keineswegs darum geht, all diese Übersetzungen zu analysieren und miteinander zu vergleichen. Es geht vielmehr darum, ganz gezielt besonders relevante Stellen aus den einzelnen Übersetzungen herauszugreifen, um zu erörtern, inwiefern und auf welche Weise die Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung möglicherweise übersetzt werden können.

---

<sup>606</sup> Sämtliche Übersetzungen befinden sich in voller Länge im Anhang der vorliegenden Arbeit.

Das Sonett *A la nue accablante* wird von Hardt als Mallarmés schwierigstes, dunkelstes Gedicht, als Höhepunkt und Abschluss seiner ästhetischen Entwicklung bezeichnet.<sup>607</sup> So beschreibt Cornelia Ortlieb das Gedicht als „bis zur Unübersetzbarkeit verrätselt, elliptisch, syntaktisch mehrdeutig und grammatikalisch uneindeutig bis in die kleinsten Partikel“<sup>608</sup>. Die meisten Interpretationen von *A la nue accablante* basieren nach Hardt auf dem Versuch, die ineinander verflochtenen Teile des Gedichts umzusortieren und in einen möglichst eindeutigen und klar verständlichen Satz zu überführen. Dabei wird die vor allem durch syntaktische Mittel erreichte Distanz vom normalsprachlichen Französisch unter Beseitigung aller Mehrdeutigkeiten und Unklarheiten reduziert, indem die einzelnen Satzglieder in eine vermeintlich informationshaltige Reihenfolge sortiert werden, bis ein mehr oder weniger eindeutiger Text gewonnen ist, auf dessen Basis dann nach einem tieferen Sinngehalt gesucht wird.<sup>609</sup> Eine solche Umsortierung des Gedichts führt Luigi de Nardis durch:

La nue accablante – basse de basalte et de laves – a tu même les échos esclaves, par une trompe sans vertu, quel sépulcral naufrage (tu le sais, écume, mais y baves) abolit le mât dévêtu, suprême une entre les épaves, ou cela que furibond, faute de quelque perdition haute, tout l’abîme vain employé, avarement aura noyé, dans le si blanc cheveu qui traîne, le flanc enfant d’une sirène.<sup>610</sup>

Nardis’ Rekonstruktion, die ihm als Grundlage seiner Interpretation dient, ist nach Hardt in vielen Punkten nicht überzeugend: Anstatt beispielsweise „la nue accablante“ als Subjekt aufzufassen und „A“ dem *participe passé* „tu“ zuzuordnen, ist es sinnvoller, „A la nue accablante“ als Dativobjekt von „tu“ zu verstehen und für „tu“ ein anderes Subjekt (z. B. „naufrage“) anzunehmen.<sup>611</sup> So schreibt Émilie Noulet: „Nardis rattache *tu* à *a* pour considérer *a... tu* comme le passé composé du verbe *taire* [...]. Non; *tu* est bien le participe passif: *tu par*.“<sup>612</sup> Diese Zuordnung findet sich auch bei Charles Chassé: „son horreur [du naufrage] a été ‚tue‘ (en clair: dissimulée) aux nuages“<sup>613</sup>. Chassé weicht auch an anderen Stellen von Nardis’ Deutung ab, wobei auch gegen seine Konstruktion Einwände möglich sind. Wie Hardt betont, geht es überhaupt nicht darum, derartige Umsortierungen zu beurteilen; entscheidend ist die Tatsache, dass dahinter die Überzeugung steht, das Gedicht ließe sich in einen eindeutigen Text überführen.<sup>614</sup> Noulet schreibt: „il suffit de suivre le poème pas à pas et à la lettre, pour

<sup>607</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 242.

<sup>608</sup> Cornelia Ortlieb, „Ein Gruß der See. Mallarmés *Toast* und der Mineralbrunnen der Dichtung“, in: *Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts*, hg. von Mario Gotterbarm u. a., Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 191–208, hier: S. 199.

<sup>609</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 242–243.

<sup>610</sup> Zitiert bei Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 243–244.

<sup>611</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 244.

<sup>612</sup> Émilie Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève: Librairie Droz 1967, S. 242.

<sup>613</sup> Charles Chassé, *Les clés de Mallarmé*, Paris: Montaigne 1954, S. 163.

<sup>614</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 245.

aboutir sans trop d'effort [...] à une modeste et exacte explication.“<sup>615</sup> Nach Noulet ist eine eindeutige Erklärung des Gedichts erreichbar, die alle abweichenden Deutungen als verfehlt zeigt und keine Wahlmöglichkeiten bei der Zuordnung der Satzglieder zulässt.<sup>616</sup>

Auch wenn die Vorstellung eines ‚Ein-Satz-Gedichts‘ reizvoll ist und dem durchaus nachvollziehbaren Bedürfnis nach einer klaren Deutung entgegenkommt, soll *A la nue accablante* nicht in einen syntaktisch klaren Satz umsortiert und aufgelöst werden, weil dabei seine charakteristische Mehrdeutigkeit und Vagheit verloren geht. Eine solche Rekonstruktion eines Satzgefüges kann zwar dazu beitragen, verschiedene Bezugsmöglichkeiten einzelner Wörter, Syntagmen und Verse abzuwägen, sie darf sich aber nicht in der Illusion verlieren, es ließe sich damit ein allein gültiger, eindeutiger Sinn enthüllen. Manche Interpreten sprechen von dem Gedicht als einem elliptischen oder von Inversionen durchzogenen Satz, was sie dazu verleiten kann, die Komplexität des Texts zu unterschätzen. So schreibt Henry Charpentier, das Sonett „perd toute obscurité lorsqu'en supprimant les inversions, on rétablit l'ordre des mots dispersés“<sup>617</sup>. Und Goebel spricht von einem „in Wahrheit glasklaren, geradezu einfachen, kaum äquivoken Gedicht [...] aus einem einzigen elliptischen Satz“<sup>618</sup>. Diese Einschätzung verwundert angesichts der Tatsache, dass Goebel das Gedicht selbst übersetzt hat und von dessen vielfältiger semantischer und syntaktischer Mehrdeutigkeit, die in Widerspruch zu dieser Beschreibung steht, eigentlich Notiz genommen haben müsste. Wenn für ein Gedicht eine wesentliche Mehrdeutigkeit und Vagheit charakteristisch ist, sollte sie nicht zugunsten einer vermeintlichen Eindeutigkeit aufgelöst werden; die vielfältigen Formen semantischer und syntaktischer Mehrdeutigkeit sind vielmehr in einer detaillierten Textanalyse zu erfassen.

In dem Zusammenhang ist erneut auf Butors Beschreibung der *syntaxe plurielle* in *A la nue accablante* zu verweisen: „L'absence presque entière de ponctuation interdit en effet de choisir définitivement entre les diverses ‚constructions‘ [...]. Les mots ou groupes de mots ont des valences grammaticales qui s'accrochent diversement [...], révélant telle ou telle face du sens.“<sup>619</sup> An die Stelle der Auffassung einer nach entsprechender Umsortierung eindeutigen Syntax tritt der Gedanke einer *syntaxe plurielle* mit mehreren möglichen und gleichwertigen Bezugsmöglichkeiten, die in der Lektüre nach und nach verschiedene Sinnfacetten ent-

---

<sup>615</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 241.

<sup>616</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 246.

<sup>617</sup> Zitiert bei Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1956, S. 1501.

<sup>618</sup> Gerhard Goebel, „Le signe du Cygne. Zur negativen Poetik Mallarmés“, in: *Lendemains 6*, Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium, hg. von Michael Nerlich, Berlin 1977, S. 111–124, hier: S. 119–120.

<sup>619</sup> Butor, „Mallarmé selon Boulez“, S. 574. „Das fast völlige Fehlen der Interpunktion untersagt es, endgültig zwischen den diversen [...] Konstruktionen zu wählen. [...] Die Wörter oder Gruppen von Wörtern haben grammatikalische Wertigkeiten, die sich auf unterschiedliche Weise [...] verbinden und dabei diese oder jene Seite des Sinnes offenbar werden lassen.“ Butor, „Das Mallarmé-Porträt von Pierre Boulez“, S. 96.

hüllen. Darüber hinaus erschwert das weitgehende Fehlen der Interpunktion die syntaktische Zuordnung der Wörter, die unvermittelt nebeneinanderstehen und ein freies Spiel der Bezugsmöglichkeiten eröffnen.<sup>620</sup> Die mehrfache syntaktische Anschließbarkeit einzelner Wörter, Syntagmen und Verse ist innerhalb des Gedichts an zahlreichen Stellen zu finden. Es ist außerdem zu bedenken, dass das Vorhandensein eines elliptischen Satzes (Goebel) bzw. einer Satzkonstruktion mit Inversion (Charpentier) und das Vorliegen einer *syntaxe plurielle* sich keineswegs ausschließen, sondern im Gegenteil einander ergänzen und verstärken können. Anstatt auf einseitigen Positionen mit dem Anspruch auf Eindeutigkeit zu verharren, erscheint es sinnvoller, ein Zusammenspiel verschiedener Deutungen abzuwägen, um dem Text gerecht zu werden. So ist grundsätzlich nur einer Art von Deutung eines Mallarmé-Gedichts mit Vorsicht zu begegnen – jeder vermeintlich eindeutig und zweifelsfrei belegbaren, alle anderen Interpretationen ausschließenden Deutung.

Das Sonett soll im Folgenden in detaillierter Weise analysiert werden, um die besonderen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung zu erfassen und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung zu besprechen. Wie bereits betont wurde, machen die semantische Mehrdeutigkeit und die syntaktische Ambiguität einen detaillierten linearen Durchgang des Gedichts erforderlich, um die von der Linearität abweichenden Bezugsmöglichkeiten sichtbar zu machen. Auf die besonderen Eigenschaften der Signifikanten in grafischer und phonetischer Hinsicht wird dann im Anschluss an die Analyse eingegangen. Wenn Noulet schreibt: „Rien n’est inutile dans la composition d’un sonnet mallarméen“<sup>621</sup>, dann trifft diese Einschätzung in hohem Maß auf *A la nue accablante* zu. Durch das Zusammenspiel von semantischer und syntaktischer Mehrdeutigkeit haben auch die unscheinbarsten Wörter ein überraschend vielfältiges semantisches Potenzial, und so wird die Analyse auch einigen auf den ersten Blick unwichtigen Details Aufmerksamkeit schenken.

[1] A la nue accablante tu	An schwerem Wolkenhang erschläft
[2] Basse de basalte et de laves	Basaltenlast als Wall aus Laven
[3] A même les échos esclaves	Verblasst der Hall von Echos Sklaven
[4] Par une trompe sans vertu	Von einem Hornruf ohne Kraft

Schon im ersten Vers eröffnen insbesondere die unscheinbarsten Wörter „A“ und „tu“, bei denen es sich um wortartenunterschiedliche Homonyme handelt, verschiedene Anschlussmöglichkeiten: „A“ als Präposition „à“ und als dritte Person Singular von „avoir“, „tu“ als Personalpronomen „du“ und als *participe passé* von „taire“. Aufgrund des identischen Reim-

<sup>620</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 247–250.

<sup>621</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 142.

worts „tu“ in Vers 5, das dort als Personalpronomen „du“ gelesen wird, ist der Bedeutung von „tu“ in Vers 1 als *participe passé* von „taire“ der Vorrang zu geben, um Mallarmé nicht zu unterstellen, dass er ein Wort mit sich selbst reimt. So schreibt Bénichou: „Mallarmé a eu la bonté de faire rimer ce ‚tu‘ avec son pareil, celui-là sans mystère [...]: chacun lit ‚tu-Le sais‘ et comprend que c’est le *tu* de la 2<sup>e</sup> personne“<sup>622</sup>. Bénichou erläutert, wie sich „tu“ in Vers 1 in den Kontext der Strophe einordnen lässt: „on trouve un *à* au vers 1 et un *par* au vers 4 qui sont les introducteurs habituels des compléments de ce *participe passif*“<sup>623</sup>. Damit ordnet er „A“ dem *participe passé* „tu“ nicht als dritte Person Singular von „avoir“ zu, sondern als Präposition „à“ mit dem Dativobjekt „la nue“. Auch in sämtlichen Übersetzungen wird die semantische Mehrdeutigkeit der Homonyme „A“ und „tu“ in diesem Sinn vereindeutigt, wobei sich bei der Übersetzung von „tu“ ein gewisser Ausdrucksspielraum zeigt: „verschwiegen“ (Schaukal, Naumann, Staub/Roehling, Scheffel), „Verheimlicht“ (Fischer), „verhallt“ (Usinger), „verborgen“ (Ferber), „erschläfft“ (eigene Übersetzung), „Schweigen“ (Reidemeister), „verhehlt“ (Goebel), „still“ (Brunsch), „Unkund“ (Nobiling). Darüber hinaus betont Noulet die Relevanz der Sprechpause zwischen „accablante“ und „tu“, die „tu“ an „nauffrage“ verweist: „pour nous obliger, après *accablante*, à faire une halte salutaire, Mallarmé a multiplié les avertissements jusqu’à rendre l’articulation du vers presque impossible par suite de la succession pénible des dentales *te-tu*“<sup>624</sup>. Versteht man „tu“ in Vers 1 als *participe passé* von „taire“, lässt sich nach Frey die gesamte erste Strophe als Apposition an „nauffrage“ in Vers 5 anschließen.<sup>625</sup> So schreibt Bénichou: „ce premier quatrain est fait de compléments du *participe ‚tu‘*, [...] il faut chercher [...] le substantif auquel se rattache ce ‚tu‘. Nous le trouvons au premier vers du quatrain suivant: *Quel naufrage*“<sup>626</sup>. In Vers 1 ist, neben den verschiedenen Bezugsmöglichkeiten von „A“ und „tu“, außerdem die semantische Mehrdeutigkeit des Homonyms „la nue“ auffällig, wobei die Nähe zum Adjektiv „accablante“ (drückend, lastend) die Bedeutung „die Wolke“ nahelegt, auch wenn es ebenso „die Nackte“ bedeuten kann. Tatsächlich wird „la nue“ in allen Übersetzungen mit der Bedeutung „Wolke“ (Nobiling, Schaukal, Reidemeister, Goebel, Naumann, Staub/Roehling, Brunsch, Scheffel) übersetzt, wobei die Übersetzungen „Wolkenlast“ (Fischer) und „Wolkenhang“ (eigene Übersetzung) die Bedeutung von „accablante“ mit einbeziehen und die Übersetzungen „Wolkenbank“ (Usinger) und „Wolkenwand“ (Ferber) zusätzlich den Bezug auf eine Art Klippe andeuten,

<sup>622</sup> Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris: Gallimard 1995, S. 320.

<sup>623</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 320.

<sup>624</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 242.

<sup>625</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 19.

<sup>626</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 320–321.



die in „Basse“ in Vers 2 enthalten ist. Die Bedeutungsmöglichkeit „die Nackte“ ist hingegen in keiner Übersetzung zu finden; sie tritt erst mit dem Auftauchen der Frauenfigur in Vers 14 stärker in den Vordergrund.

In Vers 2 („Basse de basalte et de laves“) enthält schon das wortartenunterschiedliche Homonym „Basse“ vielfältige Deutungsmöglichkeiten. In einigen Fällen wird es als Klippe oder Felsen verstanden (und damit als mögliche Ursache eines Schiffbruchs), wodurch eine Verbindung zu „naufage“ in Vers 5 hergestellt wird, denn der gesamte Vers 2 „indique [...] la cause du naufrage“<sup>627</sup>. Frey versteht „Basse“ ebenfalls als Klippe, die unter der Wasseroberfläche verborgen ist und als mögliche Ursache eines Schiffbruchs nur vom Schaum her erschlossen werden kann.<sup>628</sup> Chassé betont jedoch die Seltenheit dieser Bedeutung von „Basse“: „substantif appartenant au vocabulaire maritime et souvent employé, pour sa rareté, par les fabricants de rébus ou de mots croisés [...] signifiant un ‚petit banc ou îlot de roches qui ne découvre jamais sans [...] laisser assez d’eau pour passer dessus“<sup>629</sup>. Noulet verweist auf die Bedeutung von „Basse“ als einer Untiefe, einer seichten Stelle im Meer, die ebenfalls die Ursache eines Schiffbruchs sein kann: „une sorte de haut-fond, toujours immergé cependant, et [...] un danger pour la navigation“<sup>630</sup>. Im Kontext des Gedichts sieht Chassé jedoch weniger einen Hinweis auf einen im Wasser liegenden Felsen oder eine Untiefe, sondern eher einen Vergleich der schwarzen, tiefhängenden Wolke mit einer Klippe: „Le nuage très sombre [...] est comparé, vu sa noirceur et sa masse compacte, à une basse qui serait faite de basalte et de lave.“<sup>631</sup> Zum Vergleich der Wolke mit „basalte“ (vulkanischem Gestein) und „laves“ (eruptiertem geschmolzenem Gestein) schreibt Bénichou: „il suggère une impénétrable pesanteur“<sup>632</sup>. Nach Jean-Pierre Richard lenkt „basalte“ die Vorstellung „par sa noirceur sinistre, sa rigidité dressée [...], sa qualité prismatique, et surtout par son origine éruptive“<sup>633</sup>. Das Wort „laves“ ist eigentlich auch ein wortartenunterschiedliches Homonym, denn es ist auch eine Verbform von „laver“ (waschen, spülen), wobei diese Bedeutung durch „baves“ (Vers 6) aufgegriffen wird, das sich unter anderem auf das Überspülen einer Klippe beziehen kann.

Nach Stempel kann „Basse“ „Riff“ oder „Untiefe“ bedeuten oder als Adjektiv (tief, niedrig) eine attributive Bestimmung von „nue“ sein; es lässt sich auch in den durch „tu“, „échos“ und „trompe“ evozierten Bereich der Bassinstrumente einfügen, wenn diese Möglichkeit im

---

<sup>627</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 243.

<sup>628</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 20; 23.

<sup>629</sup> Chassé, *Les clés de Mallarmé*, S. 162.

<sup>630</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 243.

<sup>631</sup> Chassé, *Les clés de Mallarmé*, S. 162.

<sup>632</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 321.

<sup>633</sup> Jean-Pierre Richard, *L’univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil 1961, S. 276.

Kontext sinnvoll erscheint.<sup>634</sup> Es handelt sich bei „Basse“ also auch um ein Adjektiv, dessen Bedeutung „tief“ oder „niedrig“ geläufiger ist als die Bedeutung „Klippe“ oder „Untiefe“. So schreibt Bénichou: „l’expression ‚nuages‘ bas étant courante en français“<sup>635</sup>. Nach Frey verkörpern die Wörter „Basse“ und „haute“ (Vers 10) mit ihren gegensätzlichen Bedeutungen in gewisser Weise die Bewegung der vulkanischen Eruption in die Höhe, der mit dem Untergang eines Schiffs bzw. einer Sirene eine Bewegung in die Tiefe gegenübersteht.<sup>636</sup> In den Übersetzungen wird „Basse“ zum Teil als Substantiv „Klippe“ (Goebel), „Riff“ (Ferber), „Felsenbank“ (Staub/Roehling) oder „Untiefe“ (Brunsch) übersetzt, zum Teil als Adjektiv „niedrig“ (Naumann) oder „tief“ (Fischer), wobei in Übersetzungen wie „tief ... lastet“ (Schaukal) oder „An tiefer Last“ (Usinger) die Bedeutungen von „Basse“ und „accablante“ gemeinsam als nähere Bestimmung der Wolke stehen. In der eigenen Übersetzung („Basaltenlast als Wall aus Laven“) wird außerdem die auffällige Dominanz einiger Buchstaben in diesem Vers nachgebildet, auf die an späterer Stelle eingegangen wird.

In Vers 3 („A même les échos esclaves“) ruft insbesondere das Syntagma „A même“ sehr unterschiedliche Deutungen hervor, weshalb es sinnvoll ist, den Vers zusammen mit dem nächsten („Par une trompe sans vertu“) zu lesen. Nach Bénichou evozieren die Verse „un son de trompe émis à même les échos esclaves, c’est-à-dire tout contre l’obstacle et sans liberté d’écho. [...] C’est tout à fait le sens de la locution ‚à même‘ [...]: idée de contiguïté étroite, sans espace intermédiaire [...] pour se déployer“<sup>637</sup>. Die Überlegung, dass die Geräusche des Geschehenen mit ihren Echos zwischen der Meeresoberfläche und der tiefhängenden Wolkenwand gefangen sind und von Letzterer erstickt werden, ist als Bild vorstellbar und auch mit Schorns Deutung in Einklang zu bringen, dass der Präposition „à“ die Bedeutung „au point de“ zukommt: „(la nue est basse) à (un tel point que) même les échos (sont) esclaves“ – die Wolke hängt so tief, dass selbst die Echos darunter gefangen sind.<sup>638</sup> Nach Chassé ist „A même les échos“ hingegen als „même aux échos“ zu verstehen. Er erläutert: „la sirène du vaisseau en perdition ne fonctionnait pas [...]. Le naufrage n’est pas seulement dissimulé à ‚la nue accablante‘ mais même aux échos qui auraient transmis [...] le sifflement de la trompe si celle-ci avait accompli son office.“<sup>639</sup> Indem Chassé „tu“ in Vers 1 nicht nur auf „à la nue“, sondern auch auf „aux échos“ bezieht, entsteht dadurch das etwas umständliche Bild, dass ein

<sup>634</sup> Vgl. Wolf-Dieter Stempel, „Syntax in dunkler Lyrik. Zu Mallarmés *A la nue accablante*“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*, S. 33–46, hier: S. 40; 42.

<sup>635</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 320.

<sup>636</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 23–24.

<sup>637</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 321.

<sup>638</sup> Vgl. Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 232.

<sup>639</sup> Chassé, *Les clés de Mallarmé*, S. 163.

Schiffbruch auch den Echos verheimlicht wird, weil die „trompe“ angeblich nicht erklingen ist. Ähnlich schreibt Naumann: „sogar den Echos, die sklavisch, unbewußt, ohne eigenen Willen jedem Ruf der in sie ergeht folgen würden [...] ist nichts wahrnehmbar“<sup>640</sup>. Die Rede von den „échos esclaves“ legt jedoch nahe, dass die durch ein Geräusch entstandenen Echos abgedämpft bzw. erstickt wurden, und nicht, dass die Echos in Ermangelung eines Geräuschs überhaupt nie existiert haben. Insgesamt erscheint Bénichous Deutung von Vers 3 am plausibelsten; die unterschiedlichen Verständnismöglichkeiten sind aber im Blick zu behalten.

In Vers 4 („Par une trompe sans vertu“) hat das Homonym „trompe“ vor allem die Bedeutung „Horn“ bzw. „Signalhorn“. Diese Bedeutung wird mit dem letzten Wort des Sonetts („sirène“) erneut aufgegriffen, das zwar ohne Zweifel die mythologische Frauenfigur meint, aber eben auch die Bedeutung „Signalhorn“ hat. Zu „trompe“ wird mitunter auch die Bedeutung „Wasserstrudel“ oder „Wasserhose“ (frz. „trombe“) genannt, die sich aber vor allem durch die Wortähnlichkeit ergibt. In die Übersetzungen sind jedenfalls keine Spuren eines Wasserstrudels eingeflossen; die „trompe“ wird einheitlich als „Horn“ (Usinger, Reidemeister, Brunsch), „Nebelhorn“ (Goebel), „Signalhorn“ (Staub/Roehling), „Nadelhorne“ (Ferber) oder „Hornruf“ (Fischer, eigene Übersetzung) übersetzt; in einigen Fällen wird eine weniger naheliegende „Tuba“ (Nobiling, Naumann), „Posaune“ (Scheffel) oder „Pfeife“ (Schaukal) gewählt. Zur semantischen Mehrdeutigkeit von „trompe“ ist zu ergänzen, dass diese durch die klangliche Assoziation auch an „tromper“ (täuschen, betrügen) und „tremper“ (tränken) erinnert, wobei die Idee einer Täuschung bzw. eines Betrugs zum Bedeutungskomplex von „sans vertu“ passen würde, auch wenn „vertu“ ebenfalls semantisch mehrdeutig ist und nicht nur „Tugend“, sondern auch „Kraft“ oder „Wirkung“ bedeuten kann. In der Übersetzung werden überwiegend Bedeutungen wie „ohne Kraft“ (Reidemeister, Naumann, Staub/Roehling, eigene Übersetzung), „kraftlos“ (Schaukal, Goebel), „hilflos“ (Usinger), „erstickt“ (Fischer) bzw. „matt“ (Ferber) gewählt; Übersetzungslösungen wie „Ungewalt“ (Nobiling), „ohne Scheu“ (Brunsch) und „feige“ (Scheffel) weichen davon ein wenig ab.

Warum ist die „trompe“, die vor allem als „Horn“ verstanden wird, „sans vertu“? Bénichou betont, an seine Deutung von Vers 3 anknüpfend: „La trompe est dite *sans vertu* [...] parce que son appel a été intercepté en se heurtant à *la nue accablante et basse* qui bloque le son“<sup>641</sup>. Noulet schreibt hingegen: „Elle est sans vertu, la trompe qui aurait dû annoncer le naufrage, [...] en remplir les échos, en avertir les nues et le ciel; au lieu de cela, elle l’a tu“<sup>642</sup>.

<sup>640</sup> Walter Naumann, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970, S. 14.

<sup>641</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 321.

<sup>642</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 243.

Auch nach Naumann ist „das Instrument [...] ohne Kraft. Die Botschaft wird darum nicht verlautbart, sondern verschwiegen“<sup>643</sup>. Es gibt also Unstimmigkeiten, ob das Horn stumm war oder sein erfolgter Ruf erstickt wurde; auch hier erscheint die Vorstellung, dass der Hornruf mit seinen Echos in der tiefhängenden Wolke erstickt wurde, etwas plausibler, ohne aber andere Überlegungen auszuschließen. Frey hört in „sans vertu“ auch die Bedeutung „sans vers tu“ (der Vers wird nicht verschwiegen, sondern steht geschrieben) und stellt dies in den Kontext, dass beim Lesen zwischen den Zeilen die Sprache als bedeutungstiftend erfahren wird und nicht bloß in ihrer gewohnten Zeichenfunktion.<sup>644</sup>

Die erste Strophe, die Stierle als eine immer weiter gehende Bestimmung des *participe passé* „tu“ in Vers 1 beschreibt, bleibt ungesättigt: Es wird etwas verschwiegen, doch was das ist, wird nicht gesagt, wodurch das verschwiegene Objekt auch im Text verschwiegen wird; hinzu kommt die „trompe“, die ein Subjekt des Schweigens verkörpert. Erst zusammen mit der zweiten Strophe werden Bedeutungslinien sichtbar.<sup>645</sup> So begreift Bénichou die ersten zwei Strophen als Einheit: „La première étape de la rêverie [sur un naufrage] occupe les deux quatrains, faits d’une phrase unique“<sup>646</sup>.

[5] Quel sépulcral naufrage (tu	Welch grabestiefer Untergang
[6] Le sais, écume, mais y baves)	(Du weißt es, Schaum, doch schwatzt du trunken)
[7] Suprême une entre les épaves	Als höchstes Wrack das hier gesunken
[8] Abolit le mât dévêtu	Den Mastbaum kahl herunterschlang

Die zweite Strophe beginnt in Vers 5 mit dem Fragewort „Quel“, wodurch der Anschluss an das bisher Gesagte zunächst erschwert wird, da die Strophe eine Frage einzuleiten scheint, die ihrerseits nach einer Antwort verlangt. So schreibt Bénichou: „Le second quatrain éclaire le premier en nommant le naufrage, mais la proposition principale qui apporte cette clarté est une interrogative qui situe le récit dans un ordre de choses problématique“<sup>647</sup>.

In Bezug auf den Aufbau des Gedichts verweist Bénichou auf eine besondere Abweichung: „le rejet spectaculaire du vers 5 au vers 6 („tu / Le sais“)“<sup>648</sup>. Die auffällige Positionierung der Parenthese „(tu / Le sais, écume, mais y baves)“ in Vers 5 und 6 hat wohl vor allem die Funktion, die homonymen „tu“ der Verse 1 und 5 parallel zueinander zu positionieren. Wenn in der Übersetzung aber kein deutsches Homonym zu finden ist, das einen ähnlichen Effekt erzielt,

<sup>643</sup> Walter Naumann, „A la nue accablante tu“, in: *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, Band 2, hg. von Hans Hinterhäuser, Düsseldorf: August Bagel 1975, S. 138–146, hier: S. 139.

<sup>644</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 24.

<sup>645</sup> Vgl. Karlheinz Stierle, „Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts. Bemerkungen zu *A la nue accablante*“, in: *Lendemains 40*, Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium, hg. von Michael Nerlich, Köln: Pahl-Rugenstein 1985, S. 11–18, hier: S. 12–13.

<sup>646</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 320.

<sup>647</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 321.

<sup>648</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 323.

geht der Erhalt einer solchen versübergreifenden Konstruktion, die in mehr als der Hälfte der Übersetzungen zu finden ist, ein wenig ins Leere. Als einziges Element der Interpunktion im gesamten Sonett zeigt die Parenthese, welche entscheidende Rolle Satzzeichen spielen können, denn innerhalb der so eingegrenzten Anrede heben die zwei Kommas „écume“ als angesprochene Instanz ausnahmsweise zweifelsfrei hervor.<sup>649</sup> So betont Noulet, Mallarmé „a voulu de toute évidence que *écume* fût pris pour une apostrophe“<sup>650</sup>. Sie präzisiert die Anrede als „apostrophe au seul témoin du naufrage: l’écume des vagues dénonçant la présence invisible et coupable de la basse“<sup>651</sup>. Ähnlich beschreibt Bénichou „l’idée d’une catastrophe antérieure [...] dont elle serait le seul témoin“<sup>652</sup>. Der Schaum hat ein Wissen, das er nicht preisgibt; er zeigt, dass etwas geschehen ist, doch er lässt nur vermuten, was es gewesen sein könnte. Die Information, ob und wodurch ein Schiffbruch stattgefunden hat und was dabei untergegangen ist, wäre nur durch den Bericht des Schaums zugänglich.<sup>653</sup>

Indem Noulet „Basse“ als „Untiefe“ liest, verweist der Schaum für sie auf eine im Wasser verborgene Untiefe, auf die sich das Wort „y“ („mais y baves“) bezieht, im Sinn eines Überspülens und Umschäumens.<sup>654</sup> Wenn „Basse“ jedoch als Adjektiv „tief“ bzw. „niedrig“ gelesen wird, lässt sich „y“ eigentlich noch sinnvoller auf das möglicherweise Geschehene („naufrage“) beziehen, indem „baves“ den Sinn eines Redens ohne Mitteilung erhält. So schreibt Bénichou: „conformément à sa nature d’écume, elle *bave* sur ce naufrage plutôt que d’en discourir“<sup>655</sup>. Das umgangssprachliche „baver“ (sabbern, speicheln, geifern) steht in Kontrast zum sonstigen Vokabular des Gedichts, wodurch sich ein auffälliger Stilbruch ergibt. Ortlieb verweist darauf, dass „baver“ im späten 19. Jahrhundert auch als ein „nicht-strahlenförmiges Sich-Ausbreiten“ lexikalisiert ist,<sup>656</sup> was der Bewegung des Schaums auf der Wasseroberfläche entspricht und den Bedeutungskomplex von „baves“ weiter ergänzt. Bis zu dem Punkt des Gedichts sind die Wolke („nue“) und der Schaum („écume“) die einzigen ‚sichtbaren‘ Dinge, die sich jedoch durch eine gewisse Flüchtigkeit auszeichnen, denn es sind aus Wasser und Luft bestehende Gebilde ohne festen Umriss und von instabiler Beschaffenheit. Die besondere Bedeutung des Schaums hinsichtlich mythologischer Motive und der später auftauchenden Figur der Sirene wird im Zusammenhang von Vers 14 eingehend erörtert. In der Übersetzung kann „écume“ problemlos als „Schaum“ (Schaukal, eigene Übersetzung, Goebel, Naumann,

<sup>649</sup> Vgl. Hardt, „Mallarmé und Beckett“, S. 250. Vgl. auch Stempel, „Syntax in dunkler Lyrik“, S. 39.

<sup>650</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 240.

<sup>651</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 244.

<sup>652</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322.

<sup>653</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 20.

<sup>654</sup> Vgl. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 244.

<sup>655</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322.

<sup>656</sup> Vgl. Ortlieb, „Ein Gruß der See“, S. 199.

Staub/Roehling, Brunsch) erhalten bleiben und in manchen Fällen als „Gischt“ (Fischer, Nobiling, Ferber, Scheffel); es überrascht hingegen, wenn dieses wichtige Wort nur als „Wasser“ (Usinger) oder „Woge [...] du schäumst“ (Reidemeister) übersetzt wird.

Im Zusammenhang von Vers 7 („Suprême une entre les épaves“) und Vers 8 („Abolit le mât dévêtu“) beschreibt Noulet Vers 7 als Apposition zu „mât“: „parmi les épaves, le mât est la plus haute comme le dit le sens latin de *suprême*“<sup>657</sup>. Auch Bénichou liest Vers 7 als „apposition anticipée à *mât*; [...] *une* précise le sens de *suprême* ‚unique et dernière‘“<sup>658</sup>. Den „mât dévêtu“ präzisieren beide in der naheliegenden Weise: „dévêtu de ses voiles“.<sup>659</sup> Die Verbform „Abolit“ kann sowohl als Präsens als auch als *passé simple* gelesen werden, wobei Letzteres wahrscheinlicher ist, da Vermutungen über eine unbekanntere Vergangenheit angestellt werden. Die meisten Übersetzungen entscheiden sich für eine Vergangenheitsform; bei Naumann („was für ein grabeshafter Schiffbruch [...] einen höchsten unter den Trümmern des Wracks, / den entkleideten Mast, vernichtet“) steht eine Konstruktion, die in geschickter Weise mit beiden Zeitformen spielt.

Bereits im Zusammenhang der ersten Strophe wurde vermutet, dass mit „tu“ in Vers 1, das in Vers 5 sein Echo findet, die gesamte erste Strophe als Apposition an „naufirage“ angeschlossen werden kann. Dieses „naufirage“ wird nun als Subjekt der zweiten Strophe betrachtet. Nach Bénichou ist „naufirage“ „le sujet de la proposition principale qui occupe le second quatrain: verbe et complément au vers 8: [...] *abolit le mât*?“<sup>660</sup>. Das Verständnis von „naufirage“ als Subjekt der zweiten Strophe bzw. der beiden Quartette verleitet erneut zu diversen Satzbauversuchen. So schreibt Noulet: „les deux quatrains ne forment qu’une seule phrase sinueuse [...]: *Quel sépulcral naufrage... abolit le mât dévêtu..., naufrage tu... par une trompe sans vertu... à la nue accablante.*“<sup>661</sup> Auch in den Terzetten sieht sie einen Satz: „les deux tercets ne forment qu’une seule phrase tumultueuse dont le sujet est *Tout l’abîme.*“<sup>662</sup> Die Quartette sind inhaltlich miteinander verbunden, und auch die Terzette sind so miteinander verknüpft, dass sie einen Bedeutungszusammenhang ergeben. So beschreibt Stierle die alternativ gesetzten Geschehnisse der Quartette und Terzette als zwei Varianten eines Sachverhalts, der sich in Schweigen hüllt.<sup>663</sup>

---

<sup>657</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 244.

<sup>658</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 321.

<sup>659</sup> Vgl. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 244. Vgl. auch Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 321.

<sup>660</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 321.

<sup>661</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 241–242.

<sup>662</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 244.

<sup>663</sup> Vgl. Stierle, „Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts“, S. 13.

[9] Ou cela que furibond faute	Verhehlte ob wutschäumend brannte
[10] De quelque perdition haute	Kein Schiff das hohe Not verbannte
[11] Tout l'abîme vain éployé	Der Abgrund klafft in eitler Zier

Wenn sich innerhalb des Gedichts eine Frage ausmachen lässt, so erscheint diese mit „Quel“ in Vers 5 zunächst als Bestimmungsfrage, die sich jedoch ab Vers 9 mit „Ou“ als Alternativfrage erweist.<sup>664</sup> Es bietet sich an, in „Ou“ (Oder) versuchsweise auch das homophone „Où“ (Wo) zu lesen; im Kontext des Gedichts lässt sich damit aber kein sinnvoller Zusammenhang erkennen. Nun ist in „Ou cela que“, mit dem wortartenunterschiedlichen Homonym „cela“, das sowohl als *passé simple* von „celer“ (verbergen, verhehlen, verheimlichen) als auch als Demonstrativpronomen verstanden werden kann, eine wichtige Mehrdeutigkeit an einem zentralen Punkt des Gedichts gegeben. Je nachdem, ob „cela“ als Form von „celer“ oder als Demonstrativpronomen gelesen wird, gibt es nach Frey entweder zwei Tätigkeiten zu „naufage“ („Abolit“ und „cela“) oder zwei Objekte zu „Abolit“ („le mât“ und „cela“). In beiden Fällen sind die Terzette nach Frey als ein durch „que“ eingeleiteter Nebensatz mit dem Subjekt „l'abîme“ und der Verbform „aura noyé“ zu lesen. Er konstruiert die folgende Frage: „Quel naufrage, tu à la nue accablante par une trompe sans vertu, abolit le mât dévêtu ou cela que l'abîme aura noyé le flanc enfant d'une sirène?“<sup>665</sup> Zu der Mehrdeutigkeit des Homonyms „cela“ und den damit verbundenen Verständnismöglichkeiten der Terzette gibt es unterschiedliche Auslegungen. Nach Goebel ist es unsinnig, „cela“ als *passé simple* von „celer“ zu lesen, weil die Vorstellung, dass ein Schiffbruch entweder den Mast hinraffte oder verhehlte, dass kein solcher Untergang stattgefunden hat, in seinen Augen keinen Sinn ergibt.<sup>666</sup> Er liest in den Terzetten die Frage, „ob es dies ist, das[s] [...] wütend mangels eines hohen Untergangs der ganze vergebliche ausgebreitete Abgrund vielleicht nur geizig in dem so weißen treibenden Haar die kindliche Flanke einer Sirene ertränkte“<sup>667</sup>. Auch Naumann liest „cela“ als Demonstrativpronomen: Entweder ist ein Schiff gesunken, und es wird verschwiegen, welcher Schiffbruch den Mast zugrunde richtete, oder (mit „cela“ vorausnehmend zusammengefasst) das Meer handelt in der Wut, dass kein Schiff untergegangen ist.<sup>668</sup> Für den Vorschlag, „cela“ als *passé simple* von „celer“ zu verstehen, spricht nach Schorn die inhaltliche und formale Parallelität zu „tu“ und die Nähe zum *passé simple* „Abolit“. Dies betrachtet er aber nur als Nebeneffekt, denn „cela“ hinge in dem Fall von „naufage“ ab, das sich in seinen Augen nur auf die Zerstörung des Masts beziehen kann und nicht auf den Untergang

<sup>664</sup> Vgl. Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 120.

<sup>665</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 19.

<sup>666</sup> Vgl. Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Gerhard Goebel, S. 387.

<sup>667</sup> Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 120.

<sup>668</sup> Vgl. Naumann, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, S. 68.

der Sirene.<sup>669</sup> Noulet hingegen versteht „cela“ als *passé simple* von „celer“, „ayant le même sujet que *abolit* (*quel sépulcral naufrage*). On voit la nuance appropriée entre *tu* et *cela*, ce dernier verbe signifiant dérober aux yeux, à la connaissance“<sup>670</sup>.

Letztlich lassen sich für beide Lesarten Argumente finden. Es ist für das Verständnis der Alternativfrage auch nicht notwendig, sich zwischen den Bedeutungen von „cela“ zu entscheiden, weil sich in beiden Fällen ein recht ähnlicher Gesamtsinn ergibt; die Mehrdeutigkeit dieses Worts wirkt sich nicht entscheidend darauf aus, wie die zwei alternativen Möglichkeiten des Geschehens gestaltet sind. Liest man „cela“ als *passé simple* von „celer“, so ergibt sich (stark gekürzt) die Frage: Welcher verschwiegene (und daher bloß als Möglichkeit vermutete) Untergang hat den Mast vernichtet oder aber verhehlt / verheimlicht / vertuscht, dass doch nur eine Sirene ertränkt werden wird? Liest man „cela“ als Demonstrativpronomen, so ergibt sich (stark gekürzt) die Frage: Welcher verschwiegene (und daher bloß als Möglichkeit vermutete) Untergang hat den Mast vernichtet oder das, was der Abgrund ertränkt haben wird (nämlich eine Sirene)? Letztere Frage erscheint etwas umständlicher, da hierbei das Objekt des Ertränktwerdens („cela“ bzw. „Le flanc enfant d’une sirène“) doppelt genannt wird. Aus diesem Grund und weil die Mehrdeutigkeit von „cela“ durch kein deutsches Homonym erhalten werden kann, soll „cela“ tendenziell eher als *passé simple* von „celer“ übersetzt werden. So bleibt in den Übersetzungen „Oder verhehlte dass“ (Staub/Roehling) und „Verhehlte ob“ (eigene Übersetzung) vorrangig die Bedeutung von „cela“ als *passé simple* von „celer“ erhalten. Insgesamt wird die Alternativfrage mit „Ou cela que“ an der Scharnierstelle des Gedichts auf sehr unterschiedliche Weise konstruiert: „wer weiß es was“ (Fischer), „Vielleicht hat“ (Ferber), „Oder hätte“ (Schaukal), „Oder haben“ (Reidemeister), „Oder daß“ (Usinger, Brunsch, Scheffel); in wenigen Fällen wird „cela“ eindeutig als Demonstrativpronomen übersetzt: „oder dieses, daß“ (Naumann), „Oder auch dies, daß“ (Goebel), „Ja! ... oder dies?“ (Nobiling). Unabhängig von der Entscheidung für eine Bedeutung von „cela“ ergibt sich eine Alternative mit den zwei Möglichkeiten, dass ein Schiffsuntergang stattgefunden hat oder eine Sirene vom Abgrund ertränkt werden wird, wobei diese beiden Möglichkeiten in den Interpretationen auf unterschiedliche Weise ausgeschmückt werden. So formuliert Chassé die an den Schaum gerichtete Frage: „Ou bien [...] tu es seule à pouvoir préciser quelle a été l’étendue de la catastrophe maritime ou bien tu sais que, faute d’avoir ainsi détruit beaucoup

---

<sup>669</sup> Vgl. Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 236.

<sup>670</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 245.



de vies humaines, l'abîme, furieux d'avoir en vain déployé ses efforts, se sera contenté d'engloutir [...] une sirène."<sup>671</sup> Bénichou beschreibt die Szene des Schiffbruchs als

une vaste conjecture rêvée. Cette conjecture n'ayant acquis aucun caractère de certitude, le rêveur envisage une autre possibilité [...]. L'idée d'une tempête est maintenue, mais sans victimes, et exaspérée, faute d'une proie digne d'elle. Dans cette nouvelle hypothèse, la mer en furie est décorée du nom vertigineux d'*abîme*, mais accompagné de l'adjectif *furibond* qui ridiculise toute fureur vaine. La tempête déploie d'immenses moyens dans l'espoir d'obtenir une *perdition haute* et, enragée de son échec, se dédommage *avarement* en *noyant le flanc enfant d'une sirène*.<sup>672</sup>

Da bei der Abwägung möglicher Geschehnisse bereits mehrfach die Figur der „sirène“ (Vers 14) erwähnt wurde, soll an dieser Stelle kurz vorweggenommen werden, dass die Frage ihrer genauen Gestaltung (als Meerjungfrau mit Fischeschwanz oder als Frau mit Vogelflügeln) und damit auch die Möglichkeit ihres Ertrinkens im Zusammenhang von Vers 14 erörtert werden.

Im Rahmen der Verse 9 und 10 („Ou cela que furibond faute / De quelque perdition haute“) ist Vers 9 nach Noulet „fortement coupé comme si l'on entendait les coups des paquets d'eau sur la coque du navire en détresse. Les allitérations [...] qui généralement unissent les mots, ici les séparent“<sup>673</sup>. Auch wenn die Alliteration „furibond faute“ zunächst dazu verleitet, die Wörter als zusammengehörig zu lesen, zeigt die männliche Form von „furibond“, dass es sich nicht auf das weibliche „faute“ bezieht, sondern eher auf „abîme“ in Vers 11. Bekräftigt wird die Trennung der beiden Wörter durch die Anschließbarkeit von „faute“ an „De“ („faute de“ = in Ermangelung von) und damit an Vers 10: „faute / De quelque perdition haute“, wobei Bénichou den Zeilensprung als „rejet spectaculaire“<sup>674</sup> beschreibt. Diese spezielle Konstruktion der Verse 9 und 10 wird in der eigenen Übersetzung („wutschäumend brannte / Kein Schiff das hohe Not verbannte“) nachgebildet, indem „wutschäumend brannte“ zunächst als zusammengehörig gelesen wird, bis dann deutlich wird, dass „brannte / Kein Schiff“ eine Einheit bildet und „wutschäumend“ auf den „Abgrund“ in Vers 11 zu beziehen ist. Nach Noulet kann „faute / De quelque perdition haute“ in dem Kontext „à défaut d'une proie de valeur“<sup>675</sup> meinen; da „en perdition“ in der maritimen Fachsprache aber „in Seenot“ bedeutet, versteht Bénichou „perdition“ „au sens maritime“<sup>676</sup>, also als „naufrage“. Schorn sieht in „haute“, aufgrund des semantischen Bezugs zu „Suprême“, außerdem den Hinweis auf den Schiffsmast.<sup>677</sup>

<sup>671</sup> Chassé, *Les clés de Mallarmé*, S. 164.

<sup>672</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322.

<sup>673</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 245.

<sup>674</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 323.

<sup>675</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 245.

<sup>676</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322.

<sup>677</sup> Vgl. Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 234.

In Vers 11 („Tout l’abîme vain éployé“) ist das Homonym „vain“ nach Bénichou im adverbialen Sinn als „vainement éployé“ zu verstehen, wobei sich der wütende Abgrund auch durch eine gewisse Eitelkeit auszeichnet: „l’abîme furibond est, aussi, *vain* au sens de „vaniteux““<sup>678</sup>. Aufgrund der semantischen Mehrdeutigkeit von „vain“ handelt es sich um einen sowohl eitlen als auch vergeblich entfaltenen Abgrund, wobei erstere Bedeutung durch das seltene „éployé“ verstärkt wird, das im poetischen Kontext insbesondere im Zusammenhang mit dem Ausbreiten von Flügeln steht: Ein stolzer Vogel entfaltet aufmerksamkeitsheischend sein prächtiges Federkleid. Insofern ist „vain éployé“ nicht nur als ein vergebliches Entfalten, sondern auch im Sinn einer eitlen Selbstdarstellung zu verstehen. Da beide Bedeutungen im Homonym „eitel“ enthalten sind, ist es möglich, die semantische Mehrdeutigkeit in der Übersetzung zu erhalten. Diese Möglichkeit greifen die Übersetzungen „der ganze eitle Abgrund“ (Naumann) und „klafft in eitler Zier“ (eigene Übersetzung) auf; andere Übersetzungen beziehen sich nur auf das Vergebliche: „Ohnmacht“ (Fischer), „leer“ (Nobiling, Staub/Roehling), „vergebens“ (Schaukal), „umsonst“ (Reidemeister, Goebel, Brunsch), „nutzlos“ (Scheffel).

[12]	Dans le si blanc cheveu qui traîne	Im trägen Silberweiß der Strähne
[13]	Avarement aura noyé	Ertränkt hier aus gekränkter Gier
[14]	Le flanc enfant d’une sirène	Die Kinderflanke der Sirene

Zu Beginn des zweiten Terzetts lässt sich Vers 12 ebenso an Vers 11 wie an Vers 13 anschließen, denn er passt als nähere Bestimmung sowohl zu „vain éployé“ als auch zu „aura noyé“. Diesbezüglich entscheidet sich Schorn für letztere Lösung, da das Ertrinken eines kindlichen Körpers in einer Schaumspur, deren geringer Umfang mit „cheveu“ angedeutet wird, wahrscheinlicher ist als das Ausbreiten des Abgrunds darin.<sup>679</sup> Dennoch ist auch der Anschluss an Vers 11 möglich, so beschreibt Noulet „la mer déchaînée dont la colère n’aboutit néanmoins qu’à la frange d’écume blanche à la crête des vagues“<sup>680</sup>. Die doppelte Anschließbarkeit von Vers 12 wird in den Übersetzungen von Ferber, Usinger, Goebel, Naumann, Staub/Roehling sowie in der eigenen Übersetzung erhalten. Neben der Wolke und dem Schaum gehört nun auch das „blanc cheveu“ zu den wenigen Dingen, die in der Szenerie des Gedichts anwesend und sichtbar sind. Stierle deutet das weiße Haar als Zeichen des Alters und als stilles Ereignis der Veränderung, das in den Bildern des Schiffbruchs und der verschlungenen Sirene in seiner dramatischen Bedeutung erscheint.<sup>681</sup> Auch Wais setzt das auf dem Meer treibende Haar in einen Bezug zum Altern und beschreibt „die letzte weiße Haar-

<sup>678</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322.

<sup>679</sup> Vgl. Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 266.

<sup>680</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 246.

<sup>681</sup> Vgl. Stierle, „Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts“, S. 13–14.

strähne eines verschollenen Greises als ewiges Sinnbild, wie ohnmächtig der *Abgrund* ist [...], daß sein Hoffen auf die ‚perdition haute‘ (die Auflösung der Zufallswelt in eine Welt der übermenschlichen Vollendung) nun mißlang“<sup>682</sup>. Diese Deutungen von Stierle und Wais enthalten Anklänge an Mallarmés *Igitur* und *Un coup de dés*, die sich aber lediglich durch die Kenntnis dieser Texte und nicht aus *A la nue accablante* selbst ergeben.<sup>683</sup> Zur Vorstellungswelt des Sonetts passt es besser, das weiße Haar in metaphorischer Hinsicht als Schaumstreifen auf den Wellen zu verstehen. So stellt Richard einen Bezug her zwischen dem weißen Haar und dem Schaum und beschreibt dessen metaphorisches Potenzial: „l’écume est sœur du papillon, cousine de l’oiseau et elle s’apparente aussi [...] à une plume blanche et libérée de tout support, ou encore à un blanc cheveu qui traîne“<sup>684</sup>. Außerdem kann das Haar bereits als Hinweis auf die Anwesenheit der Frauenfigur gelesen werden, die in Vers 14 genannt wird. Noulet verweist dazu auf Nardis’ Äußerung: „C’est l’écume de la tempête mêlée aux longs cheveux de la sirène“<sup>685</sup>. Ebenfalls einen Hinweis auf eine Frauenfigur sieht Frey darin, dass in „blanc cheveu“ die Wortgrenzen verschwimmen und „blanc“ hörbar in die weibliche Form „blanche“ versetzt wird.<sup>686</sup> Neben dem Schaum ist das Haar ein zweites Indiz dafür, dass etwas passiert ist, und zwar, dass vielleicht eine Sirene anwesend war, die auch im Zusammenhang mit dem möglichen Schiffbruch stehen könnte. Es liegt dabei nahe, sich das Haar eher als eine Strähne vorzustellen, da ein einzelnes Haar auf der Oberfläche eines bewegten Meeres kaum sichtbar wäre. Auch in phonetischer Hinsicht wird in Vers 12 bereits die Anwesenheit einer Sirene angedeutet, da mit „si“ die erste Silbe von „sirène“ vorweggenommen wird, die sich dann mit dem Wortteil „raïne“ hörbar zur Sirene („si[...]raïne“) verbindet. Dieses Anklingen der in Vers 14 explizit genannten Sirene wird in der eigenen Übersetzung mit „Si[...]rähne“ („Im trägen Silberweiß der Strähne“) nachgebildet.

In Vers 13 („Avarement aura noyé“) wird dem Wort „avare“, das eigentlich „geizig“ heißt, vielfach die Bedeutung „gierig“ verliehen, die zu dem Bild eines sich gierig öffnenden und wütend verschlingenden Abgrunds auch besser passt. So schreibt Chassé zu „Avarement“: „c’est avidement (de *avere*, désirer, suivant Littré)“<sup>687</sup>. Auch Bénichou versteht das Wort „au sens latin de ‚avidement‘, non sans la nuance française, supplémentaire, de ‚mesquinement‘,

<sup>682</sup> Wais, *Mallarmé*, S. 582–583.

<sup>683</sup> Einige gemeinsame Themen und Motive in Mallarmés *Igitur* und *Un coup de dés* legen einen Einfluss auf das Gedicht nahe. Die ausführliche Untersuchung der gegenseitigen Einflussnahme dieser Texte ist jedoch als eigene Fragestellung im Rahmen einer separaten Arbeit zu erörtern; im Folgenden wird nur an einigen Stellen auf *Igitur* und *Un coup de dés* Bezug genommen, sofern dies für die Argumentation und insbesondere für Fragen der Übersetzung relevant ist.

<sup>684</sup> Richard, *L’univers imaginaire de Mallarmé*, S. 390.

<sup>685</sup> Zitiert bei Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 246.

<sup>686</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 26.

<sup>687</sup> Chassé, *Les clés de Mallarmé*, S. 164.

„chichement“<sup>688</sup>. Die Übersetzungen zeigen dazu ein ausgewogenes Bild, indem sie zur Hälfte die Bedeutung „gierig“ und zur Hälfte die Bedeutung „geizig“ hervorheben. Zur Verwendung des Futurs „aura noyé“ (wird ertränkt haben) schreibt Bénichou: „emploi usuel du futur antérieur au sens hypothétique, qui confirme la nature conjecturale de cette imagination comme de la précédente“<sup>689</sup>; das Futur macht deutlich, dass diese Handlung ebenso wie der Schiffbruch nur eine Möglichkeit des Geschehens darstellt.

Zu Vers 14 („Le flanc enfant d’une sirène“) schreibt Ortlieb, durch die Nähe der reimenden Wörter „blanc“ (Vers 12) und „flanc“ (bzw. „enfant“) müsse man sich nicht nur das Haar, sondern auch den Körper der Sirene weiß vorstellen.<sup>690</sup> Es ist an dieser Stelle zu überlegen, um welche Art von Sirene es sich handelt: Während in antiken Darstellungsformen der Körper einer Sirene mit Vogelflügeln (und ggf. weiteren Vogelattributen) ausgestattet ist, stellt die Sirene in mittelalterlichen Bearbeitungen, die auch neuere Gestaltungen beeinflusst haben, eine Meerjungfrau mit einem Fischeschwanz dar, die für Sinnlichkeit und Verführung steht. In den Deutungen zu *A la nue accablante* wird die Sirene als Meerjungfrau verstanden; dieser Annahme soll zunächst einmal gefolgt werden, da durch die Nennung von „flanc“ der Blick auch eher auf die untere Körperhälfte gelenkt wird. In dem Zusammenhang stellt Bénichou eine entscheidende Frage: Lässt sich eine Meerjungfrau, die im Wasser lebt und atmet, überhaupt ertränken? Er schreibt:

Mais peut-on vraiment noyer une sirène? Mallarmé le pensait-il? On peut en douter, quand on voit qu’il écrit ailleurs qu’une troupe de sirènes „se noie“, pour dire [...] qu’elles plongent dans la mer. Il se peut donc bien qu’il ait seulement imaginé la jeune sirène forcée de plonger pour échapper à la tempête. S’il en est ainsi, [...] la rage de l’abîme, impuissante même contre cette chétive et gracieuse créature, n’en est que plus dérisoire.<sup>691</sup>

Die Annahme, dass ein Meereswesen in dem vertrauten Element des Wassers überhaupt nicht ertränkt werden kann, sondern im Gegenteil darin Schutz vor den Geschehnissen auf der Wasseroberfläche findet, würde die Sinnlosigkeit des wütenden Tötungsversuchs in *A la nue accablante* noch deutlicher hervorheben. So betont Jacques Rancière: „Ce n’est pas l’abîme qui a noyé la sirène [...]: premièrement, les sirènes [...] ne se noient pas dans l’eau. Au contraire, elles s’y enfoncent pour se dérober au danger; deuxièmement, et plus radicalement, les sirènes n’existent pas, sinon dans les écrits des poètes.“<sup>692</sup> Dass es sich bei einer Sirene um

---

<sup>688</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322.

<sup>689</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322.

<sup>690</sup> Vgl. Ortlieb, „Ein Gruß der See“, S. 200.

<sup>691</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 322–323.

<sup>692</sup> Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris: Hachette Littératures 1996, S. 24.

ein Fabelwesen aus der griechischen Mythologie handelt, passt zu dem Gedanken der Vergeblichkeit des Ertränkungsversuchs. So schreibt Noulet:

La mer démontée, qu'aura-t-elle dévoré? Quelle réalité? Aucune. Une enfant chimérique. Pas même. *Un flanc...* Tout le poids du ciel (première strophe), toute la violence de la mer (deuxième et troisième strophes), toutes les forces unies du vent et de l'eau, ont concouru à anéantir ce qui existe à peine, la forme entrevue d'un mythe naissant.<sup>693</sup>

Vor dem Hintergrund, dass eine Meerjungfrau eigentlich nicht ertränkt werden kann, lässt sich die Frage aufwerfen, ob „flanc enfant“ wirklich als Objekt des Geschehens zu verstehen ist oder doch eher als Subjekt. Wais löst die Sirene aus ihrer Opferrolle und eröffnet damit eine ganz neue Deutungsmöglichkeit: „Ragend und hehr zwischen den übrigen Trümmern, wie [...] ein solcher Mast, muß gewesen sein, was hier ertränkt worden sein mag durch den wutentbrannten Flankenhieb einer mädchenhaften Sirene.“<sup>694</sup> Es ist aber zu bedenken, dass Wais in seine Darstellung der Sirene die Eigenschaften der Meeresfrau aus *Igitur* bzw. *Un coup de dés* einfließen lässt, die er in ähnlicher Weise beschreibt: „Ganz wie eine Sirene sich aus den Fluten schlängelnd reckt sie sich herauf, [...] um mit ihrem zappelnden, doppelflossigen schuppigen Nymphenschwanz einen Rache-Hieb [...] zu führen“<sup>695</sup>. Einerseits ist zu beachten, dass diese Deutung vor allem durch *Igitur* bzw. *Un coup de dés* zustande kommt und nicht zwangsläufig durch das Sonett selbst. Andererseits legt nicht nur die Überlegung, dass ein Meereswesen eigentlich nicht ertränkt werden kann, sondern auch die Nennung von „le flanc“ (der Flanke bzw. dem Leib) möglicherweise das Gewicht auf eine aktive Rolle der Sirene, weil sie mit ihrem kräftigen Fischschwanz zum Schlag ausholen kann, wohingegen die Vorstellung, dass „die Flanke einer Sirene“ ertränkt wird (und nicht einfach „eine Sirene“) etwas umständlich ist. Bei der Überlegung, ob die Sirene Subjekt oder Objekt des Geschehens ist, will Butor beides gelten lassen: „Impossible de décider si ‚le flanc enfant d'une sirène‘ est le sujet de ‚avarement aura noyé‘, ou, apposition de ‚cela‘, son complément d'objet direct. Ce n'est pas l'un ou l'autre mais l'un et l'autre.“<sup>696</sup> Schließlich ist bei der Abwägung der beteiligten Faktoren zu beachten, dass dem unbelebten Abgrund durch die Wörter „furibond“ (Vers 9), „vain éployé“ (Vers 11) und „Avarement“ (Vers 13) höchst menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden, die ihn überhaupt erst zu einer handelnden und möglicherweise wütend-rachsüchtigen Instanz machen. So fasst Naumann die Szene zusammen:

---

<sup>693</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 246.

<sup>694</sup> Wais, *Mallarmé*, S. 582.

<sup>695</sup> Wais, *Mallarmé*, S. 581.

<sup>696</sup> Butor, „Mallarmé selon Boulez“, S. 574. „Es ist nicht möglich zu entscheiden, ob *le flanc enfant d'une sirène* (die kindliche Flanke einer Sirene) das Subjekt zu *avarement aura noyé* (gierig ertränkt) ist, oder[,] als Apposition zu *cela*, dessen Akkusationsobjekt. Es ist nicht das eine oder das andere, sondern das eine und das andere.“ Butor, „Das Mallarmé-Porträt von Pierre Boulez“, S. 96.

[Das Meer] ist in einer wilden Aufregung, die psychologisch begründet wird, als wäre dieses Meer eine Person. Es ist voller Wut, da kein hohes Unternehmen ihm zum Opfer gefallen ist, kein Untergang wie der Schiffbruch [...] stattgefunden hat. Sein Dasein ist darum eitel, vergeblich. Denn es ist geizig, auf Vernichtung bedacht. Aus diesem Geiz heraus hat es [...] ein anderes Opfer verschlungen, ertränkt.<sup>697</sup>

Im Zusammenhang der Frage von Subjekt und Objekt des Geschehens erwägt Butor, das Gedicht von unten nach oben zu lesen: „la leçon du poème entier peut se renverser; on avait compris [...] que le naufrage abolissait le mât; apparaît alors que ce mât, suprême, peut abolir le naufrage, et c'est alors seulement que prennent toute leur valeur cette bave, cette fureur de l'abîme vain.“<sup>698</sup> Die Überlegung, das Gedicht versuchsweise von unten nach oben zu lesen, um auch die Sirene als handelnde Instanz erscheinen zu lassen („Le flanc enfant d'une sirène / Avarement aura noyé...“), ist eine interessante Idee, die aber kaum zu einem sinnvollen Verständnis des gesamten Texts führt, weil mehrere Verse nicht anschließbar wären. Inhaltlich wäre es vorstellbar, dass eine Sirene zu einem Schiffbruch beiträgt; dass jedoch, wie Butor erwägt, der Mast den Schiffbruch zunichtemacht („ce mât, suprême, peut abolir le naufrage“), erscheint etwas abstrakt. Es kann auf jeden Fall nicht schaden, die im Original bis zu einem gewissen Punkt gegebene Möglichkeit eines umgekehrten Lesens in der Übersetzung nachzubilden; dies ist bei Usinger, Ferber, Staub/Roehling und Scheffel sowie in der eigenen Übersetzung der Fall. Dass die Sirene zu dem möglichen Untergang eines Schiffs beigetragen haben könnte oder zumindest anwesend war, ist nicht auszuschließen; als alleinige Verursacherin soll sie im Rahmen des Sonetts aber nur bedingt in Betracht gezogen werden. Wenn das Sonett aber so gedeutet wird, dass tatsächlich eine Sirene ertränkt wird, dann stellt sich die Frage, ob sie nicht eher als Frauenfigur mit Vogelflügeln zu deuten ist, die ja durchaus ertrinken könnte. Für die Übersetzung ist es nicht erforderlich, sich zwischen der fliegenden und der schwimmenden Sirene zu entscheiden, da diese nicht unbedingt genauer beschrieben werden muss; nur Fischers Übersetzung „des jungen Meerweibs Schuppenflanke“ enthält eine eindeutige Festlegung.

Bei Homer gelten die allwissenden Sirenen mit ihrem betörenden Gesang als Identifikationsfiguren des Dichters. Nach Ulrich Prill können Sirenen auch als Musen verstanden werden, da manche Deutungen die Abstammung von einer Muse (Melpomene oder Terpsichore) nahelegen. In der *Odyssee* wird erzählt, wie Odysseus seinen Gefährten Wachs in die Ohren stopfen lässt, damit sie nicht dem tödlichen Gesang der Sirenen erliegen. Er selbst lässt sich

---

<sup>697</sup> Naumann, „A la Nue accablante tu“, S. 139–140.

<sup>698</sup> Butor, „Mallarmé selon Boulez“, S. 574. „die gesamte Lektion des Gedichtes [lässt] sich auch umkehren [...]; [...] man [hatte] verstanden, daß der Schiffbruch den Mast untergehen ließ; doch wird nun sichtbar, daß dieser erhabene Mast auch den Schiffbruch zunichtemachen kann; erst dann erhalten der Schaum, der Grimm der nutzlosen Tiefe ihren ganzen Sinn“. Butor, „Das Mallarmé-Porträt von Pierre Boulez“, S. 97.

an den Schiffsmast binden, um ihrem Gesang lauschen zu können, ohne ihnen zu verfallen; aus Wut darüber, dass Odysseus ihnen entkommt, stürzen sich die Sirenen ins Meer.<sup>699</sup> Für die Verbindung von Seefahrt und Dichtung stehen auch die Sirenen, von denen die orphische Argonautensage erzählt, dass sie sich ins Wasser stürzen und ertränken, als sie erkennen müssen, dass der Gesang des Orpheus, der mit den Argonauten vorbeisegelt, reiner klingt als der ihre, wodurch ihr verführerischer Bann gebrochen wird.<sup>700</sup> In *A la nue accablante* und auch in *Salut* wird in unterschiedlichem Umfang auf diese griechischen Mythen angespielt, deren Kenntnis in gewisser Weise vorausgesetzt wird. Nach Buchmann ist insbesondere die Assoziation eines Suizids der Sirenen in *Salut* nur durch die Erinnerung an den Orpheus-Mythos möglich. Basierend auf der Annahme, dass die Sirenen in beiden Sonetten einer überlegenen Instanz unterliegen, stehen sie nach Buchmann für eine veraltete Dichtung, die Mallarmés Poesie weichen muss.<sup>701</sup> In den Erzählungen zu Odysseus und Orpheus sind die Sirenen gemäß der antiken Darstellungsform Frauenfiguren mit Vogelflügeln, die also ertrinken bzw. sich ertränken können; in *A la nue accablante* ist die Vorstellung eines Suizids der Sirene, unabhängig von ihrer Erscheinungsform, schon allein aufgrund der Formulierung „aura noyé“ (wird ertränkt haben) nicht wahrscheinlich.

Im mythologischen Kontext betont Richard den Bezug von Sirene und Schaum: „la sirène noyée se prolonge en écume“<sup>702</sup>. Er setzt den flüchtigen Schaum auch mit einem geheimnisvollen Auftauchen und Verschwinden in Verbindung: „Aussi mystérieuse par son apparition – trace d’un naufrage, d’un plongeon féminin? – que par sa disparition, elle manifeste une sorte de vitalité étrangement inconsistante“<sup>703</sup>. In *A la nue accablante* steht die Sirene in engem Bezug zum Schaum, da dieser eine Spur ihres möglichen Untergangs darstellt und das „blanc cheveu“, das sich metaphorisch als Schaumstreifen verstehen lässt, auf die Anwesenheit der Sirene verweist. In dem Zusammenhang erinnert Prill an Venus bzw. Aphrodite aus der römischen bzw. griechischen Mythologie und an das Motiv der Schaumgeburt. Nach Hesiod entstammt Aphrodite dem Spermaschaum, der sich infolge von Uranos’ Kastration durch Kronos bildet. Wenn der Schaum mit der Schaumgeburt und die todbringenden, sich ertränkenden Sirenen mit Aphrodite in Verbindung gebracht werden, zeigt dies die Verschmelzung von Leben und Tod; das nach Prill als erotisches Abenteuer interpretierbare Motiv der Seefahrt ist

<sup>699</sup> Vgl. Ulrich Prill, „Stéphane Mallarmé: *Salut*“, in: *Französische Gedichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Hartmut Köhler, Stuttgart: Reclam 2001, S. 122–132, hier: S. 127–128; 131.

<sup>700</sup> Vgl. Wais, *Mallarmé*, S. 549. Vgl. auch Prill, „Stéphane Mallarmé: *Salut*“, S. 130.

<sup>701</sup> Vgl. Buchmann, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, S. 76; 83.

<sup>702</sup> Richard, *L’univers imaginaire de Mallarmé*, S. 216.

<sup>703</sup> Richard, *L’univers imaginaire de Mallarmé*, S. 390.

vom Scheitern und Tod bedroht.<sup>704</sup> Richard verweist auf die (auch bei Mallarmé) häufige Verbindung zwischen dem Schaum und weiblichen Motiven: „l'écume est la substance mère de Vénus; ici rattachée mythologiquement au rocher de Vénus, elle se lie ailleurs plus concrètement au thème érotique“<sup>705</sup>. Das erotische Motiv lässt sich durch weitere Elemente des Sonetts ergänzen. So haben „nue“ (Vers 1) und „dévêtu“ (Vers 8) die Bedeutung „nackt“, und Prill beschreibt, wie ein phallischer, entkleideter Mast („mât dévêtu“) im weiblich konnotierten Element des Wassers versinkt.<sup>706</sup> In dem Sinn liest Buchmann die „nue accablante“ als „bedrängende Nackte“ und hält den seiner Segel entkleideten Mast für offensichtlich genug, um das verständnisvolle Nicken jedes Psychologen zu bewirken; er erinnert daran, dass schon das Toben der See eine geläufige erotische Metapher ist.<sup>707</sup>

Nach Fröhlicher treten bei Mallarmé gängige Formen des Eros in den Hintergrund, da die Frauenfiguren in manchen Fällen als kindlich beschrieben werden, wie die Sirene in *A la nue accablante*, oder nur weit entfernt auftauchen und wieder verschwinden, wie die Sirenen in *Salut*.<sup>708</sup> Richard erläutert: „la partenaire amoureuse est ici enfantine parce qu'aimée, la jeunesse appartient à sa définition même. C'est que l'érotisme mallarméen a besoin d'instruments frais et intègres, tout proches encore du monde primitif.“<sup>709</sup> Schließlich ruft *A la nue accablante* mit der Nennung der „échos esclaves“ nach Ortlieb noch eine weitere Frauenfigur in Erinnerung: Dem griechischen Mythos zufolge wird die Nymphe Echo zur Strafe dafür, dass sie Zeus beim Verheimlichen seiner Ehebrüche half, von dessen Ehefrau zur bloßen Wiederholung von Wörtern verdammt; nach der Kränkung durch Narziss wird Echo zur bloßen Stimme und verwandelt sich in einen Felsen. Vor diesem Hintergrund erscheinen die „échos esclaves“, zusammen mit „Basse“ als Felsen, in einem neuen Licht. Darüber hinaus verweist Ortlieb auf Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau*, in dem der Schaum mit deren Tod in Verbindung steht.<sup>710</sup>

<sup>704</sup> Vgl. Prill, „Stéphane Mallarmé: *Salut*“, S. 129–130.

<sup>705</sup> Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 447.

<sup>706</sup> Vgl. Prill, „Stéphane Mallarmé: *Salut*“, S. 129–130.

<sup>707</sup> Vgl. Buchmann, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, S. 78.

<sup>708</sup> Vgl. Fröhlicher, „Nachwort“, S. 137.

<sup>709</sup> Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 125.

<sup>710</sup> Vgl. Ortlieb, „Ein Gruß der See“, S. 200–201. Die Meerjungfrau möchte eine unsterbliche Seele haben, die nur Menschen besitzen; um dieses Ziel zu erreichen, muss sie von einem Menschen geliebt werden. Sie lässt sich einen Trank brauen, der ihr Beine wachsen lässt, mit denen sie nur unter Schmerzen gehen kann, und außerdem muss sie ihre Stimme opfern. Sie möchte erreichen, dass der Prinz, den sie einst rettete, sich in sie verliebt, aber der Prinz heiratet ein anderes Mädchen, das er für seine Retterin hält. Um nun dem Tod durch die Auflösung in Schaum zu entgehen, müsste sie den Prinzen töten; sie bringt das aber nicht fertig, sondern springt ins Meer und löst sich in Schaum auf. Dabei stirbt sie jedoch nicht, sondern wird zu einem Luftgeist und hat damit die Möglichkeit, durch gute Handlungen eine unsterbliche Seele zu erlangen.



In Mallarmés Gedichten wird häufig ein Zusammenhang zwischen dem Motiv der Seefahrt und dem Themenbereich des dichterischen Schaffens hergestellt; so überlagern sich zum Beispiel in *Salut* das Bild der Dichterrunde beim Festbankett und das einer Schiffsmannschaft auf hoher See. Auch die nautischen Bilder in *A la nue accablante* lassen sich auf das poetische Schaffen beziehen, wie Goebel beschreibt:

Was das „kraftlose Nebelhorn“ (auch eine Sirene!) „verschweigt“ [...] und der „Schaum“ zwar weiß, aber lediglich „besabbert“ [...] – Nebelhorn und Schaum ihrerseits wohl metaphorische Selbstbezeichnungen von Mallarmés eigenem Gedicht –, ist entweder der [...] Untergang der hohen, orphischen und homerischen Poesie; oder [...] der geizige Abgrund wird sich [...] mit dem Untergang der von Orpheus übertönten göttlichen Poesie der Sirenen begnügt haben.<sup>711</sup>

Bei dem Untergegangenen handelt es sich nach Goebel

um das Poetische als Potenz; [...] im Sinne der *Möglichkeit* und der *Lebensmächtigkeit* von Poesie. Es ist ja nicht die Rede von dem Schiff oder der Sirene selbst, sondern von dem vitalen Prinzip beider: vom phallisch ragenden Mast und von der „kindlichen Flanke“ (*flanc* ist auch der Mutter schoß). In Frage steht dann, welche positive Potenz der Poesie unterging, oder wenn es eine solche nie gab [...], ob selbst der Keim einer negativen Meta-Poesie, die *als* negative fruchtbar sein könnte, vom Nichts verschlungen wurde.<sup>712</sup>

Naumann beschreibt die Seefahrt in *A la nue accablante* als Metapher für das Wagnis des Dichters; dieser hat etwas zu verkünden und ein Echo zu erwarten, doch er kommt gegen eine erdrückende Übermacht nicht zu Wort und seine Sprache ist kraftlos, das lenkende Gestirn von der Wolke verschleiert. Was er zu sagen hat, bleibt verschwiegen. Während in *Salut* noch die Kraft und das Streben der Dichtergemeinschaft bzw. Schiffsbesatzung anklingt, die sich mit dem stürmischen Meer konfrontiert sieht, ist diese Seefahrt in *A la nue accablante* zum Schiffbruch geworden.<sup>713</sup> So betont Rancière den engen Bezug der beiden Sonette:

„Salut“ explicite ce qui est en jeu dans l’obscur affaire de nue, de sépulcral naufrage et de flanc enfant [...]. Le navire peut-être englouti est celui dont „l’avant fastueux“ avait été lancé à travers „le flot de foudres et d’hivers“. La sirène peut-être seule disparue dans „l’abîme vain“ est sœur de la „troupe de sirènes“ [...]. C’est de l’acte poétique qu’il est, ici comme là, question [...] et des chances de son accomplissement dans son environnement présent: [...] une époque de transition ou d’interrègne où le poète ne saurait se faire entendre d’une foule encore à venir [...].<sup>714</sup>

Während die Seefahrt als Metapher für das dichterische Schaffen verstanden wird, lässt sich der Schaum als Metapher für die Sprache bzw. die Redeweise des Gedichts begreifen. In *A la nue accablante* bleiben die verschiedenen Möglichkeiten des Geschehens nach Frey in der virtuellen Deutigkeit des Schaums suspendiert und in der Ungewissheit, aus der heraus das

<sup>711</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Gerhard Goebel, S. 388.

<sup>712</sup> Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 121.

<sup>713</sup> Vgl. Naumann, „A la Nue accablante tu“, S. 140–141. Vgl. auch Naumann, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, S. 67.

<sup>714</sup> Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, S. 22.

Gedicht eine Alternativfrage stellt. Mit der Virtualität der vagen, mehrdeutigen Rede lässt sich der Schaum als Rede des Gedichts verstehen und die Anrede „tu / Le sais, écume, mais y baves“ in Vers 5 und 6 als eine Art Selbstansprache (auch in *Salut* wird eine Gleichsetzung des Schaums mit dem Vers suggeriert: „Rien, cette écume, vierge vers“).<sup>715</sup> Die Rede des Gedichts ist nicht nur mehrdeutig, sie macht die eigene Mehrdeutigkeit auch zum Gegenstand des Redens. Die Vagheit und die Dichte der mehrdeutigen Rede liegen auch in der Gleichzeitigkeit der Bedeutungen; durch die Entfaltung möglicher Bedeutungen ins Nacheinander werden sie verringert. Der Verlauf des Gedichts ist nach Frey eine fragende Erwägung dessen, worauf der Schaum hinweist: Während im Schaum die undifferenzierte Virtualität der vagen Rede liegt und außer dem Schiff und der Sirene noch weitere Möglichkeiten erwogen werden könnten, entfaltet das Gedicht mit der Alternative von Schiff und Sirene ausdrücklich benannte Möglichkeiten, die sich gegenseitig ausschließen. Das alternative „Ou“ macht deutlich, dass die Entscheidung nicht gefallen ist. Indem das Gedicht die Entscheidung zwischen den möglichen Bedeutungen suspendiert, wird diese Unentscheidbarkeit zu der Bedeutung, auf die das Gedicht festgelegt wird, anstatt unentscheidbar zu sein.<sup>716</sup> Die Entfaltung der Mehrdeutigkeit in verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten wird nach Frey im Wort „éployé“ sichtbar, das nicht nur „entfaltet“ bedeutet, sondern mit dem Buchstaben Y die Verzweigung auch in grafischer Hinsicht veranschaulicht; dieser Buchstabe erinnert außerdem an den Fischeschwanz der Sirene. Auch der ähnlich geformte Buchstabe V kommt in *A la nue accablante* häufig vor; seine Verzweigung spiegelt sich in der umgekehrten Form des groß geschriebenen A sowie des *accent circonflexe* in zahlreichen Wörtern.<sup>717</sup> In den Übersetzungen ist die Häufigkeit der dreieckig-spitz geformten Buchstaben Y, V und A (sowie des ähnlich geformten Buchstabens W) bei Usinger am größten, gefolgt von Ferbers und der eigenen Übersetzung.

Die Elemente der dichterischen Landschaft in *A la nue accablante* sind durch starke Kontraste geprägt: Neben dem räumlichen Gegensatz von Hoch und Tief („Suprême“, „mât“, „haute“ – „Basse“, „sépulcral“, „abîme“) stehen helle Dinge dunklen gegenüber („écume“, „blanc cheveu“, „flanc“ – „basalte“, „laves“); außerdem kontrastieren weiche und leichte Dinge mit verschwommenen Umrissen („nue“, „écume“, „cheveu“) mit harten und schweren Dingen, die scharf konturiert sind („basalte“, „laves“, „trompe“, „épaves“, „mât“).<sup>718</sup> Ortlieb beschreibt, wie das Sonett vom schwarzen Himmel, der schwer nach unten drückt, in den schwarzen Abgrund führt, während Lava bei einer Eruption in die Höhe geschleudert wird;

<sup>715</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 20.

<sup>716</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 21–22.

<sup>717</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 24.

<sup>718</sup> Vgl. Stempel, „Syntax in dunkler Lyrik“, S. 43.

der Untergang des Schiffs wird gespiegelt im Auftauchen und Untergehen der Sirene. Neben diesen Bewegungen in die Höhe und die Tiefe erscheint der Schauplatz des Gedichts in dem Kontrast von Schwarz und Weiß.<sup>719</sup> Ein wesentlicher Gegensatz des Sonetts auf der inhaltlichen und sprachlichen Ebene ist der von Schweigen, Reden und Mitteilen. Auf der inhaltlichen Ebene ist der Schaum auf der Wasseroberfläche der einzige Zeuge eventueller Geschehnisse; er sabbert, geifert, schwätzt – es ist ein Reden ohne Mitteilung, ein Reden um des Redens willen. Und man nimmt den Schaum als Indiz für ein mögliches Ereignis und fragt ihn: Was zeigst du an, was teilst du mit? War da ein Schiffbruch? Oder vielleicht eine Sirene? Auf der sprachlichen Ebene liegen die schäumenden Signifikanten auf der wogenden Oberfläche des Gedichts; sie mobilisieren und stimulieren einander, spielen miteinander und lassen Assoziationen von Form und Klang sprießen. Und man fragt sie: Was zeigt ihr an, was teilt ihr mit? Wie ist diese Mehrdeutigkeit zu verstehen? Und wie jene Vokaldominanz? So ist der Schaum auch eine Metapher für die sprachlichen Signifikanten des Gedichts, die als einzige anwesend sind, die Aufmerksamkeit auf sich lenken und nach ihren möglichen Bedeutungen befragt werden können.

Das Gedicht lässt nach Frey die Möglichkeiten der Sprache gewähren, indem es den Wörtern die Initiative überlässt. Das Reden ist nicht mehr eine Vermittlung von etwas, sondern ein Reden um des Redens willen; auch der Schaum redet so, dass er sein Wissen nicht preisgibt. Mit dem abschätzigen „baves“ ironisiert das Gedicht das eigene Reden vom Standpunkt derer, die Mitteilungen erwarten, wo keine gemacht werden wollen; „baves“ ist eben kein mangelhaftes Reden, sondern das Reden eines Gedichts, das als Schäumen der Sprache zu fassen ist.<sup>720</sup> Die Redeweise des Gedichts lässt sich durch die Wörter „écume“ und „baves“ charakterisieren, wobei sich aus diesen beiden Wörtern nach Frey zahlreiche Lautgruppen herleiten lassen: So steht „baves“ als Reimwort in mehrfachen Bezügen und gehört außerdem zu „Basse“, „basalte“ oder zu „Abolit“, „abîme“, wo sein Anlaut in der Umkehrung erscheint, sowie zu allen Wörtern mit a oder v. Das Wort „écume“ findet sein Echo in „échos“ und „esclaves“, aber auch in „Suprême“, „abîme“ und den häufigen u- und é-Lauten.<sup>721</sup> Stempel zeigt an den ersten Versen des Gedichts, wie das Prinzip der Attraktion benachbarter Wörter mit ähnlicher Lautung zur Geltung kommen kann; eine solche lautliche Attraktion kann ein semantisches Pendant haben und eine Parallelität oder einen Kontrast der semantischen Einheiten bewirken.<sup>722</sup>

<sup>719</sup> Vgl. Ortlieb, „Ein Gruß der See“, S. 202–203.

<sup>720</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 24–25.

<sup>721</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 25–26.

<sup>722</sup> Vgl. Stempel, „Syntax in dunkler Lyrik“, S. 41–42.

v. 2 steht in engster Beziehung zu *accablante*, dessen zwei orale *a* er ebenso doppelt widerspiegelt, wie die wichtigsten, die Tonsilbe einrahmenden Konsonanten des gleichen Wortes (*bl – t*) sozusagen eine zweifache semantische Epexegeese erfahren (*Basse de basalte et de[] laves: b–b–lt–[d–] l*) und dabei selbst nahezu spiegelbildlich geordnet sind (*b – alt / d – lav*). In v. 3 verbindet [die] kaleidoskopartige Anordnung der Konsonanten *les échos esclaves (l – z – k / z – skl)*, in v. 4 *par une trompe sans vertu* ist das System sogar dreigliedrig (*p – r / tr – p / v – rt*), in v. 5 entsprechen sich bei *Quel sépulcral naufrage k – l / – lkra – (f)ra*, und so bietet fast jeder Vers Beispiele solcher „untergründigen“ Verknüpfungen, die sich gegen Ende sogar über mehrere Verse (11, 12, 14) erstrecken [...].<sup>723</sup>

Das Gedicht zeigt nach Frey eine doppelte Geltung der Wörter, die zwar ihre Bezeichnungsfunktion erfüllen, aber in phonetischer Hinsicht neuen Sinn hervorbringen, indem sie sich zum Teil klanglich ineinander spiegeln.<sup>724</sup> Dies zeigt sich im Verlauf des Gedichts in verschiedenen Formen des Binnenreims: „nue“ – „tu“ (Vers 1), „sais“ – „mais“ (Vers 6), „Dans“ – „blanc“ (Vers 12) und „flanc enfant“ (Vers 14). Es können einige Verse herausgegriffen werden, die ein besonders auffälliges Zusammenspiel der Signifikanten zeigen. Bereits die Verse 1 und 2 („A la nue accablante tu / Basse de basalte et de laves“) stehen in phonetischer Hinsicht in enger Beziehung zueinander, mit der ausgeprägten Dominanz der Vokale *a* und *e* und der Konsonanten *b*, *s*, *l*, *t*. In der eigenen Übersetzung wird in diesen Versen (sowie übergehend in Vers 3) die auffällige Häufung dieser Buchstaben erhalten, wobei auch die Buchstaben *v* und *w* gehäuft vorkommen, deren Bedeutung aufgrund der grafischen Form bereits erläutert wurde: „An schwerem Wolkenhang erschläfft / Basaltenlast als Wall aus Laven / Verblasst der Hall [...]“. Außerdem wird die Konstruktion aus (zum Teil spiegelbildlichen) Wiederholungen von Silben in Vers 2 („Bas“ – „bas“, „al“ – „la“, „se“ – „es“, „de“ – „de“, „te“ – „et“) in der eigenen Übersetzung durch anagrammatische Wiederholungen von Silben („sal“ – „las“ – „als“), durch (zum Teil spiegelbildliche) Wiederholungen phonetisch ähnlicher Silben („Wall“ – „Lav“ – „laff“) und durch zwei Mittelreime („Basaltenlast“ – „Verblasst“, „Wall“ – „Hall“) übersetzt. Das Ziel dieses Vorgehens ist es, ein Spiel dominanter Buchstaben zu gestalten, die sich wie im Original immer wieder gegenseitig aufgreifen. Usinger verschiebt das Spiel mit der Wiederholung von Silben auf Vers 3 („Williger Widerhall verhallt“). Die Häufung der Buchstaben in den Versen 1 und 2 ist auch in Vers 3 („A même les échos esclaves“) noch spürbar, wo sie sich zu einer ausgeprägten Dominanz des Vokals *e* entwickelt; diese findet sich auch in Vers 7 („Suprême une entre les épaves“), der im zweiten Quartett an der gleichen Stelle steht. So weisen die Verse 3 und 7 auffällige phonetische Bezüge zueinander auf, neben der Dominanz des Vokals *e* auch durch die reimenden „même“ – „Suprême“ und „esclaves“ – „épaves“. In den Übersetzungen ist eine solche Dominanz des

<sup>723</sup> Stempel, „Syntax in dunkler Lyrik“, S. 41–42.

<sup>724</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 23.

Vokals e in den Versen 3 und 7 bei Nobiling und Staub/Roehling ansatzweise sichtbar. Schließlich enthält Vers 13 („Avarement aura noyé“) eine auffällige phonetische Geschmeidigkeit durch die klangvolle Wiederholung der dominanten Vokale a, e und o sowie durch die Abwesenheit harter Konsonanten; die Schönheit des Verses steht in auffälligem Kontrast zum bezeichneten Inhalt. In der eigenen Übersetzung („Ertränkt hier aus gekränkter Gier“) wird das Spiel mit der klanglichen Wiederholung durch das phonetische Aufgreifen von „Ertränkt“ durch „gekränkt“ sowie den Innenreim „hier“ – „Gier“ beantwortet, um das Zusammenspiel der Signifikanten in den Vordergrund zu stellen; zugunsten dieses Spiels wird auf das im Deutschen etwas umständliche Futur (wird ertränkt haben) verzichtet.

Die vielfältigen semantischen Bezüge der Wörter verbinden weit auseinanderliegende Stellen des Gedichts miteinander und wecken durch die besondere Beschaffenheit der Signifikanten weitere Bedeutungsassoziationen. So werden in „trompe“, „faute“ und „Avarement“ nach Frey auch die Bedeutungen des Täuschens („tromper“), der Schuld („la faute“) und des Lügens („mentir“) spürbar, ohne dass die Verwendung der Wörter dies nahelegt.<sup>725</sup> In einigen Versen (vor allem in Vers 1, 5 und 9) zeigt sich in besonderem Maß, wie die unscheinbarsten Wörter aufgrund ihrer semantischen Mehrdeutigkeit und vielfältigen Bezugsmöglichkeiten eine eigenartige Mobilität erhalten, während im Gegensatz dazu auffällige und ausdrucksstarke Wörter wie „accablante“ (Vers 1), „sépulcral“ (Vers 5), „Abolit“ (Vers 8), „furibond“ (Vers 9) und „Avarement“ (Vers 13) mit ihrem prächtigen Vokalklang eine geradezu phlegmatische Strahlkraft haben. Nach Naumann werden die „sprachlichen Komponenten des Gedichts [...] mit stärkstem Klang-, Sinn- und Bildgehalt beladen“<sup>726</sup>; die Sprache ist bis an die Grenze der Unverständlichkeit konzentriert, zumal die verbindenden Wörter fehlen, die normalerweise das Verständnis erleichtern.<sup>727</sup> Die Aufmerksamkeit steht im Bann der Signifikanten; das Gedicht zeigt sich als „eine aufs äußerste verdichtete, von einem Sinngehalt fast abgelöste und in ihrer fremden Schönheit erregende Oberfläche“<sup>728</sup>. Das, wovon die Rede ist, verdämmert nach Frey zugunsten eines Sprachspiels, eines Laut- und Buchstabenballetts.<sup>729</sup>

Nach der eingehenden Analyse von *A la nue accablante*, in der insbesondere die vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung erörtert wurden, sollen abschließend einige vorläufige Ergebnisse festgehalten

<sup>725</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 27.

<sup>726</sup> Naumann, „A la Nue accablante tu“, S. 145.

<sup>727</sup> Vgl. Naumann, „A la Nue accablante tu“, S. 143.

<sup>728</sup> Naumann, „A la Nue accablante tu“, S. 144.

<sup>729</sup> Vgl. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, S. 29.

werden. Zu den charakteristischen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in diesem Sonett gehört zunächst einmal die semantische Mehrdeutigkeit einzelner Wörter bzw. (zum Teil wortartenunterschiedlicher) Homonyme, von denen vor allem die Beispiele „A“, „tu“, „nue“, „Basse“, „trompe“, „cela“ und „vain“ besonders hervorzuheben sind und ausgiebig besprochen wurden. Im Französischen sind Homonyme häufig, und es ergibt sich relativ leicht die Möglichkeit, im Unklaren zu lassen, um welche Wortart es sich handelt oder wie eine Subjekt-Objekt-Relation gestaltet ist. Die semantische Mehrdeutigkeit der Homonyme in *A la nue accablante* kann in der deutschen Übersetzung nur im Fall von „vain“ (vergeblich, eitel) in der Form erhalten bleiben, weil das deutsche Wort „eitel“ ebenfalls genau diese Bedeutungen enthält. In anderen romanischen Sprachen gibt es aufgrund der sprachlichen Verwandtschaft bessere Möglichkeiten, zumindest einige Homonyme durch zielsprachliche Homonyme zu übersetzen. Besonders im Spanischen ist dies mit „bajo“ (niedrig, tief; Bass; Untiefe) und „vano“ (vergeblich; eitel) sehr gut möglich; eventuell können auch die ähnlichen Wörter „trompa“ (Horn) und „tromba“ (Wasserhose) in Betracht gezogen werden. Auch im Italienischen lässt sich mit „basso“ (niedrig, tief; Bass) bzw. „bassofondo“ (Untiefe) und „tromba“ (Trompete, Hupe) bzw. „tromba d'acqua“ (Wasserhose) ein Spiel mit semantischer Mehrdeutigkeit konstruieren. Für die französischen Homonyme „nue“, „tu“ und „cela“ hingegen wurde in keiner romanischen Sprache ein äquivalentes Homonym gefunden. Eine Übersetzung durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung, die zielsprachliche Homonyme mit mehreren, aber eben völlig anderen Bedeutungen wählt, ist im Fall dieses Sonetts auszuschließen, weil sie ganz neue inhaltliche Zusammenhänge eröffnen und den gesamten Text unverhältnismäßig stark verändern würde.

Mit der semantischen Mehrdeutigkeit der Homonyme eng verknüpft ist die ausgeprägte syntaktische Mehrdeutigkeit, die einzelne Wörter, Syntagmen und Verse in komplexer Weise mehrfach anschließbar macht. Die besonders auffälligen Beispiele, die ausführlich besprochen wurden, sind zum einen der komplizierte Aufbau der ersten Strophe, die auch als immer weiter gehende Bestimmung des *participe passé* „tu“ gelesen und über „tu“ als Apposition an „naufage“ angeschlossen werden kann, und zum anderen die Möglichkeit der Konstruktion einer Alternativfrage (etwa: „Quel naufrage abolit ou cela que“), die ebenfalls auf unterschiedliche Weise verstanden werden kann. In diesen Fällen ist die syntaktische Mehrdeutigkeit eng mit der semantischen Mehrdeutigkeit der Homonyme „A“ und „tu“ bzw. „cela“ verknüpft; die Unmöglichkeit, diese Homonyme durch bedeutungsgleiche Homonyme zu übersetzen, schränkt auch die Möglichkeit der Übersetzung der syntaktischen Mehrdeutigkeit ein. Deutlich einfachere Beispiele sind unter anderem die zeilenübergreifende Verknüpfung

der Verse 9 und 10 („faute / De“), die doppelte Anschließbarkeit von Vers 12 an die Verse 11 und 13 sowie die Idee einer umgekehrten Lesbarkeit der letzten Strophe, wobei sich diese Aufzählung um weitere kleinere Beispiele ergänzen ließe. Realistischerweise lassen sich die syntaktischen Mehrdeutigkeiten und Anschließbarkeiten nicht in allen Fällen an genau den betroffenen Stellen erhalten bzw. nachbilden; es ist jedoch möglich, die syntaktische Komplexität und Vagheit der Übersetzung insgesamt der des Originals entsprechen zu lassen. So wird bei Fischer die syntaktische Mehrdeutigkeit zum Teil erhalten und zum Teil durch neue syntaktische Konstruktionen gelungen ersetzt; bei ihm ist die Syntax ähnlich unklar und mehrfach anschließbar wie im Original, nur eben in anderer Weise, was den positiven Gesamteindruck seiner Übersetzung nicht schmälert. Bei Ferber sind ebenfalls Bemühungen sichtbar, die syntaktische Mehrdeutigkeit an den betroffenen Stellen nachzubilden, und auch in der eigenen Übersetzung liegt ein wichtiger Schwerpunkt auf der Nachbildung der komplexen und mehrfach anschließbaren Syntax an den gleichen Stellen wie im Original.

In dem Zusammenhang verwundert es, dass in einigen Übersetzungen der Erhalt der syntaktischen Mehrdeutigkeit durch die Hinzufügung zusätzlicher vereindeutigender Satzzeichen erschwert wird. So wird bei Schaukal die syntaktische Mehrdeutigkeit durch andere komplizierte Konstruktionen ersetzt, die zusammen mit einem Übermaß an Satzzeichen jedoch eine Art geordnete Umständlichkeit ergeben. Bei Nobiling wird die syntaktische Mehrdeutigkeit durch zerstückelte syntaktische Konstruktionen ersetzt; auch hier stellen die unzähligen Unterbrechungen durch Satzzeichen auf seltsame Weise syntaktische Eindeutigkeiten her, ohne dadurch die Lesbarkeit zu verbessern. Bei Usinger hingegen sind die syntaktischen Strukturen deutlich vereinfacht; die syntaktische Mehrdeutigkeit geht größtenteils verloren, was nicht nur an den klärenden Satzzeichen liegt, sondern auch daran, dass die syntaktisch komplexe erste Strophe, die mit der zweiten eng verknüpft ist, hier vollkommen klar und von der zweiten Strophe unabhängig dasteht. Letzteres ist auch bei Reidemeister der Fall, der außerdem mit der Setzung von drei Fragezeichen die Struktur des gesamten Gedichts verändert und die syntaktische Mehrdeutigkeit vollständig verliert. Aus dem Kreis der Übersetzungen mit einem Übermaß an Satzzeichen hebt sich die von Naumann dadurch hervor, dass er die Satzzeichen an manchen Stellen in geschickter Weise einsetzt, um damit syntaktische Bezüge mehrfach anschließbar zu machen.

Zu den charakteristischen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in *A la nue accablante* gehört auch die auffällige Dominanz einiger Vokale bzw. Konsonanten in manchen Versen sowie das häufige Vorkommen von Buchstaben mit einer ganz bestimmten Form, wobei derartige phonetische und grafische Eigenschaften über ein besonderes se-

mantisches Potenzial verfügen und wie kaum ein anderes sprachliches Element die Aufmerksamkeit auf die Signifikanten lenken. In Bezug auf verschiedene Formen der Nachbildung der phonetischen und grafischen Besonderheiten ist am ehesten auf Usingers und die eigene Übersetzung zu verweisen; ähnliche Ansätze finden sich auch bei Ferber, Nobiling und Staub/Roehling.

Wie in Kapitel III.3.1 ausführlich dargestellt wurde, beschreiben einige Übersetzer/innen Mallarmés in ihren Vor- und Nachworten die unterschiedlichen Prioritäten und Schwerpunkte, die ihren Übersetzungen zugrunde liegen, und diskutieren dabei insbesondere die umstrittene Frage des Reims. Am Beispiel von *A la nue accablante* sind in Bezug auf die Möglichkeiten der Übersetzung der semantischen und syntaktischen Mehrdeutigkeit keine wesentlichen Unterschiede zwischen den gereimten und den ungereimten Übersetzungen festzustellen; die Nachbildung der grafischen und phonetischen Besonderheiten scheint jedoch tendenziell eher in den gereimten Übersetzungen möglich zu sein, da diese bei der Wortwahl ohnehin flexibler sein müssen. Abgesehen davon zeigen sich zwischen den gereimten und den ungereimten Übersetzungen leichte Unterschiede in allgemeiner semantischer Hinsicht sowie auffällige Unterschiede in stilistischer Hinsicht.

In Bezug auf die allgemeine semantische Nähe zum Original lässt sich feststellen, dass die ungereimten Übersetzungen von Goebel, Naumann, Staub/Roehling, Brunsch und Scheffel dem Original sehr nahe bleiben; nur die ungereimte Übersetzung von Reidemeister entfernt sich etwas mehr vom Original. Darüber hinaus zeichnen sich auch die gereimten Übersetzungen von Fischer, Ferber und Usinger sowie die eigene gereimte Übersetzung durch eine große semantische Nähe zum Original aus. Die gereimte Übersetzung von Schaukal entfernt sich in dieser Hinsicht etwas mehr vom Original, was auch an umständlichen Formulierungen wie „des Widerhalls knechtischem Schmiegen“, „zwischen Scheitern“ und „als Ungestalt“ liegt. Die geringste semantische Nähe weist Nobilings gereimte Übersetzung auf, die sich an zahlreichen Stellen vom Original entfernt („Unkund“, „Sklavenheere“, „Ungewalt“, „Mastes Spalt“, „Kehle“, „Armbreitend“, „geschlürft“, „Raffemund“). Während die ungereimten Übersetzungen tendenziell (gemäß ihrer eigenen Schwerpunktsetzung) eine größere semantische Nähe zum Original aufweisen, wirkt sich der fehlende Reim jedoch erheblich zulasten der stilistischen und ästhetischen Qualität aus.

Von den gereimten Übersetzungen zeichnen sich vor allem Fischers, aber auch Usingers und Ferbers Übersetzungen durch eine gute stilistische und ästhetische Qualität aus; nur die Übersetzungen von Schaukal und Nobiling sind in dieser Hinsicht weniger gelungen. In dem Zusammenhang ist die unterschiedlich große Berücksichtigung des Reims zu beachten. So



wird das Reimschema des Originals (abba – abba – ccd – ede) bei Fischer und Nobiling exakt erhalten, und auch Schaukal, der mit dem Reimschema abba – abba – cde – cde vom Original abweicht, erhält immerhin das schwierige Reimschema der beiden Quartette. Die übrigen gereimten Übersetzungen wählen einen Mittelweg, indem sie sich von dem strengen Erhalt des Reimschemas ein wenig lösen; so wird bei Usinger und in der eigenen Übersetzung das Reimschema vereinfacht, indem in der zweiten Strophe neue Reime gewählt werden, anstatt die der ersten aufzugreifen. Ferbers Übersetzung ist in manchen Versen gereimt, in anderen nur ansatzweise oder gar nicht; diesem Vorgehen haftet der Beigeschmack einer gewissen Halbherzigkeit an. Fischer meistert als einziger die Schwierigkeit, das komplexe Reimschema genau zu erhalten und trotzdem eine große semantische Nähe und eine hohe stilistische Qualität zu gewähren sowie Formen der syntaktischen Mehrdeutigkeit nachzubilden. Im Gegensatz dazu geht bei Nobiling und Schaukal die strenge Berücksichtigung der Form zulasten anderer wichtiger Aspekte. Usingers und Ferbers Übersetzungen verkörpern insgesamt eine sinnvolle Prioritätensetzung. Von den ungereimten Übersetzungen zeichnen sich zwar die meisten durch eine semantische Nähe aus; sie zeigen jedoch auch, was von einigen Übersetzer/innen selbst angedeutet wurde, nämlich dass ungereimte Übersetzungen vor allem dem Verständnis des Originals dienen und als Hilfsmittel keine ästhetische Qualität beanspruchen. Der Fall von *A la nue accablante* zeigt exemplarisch, dass Übersetzungen, die vollständig auf den Reim verzichten, und Übersetzungen, die den Erhalt sämtlicher formaler Aspekte erzwingen, zwei Extreme darstellen. Im Interesse der ästhetischen und stilistischen Qualität ist es sinnvoller, einen Mittelweg zu beschreiten, den man in einigen der gereimten Übersetzungen findet, indem eine Übersetzung zwar den Reim erhält, aber nicht um jeden Preis an allen formalen Elementen oder am exakten Reimschema des Originals festhält.

In Bezug auf die Frage, inwiefern die charakteristischen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in *A la nue accablante* erhalten bzw. nachgebildet werden können, lässt sich feststellen, dass der Erhalt der semantischen Mehrdeutigkeit der Homonyme insgesamt die größte Schwierigkeit darstellt, da diese Wörter in die komplexen semantischen Bezüge des Gedichts verflochten sind und nur in Ausnahmefällen ein zielsprachliches Äquivalent haben. Während es bei den in Kapitel III.2 besprochenen Galgenliedern Morgensterns möglich ist, das Übersetzungsverfahren der Nachbildung gegebenenfalls durch die Anpassung eines zentralen Textelements zu ergänzen (weil der Sinn dieser Texte in dem zentralen Sprachspiel liegt), kann bei der Übersetzung von *A la nue accablante* keineswegs auf andere zielsprachliche Homonyme zurückgegriffen werden, die völlig andere inhaltliche Bezüge eröffnen. Während es also möglich erscheint, in der Übersetzung von *A la nue acca-*

*blante* die formale Struktur, die semantische Nähe, die phonetischen und grafischen Besonderheiten sowie syntaktisch ähnlich komplexe Konstruktionen zumindest annäherungsweise nachzubilden, würde eine Nachbildung der Homonyme dem Kriterium der allgemeinen semantischen Nähe unverhältnismäßig große Kompromisse abverlangen.

### 3.3 Vokaldominanz und Homophonie in *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*

Mallarmés titellooses Sonett *Le vierge, le vivace* erschien erstmals im Jahr 1885 in der Kunst- und Literaturzeitschrift *La Revue indépendante*.<sup>730</sup> Die eigentliche Entstehungszeit des Gedichts soll der Veröffentlichung aber weit vorausliegen; nach Zima wurde es bereits zwischen 1865 und 1875 verfasst.<sup>731</sup> Eine naheliegende Inspiration des Sonetts ist der Bericht von dem im *Jardin des Tuileries* in einem Becken festgefrorenen Schwan, den Théophile Gautier in *Fantaisies d'hiver II* („Dans le bassin des Tuileries, / Le cygne s'est pris en nageant“<sup>732</sup>) festgehalten hat; es wird zudem auf Baudelaires *Le Cygne* und *L'Albatros* sowie Banvilles *Les torts du cygne* verwiesen.<sup>733</sup> In den *Poésies* von 1913 und 1929 sowie den *Œuvres complètes* von 1956, 1983 und 1998 lautet das Sonett (hier mit der eigenen Übersetzung versehen):

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Der unberührte, der lebendig schöne Tag  
Wird er zerreißen uns mit trunknem Flügelschlag  
Den See, vergessen, hart, im Raureif kalt erstarrt  
Der klare Gletscher einst verwehrter Flüge harrt!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre  
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Ein Schwan von ehedem gedenkt, er ist es ja  
Der prächtig doch zur Flucht sich ohne Hoffnung sah  
Weil sein Gesang nicht mehr zum Reich des Lebens fand  
Als karges Winterland im Glanz der Ödnis schwand.

Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Erschauernd windet sich sein Hals aus weißer Qual  
Als Bürde, die der Raum dem Tier, verneint, befahl,  
Doch tief im Schreckensgrund erstarrt der Federflaum.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.<sup>734</sup>

Phantom, sein reiner Glanz erstrahlt am Ort des Wahns,  
Verharrend trägt er den verachtungskalten Traum  
Als Kleid im eitlen Bann in dem Exil des Schwans.

Während bei der Übersetzung von *A la nue accablante* die Nachbildung der semantischen Mehrdeutigkeit der Homonyme die größte Schwierigkeit darstellt, sind im Fall von *Le vierge, le vivace* die Herausforderungen des Übersetzens etwas anders gewichtet. In diesem Sonett führt zum einen die bedeutsame Homophonie von „cygne“ und „signe“ die Übersetzung ins Deutsche und in die meisten anderen Zielsprachen an ihre Grenzen. Zum anderen lässt sich

<sup>730</sup> Vgl. Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1956, S. 1485. Vgl. auch Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1983, S. 309.

<sup>731</sup> Vgl. Zima, *Ästhetische Negation*, S. 52.

<sup>732</sup> Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Poésies 2*, édition de Peter Whyte et Thierry Savatier, Paris: Honoré Champion 2022, S. 142. (Diese beiden Verse werden oft in umgekehrter Reihenfolge zitiert.)

<sup>733</sup> Vgl. Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 118. Vgl. auch Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 132. In die Deutung des Gedichts werden häufig andere Texte Mallarmés einbezogen (vor allem *L'Azur*, *Hérodiade*, *Ses purs ongles* und *Igitur*), auf die im Folgenden an einzelnen Stellen Bezug genommen wird, sofern dies für die Argumentation und insbesondere für Fragen der Übersetzung relevant ist.

<sup>734</sup> Die kritische Ausgabe der *Œuvres complètes* (1983) verweist auf einige Abweichungen in den verschiedenen Fassungen des Gedichts, die zu Mallarmés Lebzeiten erschienen sind: „aujourd'hui“, (Vers 1), „lui“, (Vers 5), „fui?“ (Vers 4), „pris // Fantôme“ (Vers 11/12) und „cygne“ (Vers 14). Vgl. Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1983, S. 309. Die posthum erschienene Édition Deman enthält eine Abweichung: „que le nie“ (Vers 10). Vgl. Stéphane Mallarmé, *Les poésies de S. Mallarmé*, Brüssel: Edmond Deman 1899, S. 106.

eine auffällige Vokaldominanz feststellen, die zwar auch in *A la nue accablante* an einigen Stellen vorliegt, die sich hier aber auf eine wesentlich dominantere und vor allem weniger flexible Weise äußert: Nicht nur handelt es sich speziell um den Vokal bzw. Laut i, dem ganz konkrete Assoziationen zugeschrieben werden, sondern auch um eine Häufung dieses Vokals bzw. Lauts an einer zentralen Stelle, nämlich im Reimwort am Ende jedes Verses. In beiden Sonetten liegt außerdem eine ausgeprägte syntaktische Mehrdeutigkeit durch vielfältige Bezugsmöglichkeiten vor, die für die Übersetzung aber weniger problematisch ist und in beiden Fällen einigermaßen nachgebildet werden kann.

Das Sonett *Le vierge, le vivace* beschreibt Noulet als „un des plus célèbres, un des plus connus, un des plus méconnus“<sup>735</sup>, und man kann ergänzen: eines der meist übersetzten. Es sind gereimte Übersetzungen von Carl Fischer, Richard von Schaukal, Remigius Netzer, Walter Münz, Franz Nobiling, Paul Wiegler, Eberhard Orthbandt, Kay Borowsky und Rainer Maria Rilke, eine teilweise gereimte Übersetzung von Christoph Ferber sowie ungereimte Übersetzungen von Kurt Reidemeister, Gerhard Goebel, Josef Binder, Hans Staub / Anne Roehling, Tim Trzaskalik und Paul Hoffmann zugänglich. Zudem wurde eine eigene gereimte Übersetzung erstellt.<sup>736</sup> Auch im Fall dieses Sonetts ist erneut zu betonen, dass es nicht die Absicht ist, all diese Übersetzungen zu analysieren und miteinander zu vergleichen. Zur Erörterung der Frage, inwiefern und auf welche Weise die Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung übersetzt werden können, sind einzelne besonders relevante Stellen aus den Übersetzungen herauszugreifen.

In der Analyse von *A la nue accablante* war aufgrund der semantischen Mehrdeutigkeit zahlreicher Homonyme und der syntaktischen Ambiguität ein detaillierter linearer Durchgang des Gedichts erforderlich, um die Vielfalt der von der Linearität abweichenden Bezugsmöglichkeiten und das semantische Potenzial der unscheinbarsten Wörter hervortreten zu lassen. Demgegenüber legen die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in *Le vierge, le vivace* einen etwas anderen Lesemodus nahe, da die Übersetzbarkeit der Homophonie und der Vokaldominanz aus der Linearität des Gedichtverlaufs herausgelöst besprochen werden kann. Ein vergleichsweise knapper linearer Durchgang des Gedichts wird dennoch zunächst erfolgen, um die Übersetzbarkeit der syntaktischen Mehrdeutigkeit und Vagheit zu erörtern. Das Verständnis des Sonetts wird nach Hoffmann erschwert durch die Ungewöhnlichkeit der Wortfolge, die Unsicherheit der syntaktischen Zuordnung und die rhythmische Struktur mit zahlreichen Enjambements. Als charakteristisch für die Syntax beschreibt er auch die Span-

---

<sup>735</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 131.

<sup>736</sup> Sämtliche Übersetzungen befinden sich in voller Länge im Anhang der vorliegenden Arbeit.

nung zwischen einerseits dem semantischen Eigengewicht und der klanglichen Profilierung eines Worts und andererseits seinem syntaktischen und metrischen Stellenwert; dazu kommt das Oszillieren zwischen konkreter und tropischer Bedeutung sowie das oft metonymische Andeuten.<sup>737</sup> Da das Sonett, im Vergleich zu *A la nue accablante*, über eine deutlich größere Anzahl von Satzzeichen verfügt und jede Strophe mit einem Satzschlusszeichen endet, lassen sich aber zumindest die Strophen als abgeschlossene syntaktische Einheiten lesen.

[1] Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui	Der unberührte, der lebendig schöne Tag
[2] Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre	Wird er zerreißen uns mit trunknem Flügelschlag
[3] Ce lac dur oublié que hante sous le givre	Den See, vergessen, hart, im Raureif kalt erstarrt
[4] Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!	Der klare Gletscher einst verwehrter Flüge hart!

Bereits im ersten Vers ergibt sich eine Unklarheit bezüglich der Wortarten: Das als „vierge“, „vivace“ und „bel“ beschriebene „aujourd'hui“ lässt sich als Substantiv verstehen, wobei auch die drei Adjektive in substantivierter Form gelesen werden können. So besteht der Vers nach Noulet aus „un adverbe substantivé et trois épithètes qui s'interposent entre lui et l'article [...]“. Cet éloignement de l'article engendre ainsi cette légère hésitation sur la nature des mots en les faisant prendre tour à tour pour le substantif<sup>738</sup>. Aus ihrer Sicht enthält der Vers „une définition [...] d'*aujourd'hui*, par addition des trois attributs“<sup>739</sup>. Nach Hoffmann kann „aujourd'hui“ durchaus als Substantiv und Subjekt des Satzes verstanden werden, mit der Apostrophe des frühlingshaften Augenblicks, der den See der Erstarrung entreißt; er bevorzugt aber eine zweite Lesart, die darin besteht, „Le vierge, le vivace et le bel“ als Attribute des später auftauchenden Schwans zu lesen, wobei die erste Lesart mitschwingen und die Eigenschaften des Frühlings mit dem Schwan in Verbindung bringen soll.<sup>740</sup> In der Übersetzung lässt sich die Offenheit bezüglich der Wortarten wegen der Großschreibung deutscher Substantive nicht erhalten; es erfolgt daher eine Entscheidung für eine Lesart. Hoffmann legt den von ihm präferierten Bezug von „vierge“ und „vivace“ auf den Schwan durch eine ungewöhnliche Großschreibung nahe: „Der Jungfräuliche, der Lebendige, und der schöne heutige Tag“. Alle anderen Übersetzungen verstehen „aujourd'hui“ als Substantiv und Subjekt des Satzes: „Heute“ (Nobiling, Rilke, Münz, Orthbandt, Borowsky, Ferber, Binder, Trzaskalik), „Heut“ (Schaukal, Reidemeister), „Heut und Jetzt“ (Goebel), „heutige Tag“ (Staub/Roehling) oder „Tag“ (Fischer, Netzer, eigene Übersetzung). Wiegler ersetzt „aujourd'hui“ durch „Schönheit“, wobei seine Übersetzung insgesamt eine geringe semantische Nähe aufweist.

<sup>737</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 165; 169–171.

<sup>738</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 136.

<sup>739</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 137.

<sup>740</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 164.

Der erste Vers wirkt in gewisser Weise wie eine in sich geschlossene Einheit; er fügt sich dann in den Kontext der Strophe, ohne seine Eigenständigkeit zu verlieren.<sup>741</sup> Richard beschreibt das Verhältnis des ersten Verses zur restlichen Strophe:

Virginité et vivacité, pour une fois complices, soutenaient de concert l'essor d'un être, et préparaient la promotion d'une beauté. Frissonnante, et encore enveloppée dans la vibration des *v* (vierge, vivace), puis dégagée, durcie et jaillie en une tige monosyllabique (*bel*), celle-ci fusait enfin en une corolle à la fois aiguë et ample: *aujourd'hui* disait une parfaite efflorescence. Mais ce jaillissement [...] ne s'est pas encore produit. Au dynamisme de la virginité en train de surgir s'est opposé en effet un contre-dynamisme de la rétention [...]. Barrée, la glace ne pourrait [...] qu'être déchirée par un assaut aveugle [...].<sup>742</sup>

Im Übergang zum zweiten Vers setzen sich die Klangfülle der Alliteration und die Häufung des Vokals *i* mit „Va-t-il“ unmittelbar fort. Inhaltlich lässt sich „il“ zum einen an „aujourd'hui“ als Subjekt anknüpfen, zum anderen aber auch auf die drei substantivierbaren Adjektive beziehen, die als Attribute des Schwans verstanden werden können. Auf jeden Fall verfügt das, worauf „il“ sich bezieht, in realer oder metaphorischer Weise über Flügel („aile“). Hoffmann greift seine Lesarten des ersten Verses auf und überlegt, dass in der ersten Lesart („aujourd'hui“ als Subjekt) „un coup d'aile ivre“ metaphorisch zu verstehen ist, in der zweiten Lesart („Le vierge, le vivace et le bel“ als Attribute des Schwans) in realer Weise (der Flügel des Schwans zerreißt das Eis); dazu kommt ein übertragener Sinn, wenn der Flügel als Metapher für das Gedicht bzw. den Gedankenflug verstanden wird.<sup>743</sup> Schorn argumentiert, dass Mallarmé den Flügel als Metapher für den Morgen verwendet, weshalb „coup d'aile“ zu „aujourd'hui“ gehören soll; dass der Morgen dabei häufig durch eine Heftigkeit charakterisiert ist, kommt hier mit „vivace“ und „ivre“ zum Ausdruck.<sup>744</sup>

Die Lektüre der ersten beiden Verse führt mit „Va-t-il nous déchirer“ zunächst zu dem Verständnis, dass dieses „nous“ zu zerreißen ist, bevor dann in Vers 3 der gefrorene See („Ce lac dur“) genannt wird, dessen Eisdecke aufgebrochen werden kann, wodurch der Sinn „Wird er uns diesen See zerreißen“ entsteht. Noulet versteht „nous“ als Expletiv ohne inhaltlichen Bezug zu einer Personengruppe, im Rahmen eines „emploi explétif et familier que justifie l'impatience et la violence du désir de libération“<sup>745</sup>. Diese Entfaltung der Szene, die in Vers 2 eine vorübergehende Verständnismöglichkeit ergibt, die in Vers 3 wieder aufgelöst und verändert wird, bleibt in den Übersetzungen von Rilke, Münz, Reidemeister, Goebel, Staub/Roehling, Trzaskalik und in der eigenen Übersetzung („Wird er zerreißen uns [...] / Den See“)

<sup>741</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 164.

<sup>742</sup> Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 252.

<sup>743</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 164.

<sup>744</sup> Vgl. Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 51.

<sup>745</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 137.

ohne Schwierigkeiten erhalten. Eine ähnliche Art der Darstellung findet sich auch in Vers 3, wenn die Rede davon ist, dass unter dem gefrorenen Eis etwas spukt, was wiederum erst im nächsten Vers genannt wird: Es spukt der Gletscher nicht geflohener Flüge, es ist die Unruhe gefangener Flügel spürbar. Der Schwan, der mit seinem weißen Gefieder nicht vom Eis zu unterscheiden ist, wird damit schon vor seiner ersten Nennung zum Gespenst, das als „Fantôme“ in Vers 12 auftaucht, und der See erscheint als Ort seiner einsamen Gefangenschaft.<sup>746</sup> Mit dem „coup d’aile“ und den „vols qui n’ont pas fui“ wird der noch nicht genannte Schwan in mehrfacher Hinsicht metonymisch angedeutet. So schreibt Marchal: „Le cygne [...] n’est [...] lisible qu’en creux, dans la logique de la double métaphore [...]: celle de l’aile du vierge, vivace et bel aujourd’hui, celle du glacier des vols qui n’ont pas fui.“<sup>747</sup> Nicht nur der Schwan, auch das Eis wird nur angedeutet, durch „lac dur“, „givre“ und „glacier“. Mit der Metapher des Gletschers wird das Bild nach Hoffmann ins Gigantische gesteigert und entwickelt, auch durch die Verbindung mit den abstrakten „vols qui n’ont pas fui“. Die nicht geflohenen Flüge veranschaulichen die ambivalente Situation des noch nicht genannten Schwans, indem sie auf eine äußere Lähmung hinweisen, aber auch die Potenzialität von Energie andeuten.<sup>748</sup> Insgesamt besteht die erste Strophe aus einem (dem Subjekt „aujourd’hui“ nachgestellten) Fragesatz, der aber mit einem bekräftigenden Ausrufezeichen endet; nach Goebel ist es der Ausdruck eines Verlangens, der (wie die interrogative Form zeigt) von Ungeduld und Zweifel durchdrungen ist.<sup>749</sup>

[5] Un cygne d’autrefois se souvient que c’est lui	Ein Schwan von ehedem gedenkt, er ist es ja
[6] Magnifique mais qui sans espoir se délivre	Der prächtig doch zur Flucht sich ohne Hoffnung sah
[7] Pour n’avoir pas chanté la région où vivre	Weil sein Gesang nicht mehr zum Reich des Lebens fand
[8] Quand du stérile hiver a resplendi l’ennui.	Als karges Winterland im Glanz der Ödnis schwand.

In der zweiten Strophe wird der antizipierte Schwan als „cygne d’autrefois“ genannt, der sich an etwas erinnert. Anhand dieses Aspekts des Erinnerns beschreibt Marchal die Veränderung des Schwans im Vergleich zur ersten Strophe: „le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui est la figure du cygne sans mémoire dans l’ivresse du matin neuf, avant qu’il redevienne [...], par le retour du souvenir, le cygne d’autrefois définitivement prisonnier“<sup>750</sup>. Die Illusion einer Befreiung wird nun durch die Hoffnungslosigkeit des Schwans negiert. So schreibt Bénichou: „Le présent du verbe *se délivre* semble dire une délivrance effective, mais *sans espoir* la nie

<sup>746</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 165.

<sup>747</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1998, S. 1186.

<sup>748</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 165.

<sup>749</sup> Vgl. Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 117. Vgl. auch Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 99. Die kritische Ausgabe der *Œuvres complètes* verweist darauf, dass in einer früheren Fassung des Gedichts die erste Strophe tatsächlich mit einem Fragezeichen endet. Vgl. Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1983, S. 309.

<sup>750</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1998, S. 1186.

d'avance“<sup>751</sup>. Der Schwan steht in gewisser Weise zwischen den Zeiten, wodurch sich zwei Versionen des Schwans gegenüberstehen, wie Richard schreibt: „il n'est pas [...] seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais sort du temps [...]: saut à travers le temps, grâce auquel deux états lointains du même être se reconnaissent pour identiques et s'assument mutuellement“<sup>752</sup>. Noulet unterscheidet ein Wesen der Vergangenheit („cygne d'autrefois“) und ein Wesen der Gegenwart („lui“), die aber identisch sind: „L'identification entre l'être du passé et celui du présent est ainsi déclarée, mais aussi suggérée par la structure du vers qui oscille entre son premier et son dernier mot.“<sup>753</sup> Aufgrund des Zeilensprungs bezieht sie „Magnifique“ auf „lui“: „le rejet n'a pas l'air de qualifier le *Cygne* qui se décrit mélancoliquement d'*autrefois*, mais ce pronom *lui*“<sup>754</sup>.

Ausgehend von der syntaktischen Ambiguität der Verse 5 und 6 und der mehrfachen Anschließbarkeit von „Magnifique mais qui“ entwirft Goebel für die Identität des Schwans zwei mögliche Lesarten. Der „cygne d'autrefois“ erinnert sich, er sei es („que c'est lui“), wobei „c'est“ nach Goebel auf „aujourd'hui“ bezogen ist, während es nach Leutner auch den „glacier“ aufgreifen kann. Nach der ersten Lesart, die Goebel erwägt, bezieht sich „Magnifique mais qui“ auf den „cygne d'autrefois“: Ein Schwan von einst identifiziert das Heute mit sich (in einer seltsam verkehrten Erinnerung an die Gegenwart); er erinnert sich, dass das Heute er selbst ist, herrlich, doch ohne Hoffnung sich zu befreien. Nach der zweiten Lesart bezieht sich „Magnifique mais qui“ auf „lui“: In der Erinnerung an das Heute erkennt der Schwan von einst im Heute sein gewandeltes Selbst, seinen gegenwärtigen Doppelgänger, der herrlich ist, doch ohne Hoffnung sich zu befreien.<sup>755</sup> So ist „aujourd'hui“ in der Erinnerung des „cygne d'autrefois“ dieser selbst (1. Lesart) und sein Doppelgänger (2. Lesart); die Eigenschaft, herrlich zu sein, aber ohne Hoffnung sich zu befreien, kommt dem „cygne d'autrefois“ zu (1. Lesart) und dem Doppelgänger (2. Lesart). Goebel führt diese zwei Lesarten für den Rest des Gedichts fort: Nach der ersten Lesart ist es der „cygne d'autrefois“, von dem in Vers 9 und 13 die Rede ist; „le Cygne“ (Vers 14) wäre dann etwas Neues: die Idee oder das Sternbild des Schwans. Nach der zweiten Lesart handeln die dritte und vierte Strophe vom gegenwärtigen Doppelgänger; „le Cygne“ wäre dann identisch mit „cygne d'autrefois“, weil dieser noch nicht wiedergekehrt wäre. Das Scheitern ist das vom Dichter vorhergesehene Scheitern des „cygne d'autrefois“ (1. Lesart) sowie das vom „cygne d'autrefois“ imaginierte Scheitern des

<sup>751</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 246.

<sup>752</sup> Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 253.

<sup>753</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 139.

<sup>754</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 139.

<sup>755</sup> Vgl. Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 113–114. Vgl. auch Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone*, S. 98–99.



Doppelgängers (2. Lesart).<sup>756</sup> Unabhängig davon, welche Lesart möglicherweise plausibler erscheint, soll die syntaktische Offenheit und Ambiguität und auch die Gleichzeitigkeit der beiden Lesarten in der Übersetzung erhalten bleiben. Dies lässt sich angesichts der Komplexität und Abstraktheit der beschriebenen Lesarten am ehesten erreichen, indem die syntaktische Struktur möglichst genau nachgebildet wird, um die Bezugsmöglichkeiten des Originals zu erhalten. Eine relativ große Nähe zur syntaktischen Struktur der Verse 5 und 6 ist in den Übersetzungen von Netzer, Ferber, Reidemeister, Goebel, Staub/Roehling, Trzaskalik und Hoffmann sowie in der eigenen Übersetzung („Ein Schwan von ehemals gedenkt, er ist es ja / Der prächtig [...]“) zu finden.

- |  |   |
|--|---|
| [9] Tout son col secouera cette blanche agonie         | Erschauernd windet sich sein Hals aus weißer Qual     |
| [10] Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,      | Als Bürde, die der Raum dem Tier, verneint, befahl,   |
| [11] Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris. | Doch tief im Schreckensgrund erstarrt der Federflaum. |

Nach dem Rückblick in die Vergangenheit kehrt die dritte Strophe zum Futur der ersten Strophe zurück. Nun wird die Bewegung des Schwans beschrieben: „il a la tête et le cou libres et peut les *secouer*, mais sans échapper à la *blanche agonie* qui l'environne, car *le plumage* des ailes *est pris*, et le maintient au sol.“<sup>757</sup> Die Bewegung des Halses lässt sich nach Richard auf unterschiedliche Weise verstehen: „Effilé vers le ciel, le col suggère évidemment l'envol, mais il pourra tout aussi bien tordre sa grâce sinueuse [...] en une secousse véhémente, un *non désespéré*.“<sup>758</sup> In Vers 9 liegt eine syntaktische Mehrdeutigkeit vor, da einerseits „col“ als Subjekt und „agonie“ als Objekt verstanden werden kann (sein Hals wird die weiße Agonie abschütteln), es andererseits aber auch möglich ist, „agonie“ als Subjekt und „col“ als Objekt zu lesen (seinen Hals wird, durch einen Schrei, die weiße Agonie erschüttern).<sup>759</sup> Diese Mehrdeutigkeit wird nur in der eigenen Übersetzung nachgebildet („Erschauernd windet sich sein Hals aus weißer Qual“), die ebenfalls auf zwei Weisen verstanden werden kann: dass sich der Hals des Schwans aus der weißen Qual herauswindet und dass sich der Hals des Schwans aufgrund der weißen Qual windet. Auch in Vers 10 sind die syntaktischen Bezüge mehrdeutig, da in „qui le nie“ einerseits „qui“ auf „espace“ und „le“ auf „oiseau“ und andererseits „qui“ auf „oiseau“ und „le“ auf „espace“ bezogen werden kann. Es muss also beides gelten, dass der Raum den Vogel verneint und dass der Vogel den Raum verneint.<sup>760</sup> Diese syntaktische Mehrdeutigkeit lässt sich in einigen Übersetzungen finden. So bieten Binder („im Raum,

<sup>756</sup> Vgl. Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 114–115.

<sup>757</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 246.

<sup>758</sup> Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 255.

<sup>759</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 166.

<sup>760</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 166.

dem Vogel auferlegt, der ihn verneine“) und Reidemeister („Im Raum, dem Vogel leugnend auferlegt“) geschickte Lösungen, die die Mehrdeutigkeit nachbilden; etwas Ähnliches erreichen will die eigene Übersetzung („Als Bürde, die der Raum dem Tier, verneint, befahl“).

- |  |  |
|--|--|
| [12] Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, | Phantom, sein reiner Glanz erstrahlt am Ort des Wahns, |
| [13] Il s'immobilise au songe froid de mépris    | Verharrend trägt er den verachtungskalten Traum        |
| [14] Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.      | Als Kleid im eitlen Bann in dem Exil des Schwans.      |

Die letzte Strophe ist zwischen den Wörtern „Fantôme“ und „Cygne“ eingebettet, wodurch diese in engem Bezug zueinander stehen; der Schwan war bereits mit „hante“ (Vers 3) als Gespenst dargestellt worden. Innerhalb von Vers 12, der eine „apposition anticipée au sujet *il*“<sup>761</sup> in Vers 13 darstellt, ergibt sich eine zweifache syntaktische Bezugsmöglichkeit, indem sich „son pur éclat“ auf „Fantôme“ wie auf „lieu“ beziehen lässt. So schreibt Bénichou: „on peut comprendre soit que le pur éclat du fantôme l'assigne à ce lieu [...] soit que le pur éclat de ce lieu l'assigne comme résidence au fantôme.“<sup>762</sup> Unabhängig von der Entscheidung für eine der Lesarten ergibt sich in beiden Fällen ein ähnlicher Sinn, „impliquant toutes deux la parfaite convenance du ‚fantôme‘ et du ‚lieu‘“<sup>763</sup>. Die doppelte Bezugsmöglichkeit von „son pur éclat“ auf „Fantôme“ und „lieu“ wird in einigen Übersetzungen erhalten, so bei Schaukal („Gespenst, das diesem Ort sein reiner Glanz vereint“), Nobiling („Gespenst! sein Glanz weist ihm den Fleck hier zum Asyle“), Staub/Roehling („Phantom, das diesem Ort sein reiner Glanz einzeichnet“), Trzaskalik („Gespenst, sein reiner Glanz es diesem Ort zuweist“) sowie in der eigenen Übersetzung („Phantom, sein reiner Glanz erstrahlt am Ort des Wahns“).

Das Schlusswort des Sonetts ist der „Cygne“, der sich im „exil inutile“ in den „songe froid de mépris“ hüllt wie in ein Kleidungsstück und der durch seine Majuskel auffällt sowie durch die besondere Isolierung des Worts am Gedichtende, die Noulet beschreibt: „Mallarmé l'a isolé et détaché du reste [...] en le faisant précéder de deux syllabes identiques (*inutile le Cygne*), provoquant ainsi une difficulté d'articulation qui ralentit la lecture“<sup>764</sup>. Durch die Einbettung in mehrere unbetonte Silben wird der lange Vokal von „Cygne“ hervorgehoben. So schreibt Albert Thibaudet: „la longue du *Cygne*, soulignée visuellement par la majuscule [...], isolée et mise en valeur entre trois syllabes demi-muettes, arrête avec sûreté et poids l'oiseau dans cet espace de consonances“<sup>765</sup>. Die emphatische Profilierung des „Cygne“, durch die Majuskel und die Isolierung am Satz- und Gedichtende, stellt ihn als Signifikanten,

<sup>761</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 248.

<sup>762</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 248.

<sup>763</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 248.

<sup>764</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 143.

<sup>765</sup> Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris: Gallimard 1926, S. 250.

als Zeichen in den Vordergrund und spielt auf die Homophonie von „Cygne“ und „Signe“ an. Darin sieht Hoffmann einen Verweis auf die Apotheose des Schwans als Sternbild; die Konstellation am nächtlichen Firmament entspricht der sprachlichen Gestalt am Rand des Unsagbaren, mit der sich der Dichter in seinem Werk sternengleich verewigt.<sup>766</sup> Handelt es sich, so fragt Marchal, um „la métamorphose du cygne en constellation, ou encore en Signe – signe textuel, signe stellaire ou les deux à la fois?“<sup>767</sup> Er liest das Wort „Cygne“ als nachträgliche Nennung des fehlenden Gedichttitels: „la seule constellation du poème [...] c’est le poème lui-même, constellation de mots, et le Cygne final est moins la métamorphose stellaire du cygne que le titre manquant du poème“<sup>768</sup>. Die Auffälligkeit der im Französischen unüblichen Großschreibung von „Cygne“ wird bei der Übersetzung ins Deutsche, das die Großschreibung von Substantiven als allgemeine Regel kennt, in einigen Fällen durch die typografisch wesentlich auffälligere Versalschreibweise beantwortet: „SCHWAN“ (Nobiling, Staub/Roehling, Trzaskalik) und „SCHWANENZEICHEN“ (Goebel). Dies ist als Vorgehen nachvollziehbar, es erzeugt beim Lesen aber eine recht aufdringliche und somit unangemessene Wirkung.

In *Le vierge, le vivace* ist der Schwan als „cygne“ (Vers 5) bzw. „Cygne“ (Vers 14) das wichtigste Beispiel für die Homophonie, die sich an einigen Stellen des Sonetts zeigt, denn die Homophonie mit dem phonetisch identischen „signe“ (Zeichen) beflügelt in hohem Maß die ohnehin naheliegende Deutung des Gedichts durch den Themenbereich des dichterischen Schaffens. Zudem ist in „assigne“ (Vers 12), das als Reimwort zu „Cygne“ (Vers 14) an einer wichtigen Stelle steht, ein „signe“ auch sichtbar enthalten, und auch die klangliche Ähnlichkeit von „givre“ (Vers 3) mit „chiffre“ (Ziffer, Schriftzeichen) kann in dem Zusammenhang erwogen werden. Auf der Grundlage der Homophonie entwirft Goebel eine alternative Lesart des Gedichts, die „cygne“ konsequent als „signe“ liest: Der „cygne d’autrefois“ wird zum „signe d’autrefois“, das jeder Text ist, und der „Cygne“ wird zum „Signe“ als Abstraktion der Sprache. Diese Deutung wird dadurch unterstützt, dass man in „avec un coup d’aile ivre“ auch „avec un coup des livres“ heraushören kann und „délivre“ ein „livre“ enthält, sodass sich nach Goebel ein „Zeichen von einst“ ohne Hoffnung „ent-bucht“ („dé-livre“) aus dem Ort, an den es „as-signiert“ ist, wobei „lac“ und „lieu“ die Buchseite meinen. (Dazu passt die Form des im Gedicht häufigen Buchstabens v, der nicht nur an den Vogelflug, sondern auch an ein aufgeschlagenes Buch erinnert.) Goebel resümiert seine Lesart: Vom literarischen Akt wird

<sup>766</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 167.

<sup>767</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1998, S. 1187. Wais bespricht die Parallelen zu *Igitur*, wo der Widerstand durch ein Stern-Werden verewigt wird, sowie zum Sonett *Ses purs ongles*, das mit dem Sternennamen „le septuor“ endet. Vgl. Wais, *Mallarmé*, S. 572.

<sup>768</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1998, S. 1187.

die Befreiung des „Zeichens von einst“, das jeder Text ist, erwartet; er will um einer reinen und lebensvollen Kommunikation willen die Literatur als seine Daseinsbedingung zerstören. Das Zeichen kann sich aber nicht befreien, sondern erstarrt als abgestorbene Rede im Exil der Literatur, die ihm Dauer gewährt, aber die Verbindung zum Leben verwehrt.<sup>769</sup>

Bei der Übersetzung von „cygne“ ist keinerlei Spielraum gegeben: Alle deutschen Übersetzungen wählen den „Schwan“, mit dem die Homophonie von „cygne“ und „signe“ (Schwan – Zeichen) verloren geht; auch in anderen Zielsprachen ist diese Homophonie nicht zu erhalten. Und während es bei einigen der in Kapitel III.2 besprochenen Galgenlieder Morgensterns vertretbar erscheint, die Hauptfigur des Gedichts durch eine andere zu ersetzen, um dafür das dominante Sprachspiel nachbilden zu können, ist eine solche Anpassung im Fall des „cygne“ keine Option, da der Schwan in der poetischen Tradition mit vielfältigen Bedeutungen verbunden ist. Eine Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung der zentralen Figur (also einem Austausch des Schwans durch eine andere Figur, mit der sich im Deutschen eine Homophonie konstruieren ließe) wäre im konkreten Fall also nicht vertretbar, aufgrund der umfassenden inhaltlichen Veränderungen, die damit einhergehen würden. In einigen Übersetzungen wird die Homophonie von „cygne“ und „signe“ durch einen expliziten Vergleich des Schwans mit einem Zeichen angedeutet, was aber lediglich eine Notlösung darstellt, da sich die Wirkung eines solchen Vergleichs erheblich von der einer Homophonie unterscheidet. So wird in manchen Übersetzungen dem Schwan die Bedeutung „Zeichen“ bzw. „Sternbild“ behelfsmäßig hinzugefügt: Fischer schreibt „im Bild des Schwanes“ (Vers 14), bei Reidemeister ist die Rede von „des Sternbilds Schwan“ (Vers 14), und Netzer schließt mit „der Schwan im Sternbild steht“ (Vers 14); Goebel schreibt „Schwan, Zeichen von einst“ (Vers 5) und fügt noch das lautstarke „SCHWANENZEICHEN“ (Vers 14) hinzu.

Wais beschreibt das Wort „cygne“ als „geeignet, einem sprachbewußten Nachbildner den Mut sinken zu lassen“<sup>770</sup>, denn bei der Übersetzung des „cygne“ als „Schwan“ geht nicht nur die Homophonie mit „signe“ verloren, der Schwan trägt zudem anstelle des i-Lauts den Vokal a zur Schau. Im Sonett spielt der Laut bzw. Vokal i insgesamt eine wichtige Rolle; er kommt im gesamten Gedicht häufig vor, wobei in den Versen 13 und 14 eine besondere Dominanz festzustellen ist, und er ist außerdem in allen Reimwörtern zu finden. Bénichou führt hierzu aus:

la dernière voyelle tonique de chaque vers [...] est toujours un *i*. [...] le *i* français est aigu et bref dans les finales dites masculines, un peu moins aigu et plus long dans les prétendues féminines. Il

<sup>769</sup> Vgl. Goebel, „Le signe du Cygne“, S. 116–118. Vgl. auch Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Gerhard Goebel, S. 363–364.

<sup>770</sup> Wais, „Das Schwanensonett von Mallarmé“, S. 210.

en résulte dans ce sonnet une certaine monotonie, par le retour du même son *i* aux fins de vers, mais variée légèrement par l’alternance des *i* plus longs et plus brefs (longs dans huit vers, bref dans six). On remarquera aussi, dans l’intérieur des vers, plus d’une demi-douzaine de *i* [...] à des fins de mots.<sup>771</sup>

Hoffmann beschreibt die kompositorische Dominanz dieses Vokals, dessen Klangsymbolik in einem Netz klanglicher Bezüge mit vielfältigen Bedeutungsassoziationen ihre Wirkung entfaltet.<sup>772</sup> Der helle Vokal *i* wird bei Mallarmé häufig mit der Farbe Weiß in Verbindung gebracht, die im Sonett im Überschuss zu finden ist – in allen Elementen der winterlichen Landschaft, im Eis des gefrorenen Sees sowie im Gefieder des Schwans. So schreibt Jacques Duchesne-Guillemain: „Ce qui fait de son sonnet une merveille unique, c’est qu’il soit à la fois une symphonie en blanc et une symphonie en *i*“<sup>773</sup>. Nach Thibaudet entwickeln die Reime „sur la voyelle aiguë et contractée la monotonie d’un vaste espace solitaire, silencieux, tout blanc de glace dure“<sup>774</sup>. Er ergänzt: „Le passé et l’aujourd’hui, le dur lac et le coup d’aile ivre [...] sont faits de la même blancheur“<sup>775</sup>. Mit der Dominanz des Vokals bzw. Lauts *i* muss nach Regn nicht zwangsläufig die Bedeutung „kalt“ oder „steril“ in Verbindung stehen, ein Bezug zur Bedeutung „hell“ ist aber anzunehmen, da diese eine semantische Komponente mehrerer Schlüsselwörter ist.<sup>776</sup> Es erscheint grundsätzlich naheliegend, mit dem Vokal bzw. Laut *i* etwas Helles, Leichtes und Flüchtliges zu evozieren. Buchmanns Einwand ist jedoch ebenfalls berechtigt, wenn er betont, der obsessive Vokalismus sei überhaupt nicht um die Suggestion einer winterlichen Atmosphäre bemüht, sondern lasse diese im Gegenteil verschwinden, indem er die Ebene des Signifikanten gegenüber der des Signifikats geltend macht und damit auch die Transfiguration des Schwans in ein Sternbild bzw. Zeichen vorbereitet.<sup>777</sup>

Nicht nur bei der Homophonie von „cygne“ und „signe“, auch in Bezug auf die Häufung des Lauts bzw. Vokals *i* wird die Übersetzung des Sonetts mit zielsprachlichen Grenzen konfrontiert. Das Vorkommen dieses Vokals im Reimwort jedes Verses kann je nach Zielsprache in unterschiedlichem Ausmaß und bei einer eng verwandten Sprache möglicherweise gut nachgebildet werden; im Deutschen macht ein solches Vorgehen jedoch große Kompromisse erforderlich. Dies zeigt die Übersetzung von Nobiling, die in elf von 14 Versen ein Reimwort mit *i* erzwingt. Wie sehr dies zulasten der semantischen Nähe und stilistischen Qualität geht, veranschaulichen Formulierungen wie „frisch in Energie“ (Vers 1) und „die flogen... nie?“

---

<sup>771</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 249.

<sup>772</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 169–170.

<sup>773</sup> Zitiert bei Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 143.

<sup>774</sup> Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, S. 250.

<sup>775</sup> Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, S. 217.

<sup>776</sup> Vgl. Regn, *Konflikt der Interpretationen*, S. 70–71.

<sup>777</sup> Vgl. Buchmann, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, S. 47.

(Vers 4) und die erzwungenen Enjambements in den Versen 5, 7 und 9, die in ihrer Härte das Original bei Weitem übertreffen. Schaukal beantwortet die auffällige Vokaldominanz des Originals, indem er in seiner Übersetzung zehn Reimen einen „ei“-Laut und vier Reimen einen „eu“-Laut verleiht, wobei dieses Vorgehen im Deutschen zwar ohne große Kompromisse umzusetzen ist, aber auch einen wesentlich geringeren Effekt erzielt.

Da eine erzwungene Dominanz des im Deutschen nicht sehr häufigen Vokals *i* zu stilistischen Problemen führt, wird in der eigenen Übersetzung eine andere Lösung vorgeschlagen: Während der „cygne“ im Original die Dominanz des Lauts bzw. Vokals *i* hervorbringt, soll in Analogie dazu der „Schwan“ in der Übersetzung zu einer Häufung und Dominanz des Vokals *a* führen, wobei diese Lösung auch aufgrund der Häufigkeit des Vokals *a* im Deutschen sinnvoll ist. Alle Verse der eigenen Übersetzung enden mit einem Reim auf den Vokal *a*, und die Übersetzung weist insgesamt eine große Häufung dieses Vokals auf, die auch mehrere Formen des Binnenreims hervorbringt: die Innenreime „hart“ – „erstarrt“ (Vers 3) und „Winterland“ – „schwand“ (Vers 8) sowie die Mittenreime „hart“ – „harrt“ (Vers 3/4), „fand“ – „Winterland“ (Vers 7/8) und „Raum“ – „Federflaum“ (Vers 10/11). Wais stellt die Frage, ob ein Übersetzer „unbefangen oder vielleicht resignierend das viele, womit Mallarmé den *i*-Laut in *Cygne* betraut hat, an den Vokal *a* delegier[en]“<sup>778</sup> kann, und die Antwort lautet: mit gutem Gewissen. Denn während die ausgeprägte Dominanz des Lauts bzw. Vokals *i* im Sonett mit einer winterlich-weißen, steril-grimmigen Helligkeit assoziiert wird, kann die Häufung des Vokals *a* in der Übersetzung in ebenso passender Weise das langsam-starre, kalt-verachtende, glanzvoll-erstrahlende Verharren des Schwans untermalen. Darüber hinaus wird in dem Wort „Schwan“ in der grafischen Form des Buchstabens *S* die natürliche Form eines Schwans mit seinem eleganten, biegsamen Hals in perfekter Zeichnung nachgeahmt.

Der Inhalt des Sonetts lässt sich in gewisser Weise durch das unscheinbare Worttrio „sol“ – „vol“ – „col“ erfassen, das drei zentrale Motive des Gedichts repräsentiert: die Fesseln der Realität, die Flucht ins Ideal und das Streben danach. Während im Deutschen („Boden“ – „Flug“ – „Hals“) die Ähnlichkeit dieser Wörter verloren geht, gelingt die Nachbildung aufgrund der größeren Verwandtschaft im Spanischen („suelo“ – „vuelo“ – „cuello“) und Italienischen („suolo“ – „volo“ – „collo“). Das Gedicht konstituiert sich nach Hoffmann als Spannungsgefüge von Gegensätzen, die einander bedingen: Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Vergessen, Flug und Erstarrung, Leben und Tod, Gefangenschaft und Befreiung, Hoffnung und Resignation, Kraft und Ohnmacht, Pracht und Elend, Idealität und Realität, das Land des Lebens und der zugefrorene See, Phantom und Sternbild. Neben diesen inhaltlichen

---

<sup>778</sup> Wais, „Das Schwanensonett von Mallarmé“, S. 210.

Kontrasten hüllen auch die semantischen und syntaktischen Ambiguitäten sowie die Schwebeweise zwischen eigentlichen und übertragenen Bedeutungen das Gedicht in ein suggestives Hell-dunkel, das auch die Ambivalenz der dichterischen Existenz zum Ausdruck bringt.<sup>779</sup>

Der Schwan als zentrale Figur des Gedichts ist ebenfalls Gegenstand unterschiedlicher Deutungen. Seit der Antike ist er ein beliebtes Symboltier; das weiße Gefieder und der elegante Hals machen ihn zum Inbegriff geheimnisvoller Schönheit, Hoheit und Reinheit. Gleitet er mit erhobenem Kopf auf dem Wasser dahin, strahlt er Anmut und majestätische Würde aus, aber auch Einsamkeit und Unnahbarkeit. Der Schwan ist als lyrisches Motiv und als Metapher für den Dichter eng mit dem Themenbereich des dichterischen Schaffens verbunden. Als „Schwanensehnsucht“ beschreibt Clemens Zerling die Tragik schöpferischer Menschen, wenn es ihnen nicht gelingt, geistige Impulse rein und vollkommen umzusetzen. In dem bei Platon berichteten Reinkarnationsmythos (*Politeia*, 10. Buch) wird Orpheus in einen Schwan verwandelt, dessen Existenzform ihm Wesensverwandtschaft verbürgt. Auch die Apotheose des Schwans als Sternbild ist Teil der poetischen Tradition, als Ausdruck des Wunschs nach Unsterblichkeit.<sup>780</sup> Der berühmte „Schwanengesang“ (die bedeutsamen letzten Worte oder Werke eines Menschen) geht nach Hans Biedermann auf die „bei Aischylos [...] erwähnte prophetische Gabe des Apollo-Vogels zurück, der von seinem nahen Tod weiß und bewundernswerte Klagelaute hören läßt“<sup>781</sup>. Hoffmann bemerkt, dass Sokrates in Platons *Phaidon* den Schwanengesang vielmehr als Antizipation überirdischer Seligkeit durch den der Weissagung mächtigen Schwan deutet.<sup>782</sup> Sokrates verbindet damit keine Klage, sondern einen freudigen Gesang; er sieht sich selbst als Schwan und Diener Apollons und versichert, ebenso unbeschwert aus dem Leben zu gehen. Auf antiken Grabmälern symbolisiert ein Schwan den glücklichen Tod. Mit dem Schwanengesang als Todesmelodie, der ein großer Zauber zugeschrieben wird, werden auch Märtyrertum und Entsagung in Verbindung gebracht.<sup>783</sup>

---

<sup>779</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 166; 169.

<sup>780</sup> Vgl. Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Augsburg: Weltbild 2000, S. 392. Vgl. auch Clemens Zerling, *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow: Drachen 2012, S. 278; 280. Vgl. auch Hoffmann, *Symbolismus*, S. 181. Indem die „plume“, die Vogelfeder, auch die Schreibfeder darstellen kann, ergeben sich Bezüge zum Themenbereich des dichterischen Schaffens. Aufgrund ihrer Leichtigkeit und weißen Farbe und des schwerelosen Schwebens steht die „plume“ in Verbindung zur „écume“, die in *A la nue accablante* für die Rede des Gedichts steht. Vgl. Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 253–254.

<sup>781</sup> Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, S. 392.

<sup>782</sup> Vgl. Hoffmann, *Symbolismus*, S. 181.

<sup>783</sup> Vgl. Zerling, *Lexikon der Tiersymbolik*, S. 279. Abgesehen von solchen metaphorischen Zuschreibungen lässt sich ein Schwan tatsächlich mit einer Art Gesang in Verbindung bringen. So kann der nordische Singschwan einen starken hohen und schwächeren tiefen Ton erzeugen; wenn mehrere Schwäne zugleich diese Töne von sich geben, entsteht der Eindruck des Gesangs. Vgl. Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, S. 392.

In *Le vierge, le vivace* wird die Schwanenfigur in unterschiedlicher und auch gegensätzlicher Weise gedeutet, wobei die Interpretationen zeigen, dass die Forschung in zwei eher ungleich große Lager gespalten ist. Der Gegensatz besteht, an dieser Stelle stark vereinfacht gesagt, im Wesentlichen darin, dass der Schwan entweder als Opfer oder im Gegenteil als bewusster Gestalter seiner Umstände verstanden wird und dass in seiner Situation entweder ein Scheitern oder das Erreichen eines Ziels gesehen wird. Es ist zunächst einmal grundsätzlich festzuhalten, dass Wasservögel wie Schwäne in der Regel nicht festfrieren, da ihr Körper optimal auf Kälte eingestellt ist; sie sitzen aber oft über lange Zeit unbeweglich im Eis, um Energie zu sparen. Nur in seltenen Fällen können kranke, verletzte oder unerfahrene Wasservögel festfrieren. Wenn dies der Fall ist, steht es natürlich außer Frage, dass ein in der Eisdcke eines Sees festgefrorener Schwan nicht freiwillig dort verharrt, sondern befreit werden möchte. Nur indem die literarische Tradition es nahelegt, die Figur des Schwans im Gedicht als Metapher für den Dichter zu lesen, eröffnet sich überhaupt erst die Möglichkeit, neben einer unfreiwilligen Gefangenschaft auch über ein selbstgewähltes Exil nachzudenken. Im Folgenden werden die Deutungen des Schwans als Metapher für den Dichter und die daraus resultierenden unterschiedlichen Bewertungen seiner Situation einander gegenübergestellt.

Nach Bénichou wird der Schwan allgemein aus einer menschlichen Perspektive betrachtet: „une émotion sympathique [...] semble associer au sort du cygne celui de l’auteur et de ses lecteurs. Mais surtout l’aventure même de l’oiseau est traitée [...] dans une perspective humaine.“<sup>784</sup> Er greift einzelne Motive des Sonetts heraus, die zu einer metaphorischen Deutung des Schwans als Dichter führen:

Un cygne pris depuis longtemps dans la glace d’un lac reprend conscience de lui-même et fait un vain effort pour se délivrer, puis prend stoïquement et dédaigneusement parti de son „exil“. Aucune indication n’apparaît dans le texte du sonnet, qui oblige à interpréter symboliquement le drame dont ce cygne est le héros. Mais le vol entravé, l’élan, la rechute et la résignation méprisante sont [...] d’évidentes figures de la condition du Poète. Il y a donc bien ici symbole, rapprochement métaphorique de deux entités différentes, Cygne et Poète.<sup>785</sup>

Noulet bezieht die „vols qui n’ont pas fui“, die nicht geflohenen Flüge, auf das dichterische Schaffen, sie sieht darin eine „allusion aux poèmes non nés“<sup>786</sup>. In ähnlicher Weise versteht Chassé die nicht geflohenen Flüge als „les somptueux poèmes dont il a rêvé et qu’il n’a pas eu le courage de rédiger“<sup>787</sup>. Das Unglück des Schwans ist nach Bénichou die Konsequenz eigener Versäumnisse: „à l’arrivée de l’hiver, il n’a pas chanté la région où vivre; ce manque de

<sup>784</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 246.

<sup>785</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 244–245.

<sup>786</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 138.

<sup>787</sup> Chassé, *Les clés de Mallarmé*, S. 153.



foi ou d'élan lui a valu sa prison"<sup>788</sup>. Die nicht besungene „région où vivre“ sieht Noulet als „le temps où il aurait la force et le loisir d'écrire“<sup>789</sup>. Auch nach Richard ist der Schwan für seine Lage verantwortlich: „Le renoncement engendre la faiblesse, la paresse passée nourrit l'inertie présente, l'apathie de l'âme produit l'échec du vol. Le cygne mallarméen peut donc être tenu [...] pour responsable de sa paralysie.“<sup>790</sup> Mit der äußeren Ohnmacht kontrastiert zunächst noch ein innerer Überschwang, der sich in „ivre“ als Ausdruck einer Lebenssehnsucht äußert. Mallarmé verbindet häufig den Vogel, die Flucht, die Charakterisierung „ivre“ und die Seefahrt, so in *Brise Marine* („Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres“), wobei die Seefahrt auch für das dichterische Schaffen steht; so ist in *Salut* („Une ivresse belle m'engage“) auch die Trunkenheit der poetischen Begeisterung gemeint.<sup>791</sup> Letztlich überwiegt jedoch die Ohnmacht des Dichterschwans; der Befreiungsversuch ist hoffnungslos.

Bei der Deutung des Sonetts durch den Themenbereich des dichterischen Schaffens hebt Noulet den Aspekt der „impuissance créatrice“ hervor, der auch in „stérile hiver“ anklingt: „l'hiver désigne la vieillesse ou l'impuissance, le temps où le poète n'écrit plus, abandon ou difficulté de l'inspiration“<sup>792</sup>. Chassé greift diese Deutung auf: „le cygne, autrement dit le poète, n'est pas tellement en révolte contre la vulgarité du monde [...], c'est à son impuissance qu'il s'en prend“<sup>793</sup>. Als Metapher für die „impuissance créatrice“ steht nach Marchal das gefrorene Eis: „cette glace [...] est celle de l'impuissance [...] du vol, et impuissance du chant qui fait ainsi du cygne le symbole du poète: c'est que l'hiver est d'abord un hiver mental“<sup>794</sup>. In allgemeinerer Weise bezieht Thibaudet alle kalten und harten Elemente auf das Scheitern: „tout ce qu'il y a de plastique, d'immobile, une accumulation rigide, dure et froide, serve précisément à exprimer la déchéance“<sup>795</sup>. In Bezug auf die „impuissance créatrice“ lassen sich auffällige Parallelen zu Mallarmés *L'Azur* feststellen: Der Azur lähmt die Aussagekraft des Dichters, der die indifferente Schönheit des Azurs mit Ohnmacht und Agonie verbindet und den Nebel beschwört, den Himmel zu bedecken, um nicht mit dem unerreichbaren Ideal konfrontiert zu werden.<sup>796</sup> In beiden Sonetten ist der Dichter nach Noulet

le prisonnier et le martyr de l'idéal, du ciel, de la beauté, de l'art, de l'espace [...]. C'est l'azur qui le tient, qui le hante et qui pousse cette fois plus loin sa cruauté; il le punit d'une agonie où le poète n'a de revanche que dans le silence et le mépris. Non, le mépris ne s'adresse pas aux autres

<sup>788</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 246–247.

<sup>789</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 140.

<sup>790</sup> Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 253.

<sup>791</sup> Vgl. Naumann, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, S. 7–8. Vgl. auch Hoffmann, *Symbolismus*, S. 165.

<sup>792</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 141.

<sup>793</sup> Chassé, *Les clés de Mallarmé*, S. 153.

<sup>794</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1998, S. 1186.

<sup>795</sup> Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, S. 216–217.

<sup>796</sup> Vgl. Zima, *Ästhetische Negation*, S. 49–50.

[...]; mais, comme dans l'*Azur*, à soi-même et à son inaction. Le thème est celui de l'impuissance créatrice qui court dans toute l'œuvre de Mallarmé.<sup>797</sup>

In der Situation des Schwans lässt sich die „blanche agonie“ als das unerreichbare Ideal verstehen. Bénichou führt aus: „L'Idéal a l'espace insondable pour symbole quand il tient le poète à distance [...] et l'en punit lui aussi, par l'impuissance poétique. Et son arme symbolique est la pesanteur, image de la Réalité tyrannique: ici l'horreur du sol“<sup>798</sup>. In beiden Sonetten wird der Dichter in einer verlassenen Wüsten- bzw. Eislandschaft heimgesucht; Horror und Verzweiflung bemächtigen sich seiner. In beiden Fällen wird nach Zima in metaphorischer Weise die sprachliche Situation der Dichtung inszeniert, die bedroht ist vom Verstummten, von der Unmöglichkeit, dem Ideal zu genügen; dabei evoziert der „stérile hiver“ mit dem strahlenden „ennui“ die Möglichkeit einer selbst auferlegten Negativität.<sup>799</sup> Der Schwan hüllt sich in einen Traum der Verachtung und verharret in seinem Exil, was nur durch seine Deutung als Metapher für den Dichter zu erklären ist, wie Bénichou schreibt: „*le songe froid de mépris et l'exil inutile* concernent surtout le poète: c'est lui qui méprise ce qui le condamne, c'est pour lui que l'inutilité peut être une gloire.“<sup>800</sup> Das „exil inutile“ des Dichters erklärt Noulet: „exilé non des hommes, mais de l'idéal. *inutile* [...] parce que le poète ne produit pas, d'une part, et que, d'autre part, il n'a pu oublier [...] une aspiration initiale.“<sup>801</sup>

Im Gegensatz zu diesen Interpretationen gibt es auch wenige Deutungen des Sonetts, die die Situation des Schwans als Metapher für den Dichter in einem anderen Licht sehen. So beschreibt Jean Bollack ihn nicht als Gefangenen, sondern als bewusst und freiwillig Exilierten: Der Dichterschwan entzieht sich der Wiederkehr des Lebendigen, dem Zugriff des überbordenden Lebens, um die wahre Dichtung zu verwirklichen. Er gehört einer vergangenen Zeit an, erinnert sich seiner Macht und Verdienste und wird zum Garanten eines geglückten Rückzugs, einer sprachlichen Neubildung zur Befreiung von der traditionellen Poesie. Es ist nach Bollack kein Scheitern oder Unvermögen, sondern eine Verschanzung in einen autonomen Raum, eine im Verzicht verankerte Manifestation eines Gelingens, mit der Negativität als Bedingung der dichterischen Komposition. So reagiert der Schwan mit Furcht auf die Vorstellung, der gefrorene See könnte aufbrechen.<sup>802</sup> Dem „stérile hiver“ entnimmt er seine ungetrübte Leuchtkraft; die erstrahlende Ödnis ist Produkt und Bedingung der Sterilität. Den

---

<sup>797</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 136.

<sup>798</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 247–248.

<sup>799</sup> Vgl. Zima, *Ästhetische Negation*, S. 53–54.

<sup>800</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, S. 248.

<sup>801</sup> Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, S. 142–143.

<sup>802</sup> Vgl. Jean Bollack, „Vom Hinauswachsen der Dichtung. Das Sonett *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*“, in: (ders.), *Mallarmé*, hg. und übersetzt von Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 71–102, hier: S. 79–94.

See beschreibt Bollack als ein befreiendes Grab. Neben allen Sternbildern am Himmel symbolisiert die Konstellation mit dem Namen „Schwan“ das Prinzip der Kunst; der Schwan schließt sich ihr wie ein Gespenst an und findet im immateriellen Traum sein Kleid.<sup>803</sup> Auch Schorn erwägt eine Deutung des Schwans als freiwillig Exiliertem: In der leblosen Winterlandschaft, die eine Atmosphäre ätherischer Absonderung suggeriert, bilden die nicht geflohenen Flügel und nicht realisierten Dichtungen sowie die Ablehnung, die „région où vivre“ zu besingen, einen Raum der Reinheit, den der Schwan als Exil wählt. Er widersetzt sich nicht dem „horreur du sol“, in dem sein Gefieder festgefroren ist, sondern der „blanche agonie“, die Schorn als den strahlend hellen Morgen deutet, der in sein Exil eindringt mit der Verlockung, ihn zu befreien. Der Schwan setzt sich gegen die „blanche agonie“ zur Wehr und unternimmt keine Anstrengung, um zu entkommen; im kalten Traum der Verachtung verharrt er in majestätischer Unbeweglichkeit auf dem See.<sup>804</sup>

Aufgrund der Vielfalt unterschiedlicher und zum Teil gegensätzlicher Deutungen werden einzelne Wörter und Verse des Gedichts auf sehr unterschiedliche Weise interpretiert. Dabei wird gerne betont, dass die eigene Interpretation durch angeblich eindeutige Stellen des Gedichts klar belegt werden könne, weshalb jede andere Deutung unangemessen sei. Es ist jedoch zu bedenken, wie schon bei der Analyse von *A la nue accablante* gezeigt wurde, dass es vor allem eine Art von Interpretation eines Mallarmé-Gedichts gibt, der mit Vorsicht zu begegnen ist, nämlich jede angeblich eindeutig belegbare, alles andere ausschließende Deutung. Für die Übersetzung des Sonetts legt das Vorhandensein derart unterschiedlicher Interpretationen nahe, insbesondere die Schlüsselwörter und die zentralen Stellen des Gedichts mit möglichst großer semantischer und syntaktischer Nähe zu übersetzen, um die Vielfalt und Offenheit der unterschiedlichen Deutungen auch in der Zielsprache erhalten zu können.

Nachdem in der Analyse von *Le vierge, le vivace* die vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung erörtert wurden, sind abschließend einige vorläufige Ergebnisse festzuhalten. Zu den charakteristischen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität gehört zunächst einmal die ausführlich besprochene Homophonie von „cygne“ und „signe“, die zur Deutung des Gedichts durch den Themenbereich des dichterischen Schaffens beiträgt, aber in den meisten Zielsprachen verloren geht. Ein Austausch der Figur des Schwans durch eine andere Figur, mit der sich in der deutschen Übersetzung eine andere Homophonie konstruieren ließe, kommt aufgrund der inhaltlichen

---

<sup>803</sup> Vgl. Bollack, „Vom Hinauswachsen der Dichtung“, S. 95–100.

<sup>804</sup> Vgl. Schorn, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein*, S. 47–52; 258.

Bezüge und Deutungen des Gedichts nicht infrage. In einigen Übersetzungen wird auf die Homophonie von „cygne“ und „signe“ durch den expliziten Vergleich des Schwans mit einem Zeichen angespielt, wobei die Wirkung eines solchen Vergleichs von der einer Homophonie erheblich abweicht. Die Figur des „cygne“ bringt zudem eine auffällige Häufung des Vokals bzw. Lauts i in allen Reimwörtern sowie im gesamten Gedicht mit sich, die ein besonderes semantisches Potenzial hat und wie kaum ein anderes sprachliches Element die Aufmerksamkeit auf die Ebene der Signifikanten lenkt. Nobiling gelingt es, die auffällige Vokaldominanz in seiner Übersetzung weitgehend zu erhalten, indem die meisten Reime einen i-Laut aufweisen; dies geht jedoch erheblich zulasten der stilistischen Qualität des Gedichts und stellt daher insgesamt keine gute Lösung dar. In der eigenen Übersetzung wird die Dominanz des Lauts bzw. Vokals i im Original, die sich durch den „cygne“ ergibt, in konsequenter Analogie durch eine Dominanz des Vokals a beantwortet, die der „Schwan“ mit sich bringt. So enthalten sämtliche Verse der eigenen Übersetzung einen Reim mit dem Vokal a, und der Text weist allgemein eine große Häufung dieses Vokals auf. Während der Vokal bzw. Laut i im Original den gleißend-weißen, frisch-kirrenden Wintergrimm unterstreicht, untermalt der Vokal a in der Übersetzung den strahlenden Glanz, das kalte Verachten, das langsame Erstarren des Schwans.

Das Sonett weist eine auffällige syntaktische Mehrdeutigkeit auf, die einzelne Wörter und Verse an vielen Stellen mehrfach anschließbar macht. Die besonders auffälligen Beispiele sind die Entfaltung der Szene in den Versen 1 bis 3, die unterschiedlichen Lesarten der Verse 5 und 6, die Unklarheit der Subjekt-Objekt-Relation in Vers 9 und ebenfalls in Vers 10 und der doppelte Bezug von „pur éclat“ in Vers 12. Im Gegensatz zu *A la nue accablante* ist die syntaktische Mehrdeutigkeit von *Le vierge, le vivace* nicht mit einer semantischen Mehrdeutigkeit von Homonymen verknüpft, was den Erhalt der syntaktischen Mehrdeutigkeit erheblich erleichtert. (Eines der wenigen Homonyme des Gedichts ist „vol“, das neben „Flug“ auch „Diebstahl“ bedeuten kann, wobei sich mit letzterer Bedeutung aber kein plausibler Sinnzusammenhang ergibt.) Auch wenn sich die syntaktischen Ambiguitäten nicht immer genau an den betroffenen Stellen nachbilden lassen, ist es jedoch machbar, die syntaktische Komplexität der Übersetzung insgesamt der des Originals entsprechen zu lassen. Der Erhalt der syntaktischen Mehrdeutigkeit an den genannten Stellen wird am ehesten in der eigenen gereimten Übersetzung sowie in den ungereimten Übersetzungen von Reidemeister, Staub/Roehling und Trzaskalik umgesetzt. In den anderen Übersetzungen wird die syntaktische Mehrdeutigkeit nicht oder nur vereinzelt an den konkreten Stellen des Originals nachgebildet. Die meisten Übersetzungen weisen aber generell eine recht komplexe Syntax auf, die ähnlich kompliziert

ist wie im Original, wodurch sich insgesamt ein ähnlicher Effekt erzielen lässt, auch wenn die konkreten Mehrdeutigkeiten des Originals inhaltlich verloren gehen. Demgegenüber fallen die Übersetzungen von Schaukal und Nobiling dadurch auf, dass die Syntax an etlichen Stellen derart unklar und kompliziert ist, dass sie den Effekt, den die Syntax des Originals hat, in negativer Weise übersteigt. Darüber hinaus wurden in einigen Übersetzungen zahlreiche Satzzeichen hinzugefügt, die in vielen Fällen das Gedicht überladen und zerstückeln, in manchen Fällen aber bewusst eingesetzt werden, um einzelne Wörter mehrfach anschließbar zu machen und die syntaktische Ambiguität zu erhalten.

Wie in Kapitel III.3.1 ausgeführt wurde, erläutern manche Übersetzer/innen die unterschiedlichen Schwerpunkte ihrer Übersetzungen und nehmen vor allem zur Frage des Reims Stellung. Am Beispiel von *Le vierge, le vivace* sind in Bezug auf die Übersetzung der Homophonie keine Unterschiede zwischen den gereimten und den ungereimten Übersetzungen festzustellen, da sie ohnehin in keinem Fall erhalten bleibt; die Möglichkeit der Übersetzung einer solchen Homophonie ist tendenziell eher von der sprachlichen Verwandtschaft zwischen Ausgangs- und Zielsprache abhängig. Um die Nachbildung der Vokaldominanz bemühen sich tendenziell einige gereimte Übersetzungen, die sowieso eine größere Sensibilität für Aspekte jenseits semantischer Gehalte haben. Unterschiede zwischen den gereimten und den ungereimten Übersetzungen zeigen sich durchaus bei der Umsetzung der syntaktischen Mehrdeutigkeit an den konkreten Stellen des Originals, die vor allem den ungereimten Übersetzungen von Reidemeister, Staub/Roehling und Trzaskalik und der eigenen gereimten Übersetzung gelingt; die anderen Übersetzungen versuchen eher, eine ähnlich komplizierte Syntax wie im Original zu konstruieren, und lösen sich dabei von der syntaktischen Mehrdeutigkeit der konkreten Stellen. Abgesehen davon zeigen sich zwischen den gereimten und den ungereimten Übersetzungen, wie auch im Fall von *A la nue accablante*, kleine Unterschiede in semantischer Hinsicht sowie erhebliche Unterschiede in stilistischer Hinsicht.

Bezüglich der allgemeinen semantischen Nähe der Übersetzungen zum Original ist festzustellen, dass alle ungereimten Übersetzungen dem Original sehr nahe bleiben. Auch die gereimten Übersetzungen von Fischer, Rilke und Borowsky sowie die eigene gereimte Übersetzung zeigen eine große semantische Nähe zum Original; am anderen Ende des Spektrums weisen die gereimten Übersetzungen von Nobiling, Netzer und Wiegler die geringste semantische Nähe zum Original auf. Während die ungereimten Übersetzungen insgesamt eine größere semantische Nähe zum Original zeigen, wirkt sich der fehlende Reim jedoch wesentlich zulasten der stilistischen und ästhetischen Qualität aus. Aus dem Kreis der gereimten Übersetzungen zeichnen sich vor allem Fischers und Rilkes Übersetzungen durch eine gute stilisti-

sche und ästhetische Qualität aus; auch die Übersetzungen von Münz, Wiegler und Borowsky sind in stilistischer und ästhetischer Hinsicht gelungen. In dieser Hinsicht nicht gelungen ist Nobilings Übersetzung mit umständlichen Formulierungen wie „frisch in Energie“, „die flogen... nie?“ oder „Er stiert sich ein“ und unschönen Wortbildungen wie „keimfeind“, „Grausschlamm“ oder „FROSTHASS“; auch bei Schaukal ist die Wortwahl mitunter übertrieben gestelzt („Beharren reut“, „vergebliches Befleiß“).

Wie schon im Fall von *A la nue accablante* deutlich wurde, zeichnen sich die ungereimten Übersetzungen durch eine große semantische (hier auch syntaktische) Nähe aus, sie dienen jedoch vor allem dem Verständnis des Originals und können dem Anspruch auf Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten des Originals nicht genügen. Auch die Analyse von *Le vierge, le vivace* zeigt, dass der vollständige Verzicht auf den Reim und der Erhalt sämtlicher formaler Aspekte zwei Extreme darstellen. Zugunsten der ästhetischen und stilistischen Qualität der Übersetzung lässt sich ein Mittelweg finden, indem eine Übersetzung den Reim erhält, aber nicht zwangsläufig an allen formalen Elementen oder am exakten Reimschema festhält. Dem Aufbau des Sonetts, das als Alexandriner aus zwei zwölfsilbigen Quartetten und zwei zwölfsilbigen Terzetten besteht, kann im Deutschen durch einen sechshebigen jambischen Vers mit zwölf bzw. 13 Silben entsprochen werden, der bei Fischer sowie in der eigenen Übersetzung zu finden ist. Das Reimschema abba – abba – ccd – ede (das in phonetischer Hinsicht sogar dem Schema abba – abba – ccc – dcd entspricht) wird bei Fischer, Nobiling, Rilke, Münz und Wiegler exakt erhalten, und auch Schaukal bewahrt immerhin das schwierige Reimschema der Quartette; die gereimten Übersetzungen von Netzer, Orthbandt und Borowsky sowie die eigene Übersetzung wählen einen Mittelweg und vereinfachen das Reimschema, indem sie unter anderem in der zweiten Strophe neue Reime wählen, anstatt die der ersten aufzugreifen.

In Hinblick auf die Frage, inwiefern die charakteristischen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung in *Le vierge, le vivace* in der Übersetzung nachgebildet werden können, ist festzuhalten, dass der Erhalt der Homophonie die größte Schwierigkeit darstellt. Die Übersetzung der Dominanz des Vokals bzw. Lauts i, die sich durch den „cygne“ ergibt, kann hingegen auf unterschiedlichen Wegen gelingen, wobei die Schwierigkeit der Umsetzung je nach Zielsprache stark variiert. Im Deutschen bringt eine Dominanz des eher seltenen Vokals i stilistische Probleme mit sich, die verhindert werden können, wenn stattdessen der Vokal a gewählt wird, der sich in konsequenter Analogie durch „Schwan“ ergibt, aufgrund seiner Häufigkeit keine stilistischen Kompromisse erforderlich macht und bezüglich seiner klanglichen Assoziationen ebenfalls gut zum Inhalt des Gedichts passt. Es erscheint also möglich, in der Übersetzung des Sonetts die formale Struktur, die semantische Nähe, die

Formen der syntaktischen Mehrdeutigkeit sowie die Vokal- bzw. Lautdominanz weitgehend nachzubilden – auf die Homophonie von „cygne“ und „signe“ kann jedoch höchstens durch den expliziten Vergleich des Schwans mit einem Zeichen verwiesen werden.

#### **IV. Fazit: Zur Übersetzbarkeit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung**

Das hartnäckige Dogma der Unübersetzbarkeit literarischer und vor allem lyrischer Texte wird dem Übersetzer wie ein Fehdehandschuh vor die Füße geworfen. Die pauschale These von der Unmöglichkeit, schwer verständliche, ‚dunkle‘ und vieldeutige Texte angemessen zu übersetzen, scheint die meisten Übersetzer aber eher anzuspornen als abzuschrecken. So hat die übersetzungstheoretische Kapitulationserklärung für die übersetzerische Praxis keine erschütternden empirischen Konsequenzen.

Aus der übersetzungswissenschaftlichen Perspektive kann man sich der Sache zum Glück etwas differenzierter nähern. Bei der Unterscheidung von sechs Arten der Sprachverwendung (in Anlehnung an Jakobsons sechs Sprachfunktionen) ist es vor allem die poetische Sprachverwendung, die mit ihren vielfältigen Erscheinungsformen die Übersetzung vor Herausforderungen stellt. Die poetische Sprachverwendung wird in der vorliegenden Arbeit als eine Sprachverwendung definiert, die sich durch vielfältige Formen der Selbstreferenzialität auszeichnet, im Sinn einer Inszenierung der Sprache, eines impliziten Bezugs auf die Sprache selbst. Die sprachliche Selbstreferenzialität kann prinzipiell alle sprachlichen Elemente und Ebenen betreffen, die in ganz unterschiedlicher Weise die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenken können. Hierzu gehören die typografischen Eigenschaften der Schrift, außerdem die grafische Ebene, mit der Inszenierung der materiellen Form von Buchstaben und Wörtern, und die phonetische Ebene, mit der Inszenierung eines besonderen Vokalklangs oder Reimspiels. Darüber hinaus gibt es Sprachspiele mit Buchstaben, die im Text mit unterschiedlich großer Auffälligkeit inszeniert werden. In manchen Fällen ist die morphologische Ebene betroffen, wenn Formen der Komparation, Konjugation oder Deklination inszeniert werden. In Bezug auf die syntaktische Ebene geht es häufig um eine Mehrdeutigkeit durch syntaktische Ambiguität. Eine besonders wichtige Rolle spielt die semantische Ebene, und zwar zum einen in Bezug auf die Inszenierung des wörtlichen und übertragenen Sinns von Redewendungen und Sprichwörtern und zum anderen in Bezug auf die semantische Mehrdeutigkeit von Polysemien, Homonymien und Homophonien.

Nach Monika Doherty ist eine Übersetzung umso schwieriger, je mehr ein Text die spezifischen Eigenschaften und Möglichkeiten der Ausgangssprache ausschöpft. Sie beschreibt die Übersetzbarkeit von Lautformen, morphologischen Strukturen, Reimen, Metaphern oder Wortspielen als sehr begrenzt, da bestimmte Kombinationen von Form und Inhalt in der



Zielsprache höchstens ausnahmsweise zu finden sind.<sup>805</sup> So sind beispielsweise Mallarmés Gedichte nach Hauck speziell auf die semantischen Mehrdeutigkeiten, syntaktischen Möglichkeiten und Klangharmonien zugeschnitten, die das Französische in besonderem Maß bietet.<sup>806</sup> Elisabeth Edl und Wolfgang Matz führen aus, inwiefern insbesondere das Ausreizen einzelsprachenspezifischer Möglichkeiten dem Übersetzen Grenzen setzt:

Prinzipiell stellt ein literarischer Text seiner Übersetzung umso mehr Hindernisse entgegen, je enger er sich an besondere, exklusive Eigenheiten der eigenen Sprache anschließt. [...] Häufig ist der Fall, dass Differenzen im Satzbau zweier Sprachen die Wortstellung und damit die gewollte Rhythmik und Betonung des Autors konterkarieren. Laut und Klang sind niemals von einer Sprache in die andere übertragbar; wo also Laut und Klang gemeinsam mit Rhythmik und Betonung tragende, das heißt unverzichtbare Funktion haben, da stößt man an Grenzen; Grenzen setzt auch die Ambivalenz, die Mehrdeutigkeit einzelner Worte oder Wortgruppen, die sich in verschiedenen Sprachen fast niemals decken; weiterhin ist jede Sprache massiv geprägt von Länge oder Kürze ihrer Wörter, von Gleichklängen unterschiedlicher Wörter, von der Notwendigkeit (oder nicht) der Hilfsverben bei Tempusformen. [...] Je konsequenter nun ein Autor die spezifischen Mittel seiner Sprache einsetzt und ausreizt, desto schwieriger wird es in einer anderen, bis an die Grenze der Unmöglichkeit.<sup>807</sup>

Das Ausschöpfen der charakteristischen Eigenschaften der Ausgangssprache im Original kann im konkreten Fall dazu führen, dass die Zielsprache sich der Übersetzung verweigert; von einem pauschalen Urteil ist aber abzusehen. Grundsätzlich beruht der Standpunkt der Unübersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung auf einem Verständnis von Übersetzung, das allein die Übertragung der Bezeichnungsrelation meint und andere Verfahren der Übersetzung außer Acht lässt. Bei der Übersetzung sprachlicher Selbstreferenzialität geht es aber in vielen Fällen nicht um die Übertragung der Bezeichnungsrelation, wenn diese in Konflikt zum Erhalt des Sinns steht. Es geht auch nicht um den Erhalt der ausgangssprachlichen Formen als solchen, denn dies würde durch ein möglichst wörtliches und dadurch verfremdendes Übersetzen zu einem Text führen, der für einen zielsprachlichen Leser andere Wirkungsmöglichkeiten hätte als das Original für einen ausgangssprachlichen Leser. Für die vielfältigen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität sind vielmehr äquivalente zielsprachliche Formen zu suchen, die in der Übersetzung ähnliche Wirkungsmöglichkeiten eröffnen.

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der Übersetzung als Oberbegriff festgelegt, der neben der Übertragung der Bezeichnungsrelation auch andere Übersetzungsverfahren umfasst. Hierzu gehört insbesondere das Verfahren der Nachbildung der besonderen Struktur der jeweiligen Form sprachlicher Selbstreferenzialität mit zielsprachlichen Mitteln. Das Verfah-

---

<sup>805</sup> Vgl. Monika Doherty, „Übersetzen im Spannungsfeld zwischen Grammatik und Pragmatik“, in: *Linguistik und Literaturübersetzen*, S. 79–102, hier: S. 79.

<sup>806</sup> Vgl. Hauck, „Nachwort“, S. 329.

<sup>807</sup> Elisabeth Edl / Wolfgang Matz, „Fremde Ähnlichkeit. Theorie und Praxis der Übersetzung nach Schleiermacher“, in: *Friedrich Schleiermacher. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, hg. von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz, Berlin: Alexander Verlag 2022, S. 81–133, hier: S. 118–119.

ren der Nachbildung ist in einigen Fällen zu ergänzen durch die Anpassung (den Austausch) eines einzelnen (zentralen) Textelements. Eine solche Anpassung kann erforderlich sein, um die besondere Struktur der jeweiligen Form sprachlicher Selbstreferenzialität in der Zielsprache nachzubilden. Aus diesem Grund wurde beispielsweise bei der Übersetzung der Galgenlieder Morgensterns die Figur des Nilpferds durch eine „abeille“ (Biene) ausgetauscht, das Wiesel durch ein „furet“ (Frettchen), der Werwolf durch eine „hootowl“ (Streifenkauz) oder einen „kitsune“ (Kitsune), das Böhmisches Dorf durch ein Potemkinsches Dorf, die geworfene Flinte durch eine geworfene Axt – und bei der Übersetzung von Mallarmés Sonett *Le vierge, le vivace* der häufige Vokal i durch den Vokal a.

Und damit lässt sich nun die Unübersetzbarkeit der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung definieren: Wenn im konkreten Beispiel die Übersetzung der jeweiligen Form sprachlicher Selbstreferenzialität das Verfahren der Nachbildung gemeinsam mit dem Verfahren der Anpassung erforderlich macht, diese Anpassung aber aus unterschiedlichen Gründen nicht vertretbar ist (weil zum Beispiel die konkrete Wortbedeutung oder die Beschaffenheit des anzupassenden Elements erhalten bleiben muss) – dann liegt eine echte Unübersetzbarkeit der jeweiligen Form sprachlicher Selbstreferenzialität vor. Eine solche Konstellation kommt nicht auf allen sprachlichen Ebenen gleichermaßen vor, wie im Folgenden veranschaulicht wird, sondern ist tendenziell am häufigsten und in größter Komplexität auf der semantischen Ebene zu finden (in manchen speziellen Einzelfällen auch auf der grafischen oder der phonetischen Ebene). Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird auf die einzelnen sprachlichen Ebenen in separater Weise eingegangen, um anhand geeigneter Beispiele zu veranschaulichen, bei welchen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität innerhalb verschiedener Textformen eine solche Konstellation der Unübersetzbarkeit tendenziell vorliegt.

In Bezug auf die Schwierigkeiten des Übersetzens nennen Edl/Matz noch das Kriterium der Textlänge: „Jede Schwierigkeit aber wird noch entscheidend verschärft durch ein [...] quantitatives Kriterium: Je kürzer der Text oder die syntaktische oder semantische Einheit – etwa der Vers –, desto weniger Spielraum ergibt sich [...], *hier* etwas auszugleichen, was *dort* wegfiel.“<sup>808</sup> Grundsätzlich lässt sich sagen, dass in einem kurzen Text wie einem Gedicht die Dichte der vielfältigen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf der semantischen, syntaktischen, grafischen oder phonetischen Ebene in der Regel größer ist als in einem längeren Prosatext. In einem längeren Text ergibt sich beim Übersetzen eher die Möglichkeit, ein besonderes Wortspiel oder eine bestimmte Form sprachlicher Selbstreferenzialität zu ersetzen oder an einer anderen Stelle einzufügen. Es ist allerdings zu bedenken, dass das Kriterium der

---

<sup>808</sup> Edl/Matz, „Fremde Ähnlichkeit“, S. 119–120.

Textlänge nicht allein entscheidend ist; es geht vielmehr um den Stellenwert des jeweiligen Sprachspiels im Text, um das Verhältnis des konkreten Beispiels sprachlicher Selbstreferenzialität zum inhaltlichen Kontext und zum Sinn des Texts insgesamt. So macht es für die Übersetzung einen ganz erheblichen Unterschied, ob in einem Galgenlied Morgensterns der Sinn in einem einzigen Sprachspiel liegt oder ob in einem (genauso kurzen) Sonett Mallarmés zahlreiche semantische, syntaktische, phonetische und grafische Faktoren ein sprachliches Gebilde von rätselhaft-klangvoller Vieldeutigkeit ergeben. Und damit ermöglicht die Auswahl der Gedichte von Morgenstern und Mallarmé in der vorliegenden Arbeit eine klare Abstufung in zwei Schritten. Zwar weisen die sprachlichen Verfahren und die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität bei Morgenstern und Mallarmé deutliche Ähnlichkeiten auf, die Einbettung im jeweiligen Gedicht hat jedoch große Unterschiede in Bezug auf die Übersetzbarkeit zur Folge. Während die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität in Morgensterns Galgenliedern in vielen Fällen das alleinige und dominante Sprachspiel verkörpern und deshalb eine Übersetzung durch das Verfahren der Nachbildung mitsamt einer Anpassung (einem Austausch) des zentralen Textelements erlauben, sind sie in Mallarmés Sonetten in die zahlreichen inhaltlichen Bezüge verflochten, weshalb das Verfahren der Nachbildung mitsamt einer Anpassung (einem Austausch) des jeweiligen Textelements in vielen Fällen nicht vertretbar ist. Wenn also zum Beispiel ein Galgenlied ein zentrales Sprachspiel mit einem Homonym enthält, lässt sich dieses häufig durch eine Nachbildung mit einer Anpassung übersetzen, während ein Homonym in einem Sonett Mallarmés in zahlreiche inhaltliche Deutungen eingebunden ist und nicht einfach durch ein ganz anderes zielsprachliches Homonym ersetzt werden kann. Es geht also vor allem darum, ob die jeweilige Form sprachlicher Selbstreferenzialität durch das Verfahren der Nachbildung (ggf. mitsamt einer Anpassung) übersetzt werden kann oder ob eine solche Anpassung nicht vertretbar ist, weil zum Beispiel die konkrete Wortbedeutung erhalten bleiben muss.

Ein wichtiger Aspekt ist auch die Frage, inwiefern die Übersetzbarkeit der Formen sprachlicher Selbstreferenzialität vom konkreten Sprachenpaar abhängig ist. In Teil III der vorliegenden Arbeit wurde die Übersetzung der Galgenlieder Morgensterns vom Deutschen ins Französische (mit Berücksichtigung auch des Englischen) und der Sonette Mallarmés vom Französischen ins Deutsche besprochen. Gemäß der naheliegenden Erwartung lassen sich die Galgenlieder an vielen Stellen leichter ins näher verwandte Englische übersetzen, und Mallarmés Sonette sind in mancherlei Hinsicht leichter in einer anderen romanischen Sprache wiederzugeben. Es steht außer Frage, dass im konkreten Übersetzungsbeispiel die jeweilige Zielsprache und der Grad ihrer Verwandtschaft zur Ausgangssprache einen großen Einfluss

auf die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Übersetzung haben. Angesichts dessen ist es umso wichtiger, die Beurteilung der Übersetzbarkeit der Formen sprachlicher Selbstreferenzialität so sprachenpaarunabhängig wie möglich erfolgen zu lassen und vielmehr strukturell zu begründen, welche Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf welchen sprachlichen Ebenen die Übersetzung tendenziell vor Schwierigkeiten stellen können.

Bei einem Sprachenpaar mit einer engen sprachlichen Verwandtschaft kommt es vor, dass Wörter, die in den meisten anderen Zielsprachen umständlich durch eine Nachbildung mit einer Anpassung zu übersetzen wären, ganz unerwartet ‚normal‘ durch die simple Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt werden können. Es handelt sich dabei um Ausnahmefälle, die nur in der engen Verwandtschaft der Sprachen begründet sind. So sind zum Beispiel die Homonyme in Mallarmés Sonetten in vielen Fällen nicht übersetzbar, weil eine Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung erforderlich wäre, eine Anpassung aber nicht vertretbar ist, weil die jeweilige Wortbedeutung erhalten bleiben muss. In solchen Fällen gibt es durchaus andere romanische Sprachen, die aufgrund der engen sprachlichen Verwandtschaft eine ganz ‚normale‘ Übersetzung durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation ermöglichen, dabei die Wortbedeutung exakt erhalten und überhaupt keine Nachbildung mit einer Anpassung erforderlich machen. So kann zum Beispiel die Homonymie von ‚basse‘ bzw. ‚vain‘ in *A la nue accablante* im Spanischen mit ‚bajo‘ (niedrig, tief; Bass; Untiefe) bzw. ‚vano‘ (vergeblich; eitel) durch die simple Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt werden. Bei derartigen Beispielen kann man in struktureller Hinsicht von einer Unübersetzbarkeit sprechen, die aber einige Ausnahmen hat.

Auf der Grundlage der Auseinandersetzung mit einem breiten Spektrum übersetzungstheoretischer Beiträge und Modelle in Teil II sowie anhand der Erkenntnisse der Übersetzungsanalysen und des eigenen Übersetzens in Teil III wird im Folgenden die Übersetzbarkeit der vielfältigen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung dargestellt. Durch die Abgrenzung der einzelnen sprachlichen Ebenen können die Möglichkeiten und Grenzen des Übersetzens in differenzierter Weise erörtert werden. Auf diese Weise lässt sich das pauschale Urteil der Unübersetzbarkeit poetischer Sprachverwendung relativieren und auf einige Formen sprachlicher Selbstreferenzialität beschränken, die sich aufgrund ihrer Einbettung im Text sogar dem erweiterten Übersetzungsverfahren der Nachbildung mitsamt einer Anpassung verweigern. Dabei wird in den folgenden Ausführungen zur Veranschaulichung des Gesagten auf sämtliche in Teil III analysierten Gedichte Morgensterns und Mallarmés Bezug genommen, die eine außerordentlich große Vielfalt von Formen sprachlicher Selbstreferenzialität enthalten. Diese Gedichte werden in einigen Fällen durch einzelne Textbeispiele anderer

Autoren (zum Beispiel von Ernst Jandl oder Robert Gernhardt) ergänzt, wenn sich dies ganz besonders anbietet; diese Texte werden jedoch lediglich als ergänzende Beispiele zur Veranschaulichung des Gesagten genutzt und nicht um ihrer selbst willen besprochen. Es versteht sich außerdem von selbst, dass in den folgenden Ausführungen nicht alle möglichen oder denkbaren Fälle und Formen sprachlicher Selbstreferenzialität abgedeckt werden können. Es geht darum, die einzelnen sprachlichen Ebenen voneinander abzugrenzen und anhand geeigneter Beispiele die Übersetzbarkeit verschiedener Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf diesen sprachlichen Ebenen und innerhalb verschiedener Textformen zu besprechen. An die Stelle des pauschalen Urteils der Unübersetzbarkeit soll damit eine differenzierte Herangehensweise treten, die dieses Urteil aufweichen und relativieren und auch einige konkrete Fälle echter Unübersetzbarkeit benennen kann.

Im Rahmen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung können alle sprachlichen Ebenen im Text inszeniert werden. Betroffen sind in vielen Fällen die typografische, die grafische und die phonetische Ebene, die Ebene der Buchstaben, die morphologische und die syntaktische Ebene sowie – für die Übersetzung am schwierigsten – die semantische Ebene; sie werden im Folgenden in separater Weise besprochen. Begonnen wird dabei mit der typografischen Ebene.

Während ein Prosatext in seiner linearen Abfolge rezipiert wird, ohne als Ganzes wahrgenommen zu werden, ist der Aufbau eines Gedichts auf den ersten Blick sichtbar. Dabei hat die äußere Form nach Eugenio Coseriu die Funktion, die dem Rahmen eines Gemäldes zukommt: „Was hier erklingt, was hier geschrieben steht, erhebt den Anspruch, als Dichtung interpretiert zu werden“<sup>809</sup>. Wenn in einem Text nun die typografischen Eigenschaften der Schrift inszeniert werden, kann die Übersetzung in der Regel problemlos durch das Verfahren der Nachbildung erfolgen. Unabhängig vom Sprachenpaar kann die typografische Gestaltung im Zielsprachlichen Text nachgebildet werden; der eigentliche Inhalt des Gesagten wird, sofern er nicht selbst Gegenstand der sprachlichen Inszenierung ist, durch die einfache Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt. Dabei besteht zwischen der inszenierten typografischen Form eines Texts und seinem Inhalt in vielen Fällen ein Zusammenhang: Wenn beispielsweise Apollinaire in den *Calligrammes* aus Schriftzeichen Bildgedichte konstruiert, die unter anderem die Form einer rauchenden Zigarre, einer Krawatte, eines Regenschauers, einer Pfeife oder eines Springbrunnens annehmen, dann werden die auf diese Weise inszenierten Gegen-

---

<sup>809</sup> Eugenio Coseriu, *Textlinguistik. Eine Einführung*, hg. von Jörn Albrecht, Tübingen: Narr 2007, S. 81.

stände im Text auch inhaltlich thematisiert.<sup>810</sup> Darüber hinaus kann die besondere typografische Form eines Texts dessen Inhalt auch aktiv mitgestalten. So erfolgt in Gernhardts *Auto und Baum*<sup>811</sup> ein Teil der Mitteilung allein durch die typografische Gestaltung, indem nur das plötzliche kurvenförmige Abschweifen der Zeilen suggeriert, dass das lyrische Ich beim Autofahren von der Fahrbahn abgekommen ist. Derartige Beispiele veranschaulichen, dass die Inszenierung der typografischen Gestaltung eines Texts in der Übersetzung ohne Schwierigkeiten und unabhängig von der Zielsprache nachgebildet werden kann. Das inhaltlich Gesagte kann dabei durch die einfache Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt werden, sofern der Inhalt und die Beschaffenheit der ausgangssprachlichen Signifikanten nicht ebenfalls Gegenstand einer sprachlichen Inszenierung sind.

Bei der Inszenierung der typografischen Gestaltung eines Texts kann auch das Verhältnis der Schrift zur weißen Fläche des Papiers im Vordergrund stehen, wenn die sich schwarz abhebenden Wörter die weißen Leerstellen in unterschiedlicher Weise nutzen, um die Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken. So können in Mallarmés *Un coup de dés*, das bereits in Kapitel III.3.1 beschrieben wurde, das räumliche Textbild und die uneinheitliche Gestaltung der Schrift die Rezeption beeinflussen, unter anderem durch die wechselnden Schrifttypen und Positionen der Wörter, den teilweise vertikalen oder diagonalen Zeilenverlauf und die unterschiedlich großen Leerstellen. Eine derartige Inszenierung der typografischen Gestaltung ist in der Übersetzung problemlos durch eine Nachbildung zu erhalten; inwiefern in *Un coup de dés* auch auf anderen sprachlichen Ebenen Formen der sprachlichen Inszenierung vorliegen und das inhaltlich Gesagte deshalb nicht einfach durch die Übertragung der Bezeichnungsrelation übersetzt werden kann, wäre durch eine detaillierte Analyse des Gedichts zu erörtern. In dazu gewissermaßen konträrer Weise wird das Verhältnis der Schrift zum weißen Papier in Eugen Gomringers *schweigen*<sup>812</sup> inszeniert: In einem rechteckigen Wortblock rahmt die vierzehnfache Wiederholung des Worts „schweigen“ die Leerstelle in der Mitte ein, die das *ist*, was die Wörter *benennen*. Damit wird nach William Rey das Grundverhältnis von Sprechen und Schweigen dargestellt, denn das Schweigen ist unmittelbar, als leere Stelle sichtbar. Mit der Inszenierung des Gegensatzes von Wort und Wortlosigkeit lässt das wiederholte Wort „schweigen“ die Wortlosigkeit der weißen Leerstelle in der Mitte der Wortkonstruktion in

---

<sup>810</sup> Vgl. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, présentation par Gérard Purnelle, Paris: Flammarion 2013, S. 56; 78; 90; 96; 99.

<sup>811</sup> Robert Gernhardt, *Körper in Cafés. Gedichte*, Zürich: Haffmans 1988, S. 45.

<sup>812</sup> Eugen Gomringer, *vom rand nach innen. die konstellationen 1951–1995*, Band 1, Wien: Edition Splitter 1995, S. 19.

Erscheinung treten und degradiert sich damit selbst zum bloßen Geschwätz.<sup>813</sup> Derartige Formen der Inszenierung der typografischen Gestaltung lassen sich in der Übersetzung ebenfalls ohne Schwierigkeiten durch eine Nachbildung erhalten; das inhaltlich Gesagte erlaubt im konkreten Fall, unabhängig von der Zielsprache, die einfache Übertragung der Bezeichnungrelation. Diese vier sehr unterschiedlichen Beispiele veranschaulichen, inwiefern eine Inszenierung der typografischen Ebene in der Übersetzung grundsätzlich ohne Probleme und unabhängig von der Zielsprache durch das Verfahren der Nachbildung erhalten werden kann. Schwierigkeiten für die Übersetzung können sich höchstens dadurch ergeben, dass der jeweilige Text (hier z. B. *Un coup de dés*) zusätzliche Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf anderen sprachlichen Ebenen enthält; dies betrifft dann aber nicht die typografische Ebene.

Die typografischen Merkmale und die prägnante Gestalt des Schriftbilds eines Gedichts können, so schreibt Assmann, das Lesen verlangsamen und die Sichtbarkeit der sonst überlesenen Signifikanten erhöhen, die dann selbst zur Konstitution des Sinns beitragen. Während das Lesen vom materiellen Signifikanten zum immateriellen Signifikat übergeht, wird dieser flüssige Duktus gehemmt, wenn die Buchstaben eine resistente Materialität annehmen und der Blick auf dem Signifikanten verweilt.<sup>814</sup> Als Nächstes geht es also um die grafische Ebene, die zeichnerische Gestalt der Schriftzeichen, deren Inszenierung sich zum Beispiel in der Häufung bestimmter Buchstabenformen mit semantischem Potenzial äußern kann, die in auffälliger Weise die Aufmerksamkeit auf die Signifikanten lenken. So ist beispielsweise in Mallarmés Sonett *A la nue accablante*, das in Kapitel III.3.2 analysiert wurde, eine besondere Häufung der Buchstaben Y, V und A mit einer spitz zulaufenden Form festzustellen. Dabei wecken die Buchstaben Y und V in grafischer Hinsicht nicht nur die Assoziation des thematisierten Abgrunds und der Sirene, sondern veranschaulichen auch die für das Sonett charakteristische semantische Mehrdeutigkeit und ihre Verzweigung in verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten, die sich auch in der umgekehrten Form des groß geschriebenen A sowie des *accent circonflexe* in zahlreichen Wörtern spiegelt. In der Übersetzung lässt sich eine solche Häufung bestimmter Buchstabenformen durch eine Nachbildung erhalten, indem ebenfalls eine möglichst große Häufung dieser Buchstaben angestrebt wird; im Fall einer Zielsprache mit abweichendem Alphabet kann auf andere Buchstaben mit einer möglichst ähnlichen Form ausgewichen werden, wenn es vor allem um die mit dieser Form verbundenen Assoziationen geht.

---

<sup>813</sup> Vgl. William Rey, *Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis – Theorie – Struktur*, Heidelberg: Lothar Stiehm 1978, S. 221–223.

<sup>814</sup> Vgl. Aleida Assmann, „Wie Buchstaben zu Bildern werden“, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, S. 191–202, hier: S. 194. Vgl. auch Assmann, „Die Sprache der Dinge“, S. 241–242.

Eine schwierigere Situation kann sich ergeben, wenn Buchstaben mit einer speziellen semantisch belegten Form zusätzlich an einer ganz bestimmten Stelle des Gedichts stehen. Dies ist der Fall in Morgensterns Galgenlied *Die Trichter*<sup>815</sup>, das auch bezüglich der typografischen Ebene besprochen werden könnte, da der Text nicht nur zwei Trichter thematisiert, sondern selbst die Form eines Trichters bildet. Die eigentliche Schwierigkeit der Übersetzung liegt aber in der grafischen Form des letzten Buchstabens („w“), der die zwei thematisierten Trichter in ihrem gemeinsamen Wandeln grafisch abbildet. So erläutert Maurice Cureau: „Les deux ‚v‘ accolés dans ce ‚w‘ évoquent l’image de deux entonnoirs cheminant côte à côte.“<sup>816</sup> Diese Semantisierung der speziellen Buchstabenform am Gedichtende ist beim Übersetzen zu berücksichtigen. Zu seiner Übersetzung *Les entonnoirs*<sup>817</sup> schreibt Cureau, wenn das Mondlicht durch die Trichter auf den Waldweg fließt, dann ist anzunehmen, „qu’elle [la lumière] dessine sur le chemin deux petites taches de clarté. Celles-ci peuvent être représentées par deux ‚o‘ enlacés, de sorte que le calligramme final représente le signe de l’infini ∞ sur lequel débouche inéluctablement la locution ‚et caetera‘“<sup>818</sup>. Indem er die grafische Buchstabenform durch eine Nachbildung mit einer Anpassung des Buchstabens („oo“ statt „w“) übersetzt, kann er einen durchaus ähnlichen Effekt erzielen (auch wenn er die Inszenierung der grafischen Form durch eine zusätzliche explizite Thematisierung ergänzt, was im Original nicht der Fall ist). Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die Inszenierung der grafischen Form eines Buchstabens, der durch die Handlung semantisch belegt ist und zusätzlich an einer ganz bestimmten Stelle im Gedicht steht, in der Übersetzung geringfügige inhaltliche Abweichungen erforderlich machen kann, weil das Verfahren der Nachbildung in vielen Zielsprachen durch eine Anpassung des konkreten Buchstabens zu ergänzen ist.

In noch komplexerer Weise kann die Inszenierung der grafischen Ebene außerdem die spezielle materielle Form eines Buchstabens betreffen, wenn diese Form mit einer ganz konkreten Wortbedeutung in Verbindung gebracht wird, die unter Umständen das zentrale Wortspiel des Texts ausmacht. Derart komplizierte Fälle liegen in Morgensterns Galgenliedern *Das Nilpferd* und *Der Mond* vor, die in Kapitel III.2.2 besprochen wurden. In *Das Nilpferd* führt die Verwechslung der Buchstabenformen  $\mathcal{U}$  und  $\mathcal{O}$  (in der Sütterlinschrift) zum Wortspiel

<sup>815</sup> „Zwei Trichter wandeln durch die Nacht. / Durch ihres Rumpfs verengten Schacht / fließt weißes Mondlicht / still und heiter / auf ihren / Waldweg / u. s. / w.“ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, S. 194.

<sup>816</sup> Maurice Cureau, „Traddutore, traditore: Un essai de ‚trahison‘ poétique“, in: *De la poésie et autres essais, mélanges offerts à Michel Quesnel, publiés sous la direction de Michèle Noailly*, Brest 1995, S. 181–191, hier: S. 184.

<sup>817</sup> „Dans la forêt nocturne deux entonnoirs cheminent. / À travers le conduit de leurs corps évasés / la lune sur le sentier dessine / deux taches de clarté / trahissant les deux V / par deux O / enlacés / oo“. Christian Morgenstern, „Les entonnoirs“, übersetzt von Maurice Cureau, in: *De la poésie et autres essais*, S. 184.

<sup>818</sup> Cureau, „Traddutore, traditore“, S. 184–185.



„Nilpferd“ – „Stilpferd“ und zur Auserwählung des Nilpferds als Wappentier der Ästheten. Um in der Übersetzung das Wortspiel mitsamt dem inhaltlichen Kontext zu erhalten, ist es in den meisten Zielsprachen erforderlich, durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung zu übersetzen und das Nilpferd durch ein anderes Tier zu ersetzen, dessen zielsprachlicher Name sich für ein analoges Wortspiel und den Erhalt der inhaltlichen Zusammenhänge eignet. Eine Beibehaltung der Figur des Nilpferds hingegen würde in den meisten Zielsprachen den Verlust des Wortspiels sowie des inhaltlichen Kontexts mit sich bringen; es gibt zudem keinen textinternen Grund, warum eine solche Anpassung nicht vertretbar wäre, zumal auch das Nilpferd nur wegen der Eignung seines Namens für ein solches Wortspiel einen Platz im Original erhalten hat. Im Galgenlied *Der Mond* werden die Formen der Anfangsbuchstaben von „abnehmen“ und „zunehmen“ (in der Sütterlinschrift:  $\mathfrak{a}$  und  $\mathfrak{z}$ ) thematisiert, da sie den Formen der von der Erde aus sichtbaren Beleuchtung des Mondes in seinen jeweiligen Phasen entsprechen. In der Übersetzung sind für die Nachbildung dieses Wortspiels Wörter zu finden, die sich zur Beschreibung der Mondphasen eignen und deren Anfangsbuchstaben ebenfalls entgegengesetzte halbrunde Formen aufweisen. Dies erweist sich je nach Zielsprache als unterschiedlich schwierig, wobei die wenigen Sprachen, die mit den Buchstaben C und D tatsächlich eine Nachbildung ermöglichen (zum Beispiel frz. *Croissante / Décroissante*), seltene Ausnahmen darstellen. Auch hier besteht die Möglichkeit, auf das Verfahren der Nachbildung mitsamt einer Anpassung zurückzugreifen und ein Textelement zu ersetzen; dabei ist es im Einzelfall zwar schwierig, aber vertretbar, ein ähnliches Sprachspiel mit einem anderen Himmelskörper zu erfinden, da auch der Mond nur deswegen im Original vorkommt, weil er ein solches Spiel mit den Formen von Buchstaben und Vorgängen ermöglicht. Um derartige und ähnlich komplexe Fälle der Inszenierung der grafischen Form von Buchstaben in der Übersetzung durch eine Nachbildung mitsamt einer Anpassung erhalten zu können, sind in vielen Zielsprachen inhaltliche Abweichungen in Kauf zu nehmen, damit ein geeignetes zielsprachliches Wortspiel ähnliche Wirkungsmöglichkeiten erzielen kann. Ein Fall von Unübersetzbarkeit läge nur dann vor, wenn eine solche Anpassung aus textinternen Gründen nicht vertretbar wäre.

Im Folgenden geht es um die Selbstreferenzialität der phonetischen Ebene, die sich zum Beispiel in der Inszenierung und der dominanten Häufung bestimmter Laute bzw. Vokale mit einem gewissen semantischen Assoziationspotenzial äußern kann. Zum Beispiel bringt in Mallarmés Sonett *Le vierge, le vivace*, das in Kapitel III.3.3 analysiert wurde, die Figur des „cygne“ eine auffällige Häufung und Dominanz des Vokals bzw. Lauts i im Reim jedes Verses sowie im gesamten Gedicht mit sich, die ein besonderes semantisches Assoziationspoten-

zial hat und die Aufmerksamkeit auf die Signifikanten lenkt. In der Übersetzung kann eine solche Häufung eines bestimmten Vokals je nach Zielsprache in unterschiedlichem Ausmaß und bei einer eng verwandten Sprache möglicherweise gut nachgebildet werden. Wenn dieses Vorgehen jedoch große stilistische Kompromisse in der jeweiligen Zielsprache erforderlich macht, kann alternativ durch eine Nachbildung mit einer Anpassung übersetzt und ein anderer Vokal gewählt werden. Während in Mallarmés Sonett der „cygne“ die Dominanz des Lauts bzw. Vokals *i* aus sich hervorbringt, kann zum Beispiel in einer deutschen Übersetzung der „Schwan“ eine Häufung und Dominanz des Vokals *a* bewirken. Es werden damit zwar andere Assoziationen geweckt, aber diese passen ebenfalls sehr gut zum inhaltlichen Kontext des Gedichts. Wenn nun aber ein solcher dominanter Vokal aus bestimmten Gründen nicht durch einen anderen ausgetauscht werden kann, ist es immer noch möglich, in der Übersetzung die Häufung dieses dominanten Vokals nachzubilden und etwaige semantische oder stilistische Kompromisse in Kauf zu nehmen; eine Unübersetzbarkeit liegt nicht vor.

Besonders häufig kommt die Selbstreferenzialität der phonetischen Ebene auch in der Inszenierung von klanglicher Wiederholung und Gleichklang zum Ausdruck, mit einer Vielzahl unterschiedlicher Reispiele. Ein beliebtes Beispiel ist die gleichzeitige Inszenierung und Thematisierung des Reims: So inszeniert Morgensterns Galgenlied *Das ästhetische Wiesel*, das in Kapitel III.2.3 besprochen wurde, den Reim von „Wiesel“, „Kiesel“ und „Bachgeriesel“, die nur „um des Reimes willen“ die Handlung des Gedichts bilden. Bei der Übersetzung geht es daher vorrangig um die Bewahrung der Reimübereinstimmung von einem Tier, Gegenstand und Ort. Wenn nun in der Zielsprache vor allem das Reispiel zu erhalten ist und durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung der drei reimenden Textelemente übersetzt wird, sollten diese so nah wie möglich am inhaltlichen Kontext bleiben, was in derart einfachen Beispielen unabhängig von der Zielsprache ohne Schwierigkeiten gelingen kann. In wesentlich komplizierteren Fällen geht es nicht nur um die Klangähnlichkeit zwischen den reimenden Wörtern, sondern auch um die inhaltliche Beziehung zwischen ihnen. Dies veranschaulicht zum Beispiel der Satz „Rot ist ein blutiges Wort; nicht umsonst reimt es sich auf Not und Tod“, für dessen Übersetzung Albrecht das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung vorschlägt: „*Blue* is a word that inspires confidence, not for nothing does it rhyme with *true* and *due*“.<sup>819</sup> Tatsächlich lässt sich das Reispiel im Englischen erhalten, ohne sich inhaltlich vom Ausgangssprachlichen Satz zu entfernen („Red is a bloody word, not for nothing does it rhyme with dread and dead“); dabei handelt es sich jedoch um eine Ausnahme aufgrund der sprachlichen Verwandtschaft. In den meisten Zielsprachen ist ein solcher

---

<sup>819</sup> Vgl. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, S. 16.

Satz gemäß Albrechts Vorschlag durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung zu übersetzen und eine inhaltliche Abweichung in Kauf zu nehmen. Als eines der konzentriertesten Wechselspiele zwischen Form und Inhalt beschreibt Rudolf Zimmer den Schüttelreim, bei dem durch die Vertauschung der Anfangsbuchstaben des Reimpaars ein neuer Sinn entsteht; er zitiert ein Beispiel von François Rabelais: „*oignez villain, il vous poindra; poignez villain, il vous oindra*“ (übersetzt von Gottlob Regis: „Schmier den Schelmen, so schiert er dich: schier den Schelmen, so schmiert er dich“).<sup>820</sup> Derartige Reimspiele sind in der Übersetzung grundsätzlich durch eine Nachbildung zu erhalten, wobei in der Regel eine Anpassung der reimenden Wörter erforderlich ist und von der genauen Wortbedeutung abgewichen werden muss. Wenn in solchen Fällen jedoch nicht nur das Reimspiel an sich zu erhalten ist, sondern zusätzlich die exakte Wortbedeutung aller beteiligten Reimwörter, dann ist eine solche Anpassung nicht vertretbar und es kann Unübersetzbarkeit vorliegen.

Die Selbstreferenzialität der phonetischen Ebene kann schließlich in seltenen Fällen auch die Inszenierung der besonderen Aussprache einer Fremdsprache (oder der eigenen Sprache) betreffen, die durch einen Dialekt oder Akzent geprägt oder einfach mangelhaft sein kann. So wird in Gernhardts Gedicht *Paris ojaja*<sup>821</sup> die mangelhafte Aussprache französischer Begriffe, Orte und Namen durch einen deutschen Sprecher inszeniert. Eine solche Inszenierung lässt sich durch das Verfahren der Nachbildung ohne die Notwendigkeit einer Anpassung übersetzen, indem in der jeweiligen Zielsprache dieselben französischen Begriffe, Orte und Namen durch einen zielsprachlichen Sprecher mangelhaft ausgesprochen werden. Nur im Fall einer französischen Übersetzung wären die inszenierte Sprache und die französischen Begriffe, Orte und Namen auszutauschen.

Neben der Inszenierung der grafischen und phonetischen Eigenschaften von Buchstaben und Wörtern gibt es auch verschiedene Arten von Buchstabenspielen, die den ganzen Text durchziehen und häufig mit großer Auffälligkeit inszeniert werden. Dabei lassen sich drei beliebte Beispiele herausgreifen: Anagramme, Akrosticha und Monovokalismen (mit dem Gegensatz des Lipogramms). Zum Beispiel enthält Oskar Pastiors Baudelaire-Buch einige Gedichte, die Anagramme von zu Baudelaire gehörenden Begriffen enthalten. So besteht ein Text aus Anagrammen des Namens Baudelaire (z. B. „aber du laie“, „adriabeule“, „eilabdau-

<sup>820</sup> Vgl. Rudolf Zimmer, *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*, Tübingen: Max Niemeyer 1981, S. 27; 45.

<sup>821</sup> „Oja! Auch ich war in Parih / Oja! Ich sah den Luver / Oja! Ich hörte an der Sehn / die Wifdegohle-Rufer // Oja! Ich kenn’ die Tüllerien / Oja! Das Schöhdephome / Oja! Ich ging von Notterdam / a pjeh zum Plahs Wangdohme // Oja! Ich war in Sackerköhr / Oja! Auf dem Mongmatter / Oja! Ich traf am Mongpahnass / den Dichter Schang Poll Satter // Oja! Ich kenne mein Parih. / Mäh wih!“ Robert Gernhardt, *Reim und Zeit & Co. Gedichte, Prosa, Cartoons*, Stuttgart: Reclam 2014, S. 32.

er“, „debile aura“, „idealbauer“, „bei der aula“), ein anderer Text führt dieses Spiel anhand des Titels von Baudelaire's Gedicht *harmonie du soir* durch (z. B. „hei dominorasur“, „darin serum ohio“, „dinosaurier ohm“, „roh iasminodeur“).<sup>822</sup> In der Übersetzung durch eine Nachbildung sind zielsprachliche Anagramme von den zu Baudelaire gehörenden Begriffen zu bilden, die auf die zielsprachlichen Leser ähnlich belustigende bzw. absurde Wirkungsmöglichkeiten haben. So kann im Französischen ein vulgär-saloppes Anagramm des Namens Baudelaire „eau de blair“ lauten (ein Parfüm für den ‚Zinken‘), im Englischen lässt sich eine Unsinnskonstellation wie „audible ear“ (hörbares Ohr) erfinden; der übersetzerischen Phantasie sind, unabhängig von der Zielsprache, keine Grenzen gesetzt.

Beim Akrostichon bilden die Anfangsbuchstaben der Verse zusammen ein Wort oder einen Satz; häufig handelt es sich um den jeweiligen Gedichttitel, der auch vertikal in den Anfangsbuchstaben der Verse zu lesen ist. Ein komplexes Beispiel ist Jackson Mac Lows *Call me Ishmael* (dessen Titel dem Beginn von Herman Melvilles *Moby Dick* entspricht): Auf der vertikalen Achse bilden die Anfangsbuchstaben der Verse das wiederkehrende Muster C-M-I; auf der horizontalen Achse ergibt sich zusätzlich ein jeweils drei Verse umfassendes Buchstabenmuster mit der Wortfolge „Call me Ishmael“, wobei auf das erste Wort mit dem Anfangsbuchstaben C Wörter mit den Anfangsbuchstaben A, L, L etc. folgen.<sup>823</sup> In der Übersetzung ist grundsätzlich die jeweilige Struktur des Akrostichons nachzubilden; in komplexeren Fällen sind in den meisten Zielsprachen inhaltliche Abweichungen in Kauf zu nehmen, sofern der Inhalt hauptsächlich die Funktion hat, das Gerüst des Akrostichons auszufüllen. Ein bekanntes Beispiel für einen Monovokalismus ist Jandls *ottos mops*<sup>824</sup>, in dem ausschließlich der Vokal o verwendet wird; im Gegensatz dazu kommt in einem Lipogramm ein bestimmter Buchstabe gar nicht vor. So wird in Gernhardts *Der Tag, an dem das verschwand*<sup>825</sup> das Fehlen des Buchstabens L thematisiert und inszeniert, wobei erst im zweiten Vers deutlich wird, um welchen Buchstaben es sich überhaupt handelt, da dieser an keiner Stelle genannt wird. Grundsätzlich ist in derartigen Fällen das ausgangssprachliche Verfahren durch eine Nachbildung zu übersetzen, wobei der ausschließlich oder gar nicht verwendete Buchstabe, je nach

<sup>822</sup> Vgl. Oskar Pastior, *o du roher iasmin. 43 intonationen zu „harmonie du soir“ von charles baudelaire*, Weil am Rhein u. a.: Engeler 2002, S. 7–9; 14–15.

<sup>823</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 237–238.

<sup>824</sup> „ottos mops trotzt / otto: fort mops fort / ottos mops hopst fort / otto: soso // otto holt koks / otto holt obst / otto horcht / otto: mops mops / otto hofft // ottos mops klopft / otto: komm mops komm / ottos mops kommt / ottos mops kotzt / otto: ogottogott“. Ernst Jandl, *Gesammelte Werke*, Band 1, hg. von Klaus Siblewski, Darmstadt / Neuwied: Luchterhand 1985, S. 422.

<sup>825</sup> „Am Tag, an dem das verschwand, / da war die uft vo Kagen. / Den Dichtern, ach, verschug es gatt / ihr Singen und ihr Sagen. // Nun gut. Sie haben sich gefaßt. / Man sieht sie wieder schreiben. / Jedoch: / Soang das nicht wiederkehrt, / muß aes Fickwerk beiben.“ Gernhardt, *Reim und Zeit*, S. 57.

den Möglichkeiten der Zielsprache, auch durch einen anderen Buchstaben ersetzt werden kann, sofern dies den Wirkungsmöglichkeiten des Texts keinen Abbruch tut.

Als Nächstes geht es um die Selbstreferenzialität der morphologischen Ebene, die zwar eher selten im Vordergrund steht, aber auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommen kann, wenn zum Beispiel Formen der Deklination, Konjugation oder Komparation inszeniert werden. Eine ganz besondere Form der Inszenierung einer Deklination ist zum Beispiel in Morgensterns Galgenlied *Der Werwolf* enthalten, das in Kapitel III.2.4 besprochen wurde. Hier wird das Wort „Werwolf“ als Zusammensetzung des Fragepronomens „Wer“ und des Substantivs „Wolf“ verstanden, und in diesem Verständnis wird – der Aufforderung des „Beugens“ nachkommend – von beiden Wortteilen der Genitiv, Dativ und Akkusativ dekliniert. In der Übersetzung ist diese Deklination durch eine Nachbildung zu erhalten, wobei eine solche Nachbildung in den meisten Zielsprachen nur durch eine Anpassung der Figur des Werwolfs möglich ist; so käme im Englischen eine „hootowl“ („who“) und im Französischen ein „kitsune“ („qui“) infrage. Eine andere Möglichkeit besteht darin, bei der Nachbildung durch eine Anpassung nicht die Figur des Werwolfs auszutauschen, sondern stattdessen die Deklination durch eine Konjugation zu ersetzen, sofern sich dadurch in der konkreten Zielsprache ein ähnlicher Effekt erzielen lässt: So kann zum Beispiel ein englischer „werewolf“ einer Konjugation unterzogen werden, wodurch sich Formen wie „Waswolf“, „Amwolf“ und „Iswolf“ / „Aewolf“ bilden lassen. Bei der Übersetzung der Inszenierung der morphologischen Ebene kann in der Regel durch eine Nachbildung mit einer Anpassung übersetzt werden, wobei je nach den Möglichkeiten der Zielsprache inhaltliche Abweichungen in Kauf zu nehmen sind, um den Erhalt ähnlicher Wirkungsmöglichkeiten zu erreichen; wenn eine solche Anpassung eines Textelements aus textinternen Gründen nicht vertretbar ist, kann im Einzelfall Unübersetzbarkeit vorliegen.

Die Selbstreferenzialität der syntaktischen Ebene kann im Text insbesondere durch eine Mehrdeutigkeit und Vagheit der syntaktischen Bezüge und Anschlussmöglichkeiten oder durch eine Abweichung von syntaktischen Normen zum Ausdruck kommen, wobei die Aufmerksamkeit auf die Sprache und das sprachliche Bedeuten gelenkt wird. Dies kann in besonderer Weise Gedichte betreffen, die ohnehin schon in doppelter Weise syntagmatisch organisiert sind, weil die Versstruktur die Syntax mit einem zusätzlichen Ordnungsmuster durchzieht; dabei können Satz und Metrum miteinander übereinstimmen oder in Konflikt zueinander treten.<sup>826</sup> Zu den Formen syntaktischer Mehrdeutigkeit im Gedicht und den Möglichkeiten ihrer Übersetzung wurden Mallarmés Sonette *A la nue accablante* und *Le vierge, le vivace* in

---

<sup>826</sup> Vgl. Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, S. 191.

den Kapiteln III.3.2 und III.3.3 ausführlich besprochen. Beide Gedichte weisen eine ausgeprägte syntaktische Mehrdeutigkeit auf, die einzelne Wörter, Syntagmen und Verse in komplexer Weise mehrfach anschließbar macht. In *A la nue accablante* ist die syntaktische Mehrdeutigkeit in einigen Fällen mit der semantischen Mehrdeutigkeit einzelner Homonyme verknüpft; hier schränkt die Unmöglichkeit, diese Homonyme durch bedeutungsgleiche Homonyme zu übersetzen, auch die Möglichkeit der Übersetzung der syntaktischen Mehrdeutigkeit ein. Im Gegensatz dazu ist in *Le vierge, le vivace* die syntaktische Mehrdeutigkeit nicht mit einer semantischen Mehrdeutigkeit von Homonymen verknüpft, was den Erhalt der syntaktischen Mehrdeutigkeit deutlich erleichtert. In beiden Sonetten lassen sich die syntaktischen Anschlussmöglichkeiten und Mehrdeutigkeiten nur in einigen Fällen an genau den betroffenen Stellen nachbilden; es ist jedoch möglich, die syntaktische Komplexität und Vagheit der Übersetzung insgesamt weitgehend der des Originals entsprechen zu lassen. Die Übersetzbarkeit einer syntaktischen Mehrdeutigkeit ist grundsätzlich unabhängig von der Zielsprache durch eine Nachbildung der mehrdeutigen Strukturen gegeben; dabei sind die Möglichkeiten einer solchen Nachbildung umso größer, je weniger mit den syntaktisch mehrdeutigen Strukturen eine semantische Mehrdeutigkeit einzelner Wörter verbunden ist.

Am ausführlichsten ist im Folgenden die Selbstreferenzialität bzw. Inszenierung der semantischen Ebene zu besprechen, denn sie stellt die Übersetzung mehr als alle anderen sprachlichen Ebenen vor Herausforderungen. Die Analysen der vorliegenden Arbeit haben gezeigt, wie groß die Unterschiede der Übersetzbarkeit zum Beispiel eines semantisch mehrdeutigen Worts sind, je nachdem, ob dieses Wort das dominante Sprachspiel eines Galgenlieds Morgensterns bildet oder ob es in die vielfältigen inhaltlichen Bezüge eines Sonetts Mallarmés verflochten ist. Aus diesem Grund ist es in Bezug auf die semantische Ebene besonders ergiebig, die Textbeispiele Morgensterns und Mallarmés, bei denen es sich ausschließlich um Gedichte handelt, ausnahmsweise noch um das Beispiel eines Romans zu ergänzen, um zu sehen, wie sich die Formen der Inszenierung der semantischen Ebene in der Prosaform übersetzen lassen. In Lewis Carrolls Roman *Alice's Adventures in Wonderland* sind zahlreiche prägnante Beispiele insbesondere für die semantische Mehrdeutigkeit von Wörtern enthalten (mit der Inszenierung von Redewendungen, Wortähnlichkeiten, Homophonen und Homonymen), weshalb im Folgenden auch einige Stellen dieses Romans mit einbezogen werden.

Die Selbstreferenzialität der semantischen Ebene kann zunächst einmal in vielfältigen Formen der Inszenierung des wörtlichen und übertragenen Sinns von Sprichwörtern und Redewendungen zum Ausdruck kommen. Ein einfaches und beliebtes Verfahren besteht

darin, ein Sprichwort in abgewandelter Form zu zitieren und dabei nur wenige Elemente zu verändern, sodass beim Lesen das eigentliche Sprichwort in Erinnerung gerufen wird. Dieses Verfahren äußert sich in *Alice's Adventures in Wonderland* in der Vorliebe der Herzogin, Sprichwörter zu zitieren, die durch geringfügige Änderungen einen völlig neuen Sinn erhalten. Wenn sie sagt: „Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves“<sup>827</sup>, liegt darin ein impliziter Bezug auf das Sprichwort „Take care of the pence, and the pounds will take care of themselves“. In einer deutschen Übersetzung können zu dem äquivalenten Sprichwort „Wer den Heller nicht ehrt, ist des Talers nicht wert“ ebenfalls geringfügig abgewandelte Sprichwörter erfunden werden (z. B. „Wer den Keller nicht kehrt, ist des Malers nicht wert“ oder „Wer den Teller nicht leert, ist der Gala nicht wert“). Da die Zitate der Herzogin jedoch in vielen Fällen keinen inhaltlichen Bezug zu der konkreten Handlungssituation haben, kann in der Übersetzung auch ein beliebiges anderes Sprichwort gewählt und eine abgewandelte Form dazu erfunden werden (z. B. „Lieber ein Spatz in der Hand als die Taube auf dem Dach“ – „Lieber ein Platz am Strand als die Laube am Bach“ oder „Spare in der Zeit, so hast du in der Not“ – „Frage in der Zeit, so weißt du in der Not“). In solchen Fällen des Zitierens geringfügig veränderter Sprichwörter kann durch eine Nachbildung übersetzt werden, sofern ein äquivalentes Sprichwort in der jeweiligen Zielsprache vorliegt; andernfalls kann das Verfahren der Nachbildung durch eine Anpassung ergänzt werden, wenn der inhaltliche Kontext den Austausch des Sprichworts erlaubt.

Ein für die Übersetzung besonders reizvolles Verfahren besteht darin, mit der Inszenierung sowohl des wörtlichen als auch des übertragenen Sinns einer Redewendung bzw. eines Sprichworts die Handlung eines Texts zu gestalten. In Morgensterns Galgenliedern *Das Böhmisches Dorf* und *Die weggeworfene Flinte*, die in Kapitel III.2.5 besprochen wurden, werden Redewendungen wörtlich genommen und durch Verfahren der Thematisierung und Inszenierung in eine Handlung umgesetzt, die sowohl dem wörtlichen als auch dem übertragenen Sinn der Redewendung entspricht. So wird in *Das Böhmisches Dorf* die Redewendung *Das sind für mich böhmische Dörfer* wörtlich genommen, und die Erlebnisse der Figuren in einem solchen böhmischen Dorf entsprechen inhaltlich dem übertragenen Sinn der Redewendung, da ihnen dort alles unverständlich ist. In *Die weggeworfene Flinte* wird die Redewendung *die Flinte ins Korn werfen* wörtlich genommen, und die Handlung entspricht auch dem übertragenen Sinn, da Palmström die im Korn gefundene Flinte einer entmutigten Person zuordnet und diese bedauert. In der Übersetzung sind äquivalente zielsprachliche Redewendungen zu finden, die ebenfalls in ihrem wörtlichen und übertragenen Sinn in die Handlung umgesetzt werden

---

<sup>827</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London: Macmillan Children's Books 2015, S. 119.

können. Wenn es in der Zielsprache aber keine Redewendung mit einem Bezug auf böhmische Dörfer gibt, kann durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung übersetzt werden, indem eine andere Redewendung mit Bezug auf ein anderes Dorf (zum Beispiel ein Potemkinsches Dorf) gewählt wird, das ebenfalls von den Figuren bereist und dem übertragenen Sinn dieser Redewendung entsprechend erlebt werden kann. Und im Fall der ins Korn geworfenen Flinte können äquivalente Redewendungen gefunden werden, wenn mit einem analogen Ausdruck der Verzweiflung ein Handtuch (engl. *to throw in the towel*) oder eine Axt (frz. *jeter le manche après la cognée*) geworfen wird; in Zielsprachen ohne eine äquivalente Redewendung ist eine andere Redewendung zu wählen, die der ausgangssprachlichen möglichst nahekommt. Bei einer Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung sind inhaltliche Abweichungen in Kauf zu nehmen; dies erscheint aber vertretbar, weil der Sinn und das Spiel dieser Gedichte allein darin besteht, eine Handlung zu erfinden, die auf der Inszenierung des wörtlichen und übertragenen Sinns einer Redewendung basiert.

Ein solches Vorgehen wird deutlich erschwert, wenn in einem Text gleich mehrere Redewendungen bzw. Sprichwörter im wörtlichen und übertragenen Sinn inszeniert werden. In Morgensterns Galgenlied *Tertius gaudens*, das in Kapitel III.2.5 besprochen wurde, bilden die Redewendung *Perlen vor die Säue werfen* und das Sprichwort *Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn* im wörtlichen und übertragenen Sinn sowie die einzelsprachliche Relation *Perle – Huhn – Perlhuhn* die Handlung des Gedichts. Während nun beispielsweise im Englischen äquivalente Wendungen vorliegen (mit der Redewendung *to cast pearls before swine*, dem Sprichwort *Even a blind hen sometimes finds a grain of corn* und der einzelsprachlichen Relation *guinea – hen – guinea hen*), lässt sich im Französischen nur die ursprünglich biblische und daher in vielen Sprachen vorhandene Redewendung *Perlen vor die Säue werfen* im wörtlichen und übertragenen Sinn äquivalent wiedergeben (frz. *jeter des perles aux cochons*). Wenn es also in der Zielsprache keine geeigneten Äquivalente für die Redewendung, das Sprichwort und die einzelsprachliche Relation gibt, kann man sich für eine Nachbildung mit einer Anpassung entscheiden und ganz andere zielsprachliche Wendungen auswählen, deren wörtlicher und übertragener Sinn von dem der ausgangssprachlichen Wendungen abweicht. Wenn eine solche Anpassung aber in allen drei Fällen vorzunehmen ist und hierdurch drei neue und ganz unterschiedliche inhaltliche Kontexte aufeinandertreffen, dann wird es schwierig, diese in der Übersetzung miteinander in Einklang zu bringen. Im Einzelfall kann daher eine Nachbildung mit einer Anpassung nicht vertretbar sein und Unübersetzbarkeit vorliegen.



Ein ganz besonderes Verfahren der Inszenierung des wörtlichen und übertragenen Sinns einer Redewendung besteht darin, nicht nur die Figuren eines Texts diesem Sinn entsprechend agieren zu lassen, sondern auch ihre Identität daraus zu bilden. So stammen in *Alice's Adventures in Wonderland* im Kapitel „A Mad Tea-Party“ die Figuren des „Hatter“ und des „March Hare“ aus den englischen Redewendungen *to be as mad as a hatter* bzw. *to be as mad as a march hare*, die diese Figuren als verrückt charakterisieren. Die sehr verbreiteten wörtlichen Übersetzungen „Hutmacher“ bzw. „Märzhase“ verlieren diese Charakterisierung. Es wäre daher reizvoll, stattdessen durch eine Nachbildung mit einer Anpassung zu übersetzen und eine Figur zu wählen, die einer zielsprachlichen Redewendung mit einem Bezug auf das Verrücktsein entstammt. So könnte der deutschen Redewendung *so verrückt sein wie ein zweiköpfiges Huhn* ohne größere Umstände die Figur eines zweiköpfigen Huhns entspringen, das sich in Carrolls skurrilem Wonderland und am Tisch der verrückten Teegesellschaft sicherlich wie zuhause fühlen würde. Allerdings wäre es ein unangemessen großer Eingriff in die Handlung, die Identität zweier so ikonischer Figuren zu verändern, weshalb es sinnvoll ist, die Figuren wörtlich zu übersetzen, auch wenn ihr Ursprung dann nur im textexternen Kommentar erläutert werden kann. In *Alice's Adventures in Wonderland* kommt außerdem die Figur der „Cheshire cat“ vor, die der englischen Redewendung *to grin like a Cheshire cat* entstammt; sie hat eine Vielzahl deutscher Übersetzungen ins Leben gerufen: Neben der „Grinsekatz“ (Remané, Zimmermann, Schrey) gibt es die „Lachkatze“ (Schönfeldt, Strasser) und „Schmeichelkatze“ (Stündel) sowie, mit Bezug auf eine geografische Region, die „Chinakatz“ (Cube), „Siamesische Katze“ (Freitag), „Edamer Katze“ (Enzensberger) oder „Cheshire-Katze“ (Raykowski, Flemming). In dem Fall kann in der deutschen Übersetzung auf die Redewendung *grinsen wie ein Honigkuchenpferd* zurückgegriffen werden, um dann ein Honigkuchenpferd oder, zugunsten der semantischen Nähe, eine „Honigkuchen-Katze“ (Eisold-Viebig) als Figur in die Geschichte einzuführen, die einen gelungenen Kompromiss darstellt, denn wie im Original handelt es sich um eine Katze, deren Name an eine Redewendung mit Bezug auf ein breites Grinsen erinnert. Da bei diesem Vorgehen die Tierfigur erhalten bleibt und nur der auf die Redewendung bezogene Begriff angepasst wird, ist in diesem Fall eine Nachbildung mit einer Anpassung vertretbar, und es lässt sich, im Gegensatz zum „Hutmacher“ und „Märzhasen“, auch der Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten erreichen.

Die vielfältigen Formen der Inszenierung des wörtlichen und übertragenen Sinns von Sprichwörtern und Redewendungen können der Übersetzung Schwierigkeiten bereiten, weil derartige Wendungen oft nur im Fall einer engen sprachlichen Verwandtschaft oder eines gemeinsamen (z. B. biblischen) Ursprungs in mehreren Sprachen äquivalent vorkommen.

Eine Übersetzung durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung kann den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten erreichen, indem andere geeignete zielsprachliche Sprichwörter und Redewendungen gewählt werden; dabei ist jedoch eine inhaltliche Abweichung in Kauf zu nehmen, die nicht in allen Fällen vertretbar ist. Wenn der Sinn eines kurzen Galgenlieds allein darin besteht, dass die Handlung dem wörtlichen und übertragenen Sinn einer Redewendung entspringt, dann ist eine solche Abweichung vertretbar. Ist jedoch der konkrete wörtliche und übertragene Sinn einer Redewendung eng in die Handlung eines längeren Texts verflochten, dann gibt es für eine inhaltliche Abweichung oft keinen Spielraum (wenn es sich um ikonische Figuren wie den Hutmacher oder den Märzhasen handelt) oder es liegt höchstens ein kleiner Spielraum vor (wie im Fall der „Honigkuchen-Katze“, die trotz der Anpassung der Redewendung inhaltlich der Figur einer grinsenden Katze entspricht).

Neben der Inszenierung des wörtlichen und übertragenen Sinns von Sprichwörtern und Redewendungen kommt die Selbstreferenzialität der semantischen Ebene in vielen Fällen durch die Inszenierung der semantischen Mehrdeutigkeit einzelner Wörter zum Ausdruck. Dabei kann es sich um unterschiedliche Fälle von Wortähnlichkeiten (zum Beispiel Assonanzen) sowie von Polysemie, Homonymie (mit Homographie) oder Homophonie handeln.

Die Inszenierung der Ähnlichkeit von Wörtern kann zunächst einmal auf sehr einfache Weise erfolgen, wenn zum Beispiel in Jandls *reihe*<sup>828</sup> Wörter aufgezählt werden, die den Zahlwörtern Eins bis Zehn ähneln: „eis / zweig / dreist / vieh / füllf / ächz / silben / ach / neu / zink“. Ein solcher Text ist problemlos durch eine Nachbildung zu übersetzen, indem Wörter gebildet werden, die den zielsprachlichen Zahlwörtern ähneln (zum Beispiel im Englischen: „once / too / tree / for / fight / sinks / sever / ate / night / tent“). Auf ähnliche Weise werden in *Alice's Adventures in Wonderland* die Schulfächer der Meerestiere aufgezählt, die aufgrund der Wortähnlichkeiten auf richtige Fächer anspielen: So gibt es „Reeling and Writhing“<sup>829</sup> (Reading and Writing), zudem „Mystery, ancient and modern, [...] Drawling, Stretching, and Fainting“<sup>830</sup> (History, Drawing, Sketching and Painting), und der „Classical master [...] taught Laughing and Grief“<sup>831</sup> (Latin and Greek). In der Übersetzung durch eine Nachbildung sind Begriffe zu finden, die den zielsprachlichen Fächernamen ähneln, zum Beispiel „Leben und Treiben“ (Lesen und Schreiben), „alte und neuere Gerüchte“ (Geschichte), „Zeigen, Inspizieren und Prahlen“ (Zeichnen, Skizzieren und Malen) und „Lachen und Griesgrämisch“ (Latein und Griechisch). Da in derartigen Fällen nur eines der einander ähnlichen Wörter in den

---

<sup>828</sup> Jandl, *Gesammelte Werke*, S. 300.

<sup>829</sup> Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 129.

<sup>830</sup> Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 130.

<sup>831</sup> Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 130.

inhaltlichen Kontext eingebunden ist und das zweite lediglich das Kriterium der Ähnlichkeit erfüllen muss, kann unabhängig von der Zielsprache ohne Probleme durch das Verfahren der Nachbildung übersetzt werden.

Ein deutlich komplexeres Verfahren liegt vor, wenn die Ähnlichkeit zweier Wörter inszeniert wird, die beide im inhaltlichen Kontext eingebunden sind, von denen aber nur ein Wort genannt wird.<sup>832</sup> Zum Beispiel wird in Morgensterns Galgenlied *Das Gebet*, das in Kapitel III.2.3 besprochen wurde, die implizite Assonanz von „hab acht“ und dem nicht genannten „halb acht“ inszeniert, das erst mit der fortschreitenden Zeitangabe hervortritt. In der Übersetzung durch das Verfahren der Nachbildung ist ein Ausdruck zu finden, der sowohl einen Ausruf der Warnung als auch eine spätabendliche Zeitangabe verkörpern kann, wobei je nach Zielsprache inhaltliche Abweichungen in Kauf zu nehmen sind. Darüber hinaus kann auch die Ähnlichkeit zweier Wörter inszeniert werden, die beide im Text genannt und explizit besprochen werden. Wenn in *Alice's Adventures in Wonderland* die Mock Turtle von ihrem Lehrer erzählt, einer „Turtle“ (Wasserschildkröte), die aber „Tortoise“ (Landschildkröte) genannt wird, begründet sie dies mit einer Wortähnlichkeit: „We called him Tortoise because he taught us“<sup>833</sup>. In der Übersetzung ist ein Wortpaar zu finden, das sowohl eine Ähnlichkeit aufweist als auch den inhaltlichen Kontext erhält: „Wir nannten ihn ‚Herzog‘, weil er uns ‚erzog‘“ (Remané) oder „Wir nannten ihn Schaltier, denn er schalt hier“ (Enzensberger). Derartige Beispiele veranschaulichen, dass bei der Nachbildung einer solchen Ähnlichkeit von Wörtern, die beide im inhaltlichen Kontext eingebunden sind, im Fall des Romans ein wesentlich größerer Spielraum besteht, während die Grenzen bei dem Spiel mit der Assonanz im Galgenlied sehr viel enger gezogen sind, was in der Zielsprache zu recht umständlichen Formen der Nachbildung führen kann.

Ein weiteres Verfahren der Inszenierung von Wortähnlichkeiten besteht darin, dass ein Wort als Ganzes und in seinen Teilen unterschiedliche Bedeutungen annimmt. Zum Beispiel werden in Gernhardts *Bilden Sie mal einen Satz mit...*<sup>834</sup> Sätze gebildet, die bestimmte Wörter aufspalten, sodass sie zu anderen Wörtern werden. So lautet der Satz mit dem Wort „pervers“: „Ja, meine Reime sind recht teuer: / per Vers bekomm ich tausend Eier“ und mit dem Wort „Mandarin“: „Wir schafften uns den Beichtstuhl an, / weil man darin nett beichten kann“. Da

---

<sup>832</sup> Eine solche Konstellation ist in zahlreichen Werbeslogans zu finden. So schreibt – um nur einige Beispiele zu nennen – die Fluggesellschaft *Condor*: „Der Flug der Karibik“ (mit der Assonanz von „Flug“ und „Fluch“, auf den Film *Fluch der Karibik* anspielend), der Großhändler *Fruitique*: „Genuss mit Herz und Versand“ (Assonanz von „Versand“ und „Verstand“), der Lieferdienst *Wolt*: „Für Bayerns Mündchen“ (Assonanz von „Mündchen“ und „München“), der Discounter *Netto*: „Weiz ist geil“ (Assonanz von „Weiz“ und „Geiz“) und die Fitnesskette *McFit*: „Zeit zu hanteln“ (Assonanz von „hanteln“ und „handeln“).

<sup>833</sup> Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 127.

<sup>834</sup> Gernhardt, *Reim und Zeit*, S. 34–35.

der Inhalt der Sätze nur dazu dient, die Wortähnlichkeit zu inszenieren, kann die Übersetzung durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung sich in semantischer Hinsicht entfernen und die Wortähnlichkeit durch beliebige andere Beispiele nachbilden. Deutlich schwieriger wird es, wenn eine solche Anpassung nicht vertretbar ist, weil es in einem Text nicht nur um die Ähnlichkeit der Wörter geht, sondern auch um deren konkrete Bedeutung. Zu den schwierigsten Verfahren der Inszenierung von Wortähnlichkeiten gehören Buchstabenispiele, die zwei Wörter sowohl materiell als auch semantisch miteinander verbinden. Ein Beispiel dafür ist Jandls Gedicht *Biography*<sup>835</sup>, das dem Lyriker Ian Hamilton Finlay gewidmet ist. Es enthält unter anderem die Aufspaltung des Worts „earth“, mit der Verselbstständigung von „e“ und „h“ und der Isolierung des darin enthaltenen Worts „art“, wobei sich die Wortteile am Ende wieder zu „earth“ verbinden. Damit wird der Verlauf eines Lebens inszeniert, mit einer künstlerischen Entfaltung, auf die eine Rückkehr zum Ursprung folgt.<sup>836</sup> Die besondere Schwierigkeit der Übersetzung liegt darin, dass die semantische Bedeutung der Wörter mit ihren materiellen Signifikanten verknüpft ist. In der Übersetzung ein Wort zu finden, das semantisch dem Wort „Erde“ nahekommt und in sich ein weiteres Wort enthält, das semantisch dem Wort „Kunst“ nahekommt, erscheint in der Prägnanz nur im Ausnahmefall möglich zu sein; für den Erhalt des Wortspiels ist also eine Nachbildung mit einer gewissen inhaltlichen Anpassung erforderlich. So besteht zum Beispiel eine Möglichkeit darin, das Wortspiel in der Übersetzung mit dem Wort „Universum“ nachzubilden, das sich aufspalten lässt, um das darin enthaltene Wort „Vers“ zu offenbaren. Wenn in derartigen Fällen eine inhaltliche Anpassung jedoch nicht vertretbar ist, kann Unübersetzbarkeit vorliegen.

Neben der Inszenierung von Wortähnlichkeiten kann sich die Selbstreferenzialität der semantischen Ebene auch in der Inszenierung einer Homophonie, Homonymie oder Polysemie äußern, was der Übersetzung in vielen Fällen Schwierigkeiten bereitet. Eine Möglichkeit der Inszenierung einer Homophonie besteht darin, zwei homophone Wörter im Text explizit zu nennen und die Homophonie zu einem Handlungselement zu machen, indem sie ein Missverständnis hervorruft oder der Erklärung eines Zusammenhangs dient. So sorgt zum Beispiel in *Alice's Adventures in Wonderland* die Homophonie von „tale“ (Geschichte) und „tail“ (Schwanz) für ein Missverständnis: „„Mine is a long and a sad tale!“ said the Mouse [...]. „It is a long tail, certainly,“ said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; „but why do you call it sad?““<sup>837</sup>. Da Alice die Geschichte der Maus auf deren Schwanz bezieht und ihr gedanklich sogar die Form eines langen Schwanzes verleiht, kommt es zu weiteren Missver-

<sup>835</sup> Jandl, *Gesammelte Werke*, S. 393.

<sup>836</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 229–230.

<sup>837</sup> Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 32.

ständnissen. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die Homophonie durch eine Nachbildung mit einer geringfügigen Anpassung zu übersetzen, ohne sich vom inhaltlichen Kontext zu entfernen. So kann die Homophonie zum Beispiel durch eine Wortähnlichkeit ersetzt werden: „Das wird ein langes und trauriges Schwätzchen“, sagte die Maus [...]. „Bestimmt *ist* das ein langes Schwänzchen“, bestätigte Alice und betrachtete bewundernd den Mause Schwanz, „aber warum nennst du es traurig?“ (Stündel). Die Homophonie kann auch durch das Zugleich einer konkreten und abstrakten Deutung ersetzt werden: „Was ich hinter mir habe, ist sehr lang und traurig“, sagte die Maus [...]. „Allerdings, du *hast* was Langes hinter dir“, sagte Alice und schaute verwundert auf den langen, gewundenen Mause Schwanz, „aber warum nennst du ihn traurig?“ (Schrey). An einer anderen Stelle wird die Homophonie von „*lesson*“ und „*lesen*“ inszeniert und als Begründung verwendet, warum der Stundenplan der Tiere jeden Tag eine Stunde kürzer ist: „That’s the reason they’re called lessons,“ the Gryphon remarked: „because they *lessen* from day to day.“<sup>838</sup> In dem Fall lässt sich die Homophonie durch eine zielsprachliche Homophonie nachbilden: „Deshalb heißt es ja Lehrplan“, bemerkte der Greif, „weil die Tage immer *leerer* werden.“ (Schrey). Mit der Homophonie von „*Lehre*“ und „*Leere*“ („Lehrplan“ – „leerer“) ist es möglich, durch eine Nachbildung mit einer geringfügigen Anpassung zu übersetzen, ohne sich vom inhaltlichen Kontext zu entfernen.

Ein anderes Verfahren der Inszenierung einer Homophonie besteht darin, ein im Text vorkommendes zentrales Wort klanglich einem anderen Wort entsprechen zu lassen, das selbst aber nicht vorkommt und allenfalls mitgehört werden kann. Ein komplexes Beispiel ist die Homophonie von „*cygne*“ und „*signe*“ in Mallarmés Sonett *Le vierge, le vivace*, das in Kapitel III.3.3 besprochen wurde. Diese Homophonie geht in den meisten Zielsprachen verloren; eine Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung der Figur des „*cygne*“ ist im konkreten Fall nicht vertretbar: Ein Austausch des Schwans durch eine andere Tierfigur, mit der sich in der jeweiligen Zielsprache eine andere Homophonie bilden ließe, kommt nicht infrage, da die poetische Tradition den Schwan mit vielfältigen Deutungen versieht und auch das „*signe*“ die Deutung des Gedichts durch den Themenbereich des dichterischen Schaffens verstärkt. In einigen Übersetzungen wird die Homophonie von „*cygne*“ und „*signe*“ durch einen expliziten Vergleich des Schwans mit einem Zeichen ersetzt; die Wirkung eines solchen Vergleichs unterscheidet sich jedoch erheblich von der einer Homophonie. Wenn in einem solchen Fall einer Homophonie die Bedeutungen der homophonen Wörter eng in den inhaltlichen Kontext verflochten sind und sogar die Deutung des gesamten Texts auf ihnen beruht,

---

<sup>838</sup> Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, S. 131.

kann Unübersetzbarkeit vorliegen, weil eine Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung nicht vertretbar ist.

Bei der Selbstreferenzialität der semantischen Ebene durch die Inszenierung einer Homonymie oder Polysemie ist grundsätzlich festzustellen, dass eine Polysemie in vielen Fällen wesentlich leichter zu übersetzen ist als eine Homonymie, da sie (im Gegensatz zu dieser) einen semantischen Zusammenhang zwischen den bezeichneten Gegenständen oder Vorgängen aufweist und diese häufig auch in der Zielsprache durch ein Wort bezeichnet werden können.<sup>839</sup> Die Übersetzung einer Homonymie bringt häufiger Schwierigkeiten mit sich. Wird eine Homonymie in der Übersetzung durch eine andere zielsprachliche Homonymie nachgebildet, ergeben sich in vielen Fällen inhaltliche Abweichungen; dies kann im konkreten Fall vertretbar sein, wenn mit der Nachbildung der Homonymie ähnliche Wirkungsmöglichkeiten erzeugt werden. Dies veranschaulicht in *Alice's Adventures in Wonderland* die Geschichte der Dormouse von den drei Schwestern, die in einem Sirup-Brunnen leben; hier wird die Homonymie von „to draw“ (zeichnen, malen; schöpfen, ziehen) inszeniert, und es kommt zu Missverständnissen, weil „to draw“ sowohl auf das Schöpfen von Sirup als auch auf das Zeichnen bezogen wird. So erklärt der Hatter: „You can draw water out of a water-well, [...] so I should think you could draw treacle out of a treacle-well“<sup>840</sup>. Und die Dormouse erzählt: „they drew all manner of things [...], such as mouse-traps, and the moon, and memory, and muchness [...] did you ever see such a thing as a drawing of a muchness?“<sup>841</sup>. Wenn Enzensberger und Raykowski in ihren Übersetzungen den Brunnen durch ein Mühlrad ersetzen, um die Homonymie von „to draw“ durch die Homophonie von „mahlen“ und „malen“ zu beantworten, stellt dies eine gelungene Lösung dar, da Alice den Unterschied zwischen diesen gleich ausgesprochenen Wörtern in der mündlich erzählten Geschichte der Dormouse nicht hören kann und das Missverständnis somit erhalten bleibt. Dass der Leser den Unterschied in der Schreibweise der beiden homophonen Wörter sieht, tut der Wirkung keinen Abbruch; insgesamt bleibt die inhaltliche Abweichung gering.

In anderen Fällen von Homonymie kann es aufgrund der inhaltlichen Bezüge im Text unmöglich sein, die Homonyme durch andere zielsprachliche Homonyme zu ersetzen. So stellt in Mallarmés Sonett *A la nue accablante*, das in Kapitel III.3.2 besprochen wurde, die Nachbildung der Mehrdeutigkeit einzelner Homonyme die größte Schwierigkeit dar, da diese

---

<sup>839</sup> Es gibt viele Beispiele für Werbeslogans, die ein Homonym oder Polysem verwenden. So schreibt das Möbelhaus *Home Company* auf seine Lastwagen: „Unser Laster: Schöne Möbel“ (Homonym „Laster“), und die Alkohol-Aufklärungskampagne *Kenn dein Limit* schreibt: „Das letzte Bier war schlecht. Meint mein Kater“ (Homonym „Kater“) oder „Alkohol kann Flecken lösen. Keine Probleme“ (Polysem „lösen“).

<sup>840</sup> Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 97.

<sup>841</sup> Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, S. 97–98.

Wörter mit ihren Bedeutungen in die komplexen semantischen Bezüge des Gedichts verflochten sind und nur in Ausnahmefällen zielsprachliche Äquivalente haben. In den romanischen Sprachen liegen aufgrund der sprachlichen Verwandtschaft zumindest für einige Homonyme zielsprachliche Äquivalente vor; zum Beispiel kann im Spanischen eine Nachbildung des Homonyms „basse“ durch „bajo“ (niedrig, tief; Bass; Untiefe) und des Homonyms „vain“ durch „vano“ (vergeblich; eitel) erfolgen. Im Deutschen lässt sich die Mehrdeutigkeit der Homonyme im Fall von „vain“ (vergeblich, eitel) erhalten, weil auch das Wort „eitel“ diese Bedeutungen enthält. Die wenigen Fälle, in denen eine Übersetzung der Homonyme durch bedeutungsgleiche zielsprachliche Homonyme möglich ist, stellen hier aber die Ausnahme dar. Eine Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung, die die Homonyme durch andere zielsprachliche Homonyme mit anderen Wortbedeutungen ersetzt, würde ganz neue inhaltliche Kontexte eröffnen und den Text vollständig verändern. Dies ist nicht vertretbar, weshalb in Bezug auf die semantische Mehrdeutigkeit eine Unübersetzbarkeit vorliegt, die nur wenige Ausnahmen hat.

Wenn die Übersetzung der jeweiligen Form sprachlicher Selbstreferenzialität das Verfahren der Nachbildung gemeinsam mit dem Verfahren der Anpassung erforderlich macht, diese Anpassung aber nicht vertretbar ist, weil die konkrete Wortbedeutung oder die Beschaffenheit des anzupassenden Elements (aus unterschiedlichen Gründen) erhalten bleiben muss – dann liegt Unübersetzbarkeit vor. Von einer solchen Konstellation der Unübersetzbarkeit ist überwiegend die semantische Ebene betroffen, und zwar vor allem durch Formen der Inszenierung der semantischen Mehrdeutigkeit von Redewendungen, Wortähnlichkeiten, Homonymien oder Homophonien. In besonderen Einzelfällen können natürlich auch andere sprachliche Ebenen betroffen sein, aber es lässt sich durchaus eine klare Tendenz feststellen.

Das Vorkommen einer so definierten Unübersetzbarkeit ist in hohem Maß abhängig von der Dichte der vielfältigen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität im Text und insbesondere von dem Verhältnis des jeweiligen Sprachspiels zum inhaltlichen Kontext und zum Sinn des Texts insgesamt. Wenn zum Beispiel in einem Sonett Mallarmés die vielfältigen Formen sprachlicher Selbstreferenzialität auf den unterschiedlichen sprachlichen Ebenen in die komplexen inhaltlichen Bezüge und Deutungen des Texts verflochten sind, dann ist eine Nachbildung mitsamt einer Anpassung (einem Austausch) des jeweiligen Textelements in vielen Fällen nicht vertretbar. Zum Beispiel können die Bedeutungen einer Homonymie oder einer Homophonie so eng in den inhaltlichen Kontext eines solchen Sonetts eingebunden sein, dass sie in vielen Fällen keine Nachbildung mit einer Anpassung durch eine andere zielsprachliche

Homonymie oder Homophonie mit abweichenden Bedeutungen erlauben. Wenn in solchen Fällen die Übersetzung eine Nachbildung mit einer Anpassung erforderlich macht, eine solche Anpassung aber nicht vertretbar ist, dann kann diesbezüglich Unübersetzbarkeit vorliegen.

Wenn jedoch zum Beispiel in einem Galgenlied Morgensterns die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität das alleinige und dominante Sprachspiel verkörpern, dann erlauben sie in vielen Fällen eine Übersetzung durch eine Nachbildung mitsamt einer Anpassung (einem Austausch) des zentralen Textelements. Wenn also der Sinn eines Galgenlieds vor allem in der Inszenierung der Mehrdeutigkeit einer Redewendung, Wortähnlichkeit, Homonymie oder Homophonie besteht, dann kann in der Übersetzung eine Nachbildung mit einer Anpassung vorgenommen und eine inhaltliche Abweichung in Kauf genommen werden, um den Sinn des Texts zu erhalten. Aus dem Grund ist es legitim, zum Beispiel bei der Übersetzung des Galgenlieds *Der Werwolf* die Figur des Werwolfs durch eine „hoot-owl“ oder einen „kitsune“ zu ersetzen, weil auch im Original die zentrale Tierfigur nur deswegen vorkommt, weil ihr Name das Spiel mit der Deklination ermöglicht. Und so ist es auch bei der Übersetzung von *Das Böhmisches Dorf* vertretbar, dieses Dorf durch ein Potemkinsches Dorf zu ersetzen, weil es auch im Original nur darum geht, den wörtlichen und übertragenen Sinn einer Redewendung mit Bezug auf ein Dorf in die Handlung umzusetzen.

In Bezug auf die Übersetzbarkeit der verschiedenen Formen der Selbstreferenzialität auf der semantischen Ebene ist der ergänzende Blick auf einige Auszüge aus dem Roman *Alice's Adventures in Wonderland* ergiebig, denn dieser lässt sich in gewisser Hinsicht in der Mitte eines Spektrums der Übersetzbarkeit zwischen den Textbeispielen Morgensterns und Mallarmés verorten: Zwar ist in diesem Roman bei der Übersetzung der zahlreichen Fälle der Inszenierung semantisch mehrdeutiger Wörter keine Kompletanpassung wie in einem Galgenlied möglich, aber es gibt einen deutlich größeren Spielraum als in einem Sonett Mallarmés. So ist es in vielen Fällen möglich, in der Übersetzung eine Nachbildung mit einer geringfügigen Anpassung durchzuführen, die sich nicht allzu weit vom inhaltlichen Kontext entfernt; dabei ist ein gewisser Spielraum gegeben, der vor allem von der Einbindung des jeweiligen Beispiels in die Handlung abhängt. Wenn nun eine Übersetzung durch eine Nachbildung mit einer Anpassung vertretbar ist, dann kann eine solche Anpassung auch beinhalten, dass die Formen sprachlicher Selbstreferenzialität durch andere, sehr ähnliche Formen ersetzt werden, die nahezu den gleichen Effekt erzielen. So kann in Morgensterns *Das Gebet* an die Stelle der Assonanz ein Homonym treten („hab acht“ – „halb acht“ wird zu „vingt-deux“), und in *Alice's Adventures in Wonderland* kann eine Homonymie durch eine Homophonie ersetzt werden („to draw“ wird zu „mahlen“ – „malen“) oder eine Homophonie durch eine



Wortähnlichkeit („tale“ – „tail“ wird zu „Schwätzchen“ – „Schwänzchen“). Da es sich hierbei um sehr ähnliche Formen handelt, die alle zum Bereich der semantischen Mehrdeutigkeit gehören, ist eine solche Abweichung vertretbar.

Die Übersetzbarkeit verschiedener Formen sprachlicher Selbstreferenzialität lässt sich durch die Abgrenzung der einzelnen sprachlichen Ebenen und anhand ausgewählter Beispiele aus verschiedenartigen Textformen in differenzierter Weise erörtern. Die Feststellung einer Unübersetzbarkeit kann dabei tendenziell auf einige Formen sprachlicher Selbstreferenzialität beschränkt werden, die insbesondere auf der semantischen Ebene zu verorten sind und die sich aufgrund ihrer Einbettung im Text sogar dem erweiterten Übersetzungsverfahren der Nachbildung mit einer Anpassung verweigern. Ausgehend von einer solchen Feststellung stellt sich nun die Frage nach dem weiteren Vorgehen: Welche Handlungsmöglichkeiten bleiben denn noch, wenn sich zum Beispiel eine Homonymie oder Homophonie nicht nachbilden lässt, weil ein zielsprachliches Äquivalent nicht vorliegt und eine Anpassung aus text-internen Gründen nicht vertretbar ist? Oder ganz allgemein gefragt: Wie übersetzt man denn nun die unübersetzbaren Formen sprachlicher Selbstreferenzialität?

Zunächst einmal ist Einigkeit darüber herzustellen, dass weder die sofortige Arbeitsniederlegung des Übersetzers noch das heimliche Streichen sämtlicher unübersetzbarer Stellen im Text würdige Handlungswege darstellen. Wenn sich die semantische Mehrdeutigkeit eines Worts nicht nachbilden lässt, besteht der wohl am häufigsten gewählte Weg darin, sich für eine der Bedeutungen des Worts zu entscheiden, wodurch die Mehrdeutigkeit verloren geht. So überlegt Kirsch, „ob eine der Bedeutungen für die poetische Mitteilung wichtiger ist [...] oder ob sich beide Bedeutungen nacheinander ins Gedicht bringen lassen, indem man entweder zwei Wörter wählt oder die zweite Bedeutung im folgenden Text lesbar hält“<sup>842</sup>. Dies wird im Fall der besprochenen Sonette Mallarmés ähnlich gehandhabt. So wird in allen Übersetzungen von *Le vierge, le vivace* der „cygne“ als „Schwan“ übersetzt, wobei die verlorene Homophonie mit „signe“ in einigen Fällen durch einen expliziten Vergleich des Schwans mit einem Zeichen angedeutet wird. Und in *A la nue accablante* wird im Fall der Homonyme „nue“, „tu“ und „trompe“ in allen Übersetzungen die Bedeutung gewählt, die als wichtiger erachtet wird; darüber besteht im Fall der Homonyme „basse“ und „cela“ aber keine Einigkeit. Nun ist es im Einzelfall durchaus möglich, die jeweils verlorene Bedeutung ergänzend hinzuzufügen, aber dies ist nur ein schwacher Ersatz für eine Homophonie oder Homonymie.

Ein in der übersetzerischen Praxis gelegentlich gewähltes Verfahren besteht darin, ein thematisiertes oder inszeniertes ausgangssprachliches Wort, das das zentrale Sprachspiel

---

<sup>842</sup> Kirsch, *Das Wort und seine Strahlung*, S. 84.

bildet, einfach unübersetzt in die Zielsprache zu übernehmen. Dies ist beispielsweise in einigen englischen Übersetzungen der Galgenlieder *Der Mond* und *Der Werwolf* der Fall, in denen die zentralen Wörter („abnehmen“ und „zunehmen“ bzw. „Der Werwolf“, „des Weswolfs“, „dem Wemwolf“, „den Wenwolf“) kurzerhand übernommen werden. Angesichts dessen, dass diese beiden Gedichte auch durch das Verfahren der Nachbildung mit einer Anpassung übersetzt werden können und dass eine derartige Übernahme der ausgangssprachlichen Wortformen den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten verhindert, kann ein solches Vorgehen kaum als Übersetzung gelten – schließlich beruht eine interlinguale Übersetzung, wie Michael Schreiber betont, zwar auf jeder Menge Invarianzforderungen, aber auch auf einer einzigen Varianzforderung, nämlich der des Sprachwechsels.<sup>843</sup> Und schließlich würde auch kein Übersetzer auf die befremdliche Idee kommen, in *Le vierge, le vivace* den „cygne“ einfach unverändert in die Zielsprache zu übernehmen, nur um die Homophonie mit „signe“ zu erhalten, oder in *A la nue accablante* Homonyme wie „nue“, „tu“ oder „trompe“ zu übernehmen, nur um deren Mehrdeutigkeit zu erhalten. Es handelt sich dabei um den einfachen Unterschied zwischen einem interlingualen Übersetzen und einem bloßen Abschreiben.

Ein andere Möglichkeit des Umgangs mit unübersetzbaren Formen sprachlicher Selbstreferenzialität besteht darin, diese Formen an anderen Stellen im Text einzubauen oder durch ganz andere Formen zu ersetzen. So spricht es nach Kirsch für die Übersetzbarkeit von Gedichten, dass ein Verfahren zur Herstellung von Poetizität ein anderes ersetzen kann, wenn es für die poetische Mitteilung annähernd das Gleiche leistet.<sup>844</sup> Hierzu führt Wais aus, ein Übersetzer solle mit den zielsprachlichen Mitteln etwa den Gesamteindruck erwecken, den der Dichter mit den Mitteln seiner Sprache erstrebt; bei einem Text mit Wortspielen solle diesen in der Übersetzung zumindest der gleiche Raum eingeräumt werden wie im Original, ohne aber zwangsläufig an jeder Stelle mit einem ausgangssprachlichen Wortspiel ein zielsprachliches einfügen zu müssen.<sup>845</sup> Ein solches Vorgehen ist durchaus ein guter Kompromiss, aber im Fall von unübersetzbaren Formen semantisch mehrdeutiger Wörter nur begrenzt einsetzbar, da hierdurch zwar das Vorkommen von Mehrdeutigkeit gewährleistet wird, jedoch die konkreten inhaltlichen Bedeutungen des jeweiligen mehrdeutigen Worts verloren gehen.

Wenn nun im Rahmen der verschiedenen Möglichkeiten, die unübersetzbaren Fälle und Formen sprachlicher Selbstreferenzialität zu beantworten, die übersetzerische Leidenschaft in Kompromissen und Verlusten zu ersticken droht, ist es Zeit für einen Neuanfang. Für die ganz

---

<sup>843</sup> Vgl. Michael Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen: Narr 1993, S. 124.

<sup>844</sup> Vgl. Kirsch, *Das Wort und seine Strahlung*, S. 84.

<sup>845</sup> Vgl. Wais, „Übersetzung und Nachdichtung“, S. 206.

Wagemutigen unter den Übersetzern stellt das Verfahren der Adaptation eine sehr freie Möglichkeit dar, sich durch ein Original inspirieren zu lassen und diese Inspiration in einen neuen zielsprachlichen Text einfließen zu lassen. In vielen Fällen entfernen sich Adaptationen so weit vom Original, dass sie nicht mehr als Übersetzung betrachtet werden können (so beispielsweise auch die eigene freie Adaptation von Morgensterns Galgenlied *Tertius Gaudens* in Kapitel III.2.5). Je freier eine zielsprachliche Adaptation ausfällt, umso weniger kann sie noch als Übersetzung gelten; dies ist jedoch stets anhand des konkreten Einzelfalls zu beurteilen. Doch auch in einer solchen freien Adaptation zeigt sich das unbeirrbar und unerschöpfliche Streben des Übersetzers nach einer Lösung, die ihm angesichts aller Schwierigkeiten als die beste erscheint, und so macht er, wie Michael Hamburger schreibt, aus dem Unmöglichen „eine Kunst des Möglichen“<sup>846</sup>.

---

<sup>846</sup> Michael Hamburger, „Erfahrungen eines Übersetzers“, in: (ders.), *Literarische Erfahrungen. Aufsätze*, hg. von Harald Hartung, Darmstadt / Neuwied: Luchterhand 1981, S. 15–27, hier: S. 16.

## Schlusswort

Der russische Dichter Puschkin würdigt den Übersetzer als ‚Kurier des Geistes‘.<sup>847</sup> Im Dialog von Menschen und Kulturen, in zwischenstaatlichen Beziehungen, in der internationalen Wirtschaft und Wissenschaft und in der Rezeption von Kultur und Literatur ist die Notwendigkeit von Übersetzungen offensichtlich und ihr Wert unüberschätzbar. In allen Situationen interlingualer Begegnungen ermöglichen Übersetzungen ein weitgehend sprachunenabhängiges Verstehen. Auch die Kenntnis der Weltliteratur ist zum großen Teil Übersetzungen zu verdanken: Die Überlebensdauer und die geografisch-kulturelle Breitenwirkung literarischer Texte wären ohne deren Übersetzung um ein Erhebliches geringer, so betont Steiner, und bei Texten in einer Sprache mit kleinem Wirkungsbereich kann eine Übersetzung zu internationaler Bekanntheit verhelfen.<sup>848</sup> Ohne Übersetzungen müsste ein literarischer Text, der ausschließlich in seiner Originalsprache gelesen werden könnte, einen wesentlichen Anteil seiner Verbreitung und damit auch des Erfolgs für den Autor einbüßen; der internationale literarische Austausch käme in weiten Teilen zum Erliegen.

Ungeachtet des unüberschätzbaren Werts literarischer Übersetzungen für die internationale Verbreitung des Originals wird erstaunlicherweise immer wieder nach Argumenten gegen das literarische Übersetzen gesucht. Der Übersetzer wird verdächtigt, etwas zu verschweigen oder – noch schlimmer – hinzuzufügen, und so ist die Lektüre einer Übersetzung stets von Misstrauen geprägt. Eine Übersetzung wird nach Frey grundsätzlich als etwas Minderwertiges eingestuft, denn „ihr relativer Wert bemißt sich nach dem Grad der Nähe zum Original, den sie erreicht. [...] Wenn die Übersetzung um so besser ist, je geringer ihr Abstand zum Original ist, so mißt der Abstand nur noch den Grad der Unvollkommenheit der Übersetzung“<sup>849</sup>. Eine ideale Übersetzung müsste nach Steiner vollkommene Synonymität herstellen und jedes kleine Element des Originals ungeschmälert und maßgeschneidert zur Geltung bringen, so dass keine Erläuterung hinzuzufügen wäre.<sup>850</sup> Wenn Jandl mit seinem Gedicht *ein gleiches*<sup>851</sup> eine Abschrift von Goethes *Wanderers Nachtlied* (in der Fassung von 1780) präsentiert und von diesem nur durch die Kleinschreibung und die fehlende Interpunktion abweicht, dann lässt sich darin die Parodie einer vollkommenen Übersetzung sehen. Indem die bloße Abschrift eines Originals als dessen Übersetzung dargeboten wird, kommt man dem Anspruch

---

<sup>847</sup> Vgl. Steiner, *After Babel*, S. 248.

<sup>848</sup> Vgl. Steiner, *After Babel*, S. 395–396.

<sup>849</sup> Frey, *Der unendliche Text*, S. 38–39.

<sup>850</sup> Vgl. Steiner, *After Babel*, S. 407.

<sup>851</sup> „über allen gipfeln / ist ruh / in allen wipfeln / spürest du / kaum einen hauch / die vögelein schweigen im walde / warte nur, balde / ruhest du auch“. Jandl, *Gesammelte Werke*, S. 488.

einer idealen Übersetzung in einem so übertriebenen Maß entgegen, dass die darin enthaltenen Wörter ihre Bedeutung verlieren und die Sinnlosigkeit des Unterfangens deutlich wird. Ein ähnlich radikales Vorgehen liegt in Jandls *oberflächenübersetzung*<sup>852</sup>, die mit Bezug auf William Wordsworths Gedicht *My heart leaps up*<sup>853</sup> dessen phonetische Ebene ohne Einbezug des Inhalts und ohne Herstellung eines neuen Sinns nachbildet. Dabei verlangt die lautliche Realisierung, wie Franz Stanzel schreibt, nach einem Vorleser, „der Englisch mit einem ausgeprägt österreichischen [...] Akzent spricht. Die daraus resultierende Sequenz von ganz spezifisch eingefärbten Sprachlauten wird ‚phonetisch‘ transkribiert, [...] mit Hilfe von Wörtern des Deutschen und solchen, die so aussehen“<sup>854</sup>. Das Ergebnis ist ein vom Sinn befreiter Text, der in auffälligem Kontrast zu Wordsworths Kindheits- und Naturmystizismus steht, jedoch durch die klangliche Nachbildung auf befremdliche Weise an das Original erinnert.<sup>855</sup>

Mit Ähnlichkeiten zu Jandls Vorgehen zerlegt Oskar Pastior Baudelaires Gedicht *harmonie du soir* in seine materiellen Bestandteile und baut daraus eine Oberflächenübersetzung, deren erste Strophe lautet: „wo saß sie wenn ihr gang & viehbrands ur attische / schlackenflöhe aus poren des einsickernden zensors / (lektion eins) barfuß turnten – dann lehrt uns sogar / das falsche mehl kolchis auf langohr musverzicht und“<sup>856</sup>. Die Tatsache, dass beim literarischen Übersetzen auch die Materialität der Sprache eine Rolle spielt, legitimiert nach Prammer ein Verfahren, das hemmungslos dem phonologischen Strom der Ausgangssprache folgt: Durch lautmimetische Sprachnachahmung und das Erfinden von Sprachklängen auf der Basis akustisch aufgeschnappter Lautgesetze werden fremde Bedeutungen freigesetzt; auch hier lässt sich die paradoxe Nähe zum Original nicht leugnen.<sup>857</sup> Während eine Übersetzung normalerweise „auf die Erhaltung des Sinns ausgerichtet ist und die Sprachmaterie ersetzt, opfert die Oberflächenübersetzung umgekehrt den Sinn und ist bemüht, die Lautgestalt des Textes auf

<sup>852</sup> „mai hart lieb zapfen eibe hold / er renn bohr in sees kai / so was sieht wenn mai läuft begehen / so es sieht nahe emma mähen / so biet wenn ärschel grollt / ohr leck mit ei! / seht steil dies fader rosse mähen / in teig kurt wisch mai desto bier / baum deutsche deutsch bajonett schur alp eiertier“. Jandl, *Gesammelte Werke*, S. 321.

<sup>853</sup> „My heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky: / So was it when my life began; / So is it now I am a man; / So be it when I shall grow old, / Or let me die! / The Child is father of the Man; / And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety.“ William Wordsworth, *Wordsworth's Poems*, Band 1, hg. von Philip Wayne, London: Dent 1955, S. 133.

<sup>854</sup> Franz Stanzel, „Zur poetischen Wiederverwertung von Texten: Found poems, Metatranslation, Oberflächenübersetzung“, in: *Literatur im Kontext*, hg. von Renate Haas und Christine Klein-Braley, Sankt Augustin: Hans Richarz 1985, S. 39–50, hier: S. 47–48.

<sup>855</sup> Vgl. Müller-Zettelmann, *Metalyrik*, S. 251–252.

<sup>856</sup> Pastior, *o du roher iasmin. 43 intonationen zu „harmonie du soir“*, S. 23. „Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; / Valse mélancolique et langoureux vertige!“ Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke / Briefe*, Band 3, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1975, S. 144.

<sup>857</sup> Vgl. Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben*, S. 132–135; 160.

eine andere Bedeutung hin auszulegen“<sup>858</sup>, so schreibt Frey, dabei entspringt die Oberflächenübersetzung einer Wahrnehmung des Wortlauts, bei der „die Aufnahmebereitschaft nicht vom Schein des Selbstverständlichen behindert ist“<sup>859</sup>. Die Oberflächenübersetzungen von Jandl und Pastior lassen sich auch als Parodien des absurden Anspruchs lesen, eine Übersetzung habe die konkrete Materialität und Einzelsprachlichkeit der ausgangssprachlichen Signifikanten zu erhalten. Edl/Matz betonen in grundlegender Weise, dass eine Übersetzung überhaupt nicht als Annäherung an das Original zu sehen ist, sondern vielmehr als Annäherung an die ideale Gestalt in der Zielsprache. Die Aufgabe des Übersetzens besteht darin, die Differenz zwischen Original und Übersetzung so klein wie möglich zu machen, wobei

die restlose Identität der beiden per definitionem ausgeschlossen ist und deshalb vom Übersetzer auch niemals angestrebt wird. [...] Standardfloskeln wie: Keine Übersetzung erreiche das Original, Übersetzung bedeute immer Verlust, den Ton des Originals könne die Übersetzung nie wiedergeben, Übersetzung sei immer nur Annäherung – all das löst sich auf, macht man sich klar, dass hier etwas bemängelt wird, was niemals Ziel der Übersetzung gewesen ist. [...] Und sollte man dennoch am Begriff der Annäherung festhalten wollen, dann ist die Übersetzung keine Annäherung ans Original – das immer in der Ferne seiner eigenen Sprache bleibt –, sondern eine Annäherung an die ideale Gestalt in der anderen Sprache und nach deren Regeln [...].<sup>860</sup>

Die Erkenntnis, dass eine Übersetzung keine Annäherung an das Original, sondern vielmehr an die ideale Gestalt in der Zielsprache darstellt, ist von wesentlicher Bedeutung, und dies nicht nur im Rahmen eines Übersetzens, das den Erhalt der Wirkungsmöglichkeiten erstrebt. Edl/Matz bringen das eigentlich Selbstverständliche, das aber selten wirklich berücksichtigt wird, auf den Punkt: „Ein Werk und seine Übersetzung bleiben *prinzipiell* zwei verschiedene, nicht identische Texte.“<sup>861</sup>

Zudem muss der Einwand der grundsätzlichen Unvollkommenheit einer Übersetzung überhaupt nicht widerlegt werden: Zwar ist eine Übersetzung nicht immer möglich und niemals perfekt, wie Steiner betont, aber dies gilt nun einmal für jedes menschliche Erzeugnis.<sup>862</sup> Jeder Übersetzer ist zunächst einmal ein Leser, der das Original auf individuelle Weise versteht, wobei dieses individuelle Verständnis durch vielfältige geschichtliche, kulturelle und gesellschaftliche Bedingungen und durch das Wissen und die Kenntnisse des Lesers beeinflusst wird. Die Unterschiede im Verständnis verschiedener Leser bedingen auch die Unterschiede ihrer Übersetzungen. In den Übersetzungsprozess können auch bereits vorhandene Übersetzungen des Originals einfließen, deren Lösungen bewusst übernommen oder aus-

---

<sup>858</sup> Hans-Jost Frey, „Das Zwischen-Wissen“, in: *Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik*, hg. von Urs Engeler, 4. Jahrgang, Nr. 7 und 8, Winterthur 1996, S. 254–263, hier: S. 255.

<sup>859</sup> Frey, „Das Zwischen-Wissen“, S. 256.

<sup>860</sup> Edl/Matz, „Fremde Ähnlichkeit“, S. 115–117.

<sup>861</sup> Edl/Matz, „Fremde Ähnlichkeit“, S. 131–132.

<sup>862</sup> Vgl. Steiner, *After Babel*, S. 251.

drücklich vermieden werden. Und nicht nur fallen die Übersetzungen eines Texts durch mehrere Übersetzer verschieden aus; auch wenn ein Übersetzer einen Text nach einiger Zeit selbst erneut übersetzt, gelangt er mit großer Wahrscheinlichkeit nicht wieder zu demselben Ergebnis, wie Güttinger betont.<sup>863</sup> Die Gegenüberstellung der Übersetzungen eines Texts bildet das Spektrum bisher erreichter Lösungen, innerhalb dessen die einzelnen Übersetzungen ihren Stellenwert erhalten. Nach Eco ist jede Übersetzung ein Beitrag zum Verständnis des Originals, wenn sie ihre Aufmerksamkeit auf bestimmte Ebenen des Texts richtet und zu einer bestimmten Lesart des Texts führt. Auch in diesem Sinn ergänzen sich verschiedene Übersetzungen, denn sie bringen den Leser dazu, das Original aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten.<sup>864</sup> Grundsätzlich sind viele unterschiedliche Deutungen und Übersetzungen eines Texts eine Bereicherung; in dem Bewusstsein, dass es keine endgültigen Lösungen gibt, können die Vor- und Nachteile der einzelnen Übersetzungsentscheidungen erörtert werden.

Eine Übersetzung ist die individuelle sprachliche Objektivation eines kulturell, gesellschaftlich und subjektiv bestimmten Textverständnisses und damit auch ein Bestandteil der Wirkungsgeschichte des Originals. Indem Übersetzungen den Horizont möglicher Verständnisweisen des Originals entfalten und erweitern, können sie als Abfolge einander ergänzender Deutungen begriffen werden.<sup>865</sup> Jede Übersetzung ist nach Prammer ein Gewinn, aber nicht im Rahmen einer linearen, fortschrittsorientierten Wirkungsgeschichte des Gedichts, sondern im Sinn eines übersetzenden Lesenlernens, eines Öffnens von Texten.<sup>866</sup> Demgegenüber ist mit Koller aber auch die Progressivität von Übersetzbarkeit zu betonen, da es einer Übersetzung zum Beispiel gelingen kann, eine Lücke im lexikalischen System der Zielsprache zu schließen. So erhöht jede sich annähernde Lösung eines Übersetzungsproblems den Grad der Übersetzbarkeit.<sup>867</sup> Zur Erreichbarkeit einer vollkommenen Übersetzung schreiben Edl/Matz, eine Übersetzung könne wie alle menschlichen Produkte „bis an eine Grenze getrieben werden, jenseits derer nichts oder nicht mehr viel zu verbessern ist. Wenn sie [...] das Werk in seine komplexe Struktur hinein versteht und für dieses Verständnis eine eigene Sprache findet, dann wird der Spielraum schmal“<sup>868</sup>. Darüber hinaus werden beim Übersetzen auch die besonderen Eigenschaften sowie die Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Sprache deutlicher sichtbar als bei jeder anderen sprachlichen Tätigkeit, denn das Übersetzen führt zu Fragen und Abwägungen, die sich erst aus dem Blickwinkel der Sprache des Originals ergeben.

---

<sup>863</sup> Vgl. Güttinger, *Zielsprache*, S. 55.

<sup>864</sup> Vgl. Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten*, S. 292.

<sup>865</sup> Vgl. Apel/Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, S. 35–36; 41; 45.

<sup>866</sup> Vgl. Prammer, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben*, S. 35.

<sup>867</sup> Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, S. 188; 296.

<sup>868</sup> Edl/Matz, „Fremde Ähnlichkeit“, S. 116.

In dem Bemühen, Argumente gegen das literarische Übersetzen aufzustöbern, wird gerne die Einzigartigkeit des Originals ins Feld geführt, die angeblich durch eine Vielzahl von Übersetzungen geschmälert wird. So schreibt Andreas Kelletat: „Translation relativiert natürlich die Singularität des ästhetischen Artefakts. Die Einzigartigkeit des Originals wird beschädigt [...] durch die potenziell unbeschränkte Zahl seiner Translationen.“<sup>869</sup> Dagegen lässt sich jedoch einwenden, dass gerade eine große Zahl unterschiedlicher Übersetzungen, die sich um ein Original scharen, dieses als einzigartiges und niemals vollständig erreichbares Vorbild hervorheben. Die Komplexität und Prägnanz eines Originals tritt nach Stolze gerade auch im Vergleich mit seinen Übersetzungen hervor: Wenn diese qualitativ hinter ihm zurückbleiben, werden seine Vorzüge umso sichtbarer; wenn sie das Original übertreffen, weisen sie auf seine Sinnpotenziale hin, die sie selbst lediglich zutage fördern.<sup>870</sup> So schreibt auch Morgenstern: „In der übertriebenen Abneigung gegen schlechte Übersetzungen, gegen Übersetzungen überhaupt, liegt eine gewisse Verzärteltheit. Große Originale leuchten auch aus unbeholfenen Reproduktionen unzerstörbar hervor.“<sup>871</sup> Je einzigartiger und unvergleichlicher ein Original ist, umso höher ragt es aus der Flut seiner Übersetzungen heraus. Wenn die Übersetzung eines komplexen und mehrdeutigen Originals nur eingeschränkt gelingt, zum Beispiel wegen inhaltlich eng verflochtener Homonyme oder Homophone, macht sie damit die Einzelsprachlichkeit und Einzigartigkeit des Originals sichtbar. Mit solchen unübersetzbaren Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung hält das Original an seinem ausgangssprachlichen Ursprung fest, auf den jede Übersetzung lediglich im Kommentar verweisen kann. Je schwerer sich ein Original übersetzen lässt, umso größer ist auch die Einzigartigkeit dieses Originals, das tief im fruchtbaren Boden seiner Sprache verwurzelt ist.

Die Übersetzbarkeit der verschiedenen Formen der Selbstreferenzialität poetischer Sprachverwendung lässt sich – wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat – durch die Abgrenzung der einzelnen sprachlichen Ebenen und anhand geeigneter Beispiele aus verschiedenartigen Textformen in differenzierter Weise erörtern. Wenn die Übersetzung eine Nachbildung mit einer Anpassung erforderlich macht, diese Anpassung aber nicht vertretbar ist, weil die Wortbedeutung oder die Beschaffenheit des anzupassenden Elements erhalten bleiben muss, dann kann Unübersetzbarkeit vorliegen. Eine solche Unübersetzbarkeit ist maßgeblich von dem Verhältnis des jeweiligen Sprachspiels zum inhaltlichen Kontext und zum Sinn des Texts abhängig, und sie betrifft tendenziell vor allem die semantische Ebene, mit der Inszenierung der Mehrdeutigkeit von Redewendungen, Wortähnlichkeiten, Homonymen oder Homophonen.

---

<sup>869</sup> Andreas Kelletat, „Lyrikübersetzung“, in: *Handbuch Lyrik*, S. 229–239, hier: S. 234.

<sup>870</sup> Vgl. Stolze, *Übersetzungstheorien*, S. 143.

<sup>871</sup> Morgenstern, *Stufen*, S. 79.



Die Einzigartigkeit eines Originals, seine besonderen Qualitäten und auch seine unübersetzbaren Formen sprachlicher Selbstreferenzialität, die sich allen denkbaren Übersetzungsverfahren verweigern, sind im Prozess des Übersetzens am tiefgehendsten zu erfassen. So schreibt Franz Rosenzweig: „ich verstehe selber ein Gedicht fast immer erst, wenn ich es übersetzt habe, ein kompromittierendes Geständnis“<sup>872</sup>. Und Friedhelm Kemp würdigt das Übersetzen als den besten Weg, sich einen Dichter zu erschließen:

Indem man sich derart tätig verhält, ihm nahezukommen glaubt und zuletzt den ganzen Abstand vom Original zum eigenen blassen Nachriß ermißt, wird man seiner vollen Gestalt ansichtig, und schließlich gibt es in der ganzen Landschaft seines Werkes kaum einen wichtigen Punkt, an dem man nicht gewesen wäre. Ob nun, was man dabei zustande bringt, eher als ein Versagen oder ein Gelingen anzusprechen ist, [...] das scheint mir erst an zweiter Stelle von Belang. Ja, die Einsicht ins Versagte [...] überwiegt an Fruchtbarkeit oft das vorzeigbare bescheidene Gelingen.<sup>873</sup>

Das Übersetzen ist die höchste Form des produktiven Textverstehens und, wie Hamburger schreibt, „eine tiefere und auch ergiebigere Würdigung eines Textes [...] als jedes Schreiben darüber“<sup>874</sup>. Das leidenschaftliche Einfühlen in die Poesie eines Dichters und die fruchtbare Aneignung seiner besonderen Sprachverwendung im Übersetzungsprozess zeigen eine größere Wertschätzung seines dichterischen Werks als das verschüchterte Erstarren im Angesicht der unantastbaren Einzigartigkeit und unübersetzbaren Einzelsprachlichkeit des Originals. Je enger ein Text in das eiserne Gerüst unnachgiebiger Homonymien eingeschlossen ist, je starrsinniger er die Gestalt und Bedeutung einzelner Wörter umklammert und je lauter das Zusammenspiel überströmender Signifikanten die Wortbedeutung übertönt, desto hartnäckiger und hingebungsvoller wird man ihn dennoch – oder gerade deswegen – immer wieder neu übersetzen und damit den Spielraum des Möglichen erweitern.

---

<sup>872</sup> Franz Rosenzweig, *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften*, Teil 1: Briefe und Tagebücher, Band 2, hg. von Rachel Rosenzweig / Edith Rosenzweig-Scheinmann, Den Haag: Martinus Nijhoff 1979, S. 982.

<sup>873</sup> Friedhelm Kemp, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, Pfullingen: Günther Neske 1965, S. 42.

<sup>874</sup> Hamburger, „Erfahrungen eines Übersetzers“, S. 20.

# Literaturverzeichnis

## 1. Christian Morgenstern

### 1.1 Primärtexte

Morgenstern, Christian, *Das aufgeklärte Mondschaft. Achtundzwanzig Galgenlieder und deren gemeinverständliche Deutung durch Jeremias Mueller, Dr. phil., Privatgelehrter*, hg. von Stefan Graf Muller und Jakob Bräun gen. Währenhäuf, München: scaneg 1992.

Morgenstern, Christian, *Ein Leben in Briefen*, hg. von Margareta Morgenstern, Wiesbaden: Insel 1952.

Morgenstern, Christian, *Gedichte – Verse – Sprüche*, Eurobuch / Eurobooks 1998.

Morgenstern, Christian, *Gesammelte Werke in einem Band*, München: Piper 2017.

Morgenstern, Christian, *Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*, hg. von Margareta Morgenstern, München: Piper 1984.

### 1.2 Übersetzungen

Morgenstern, Christian, „Gallows-Songs“, translated by Jerome Lettvin, in: *The Fat Abbot*, a literary review, fall-winter 1962, S. 3–11.

Morgenstern, Christian, „Le loup-garou“, übersetzt von Roland Platteau, in: <https://bertilow.com/literaturo/lupfantomo.html> (abgerufen im Januar 2021).

Morgenstern, Christian, „Les entonnoirs“, übersetzt von Maurice Cureau, in: *De la poésie et autres essais, mélanges offerts à Michel Quesnel, publiés sous la direction de Michèle Noailly*, Brest 1995, S. 184.

Morgenstern, Christian, „The Werewolf“, übersetzt von Alexander Gross, in: <https://bertilow.com/literaturo/lupfantomo.html> (abgerufen im Januar 2021).

Morgenstern, Christian, *30 Poems by Christian Morgenstern*, translated and illustrated by Betsy Hulick, Manchester Center: Shires Press 2014.

Morgenstern, Christian, *Christian Morgensterns Galgenlieder. A Selection*, translated with an introduction by Max Knight, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1966.

Morgenstern, Christian, *Gallows Songs and Other Poems*, ausgewählt und ins Englische übertragen von Max Knight, München / Zürich: Piper 1990.

Morgenstern, Christian, *Gallows Songs*, translated by W. D. Snodgrass and Lore Segal, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1967.

Morgenstern, Christian, *Gallows Songs*, übersetzt von Jeannie Ebner, Wiener Neustadt: merbod o.J.

Morgenstern, Christian, *Les chansons du gibet. Die Galgenlieder*, première traduction intégrale de Jacques Busse, Paris: Obsidiane 1982.

Morgenstern, Christian, *Les chansons du gibet. Palma Kunkel*, première traduction intégrale de Jacques Busse, Paris: Obsidiane 2001.

- Morgenstern, Christian, *Les chansons du gibet. Palmström*, première traduction intégrale de Jacques Busse, Paris: Obsidiane 1987.
- Morgenstern, Christian, *Lullabies, Lyrics and Gallows Songs*, selected by Lisbeth Zwerger and translated by Anthea Bell, North-South Books 1995.
- Morgenstern, Christian, *Pierrot pendu. Trente Galgenlieder*, transposés en français par André Thérive, Paris: Jacques Haumont 1943.
- Morgenstern, Christian, *Songs from the Gallows. Galgenlieder*, translated by Walter Arndt, New Haven / London: Yale University Press 1993.
- Morgenstern, Christian, *The Moon Sheep*, Authorized English Version by A.E.W. Eitzen, Wiesbaden: Insel 1953.

## 2. Stéphane Mallarmé

### 2.1 Primärtexte

- Mallarmé, Stéphane, „A la nue accablante“, in: *Pan*, erster Jahrgang 1895/96, Berlin: Verlag Pan April/Mai 1895, Abdruck des Faksimiles der handschriftlichen Niederschrift des Gedichts zwischen den Seiten 14 und 15.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance. 1854-1898*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, ouvrage publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard 2019.
- Mallarmé, Stéphane, *Les poésies de S. Mallarmé*, Brüssel: Edmond Deman 1899.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition critique présentée par Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Paris: Flammarion 1983.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956.
- Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, édition complète, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française 1913.
- Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, édition complète, Paris: Gallimard 1929.
- Mallarmé, Stéphane, „Crise de vers“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956, S. 360–368.
- Mallarmé, Stéphane, „Hérésies artistiques. L’art pour tous“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956, S. 257–260.
- Mallarmé, Stéphane, „La musique et les lettres“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956, S. 635–657.
- Mallarmé, Stéphane, „Le mystère dans les lettres“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956, S. 382–387.
- Mallarmé, Stéphane, „Les mots anglais“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956, S. 885–1053.

Mallarmé, Stéphane, „Magie“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956, S. 399–400.

Mallarmé, Stéphane, „Solitude“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris: Gallimard 1956, S. 405–409.

## 2.2 Übersetzungen

Mallarmé, Stéphane, „Das Heute, rein und lebensvoll und schön“, in: *Pariser Traum. Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud*, in Auswahl übertragen von Kay Borowsky, Tübingen: Heliopolis 1984, S. 117.

Mallarmé, Stéphane, „Das ledige, lebendige, schöne Heute“, in: Bollack, Jean, *Mallarmé*, hg. und übersetzt von Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 73.

Mallarmé, Stéphane, „Das Mysterium in der Literatur“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München / Wien: Hanser 1992, S. 304–310.

Mallarmé, Stéphane, „Das neue Heute, lebhaft, schön und unberührt“, in: Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Band 7: Übertragungen, hg. vom Rilke-Archiv, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel 1997, S. 299–301.

Mallarmé, Stéphane, „Der erdrückenden Wolke“, in: Butor, Michel, *Repertoire 3. Aufsätze zur modernen Literatur und Musik*, Deutsch von Helmut Scheffel, München: Biederstein 1965, S. 96.

Mallarmé, Stéphane, „Der Jungfräuliche, der Lebendige, und der schöne heutige Tag“, übersetzt von Paul Hoffmann, in: (ders.), *Symbolismus*, München: Fink 1987, S. 163.

Mallarmé, Stéphane, „Der lastenden Wolke verschwiegen“, übersetzt von Walter Naumann, in: *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, Band 2, hg. von Hans Hinterhäuser, Düsseldorf: August Bagel 1975, S. 138.

Mallarmé, Stéphane, „Ketzereien, die Kunst betreffend. Die Kunst für alle“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München / Wien: Hanser 1992, S. 268–272.

Mallarmé, Stéphane, „Magie“, in: *Französische Poetiken Teil II. Texte zur Dichtungstheorie von Victor Hugo bis Paul Valéry*, hg. von Frank-Rutger Hausmann u. a., Stuttgart: Reclam 1978, S. 246–248.

Mallarmé, Stéphane, „Musik und Literatur“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München / Wien: Hanser 1992, S. 272–277.

Mallarmé, Stéphane, „Ob bleibend keusch und schön das Heute uns zerschlägt“, übersetzt von Walter Münz, in: *Französische Dichtung*, Band 3, hg. von Friedhelm Kemp / Hans T. Siepe, München: Beck 2003, S. 57.

Mallarmé, Stéphane, „Ob das jungfräulich-reine, lebendige, schöne Heute“, in: *Moderne französische Lyrik*, ausgewählt und übertragen von Eberhard Orthbandt, Tübingen / Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins 1946, S. 25.

- Mallarmé, Stéphane, „Verskrise“, in: (ders.), *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München / Wien: Hanser 1992, S. 277–288.
- Mallarmé, Stéphane, „Wird Schönheit mit berauschem Siegerschlag“, übersetzt von Paul Wiegler, in: *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*, hg. von Hans Bethge, Leipzig: Max Hesse 1907, S. 174–175.
- Mallarmé, Stéphane, *Dichtungen*, in Auswahl übersetzt und herausgegeben von Kurt Reide-meister, Krefeld: Scherpe 1948.
- Mallarmé, Stéphane, *Gabe des Gedichts. Ausgewählte Lyrik*, französisch – deutsch, übersetzt von Christoph Ferber, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2004.
- Mallarmé, Stéphane, *Gedichte und Der Nachmittag eines Fauns*, übertragen von Remigius Netzer, München: Piper 1946.
- Mallarmé, Stéphane, *Gedichte*, Deutsch von Fritz Usinger, Jena: Karl Rauch 1948.
- Mallarmé, Stéphane, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, *Vom Leben und Wirken der Romanen. Übersetzungen*, Band 2, hg. von Ernst Gamillscheg, Jena / Leipzig: Wilhelm Gronau 1938.
- Mallarmé, Stéphane, *Gedichte*, übertragen von Josef Alexander Binder, Linz: Ganymedes 1949.
- Mallarmé, Stéphane, *Gedichte*, zweisprachige Ausgabe, Deutsch von Richard von Schaukal, Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1947.
- Mallarmé, Stéphane, *Gedichte. Französisch und Deutsch*, übersetzt von Gerhard Goebel, Gerlingen: Lambert Schneider 1993.
- Mallarmé, Stéphane, *Poésies / Gedichte*, Französisch / Deutsch, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, Stuttgart: Reclam 2010.
- Mallarmé, Stéphane, *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München: dtv 2016.
- Mallarmé, Stéphane, *Sämtliche Gedichte französisch – deutsch*, Neuübertragung von Wolfgang Brunsch, Stolzalpe: Wolfgang Hager 2012.

### 3. Weitere Literatur

- Albrecht, Jörn, *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Albrecht, Jörn, *Übersetzung und Linguistik. Grundlagen der Übersetzungsforschung II*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2013.
- Angelis, Enrico De, „Einführung“, in: *Stefan George – Stéphane Mallarmé. Briefwechsel und Übertragungen*, hg. von Enrico De Angelis, Göttingen: Wallstein 2013, S. 7–49.
- Apel, Friedmar / Kopetzki, Annette, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2003.
- Apelt, Otto, „Inhalt und Gliederung des Gesprächs“, in: *Platons Dialog Kratylos*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, Leipzig: Felix Meiner 1922, S. 33–36.

- Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*, présentation par Gérard Purnelle, Paris: Flammarion 2013.
- Assmann, Aleida, „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 237–251.
- Assmann, Aleida, „Wie Buchstaben zu Bildern werden“, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. von Susanne Strätling / Georg Witte, München: Fink 2006, S. 191–202.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil 1984.
- Baudelaire, Charles, *Sämtliche Werke / Briefe*, Band 3, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1975.
- Bénichou, Paul, *Selon Mallarmé*, Paris: Gallimard 1995.
- Benjamin, Walter, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: Baudelaire, Charles, *Tableaux Parisiens*, übersetzt von Walter Benjamin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 5–24.
- Blanchot, Maurice, „Le mythe de Mallarmé“, in: (ders.), *La part du feu*, Paris: Gallimard 1949, S. 35–48.
- Blanchot, Maurice, „Mallarmés Mythos“, in: (ders.), *Mallarmé*, hg. von Hinrich Weidemann, übersetzt von Lothar Klünner und Hinrich Weidemann, Potlatch Books 2008, S. 51–72.
- Blumenberg, Hans, „Sprachsituation und immanente Poetik“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München: Fink 1991, S. 145–155.
- Bollack, Jean, „Vom Hinauswachsen der Dichtung. Das Sonett *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*“, in: (ders.), *Mallarmé*, hg. und übersetzt von Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 71–102.
- Borchardt, Rudolf, „Das Gespräch über Formen“, in: (ders.), *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis Deutsch*, Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 9–61.
- Borowsky, Kay, „Nachbemerkung des Übersetzers“, in: *Pariser Traum. Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud*, in Auswahl übertragen von Kay Borowsky, Tübingen: Heliopolis 1984, S. 245–247.
- Buchmann, Jürgen, *Mallarmé. Eine Entmystifizierung*, Greifswald: freiraum-verlag 2016.
- Butor, Michel, „Das Mallarmé-Porträt von Pierre Boulez“, in: (ders.), *Repertoire 3. Aufsätze zur modernen Literatur und Musik*, Deutsch von Helmut Scheffel, München: Biederstein 1965, S. 85–98.
- Butor, Michel, „Mallarmé selon Boulez“, in: (ders.), *Œuvres complètes*, Volume 2, Répertoire 2, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris: Éditions de la Différence 2006, S. 568–575.
- Caillois, Roger, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, übersetzt von Peter Geble, Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, Prosa-Übersetzung von Lieselotte Remané, Nachdichtungen von Martin Remané, München: dtv 1973.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Angelika Eisold-Viebig, München: Bassermann 2014.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Antonie Zimmermann, München: Knesebeck 2010.

- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Christian Enzensberger, Frankfurt am Main: Insel 1984.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Dieter Stündel, München: Goldmann 1988.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Harald Raykowski, München: dtv 1989.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Ingrid Strasser, Wiesbaden: Vollmer o. J.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Kurt Schrey, München: Goldmann o. J.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Nanette von Cube, München: Boer 1985.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Sybil Gräfin Schönfeldt, München: cbj 2006.
- Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland*, übersetzt von Wolfgang Freitag, München: Droemersch Verlagsanstalt 1955.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London: Macmillan Children's Books 2015.
- Carroll, Lewis, *Alices Abenteuer im Wunderland*, übersetzt von Günther Flemming, Stuttgart: Reclam 2022.
- Chassé, Charles, *Les clés de Mallarmé*, Paris: Mouton 1954.
- Christen, Felix, *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung*, Basel / Weil am Rhein: Engeler 2007.
- Coseriu, Eugenio, *Textlinguistik. Eine Einführung*, hg. von Jörn Albrecht, Tübingen: Narr 2007.
- Croze, Austin de, „Les confessions littéraires: Le vers libre et les poètes. Stéphane Mallarmé“, in: *Les interviews de Mallarmé*, textes présentés et annotés par Dieter Schwarz, Neuchâtel: Ides & Calendes 1995, S. 86–91.
- Cureau, Maurice, „Traduttore, traditore: Un essai de ‚trahison‘ poétique“, in: *De la poésie et autres essais*, mélanges offerts à Michel Quesnel, publiés sous la direction de Michèle Noailly, Brest 1995, S. 181–191.
- Czoik, Peter / Lauer, Gerhard, „Parallelismus und Poetizität. Anmerkungen zu einem Grundbegriff Roman Jakobsons und seiner Applikation auf das *Hohelied*“, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien*, hg. von Hendrik Birus u. a., Göttingen: Wallstein 2003, S. 232–251.
- Derrida, Jacques, „Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege“, übersetzt von Alexander García Düttmann, in: *Übersetzung und Dekonstruktion*, hg. von Alfred Hirsch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 119–165.
- Derrida, Jacques, „Des tours de Babel“, in: *Difference in Translation*, edited by Joseph Graham, Ithaca / London: Cornell University Press 1985, S. 209–248.
- Derrida, Jacques, „Freud et la scène de l'écriture“, in: (ders.), *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil 1991, S. 293–340.
- Derrida, Jacques, „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: (ders.), *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 302–350.
- Derrida, Jacques, „Sémiologie et grammatologie“, in: *Essais de sémiotique*, recueil sous la direction de Julia Kristeva u. a., Den Haag / Paris: Mouton 1971, S. 11–27.

- Derrida, Jacques, „Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva“, übersetzt von Dorothea Schmidt und Astrid Wintersberger, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hg. von Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam 2015, S. 140–164.
- Detering, Heinrich, „Rhetorik und Semantik lyrischer Formen“, in: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart / Weimar: Metzler 2011, S. 69–80.
- Deutscher, Guy, *Im Spiegel der Sprache. Warum die Welt in anderen Sprachen anders aussieht*, übersetzt von Martin Pfeiffer, München: Beck 2012.
- Dittrich, Uta, „Kitsune Steckbrief“, in: <https://www.house-of-fantasy.de/fabelwesen-kitsune.html> (abgerufen im Januar 2021).
- Doherty, Monika, „Übersetzen im Spannungsfeld zwischen Grammatik und Pragmatik“, in: *Linguistik und Literaturübersetzen*, hg. von Rudi Keller, Tübingen: Narr 1997, S. 79–102.
- Eco, Umberto, *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*, übersetzt von Burkhard Kroeber, München: dtv 2009.
- Edl, Elisabeth / Matz, Wolfgang, „Fremde Ähnlichkeit. Theorie und Praxis der Übersetzung nach Schleiermacher“, in: *Friedrich Schleiermacher. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, hg. von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz, Berlin: Alexander Verlag 2022, S. 81–133.
- Frege, Gottlob, *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, hg. von Günther Patzig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Frey, Hans-Jost, „Das Zwischen-Wissen“, in: *Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik*, hg. von Urs Engeler, 4. Jahrgang, Nr. 7 und 8, Winterthur 1996, S. 254–263.
- Frey, Hans-Jost, „Übersetzung und Sprachtheorie bei Humboldt“, in: *Übersetzung und Dekonstruktion*, hg. von Alfred Hirsch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 37–63.
- Frey, Hans-Jost, *Der unendliche Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Frey, Hans-Jost, *Studien über das Reden der Dichter. Mallarmé – Baudelaire – Rimbaud – Hölderlin*, München: Fink 1986.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Fröhlicher, Peter, „Nachwort“, in: Mallarmé, Stéphane, *Gabe des Gedichts. Ausgewählte Lyrik*, französisch – deutsch, übersetzt von Christoph Ferber, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2004, S. 125–143.
- Gautier, Théophile, *Œuvres complètes, Poésies 2*, édition de Peter Whyte et Thierry Savatier, Paris: Honoré Champion 2022.
- Gernhardt, Robert, *Körper in Cafés. Gedichte*, Zürich: Haffmans 1988.
- Gernhardt, Robert, *Reim und Zeit & Co. Gedichte, Prosa, Cartoons*, Stuttgart: Reclam 2014.
- Gnüg, Hiltrud, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart: Metzler 1983.
- Goebel, Gerhard, „Le signe du Cygne. Zur negativen Poetik Mallarmés“, in: *Lendemains 6*, Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium, hg. von Michael Nerlich, Berlin 1977, S. 111–124.



- Gomringer, Eugen, *vom rand nach innen. die konstellationen 1951–1995*, Band 1, Wien: Edition Splitter 1995.
- Grimm, Jacob, „Über das Pedantische in der deutschen Sprache“, in: (ders.), *Kleinere Schriften. Reden und Abhandlungen*, Hildesheim: Georg Olms 1965, S. 327–373.
- Grotz, Stephan, „Das reine Dastehen des Gedichts‘. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson“, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien*, hg. von Hendrik Birus u. a., Göttingen: Wallstein 2003, S. 38–54.
- Güttinger, Fritz, *Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens*, Zürich: Manesse 1963.
- Haeckel, Ernst, *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Teil 1, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1891.
- Hamburger, Michael, „Erfahrungen eines Übersetzers“, in: (ders.), *Literarische Erfahrungen. Aufsätze*, hg. von Harald Hartung, Darmstadt / Neuwied: Luchterhand 1981, S. 15–27.
- Harari, Yuval Noah, *Homo Deus. Eine Geschichte von Morgen*, übersetzt von Andreas Wirthensohn, München: Beck 2018.
- Hardt, Manfred, „Mallarmé und Beckett. La lecture comme une pratique désespérée“, in: *Sprachen der Lyrik*, hg. von Erich Köhler, Frankfurt am Main: Klostermann 1975, S. 242–263.
- Hardt, Manfred, „Stéphane Mallarmé“, in: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts III. Naturalismus und Symbolismus*, hg. von Wolf-Dieter Lange, Heidelberg: Quelle & Meyer 1980, S. 143–165.
- Hauck, Johannes, „Nachwort“, in: Mallarmé, Stéphane, *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München / Wien: Hanser 1992, S. 312–330.
- Heißenbüttel, Helmut, *Über Literatur*, Olten / Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1966.
- Herder, Johann Gottfried von, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Band 1, Leipzig: Hartknoch 1812.
- Hiebel, Hans, „Moderne“, in: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart / Weimar: Metzler 2011, S. 394–412.
- Hirsch, Alfred, *Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*, München: Fink 1995.
- Hoffmann, Paul, *Symbolismus*, München: Fink 1987.
- Hühn, Peter, „Zwischen Romantik und Moderne“, in: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart / Weimar: Metzler 2011, S. 387–393.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, übersetzt von Hans Nachod, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.
- Humboldt, Wilhelm von, „Aeschylus Agamemnon. Einleitung“, in: (ders.), *Wilhelm von Humboldts Werke*, Band 8: Übersetzungen, hg. von Albert Leitzmann, Berlin: B. Behr 1909, S. 119–146.
- Humboldt, Wilhelm von, „Ueber das Entstehen der grammatischen Formen, und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, Band 3: Schriften zur Sprachphilosophie, hg. von Andreas Flitner / Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 31–63.

- Humboldt, Wilhelm von, „Ueber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, Band 3: Schriften zur Sprachphilosophie, hg. von Andreas Flitner / Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 1–25.
- Humboldt, Wilhelm von, „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, Band 3: Schriften zur Sprachphilosophie, hg. von Andreas Flitner / Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 368–756.
- Humboldt, Wilhelm von, „Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues“, in: (ders.), *Werke in fünf Bänden*, Band 3: Schriften zur Sprachphilosophie, hg. von Andreas Flitner / Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 144–367.
- Huret, Jules, „Enquête sur l'évolution littéraire“, in: *Les interviews de Mallarmé*, textes présentés et annotés par Dieter Schwarz, Neuchâtel: Ides & Calendes 1995, S. 23–37.
- Husserl, Edmund, „Logische Untersuchungen“, in: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*, hg. von Dieter Mersch, München: dtv 1998, S. 126–142.
- Inboden, Gudrun, *Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie*, Stuttgart: Metzler 1978.
- Ingarden, Roman, „Konkretisation und Rekonstruktion“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning, München: Fink 1994, S. 42–70.
- Iser, Wolfgang, „Der Lesevorgang“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning, München: Fink 1994, S. 253–276.
- Iser, Wolfgang, „Die Appellstruktur der Texte“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning, München: Fink 1994, S. 228–252.
- Jakobson, Roman, „Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart“, übersetzt von Tarcisius Schelbert, in: Jakobson, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 264–310.
- Jakobson, Roman, „Linguistik und Poetik“, übersetzt von Tarcisius Schelbert, in: Jakobson, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 83–121.
- Jakobson, Roman, „Linguistische Aspekte der Übersetzung“, übersetzt von Gabriele Stein, in: Jakobson, Roman, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 481–491.
- Jakobson, Roman, „Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie“, übersetzt von Herta Schmid, in: Jakobson, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 233–263.
- Jakobson, Roman, „Suche nach dem Wesen der Sprache“, übersetzt von Regine Stein, in: Jakobson, Roman, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 77–98.
- Jakobson, Roman, „Was ist Poesie?“, übersetzt von Felix Philipp Ingold, in: Jakobson, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 67–82.

- Jakobson, Roman, *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München: Fink 1974.
- Jandl, Ernst, *Gesammelte Werke*, Band 1, hg. von Klaus Siblewski, Darmstadt / Neuwied: Luchterhand 1985.
- Japp, Uwe, *Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften*, München: Fink 1977.
- Jordan, Brenda, „The Trickster in Japan: *Tanuki* and *Kitsune*“, in: *Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural*, edited by Stephen Addiss, New York: George Braziller 1985, S. 129–137.
- Kelletat, Andreas, „Lyrikübersetzung“, in: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart / Weimar: Metzler 2011, S. 229–239.
- Kemp, Friedhelm, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, Pfullingen: Günther Neske 1965.
- Kemper, Hans-Georg, *Komische Lyrik – Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer 2009.
- Kerner, Justinus, *Sämtliche poetische Werke in vier Bänden*, Band 2, hg. von Josef Gaismaier, Leipzig: Hesse & Becker 1905.
- Kirsch, Rainer, *Das Wort und seine Strahlung. Über Poesie und ihre Übersetzung*, Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag 1976.
- Klinkert, Thomas, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 2008.
- Koller, Werner, „Textgattungen und Übersetzungsäquivalenz“, in: *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*, hg. von Wolfgang Kühlwein u. a., München: Fink 1981, S. 272–279.
- Koller, Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Tübingen: Francke 2011.
- Kopetzki, Annette, *Beim Wort nehmen. Sprachtheoretische und ästhetische Probleme der literarischen Übersetzung*, Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996.
- Koppenfels, Martin von, „Werwolf in Beugehaft. Oder Deklination und Translation“, in: *Mythos – Paradies – Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von Daniel Graziadei u. a., Bielefeld: transcript 2018, S. 291–302.
- Krämer, Sybille, „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. von Susanne Strätling / Georg Witte, München: Fink 2006, S. 75–83.
- Kvam, Sigmund, *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft. Forschungsüberblick und Hypothesen*, Münster: Waxmann 2009.
- Lang, Peter Christian, *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1982.
- Leutner, Petra, *Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1994.
- Levý, Jiří, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, übersetzt von Walter Schamschula, Frankfurt am Main / Bonn: Athenäum 1969.
- Liede, Alfred, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Band 1, Berlin: De Gruyter 1963.

- Liede, Alfred, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Band 2, Berlin: De Gruyter 1963.
- Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, London: printed by Eliz. Holt 1690.
- Loerke, Oskar, *Sämtliche Gedichte*, Band 1, hg. von Uwe Pörksen / Wolfgang Menzel, Göttingen: Wallstein 2010.
- Mailahn, Klaus, *Der Fuchs in Glaube und Mythos*, Berlin: Lit 2006.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard, „Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz“, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*, hg. von Hendrik Birus u. a., Göttingen: Wallstein 2003, S. 55–86.
- Mondor, Henri, „Stéphane Mallarmé et Claude Debussy“, in: *Journal musical français*, Nr. 1 vom 25.09.1951, Paris: 1951, S. 1; 8.
- Mukařovský, Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*, übersetzt von Walter Schamschula, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Müller-Zettelmann, Eva / Gymnich, Marion, „Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen“, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, hg. von Janine Hauthal u. a., Berlin: De Gruyter 2007, S. 65–91.
- Müller-Zettelmann, Eva, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg: Winter 2000.
- Naumann, Walter, „A la Nue accablante tu“, in: *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, Band 2, hg. von Hans Hinterhäuser, Düsseldorf: August Bagel 1975, S. 138–146.
- Naumann, Walter, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970.
- Neumann, Friedrich, „Christian Morgensterns ‚Galgenlieder‘. Spiel mit der Sprache“, in: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*, hg. von Felix Arends u. a., Düsseldorf: Schwann 1964, S. 332–350.
- Neureuter, Hans Peter, „Die kleinen Alten. Ein Gedicht von Baudelaire im Gespräch zwischen Benjamin und Brecht“, in: (ders.), *Stückwerke. Studien zur deutsch-europäischen Literaturgeschichte*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023, S. 185–203.
- Nord, Christiane, „So treu wie möglich? Die linguistische Markierung kommunikativer Funktionen und ihre Bedeutung für die Übersetzung literarischer Texte“, in: *Linguistik und Literaturübersetzen*, hg. von Rudi Keller, Tübingen: Narr 1997, S. 35–59.
- Nöth, Winfried, „Selbstreferenz in systemtheoretischer und in semiotischer Sicht“, in: *Empirische Text- und Kulturforschung*, Nr. 2, hg. von Michael Fleischer u. a., Lüdenscheid: RAM-Verlag 2002, S. 1–7.
- Noulet, Émilie, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève: Librairie Droz 1967.
- Novalis, *Schriften*, Band 2: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1981.
- Novalis, *Schriften*, Band 3: Das philosophische Werk II, hg. von Richard Samuel, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1983.

- Ortega y Gasset, José, *Elend und Glanz der Übersetzung*, übersetzt von Gustav Kilpper, München: Langewiesche-Brandt 1956.
- Ortlieb, Cornelia, „Ein Gruß der See. Mallarmés *Toast* und der Mineralbrunnen der Dichtung“, in: *Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts*, hg. von Mario Gotterbarm u. a., Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 191–208.
- Pannwitz, Rudolf, *Die Krisis der europaischen Kultur*, Nürnberg: Hans Carl 1917.
- Pastior, Oskar, *o du roher iasmin. 43 intonationen zu „harmonie du soir“ von charles baudelaire*, Weil am Rhein u. a.: Engeler 2002.
- Platon, „Das Gastmahl“, in: *Platons Werke von Friedrich Schleiermacher*, Teil 2, Band 2, Berlin: Georg Reimer 1857, S. 249–314.
- Platon, „Kratylos“, in: *Platons Dialog Kratylos*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, Leipzig: Felix Meiner 1922, S. 37–132.
- Platon, „Kratylos“, in: *Platons Werke von Friedrich Schleiermacher*, Teil 2, Band 2, Berlin: Georg Reimer 1857, S. 3–84.
- Prammer, Theresia, *Übersetzen Überschreiben Einverleiben. Verlaufsformen poetischer Rede*, Wien: Klever 2009.
- Prechtel, Peter, *Saussure zur Einführung*, Hamburg: Junius 1994.
- Prill, Ulrich, „Stéphane Mallarmé: *Salut*“, in: *Französische Gedichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Hartmut Köhler, Stuttgart: Reclam 2001, S. 122–132.
- Rancière, Jacques, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris: Hachette Littératures 1996.
- Regn, Gerhard, *Konflikt der Interpretationen. Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés*, München: Fink 1978.
- Reiß, Katharina, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München: Max Hueber 1986.
- Reiß, Katharina, *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Heidelberg: Julius Groos 1993.
- Renard, Jules, *Journal. 1887–1910*, texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux, Paris: Gallimard 1993.
- Rey, William, *Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis – Theorie – Struktur*, Heidelberg: Lothar Stiehm 1978.
- Richard, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil 1961.
- Rilke, Rainer Maria, *Briefe an Gräfin Sizzo. 1921–1926*, hg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt am Main: Insel 1985.
- Rommel, Bettina, „Einführung“, in: Mallarmé, Stéphane, *Gedichte. Französisch und Deutsch*, übersetzt von Gerhard Goebel, Gerlingen: Lambert Schneider 1993, S. 11–21.
- Rosenzweig, Franz, *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften*, Teil 1: Briefe und Tagebücher, Band 2, hg. von Rachel Rosenzweig / Edith Rosenzweig-Scheinmann, Den Haag: Martinus Nijhoff 1979.
- Sapir, Edward, „Conceptual Categories in Primitive Languages“ (Abstract), in: *Science*, Volume 74, New York: The Science Press 1931, S. 578.
- Schadewaldt, Wolfgang, „Das Problem des Übersetzens“, in: (ders.), *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, hg. von Ernst Zinn, Zürich / Stuttgart: Artemis 1960, S. 523–537.

- Schadewaldt, Wolfgang, „Die Wiedergewinnung antiker Literatur auf dem Wege der nachdichtenden Übersetzung“, in: (ders.), *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, hg. von Ernst Zinn, Zürich / Stuttgart: Artemis 1960, S. 538–542.
- Schatter, Hans, „Zu den Parodien“, in: *Scharf geschossen. Die deutschsprachige Parodie von 1900 bis zur Gegenwart*, hg. von Hans Schatter, Bern u. a.: Scherz 1968, S. 7–11.
- Scheuerl, Hans, *Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen*, Weinheim / Basel: Beltz 1994.
- Schlegel, August Wilhelm von, *Sämtliche Werke*, Band 10: Vermischte und kritische Schriften, Teil 4: Rezensionen, hg. von Eduard Böcking, Leipzig: Weidmann 1846.
- Schlegel, August Wilhelm von, *Sprache und Poetik. Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart: Kohlhammer 1962.
- Schleiermacher, Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, hg. von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz, Berlin: Alexander Verlag 2022.
- Schneider, Wolf, *Speak German! Warum Deutsch manchmal besser ist*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013.
- Schorn, Eike, *Zerstörte Wirklichkeit und absolutes Sein. Naturmotive in den Gedichten Stéphane Mallarmés*, Bonn 1973.
- Schreiber, Michael, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen: Narr 1993.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, in: *Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, Band 6, Berlin: Georg Reimer 1891, S. 1–160.
- Spitzer, Leo, „Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns“, in: *Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*, Leipzig: Reiland 1918, S. 55–123.
- Stanzel, Franz, „Zur poetischen Wiederverwertung von Texten: Found poems, Metatranslation, Oberflächenübersetzung“, in: *Literatur im Kontext*, hg. von Renate Haas und Christine Klein-Braley, Sankt Augustin: Hans Richarz 1985, S. 39–50.
- Steiner, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London u. a.: Oxford University Press 1975.
- Steiner, George, *Grammars of Creation*, London: Faber and Faber 2002.
- Stempel, Wolf-Dieter, „Syntax in dunkler Lyrik. Zu Mallarmés *A la nue accablante*“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München: Fink 1991, S. 33–46.
- Stierle, Karlheinz, „Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts. Bemerkungen zu *A la nue accablante*“, in: *Lendemains 40*, Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium, hg. von Michael Nerlich, Köln: Pahl-Rugenstein 1985, S. 11–18.
- Stierle, Karlheinz, „Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München: Fink 1991, S. 157–194.
- Stolze, Radegundis, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2011.

- Strätling, Susanne / Witte, Georg, „Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band“, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. von Susanne Strätling / Georg Witte, München: Fink 2006, S. 7–18.
- Szondi, Peter, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hg. von Henriette Beese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Tammet, Daniel, *Elf ist freundlich und Fünf ist laut. Ein genialer Autist erklärt seine Welt*, übersetzt von Maren Klostermann, München: Heyne 2009.
- Tembouret, Kévin, *Qu'est-ce qu'un Kitsune? Les grandes questions à se poser sur le renard mystique du Japon*, Independently published 2021.
- Therre, Hans, *Stéphane Mallarmé*, München: dtv 1998.
- Thibaudet, Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris: Gallimard 1926.
- Ulrich, Miorita, *Die Sprache als Sache. Primärsprache, Metasprache, Übersetzung*, Tübingen: Narr 1997.
- Untermeyer, Louis, *Robert Frost. A Backward Look*, Washington: The Library of Congress 1964.
- Valéry, Paul, „Souvenirs littéraires“, in: (ders.), *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957, S. 774–784.
- Vietta, Silvio, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, Bad Homburg u. a.: Gehlen 1970.
- Wais, Kurt, „Das Schwanensonett von Mallarmé und die Nachdichtung von Rilke“, in: *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt*, hg. von Arnold Arens, Stuttgart: Franz Steiner 1987, S. 206–215.
- Wais, Kurt, „Übersetzung und Nachdichtung“, in: (ders.), *An den Grenzen der Nationalliteraturen. Vergleichende Aufsätze*, Berlin: De Gruyter 1958, S. 196–214.
- Wais, Kurt, *Mallarmé. Dichtung – Weisheit – Haltung*, München: Beck 1952.
- Walter, Jürgen, *Sprache und Spiel in Christian Morgensterns Galgenliedern*, Freiburg / München: Karl Alber 1966.
- Wandruszka, Mario, „Die maschinelle Übersetzung und die Dichtung“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Band 1, hg. von Karl Maurer, München: Fink 1967, S. 3–7.
- Whorf, Benjamin, „Language, Mind, and Reality“, in: *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, edited by John Carroll, Cambridge: The M.I.T. Press 1978, S. 246–270.
- Wilss, Wolfram, „Methodische Probleme der Übersetzungswissenschaft“, in: *Theory and Practice of Translation*, edited by Lillebill Grähs u. a., Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1978, S. 51–64.
- Wittbrodt, Andreas, *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1995.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Wolf, Werner, „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen*

- *Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, hg. von Janine Hauthal u. a., Berlin: De Gruyter 2007, S. 25–64.
- Wordsworth, William, *Wordsworth's Poems*, Band 1, hg. von Philip Wayne, London: Dent 1955.
- Wunderli, Peter, *Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2013.
- Zanucchi, Mario, *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923)*, Berlin / Boston: De Gruyter 2016.
- Zima, Peter, „Der unfaßbare Rest. Übersetzung zwischen Dekonstruktion und Semiotik“, in: *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, hg. von Johann Strutz / Peter Zima, Tübingen: Narr 1996, S. 19–33.
- Zima, Peter, *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Zima, Peter, *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen / Basel: Francke 2011.
- Zima, Peter, *Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2011.
- Zimmer, Rudolf, *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*, Tübingen: Max Niemeyer 1981.

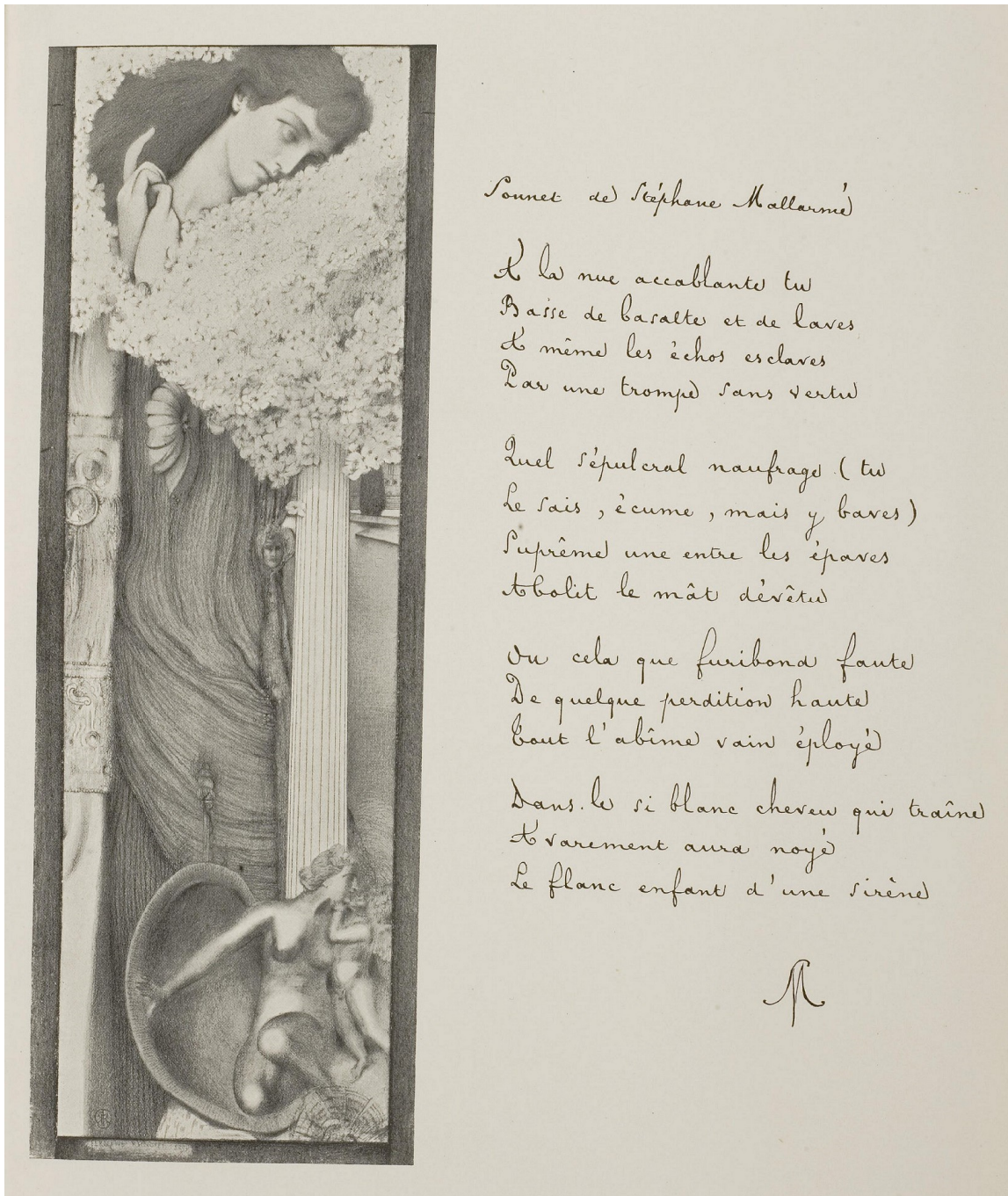
#### 4. Nachschlagewerke

- Biedermann, Hans, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Augsburg: Weltbild 2000.
- Klein, Hans, *1000 französische Redensarten. Mit Anwendungsbeispielen, Übersetzungen und Register*, Berlin / München: Langenscheidt 1993.
- Zerling, Clemens, *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow: Drachen 2012.
- Duden, *Etymologie, Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache (Band 7)*, Mannheim u. a.: Dudenverlag 1989.
- Larousse, *Dictionnaire Maxipoche Plus 2008*, Éditions Larousse 2007.
- Lexikon der Symbole*, Erfstadt: Hohe 2007.
- The Oxford English Dictionary*, Second Edition, Volume XX, Oxford: Clarendon Press 1989.



# Anhang

1. Abdruck des Faksimiles der handschriftlichen Niederschrift von *A la nue accablante*<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, „A la nue accablante“, in: *Pan*, erster Jahrgang 1895/96, Berlin: Verlag Pan April/Mai 1895, Abdruck zwischen den Seiten 14 und 15.

## 2. Übersetzungen zu den Gedichten Stéphane Mallarmés

### 2.1 Übersetzungen zu *A la nue accablante*

#### Übersetzung von Carl Fischer:

Verheimlicht träger Wolkenlast  
Basalt und tiefen Lavafalten  
wo keine Echos sklavisch hallten  
erstickten Hornrufs dumpfer Hast

welch Untergang – o Gischt du sahst  
was deine Schäume überwallten –  
riß mit der Trümmer Ungestalten  
auch ihn hinab den nackten Mast

wer weiß es was erzürnten Mutes  
um den Verlust so hohen Gutes  
verschlang des Abgrunds Ohnmacht hier

vielleicht auch weißes Haageranke  
riß noch hinab aus Hassesgier  
des jungen Meerweibs Schuppenflanke.<sup>2</sup>

#### Übersetzung von Richard von Schaukal:

Der Wolke, die tief mit Basalt  
und Lava lastet, verschwiegen,  
ja des Widerhalls knechtischem Schmiegen  
von der Pfeife, die kraftlos verhallt,

welchen Schiffbruchs Grabesgewalt  
(du, Schaum, bist ihm geifernd entstiegen)  
hat der Mast zwischen Scheitern erliegen  
müssen zuletzt noch als Ungestalt?

Oder hätte der Abgrund vor Wut,  
daß der Rachen vergebens ihm gähne,  
dem die große Vernichtung mißlungen,

in dem weißen Haar auf der Flut  
das Flankenkind einer Sirene  
aus gierigem Geize verschlungen?<sup>4</sup>

#### Übersetzung von Franz Nobiling:

Unkund der Wolke, die, geballt,  
Basalthaft drückt, voll Lavaschwere;  
Unkund dem Echo-Sklavenheere  
Durch einer Tuba Ungewalt – –,

Welch grabhaft Schiffbruch (dich läßt's kalt;  
Du weißt drum, Gischt, bespei'st das hehre,  
Das letzte, eine Wrack im Meere – )  
Verschlang tuchlosen Mastes Spalt!

Ja! ... oder dies? Verschnürt die Kehle  
In Wut, daß hoher Fang ihm fehle,  
Armbreitend, leer, ach! hat der Schlund

In dieser weißen Haarflutsträhne  
Vielleicht geschlürft mit Raffemund  
Die Hüfte einer Kindsirene?<sup>3</sup>

#### Übersetzung von Fritz Usinger:

An tiefer Last der Wolkenbank  
Aus grauer Lava und Basalt  
Williger Widerhall verhallt,  
Von einem Horn, das hilflos sank.

Welch trauervoller Untergang  
(Ihr wißt es, Wasser, doch ihr schwiegt)  
Als höchstes, da das Treibgut wiegt,  
Hinab den kahlen Mastbaum schlang!

Oder daß in geschwellter Wut  
Um ein verlornes höchstes Gut  
Die Tiefe, teilend schwarzes Naß,

In weißem Haar, das treibt vorm Wind,  
Ertränken wird aus Gier und Haß  
Die Flanke, der Sirene Kind.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel, München: dtv 2016, S. 121.

<sup>3</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, S. 57.

<sup>4</sup> Mallarmé, *Gedichte*, Deutsch von Richard von Schaukal, S. 127.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, *Gedichte*, Deutsch von Fritz Usinger, Jena: Karl Rauch 1948, S. 75.

Übersetzung von Christoph Ferber:

Der Wolkenwand verborgen hat  
Das Riff aus Lava und Basalt  
Dem Echo welches sklavisch hallt  
Aus einem Nadelhorne matt

Welch grabestiefer Schiffbruch (Gischt  
Du weißt's alleine doch was macht's)  
Erhaben unterm ganzen Wrack  
Den nackten Mast hinweggewischt

Vielleicht hat wütend weil es gar  
Kein Schiff in hoher Seenot war  
Der ganze Abgrund der da klafft

In dem so weißen Haar das treibt  
Mit Geiz und Habgier hingerafft  
Einer Sirene Kinderleib<sup>6</sup>

Übersetzung von Kurt Reidemeister:

Von der Wolke verhängt  
Schweigen Basalte und Laven,  
Schweigt auch Echo, der Sklav'  
Mit dem Horn ohne Kraft.

Welcher Schiffbruch begrub  
(Woge du weißt's, doch du schäumst)  
Mit dem verlorenen Wrack  
Den entkleideten Mast?

Oder haben umsonst sich  
Wilde Schluchten geöffnet,  
Übten sie keinen Verrat?

War in die Flut weißen Haars nur  
Lüstern kindlicher Leib  
Einer Sirene getaucht?<sup>7</sup>

Eigene Übersetzung:

An schwerem Wolkenhang erschlafft  
Basaltenlast als Wall aus Laven  
Verblasst der Hall von Echos Sklaven  
Von einem Hornruf ohne Kraft

Welch grabestiefer Untergang  
(Du weißt es, Schaum, doch schwatzt du trunken)  
Als höchstes Wrack das hier gesunken  
Den Mastbaum kahl herunterschlang

Verhehlte ob wutschäumend brannte  
Kein Schiff das hohe Not verbannte  
Der Abgrund klafft in eitler Zier

Im trägen Silberweiß der Strähne  
Ertränkt hier aus gekränkter Gier  
Die Kinderflanke der Sirene

Übersetzung von Gerhard Goebel:

Der drückenden Wolke verhehlt  
Klippe aus Basalt und aus Lava  
Ganz dicht an den hörigen Echos  
Durch ein kraftloses Nebelhorn

Welcher grabtiefe Schiffbruch (du  
Weißt es, Schaum, doch du sabberst drüber)  
Höchstes eines unter den Trümmern  
Hingerafft den entblößten Mast

Oder auch dies, daß wütend mangels  
Irgend erhabnen Unterganges  
All der Abgrund gähnend umsonst

In dem so weißen Haar, das hintreibt  
Geizig vielleicht nur hat ertränkt  
den Kinderleib einer Sirene.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 105.

<sup>7</sup> Mallarmé, *Dichtungen*, übersetzt von Kurt Reidemeister, S. 81.

<sup>8</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Gerhard Goebel, S. 147.

Übersetzung von Walter Naumann:

Der lastenden Wolke verschwiegen,  
niedrig aus Basalt und aus Lavamassen,  
unmittelbar vor den sklavischen Echos  
von einer Tuba ohne Kraft,

was für ein grabeshafter Schiffbruch (du  
weißt es, Schaum, doch speiest darauf)  
einen höchsten unter den Trümmern des Wracks,  
den entkleideten Mast, vernichtet,

oder dieses, daß rasend, weil nicht  
irgend ein hoher Untergang,  
der ganze eitle Abgrund, ausgespreitet,

in dem so weißen Haar, das dahinschwimmt,  
aus Geiz ertränkt haben wird  
den kindlichen Leib einer Sirene.<sup>9</sup>

Übersetzung von Wolfgang Brunsch:

Bei drückend-schwüler Wolke still  
Untiefe Felsens und Gerölls  
Den Echos ihnen hörig nah  
Von einem Horne ohne Scheu

Welch Schiffbruch Untergang (doch du  
Schaum kennst ihn aber geiferst nur)  
Zuoberst zwischen Strandgut kippt  
Den Mast er ledig seines Kleids

Oder daß wütend weil ihm nicht  
Gelang ein größerer Verlust  
Des Abgrunds Tiefe die umsonst

Gegähnt im weißen Haar das treibt  
Gierig verschlungen haben wird  
Einer Sirene Mädchenleib.<sup>11</sup>

Übersetzung von Hans Staub / Anne Roehling:

Der lastenden Wolke verschwiegen  
Felsenbank aus Basalt und aus Laven  
Und selbst den sklavischen Echos  
Durch ein Signalthorn ohne Kraft

Welcher Grabesschiffbruch (du  
Weißt es, Schaum, doch geiferst drauf)  
Als letzten einen unter den Trümmern  
Tilgte den entkleideten Mast

Oder verhehlte dass wütend mangels  
Irgendeines hohen Verderbens  
Der ganze Abgrund leer entfaltet

In dem so weißen Haar das treibt  
Geizig ertränkt haben wird  
Einer Sirene Kindesflanke<sup>10</sup>

Übersetzung von Helmut Scheffel:

Der erdrückenden Wolke  
Aus Basalt und Lava verschwiegen  
Und selbst den sklavischen Echos  
Einer feigen Posaune

Welch allbegrabender Schiffbruch  
(Du weißt es Gischt, aber schäumst darüberhin)  
Verschlang, kostbares Wrack,  
Den kahlen Mast.

Oder daß wütend  
Ob des Fehlens hehrer Beute  
Die nutzlos klaffende Tiefe

In ihrem dahintreibenden weißen Haar  
Gierig ertränkt  
Die kindliche Flanke einer Sirene<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Stéphane Mallarmé, „Der lastenden Wolke verschwiegen“, übersetzt von Walter Naumann, in: *Die französische Lyrik*, S. 138. Naumann erläutert: „In der Übersetzung sind zu den Worten, die wirklich in dem Gedicht gesagt sind, noch grammatische Ergänzungen und Erweiterungen hinzugefügt, um das Verständnis zu ermöglichen. Diese Ergänzungen sind kursiv gesetzt.“ Naumann, „A la Nue accablante tu“, S. 379. Diese kursiv gesetzten Erweiterungen wurden nicht mit übernommen, in dem Verständnis, dass sie nicht zum eigentlichen Text der Übersetzung gehören, sondern eine zusätzliche Verständnishilfe darstellen.

<sup>10</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, S. 145.

<sup>11</sup> Mallarmé, *Sämtliche Gedichte*, Neuübertragung von Wolfgang Brunsch, S. 141.

<sup>12</sup> Stéphane Mallarmé, „Der erdrückenden Wolke“, in: Butor, *Repertoire 3*, Deutsch von Helmut Scheffel, S. 96.

## 2.2 Übersetzungen zu *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*

### Übersetzung von Carl Fischer:

Der unberührte, der lebendig schöne Tag  
läßt heute er vielleicht im Ansturm trunkner Schwingen  
vergessen unterm Reif den starren See aufspringen  
vom gletscherklaren Eis verwehrten Flügelschlag!

Ein Schwan war er dereinst der so gedenken mag  
der Ruhmesherrlichkeit im hoffnungslosen Ringen  
der nicht verstand das Land des Lebens zu besingen  
als unfruchtbarer Glanz auf ödem Winter lag.

Abschütteln wird sein Hals die weißen Todeskrämpfe  
die vom verneinten Raum ihm auferlegten Kämpfe,  
doch nicht der Erde Schreck die sein Gefieder hält.

Sein reines Leuchten hier als ein Phantom des Wahnes,  
erstarrt in kalten Traums Verachtung dieser Welt  
hinauf ins sinnlose Exil im Bild des Schwanes.<sup>13</sup>

### Übersetzung von Richard von Schaukal:

Wird uns, jungfräulich, lebenskräftig, schön, das Heut  
mit einem trunknen Flügelschlag den harten See zerreißen,  
den, unterm Reif vergessen, des durchscheinend weißen  
Gletschers von Flügen, die nicht flohn, Beharren reut!

Ein Schwan von einst entsinnt sich seiner Pracht. Erneut  
sich zu befreien er noch vergebliches Befleißigen,  
der singend hat versäumt, die Zuflucht zu verheißen,  
als unergiebig Winter öden Glanz gestreut?

Abschütteln wird sein ganzer Hals die weiße Pein,  
dem Vogel zugefügt vom Raum, den er verneint,  
doch nicht den Graus, gefiederfest am Grund zu sein.

Gespent, das diesem Ort sein reiner Glanz vereint,  
erstarrt, der sich am Eistraum der Verachtung weidet,  
worein der Schwan die Leere seines Elends kleidet.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, 2016, S. 101.

<sup>14</sup> Mallarmé, *Gedichte*, Deutsch von Richard von Schaukal, S. 95.

Übersetzung von Franz Nobiling:

Du HEUTE, jungfräulich, schön, frisch in Energie  
Des Lebens, wirst du uns mit trunknen Fittichs Schwingen  
Den Gletscherspuk des harten Sees zum Bersten bringen,  
Der, selbst vergessen, Flüge birgt, die flogen... nie?

Ein greiser Schwan gedenkt, daß er gleich prächtig wie  
Vor Zeiten; und er zerrt und reißt... er kann's nicht zwingen...  
Sein Hoffen stirbt, weil einst dem Lebensland sein Singen  
Nicht galt, als kalt, keimfeind kam Winterlichts Magie.

Wohl wird des Vogels Kopf und Hals abschütteln diese  
Vom RAUM, den er verneint, bestimmte Todeskrise,  
Doch nie des Bodens Grausschlamm, der den Fittich hält...

Gespenst! sein Glanz weist ihm den Fleck hier zum Asyle...  
Er stiert sich ein in FROSTHASS gegen Gott und Welt...  
Ihn nimmt der SCHWAN zum Kleid in nutzlosem Exile.<sup>15</sup>

Übersetzung von Rainer Maria Rilke:

Das neue Heute, lebhaft, schön und unberührt,  
zerreißt es uns mit seinem trunknen Flügelschlage  
den starr vergeßnen See, der unterm Reif die Sage  
vom klaren Gletscher nie entflohnener Flüge spürt!

Ein Schwan von einst, der sich erinnert und sich rührt,  
herrlich, doch nun sich zu befreien längst zu zage,  
weil er, da Leere schimmerte vom Wintertage,  
das Leben nicht besang, das oben weiterführt.

Abschütteln wird sein Hals die Starre im Bereich  
des Raums, den er verneint, doch wird er nicht zugleich  
des Bodens Grausen los, der sein Gefieder faßte.

Phantom, durch eignen Glanz ein Opfer dieses Plans,  
erstarrt er kalt zu Schlaf in der Verachtung Glaste,  
der nun die Kleidung ist umsonst verbannten Schwans.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Franz J. Nobiling, S. 49.

<sup>16</sup> Stéphane Mallarmé, „Das neue Heute, lebhaft, schön und unberührt“, in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Band 7: Übertragungen, hg. vom Rilke-Archiv, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel 1997, S. 299–301.

Übersetzung von Remigius Netzer:

Wird er, der jungfräuliche, schöne Tag,  
Den Eisseer der Vergessenheit, – er trüge  
Die Gletscher aller unterlassnen Flüge, –  
Uns spalten nun mit trunknem Flügelschlag?

Vergangen, – und ein Schwan weiß, daß ers war,  
Der hoffnungslos in seiner Pracht gerungen,  
Weil er das Land des Lebens nicht besungen,  
Als langer Winter herrschte unfruchtbar.

Gefroren sind die Federn und gebannt  
Im Raum der Vogel, der kein Schweben fand;  
Mag auch sein Hals im weißen Tode toben,

Er glänzt gespensterhaft, – Verachtung weht  
Aus kühlem Traum, – und fest liegt er, wie oben,  
Unnütz verbannt, der Schwan im Sternbild steht.<sup>17</sup>

Übersetzung von Walter Münz:

Ob bleibend keusch und schön das Heute uns zerschlägt  
den harten See mit einem Streich der trunknen Schwingen  
vergessen unterm Reif des Gletschers der im Zwingen  
von Flügen gläsern startt die keine Flucht mehr regt.

Ein weiland Schwan der seiner das Gedenken hegt  
hebt an gewaltig doch verzagt sich loszuringen  
ohnmächtig vom Gefild des Lebens einst zu singen  
als Ödnis glomm von kahlem Winterglast geprägt.

Der Hals kann weiße Todesqual ganz von sich streifen  
strebt der verneinte Raum den Vogel auch zu greifen,  
doch nicht das Graun des Grunds, der das Gefieder bannt.

Als Schemen dem sein reiner Strahl den Ort bescheidet,  
harrt es in der Verachtung kalten Traum gewandt  
mit dem der Schwan sich im fruchtlosen Elend kleidet.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Stéphane Mallarmé, *Gedichte und Der Nachmittag eines Fauns*, übertragen von Remigius Netzer, München: Piper 1946, S. 37.

<sup>18</sup> Stéphane Mallarmé, „Ob bleibend keusch und schön das Heute uns zerschlägt“, übersetzt von Walter Münz, in: *Französische Dichtung*, Band 3, hg. von Friedhelm Kemp / Hans T. Siepe, München: Beck 2003, S. 57.



Übersetzung von Paul Wiegler:

Wird Schönheit mit berauschem Siegerschlag  
Zerreißen dieses harten Sees Schlüfte,  
Der lang verödet stand, die Gletscherklüfte,  
Worin des Fittichs Schein gebunden lag?

Ein Schwan, der kühn in Pracht sich sträubt, vermag  
Des Fluges sich nicht zu entsinnen, Grüfte  
Sind sein Bereich, weil er nicht sang die Lüfte,  
Umringt von unfruchtbaren Winters Tag.

Es wühlt sein Hals zwar auf des Sees Spiegel  
Und bräche der Unendlichkeiten Siegel,  
Doch nie das Grausen, das zum Grund ihn zwingt.

Und weiß in weißen Frostes Übermannung  
Erstirbt, von reinem Traum nicht mehr beschwingt,  
Der Schwan im grimmen Leide der Verbannung.<sup>19</sup>

Übersetzung von Eberhard Orthbandt:

Ob das jungfräulich-reine, lebendige, schöne Heute  
Mit trunkenem Flügelschlag für uns zerschläge  
Den vergessenen festen See? Dem Gletscher verzichteter Flüge,  
Dem glasigen, fällt er unter dem Reif zur Beute.

Ein Schwan von ehemals entsinnt sich wie prächtig er sei,  
Aber wie ohne Hoffnung er sich in Freiheit geschwungen;  
Er hat ja nicht das Land, wo er leben könnte, besungen,  
Wenn im fruchtlosen Winter schimmert das Einerlei.

Sein ganzer Hals wirft ab das weiße Todesbängen,  
Beschworen von dem Raum dem Vogel, der's verneint.  
Doch sein Gefieder bleibt, o Angst! im Boden hangen.

Geist, dessen reiner Glanz ihn diesem Orte weiht!  
In der Verachtung kaltem Traum versteint  
Er im Exil als „Schwan“. Dort trägt er sie als Kleid.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Stéphane Mallarmé, „Wird Schönheit mit berauschem Siegerschlag“, übersetzt von Paul Wiegler, in: *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*, hg. von Hans Bethge, Leipzig: Max Hesse 1907, S. 174–175.

<sup>20</sup> Stéphane Mallarmé, „Ob das jungfräulich-reine, lebendige, schöne Heute“, in: *Moderne französische Lyrik*, ausgewählt und übertragen von Eberhard Orthbandt, Tübingen / Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins 1946, S. 25.

Übersetzung von Kay Borowsky:

Das Heute, rein und lebensvoll und schön,  
es könnt mit einem Flügelschlag so trunken  
den Reif des Sees zerreißen, wo versunken  
das klare Eis der Flüge, nie geschehn!

Ein Schwan denkt ans Gewesene, wie er  
sehr groß – doch hoffnungslos sein Freiheitsstreben,  
da er nicht sang das Land, um dort zu leben,  
im Winterüberdruß, steril und leer.

Dem Hals ist dieses Todesweiß verleidet,  
die Bürde jenes Raumes, den er leugnet,  
doch Erdengraus bannt seinen Federflaum.

Phantom, des reiner Glanz ihn hier gebunden,  
erstarrt in der Verachtung kaltem Traum,  
in dem der Schwan – wozu? – Exil gefunden.<sup>21</sup>

Eigene Übersetzung:

Der unberührte, der lebendig schöne Tag  
Wird er zerreißen uns mit trunknem Flügelschlag  
Den See, vergessen, hart, im Raureif kalt erstarrt  
Der klare Gletscher einst verwehrter Flüge harrt!

Ein Schwan von ehedem gedenkt, er ist es ja  
Der prächtig doch zur Flucht sich ohne Hoffnung sah  
Weil sein Gesang nicht mehr zum Reich des Lebens fand  
Als karges Winterland im Glanz der Ödnis schwand.

Erschauernd windet sich sein Hals aus weißer Qual  
Als Bürde, die der Raum dem Tier, verneint, befahl,  
Doch tief im Schreckensgrund erstarrt der Federflaum.

Phantom, sein reiner Glanz erstrahlt am Ort des Wahns,  
Verharrend trägt er den verachtungskalten Traum  
Als Kleid im eitlen Bann in dem Exil des Schwans.

---

<sup>21</sup> Stéphane Mallarmé, „Das Heute, rein und lebensvoll und schön“, in: *Pariser Traum*, übertragen von Kay Borowsky, S. 117.

Übersetzung von Christoph Ferber:

Das Heute, licht, lebendig, jugendfrisch,  
Ob es mit trunknem Flügelschlag zerreißt  
Den See, vergessen, hart, den unter Reif  
Der Flüge, die nicht flohen, Eis bedrückt?

Ein Schwan von einst erinnert sich: er ist's,  
In Pracht, doch ohne Hoffnung, denn solange  
Des Winters Langeweile schien, besang  
Er diesen wahren Ort zu leben nicht.

Er wirft vom Hals die weiße Agonie,  
Die ihm der Raum, den er verneint, umhängt,  
Doch nicht der Erde Graun, das ihn befängt.

Phantom – durch Eigenglanz fand es sich hier,  
Erstarrend in der Schmähung kaltem Wahn:  
Gewand in dieser Ödnis für den Schwan.<sup>22</sup>

Übersetzung von Kurt Reidemeister:

Das jungfräuliche lebhaft schöne Heut,  
Zerreißt es uns mit trunknem Flügelschlag  
Den See vergessen unterm Reif, bedeckt  
Vom klaren Eise nie gewesenen Flugs?

Ein Schwan einst, weiß nun wieder, daß er's ist  
In Pracht, doch ohne Hoffnung aufgewacht,  
Da er das Reich des Lebens nicht besang,  
Als unfruchtbaren Winters glänzte Leid.

Den Hals ganz schüttelt dieser weiße Kampf  
Im Raum, dem Vogel leugnend auferlegt,  
Doch nicht das Graun Gefieders Erd gefangen.

Phantom, im reinen Strahl hier angezeigt –  
Er macht sich still, er lernt Verachtung kalt,  
Das Kleid in trauriger Fern des Sternbilds Schwan!<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Mallarmé, *Gabe des Gedichts*, übersetzt von Christoph Ferber, S. 81.

<sup>23</sup> Mallarmé, *Dichtungen*, übersetzt von Kurt Reidemeister, S. 65.

Übersetzung von Gerhard Goebel:

Das reine, lebensvolle, schöne Heut und Jetzt  
Wird's uns mit einem trunknen Flügelschlag aufreißen  
Diesen See, hart, vergessen, unterm Reif durchgeistert  
Vom Gletschereis aus lauter nicht entflohnem Flug?

Ein Schwan, Zeichen von einst, entsinnt sich: es ist *er*,  
Herrlicher Art, doch ohne Hoffnung sich entbindend,  
Weil er die Gegend, wo zu leben, nicht ersungen  
Als des sterilen Winters Langeweil erglänzt;

Abschütteln wird sein Hals die weiße Todesschande,  
Vom Raume zugefügt dem Vogel, der ihn leugnet,  
Doch nicht das Graun des Bodens, der die Federn hält.

Fantom, vom eignen reinen Glanz hierher verwiesen,  
Erstarrt er unter dem verachtungskalten Traum,  
Den sinnlos im Exil vorzeigt des SCHWANENZEICHEN.<sup>24</sup>

Übersetzung von Josef Binder:

Das schöne Heute, lebensstark und jung  
mit einem trunknen Flügelschlag zertrümmre  
durchsichtig Eis vergessnen Sees, drin spuken  
gefrorene Flüge, welche nicht geflohn –

ein Schwan von ehemdem, daß kostbar er  
erinnert sich, doch frei macht ihn das nimmer,  
ihn, der nicht sang im Lande, wo man lebe,  
als glitzernd Öd des toten Winters kam.

Zwar wird sein Hals abschütteln weißes Sterben,  
im Raum, dem Vogel auferlegt, der ihn verneine,  
doch nicht des Bodens Graun, dran sein Gefieder fest.

Erscheinung, hier durch ihren reinen Glanz gezeichnet,  
erstarrend in dem kalten Traume von Verachtung,  
in den, nutzlos verbannt, sich hüllt der Schwan.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übersetzt von Gerhard Goebel, S. 123; 125.

<sup>25</sup> Stéphane Mallarmé, *Gedichte*, übertragen von Josef Alexander Binder, Linz: Ganymedes 1949, S. 43.

Übersetzung von Hans Staub / Anne Roehling:

Jungfräulich, lebendig und schön: der heutige Tag,  
Zerreißt er uns bald mit einem trunknen Flügelschlag  
Diesen harten, vergessnen See, unter dessen Raureif spukt  
Das transparente Eis der Flüge, die nicht entfloh!

Ein Schwan von ehedem erinnert sich, dass er es ist,  
Prachtvoll, doch ohne Hoffnung sich befreiend,  
Weil er das Land, darin zu leben, nicht besungen,  
Als des sterilen Winters Trübsinn glänzte.

Sein ganzer Hals bald schüttelt dieses weiße Sterben,  
Vom Raum dem Vogel auferlegt, der ihn verneint,  
Doch nicht des Bodens Grauen, wo das Gefieder steckt.

Phantom, das diesem Ort sein reiner Glanz einzeichnet,  
Erstarrt er nun in der Verachtung kaltem Traum,  
In den sich hüllt im sinnlosen Bann der SCHWAN.<sup>26</sup>

Übersetzung von Tim Trzaskalik:

Das ledige, lebendige, schöne Heute  
Wird es uns zerreißen mit trunknem Flügelschlag  
Diesen harten See Vergessen, den unterm Reif  
Heimsucht klares Eis von Flügen, die nicht flohen!

Ein Schwan erinnert sich an einst, dass er es ist  
Herrlich, der sich ohne Hoffnung aber befreit  
Da er nicht besungen die Gegend des Lebens  
Als sterilen Winters Ödnis neu erstrahlte.

Sein Hals wird abschütteln dieses weiße Siechen  
Vom Raume auferlegt dem Vogel, der ihn neint,  
Nicht aber des Bodens Graus, Haft des Gefieders.

Gespenst, sein reiner Glanz es diesem Ort zuweist,  
Es harrt in Verachtungs kühlem Traum, den antritt  
Inmitten des Exils, des nutzlosen, der SCHWAN.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Mallarmé, *Gedichte*, übertragen von Hans Staub und Anne Roehling, S. 117.

<sup>27</sup> Stéphane Mallarmé, „Das ledige, lebendige, schöne Heute“, in: Bollack, *Mallarmé*, übersetzt von Tim Trzaskalik, S. 73.

Übersetzung von Paul Hoffmann:

Der Jungfräuliche, der Lebendige, und der schöne heutige Tag  
Wird er für uns zerreißen mit einem Schlag des trunkenen Flügels  
Diesen harten vergessenen See, den heimsucht unter dem Reif  
Der durchsichtige Gletscher der Flüge, die nicht geflohen sind!

Ein Schwan von vormals erinnert sich, daß er es ist  
Großartig aber der ohne Hoffnung sich zu befreien  
Für nicht gesungen zu haben die Gegend wo zu leben  
Wenn des unfruchtbaren Winters Langeweile gegläntzt hat.

Sein ganzer Hals wird abschütteln diese weiße Agonie  
Vom Raum zugefügt dem Vogel, der ihn verneint  
Aber nicht den Schrecken des Bodens, in dem sein Gefieder gefangen ist.

Phantom, das an diese Stelle sein reiner Lichtschein läßt,  
Er macht sich unbeweglich in einem kalten Traum von Verachtung  
Die um sein unnützes Exil hüllt der Schwan.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Stéphane Mallarmé, „Der Jungfräuliche, der Lebendige, und der schöne heutige Tag“, übersetzt von Paul Hoffmann, in: (ders.), *Symbolismus*, S. 163.