

Monika Schmitz-Emans

## Nach-Klänge und Ent-Faltungen:

Hölderlins *Am Quell der Donau* und seine Schallgeschwister

Für Karl Maurer zum 75. Geburtstag

[...] Da staunen wir und wissens nicht zu deuten [...]

Friedrich Hölderlin: *Am Quell der Donau*, 9. Strophe, V. 106,  
StA 2,1, S. 129

### 1. Sprach-Flüsse

Daß das Phänomen mehr- und vielsprachiger Dichtung so zeitgemäß erscheint, hat mehr als eine Ursache. Zu Recht hat K. Alfons Knauth eine für das 20. Jahrhundert charakteristische „Aufwertung der mischsprachigen Literatur“ diagnostiziert und im Zusammenhang damit nicht nur auf die „zunehmende Mischung der Gattungen, der Medien und der Kulturen“ verwiesen, sondern auch auf ein gewandeltes Selbstverständnis der Sprachbenutzer. „Polyglotte Poesie gibt es seit der Antike, aber sie galt zumeist als unseriös. Erst als man merkte, daß der Mensch an sich nicht seriös ist, erkannte man ihren Ernst.“ (Knauth 1991, S. 43; vgl. auch Knauth 2001.) Multilinguale Dichtung muß es sich schon längst nicht mehr gefallen lassen, als bedeutungslose Spielerei abgewertet zu werden. Gerade ihre vielfältigen Spielformen ermöglichen poetische Aussagen besonderer Art. Fundamentalste Voraussetzung dafür ist die Bedeutung, welche in der multilingualen Dichtung dem sprachlichen „Material“ als solchem zukommt. Insofern sich das Auffälligwerden der sprachlichen Ebene eines poetischen Werkes als Selbstverweis verstehen läßt, sind multilinguale Werke gleichsam per definitionem Zeugnisse selbstbezoglicher Dichtung. In einem Jahrhundert, für dessen Dichtung die Problematik der Sprache und der Sprachen ins Zentrum des Interesses rückt, leistet gerade die multilinguale Dichtung einen wichtigen Beitrag zum Großprojekt poetischer Sprachreflexion, und gerade an ihren Spielformen wird der weite Ambitus zwischen Sprachskepsis und Sprachutopie ablesbar. Doch es gibt noch andere

Gründe für den generellen Bedeutungsgewinn poetischer Sprachmischung in der Gegenwartsliteratur. *Erstens* spiegelt sich in gemischtsprachigen Texten der Bedeutungsverlust nationaler und vor allem nationalsprachlicher Grenzziehungen, positiv gesagt: die 'Globalisierung' kultureller Prozesse. *Zweitens* drücken sich in der Verwendung von „fremd“-sprachigen Textelementen metaphorisch Fremdheitserfahrungen mancher Art aus – insbesondere die an keine besondere Kultur gebundene Grunderfahrung einer Fremdheit zwischen jedem Sprachbenutzer und seiner Sprache. Die mit dem Gebrauch welcher Sprache auch immer verbundene unausweichliche Selbst-Verfremdung und Selbstpreisgabe der sprechenden Instanz ist ein Kernthema moderner Literatur. (Vgl. dazu Ingold 1990, S. 148; vgl. ferner Wandruszka 1971 u. 1979.) *Drittens* scheint gerade multilinguale Dichtung auf plakative Weise die These zu illustrieren, daß es in jeder Rede „fremde“ Anteile gebe, insofern in jeder einzelnen Aussage stets frühere und andere Verlautbarungen, Meinungen und Perspektivierungen mitklingen.<sup>1</sup> Wer immer spricht, spricht zugleich mit der Stimme von 'anderen', mit 'fremder' Stimme.

Zur Explikation des spezifischen Sinns einzelner Beispiele gemischt-sprachiger Dichtung sind vielfältige Deutungsmodelle entwickelt worden. Sie stehen durchgängig im Zeichen der Reflexion über Sprache, sei es über Sprachlichkeit schlechthin, über einzelne Sprachen und ihr mal friedvolles, mal konfliktreiches Miteinander, oder aber über die Sprache oder die Sprachen bestimmter historischer Phasen oder kultureller Räume. So hat etwa Hans Peter Bayerdörfer die multilingualen Gedichte Paul Celans zur zeit- und kulturkritischen Grundhaltung des Dichters in Beziehung gesetzt und neben dem sprachpessimistischen Sinn solcher Texte auch deren *utopische* Dimension verdeutlicht, also die ihnen eingeschriebene Erinnerung an eine „lingua Adamica“. (Vgl. Bayerdörfer 1988, S. 52.) Ein utopistischer Zug kennzeichnet auch das gemischt-sprachige Werk jüngerer Vertreter konkreter Dichtung. Pierre Garnier und Haroldo de Campos vertreten „kosmopoetische“ Konzepte, die K. A. Knauth erläutert und kommentiert hat (Knauth 1991, S. 75ff.). Die dabei vorgestellten Beispiele illustrieren nicht nur die anhaltende Faszination der literarischen Avantgarde durch die Utopie einer universalen Kommunikation, sondern zugleich auch die Bedeutung, welche dabei die medialen Trägersubstanzen der poetischen Botschaft, vor allem auch neue technische Medien, gewinnen können. Bilder und Metaphern des Fließens und Verfließens sind in der multilingualen Avantgardedichtung vielfach anzutreffen. Sie bekräftigen das poetische Programm universalen Zusammenhänge und unaufhörlicher Übergänge: *panta rhei*. (Vgl. Knauth 1991, S. 77) Zwar verweisen Bilder strömenden

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Skizze der Bachtinschen Dialogizitätstheorie durch Bernhard Waldenfels. (Waldenfels 1991, S. 55f.)

und fließenden Wassers nicht nur in der experimentellen Dichtung auf die Utopie der Überschreitung historisch-kontingenter Grenzen, sondern auch in anderen Spielformen lyrischer Rede. Doch für Texte, welche ihr sprachliches „Material“ besonders exponieren, bestehen entsprechend auch besonders eindrucksvolle Möglichkeiten, die Verknüpfung sprachlicher, kultureller und ideeller „Territorien“ im Sprach-„Fluß“ zu spiegeln. Die poetische Evokation von Strömen und Flüssen, die als Verkehrswege verschiedene Länder und Sprachgemeinschaften untereinander verbinden, erinnert an die poetische Utopie grenzüberschreitend-universalen Kommunikation. Dem Bildfeld um Wasserläufe und Wasserwege affin ist das Bild der Quelle, die zudem für Ursprünglichkeit, Lebendigkeit, Erneuerung steht.

Insofern enthält bereits der Titel des (im folgenden vorzustellenden) poetischen Projekts, mit dem Schuld und Robert Kelly an Hölderlin anknüpfen, *in nuce* ein poetisch-utopisches Programm. Zudem fällt der Name eines Flusses, der einem Vielvölkerstaat seinen Namen gab: *Am Quell der Donau / Unquell the dawn now* (Schuld / Kelly 1998). Mit dem zweiten Teil des Titels, der sich als klang-analoge, wenngleich semantisch inäquivalente Übersetzung des ersten versteht („Unquell the dawn now“), kommt zugleich die nicht minder symbolträchtige Übergangszeit der Dämmerung ins Spiel – einer von vielen merkwürdigen sprachklanglich bedingten Zufällen, deren Erkundung sich dieses Projekt verschreibt. Schon der bilinguale Titel vollzieht eine Grenzüberschreitung – nicht nur zwischen der deutschen und der englischen Sprache, sondern auch zwischen 'Eigenem' und 'Fremdem'. Denn der erste (deutsche) Teil ist Zitat. Friedrich Hölderlin, der in seinem lyrischen Werk die Ströme Europas besungen und dabei eine komplexe symbolische Topographie entfaltet hat (vgl. dazu neben den im folgenden genannten Titeln: Behre 1994; Heidegger 1984; Seckel 1975), liefert die „Quelle“, von der aus der bilinguale Sprach-Fluß seinen Ausgang nimmt.

## 2. Die übersetzte Quelle

*Am Quell der Donau* (1801), einer von Hölderlins *Vaterländischen Gesängen*, ist nur als Bruchstück von 117 Versen überliefert (StA 2,1, S. 126-129). Schuld und Robert Kelly haben den Text 1998 einer mehrschrittigen Metamorphose unterzogen. Das Arrangement als solches ist symbolträchtig. Zu ihm gehören ein Weg durch zwei Sprach-Räume, ein medialer Wechsel vom Mündlichen zum Schriftlichen sowie ein Wechselspiel von Verstehen und Mißverstehen. Schuld las Kelly, der nicht deutsch spricht (oder doch zumindest vorgibt, diese Sprache nicht zu beherrschen), zunächst Zeile für Zeile den Hölderlinschen Ausgangstext vor. Kelly 'übersetzte' daraufhin das Gehörte in sein englisches Sprachverstehen und reformulierte seinen akustischen Eindruck in einer klinglich

verwandten, dem Englischen assimilierten Zeile. Aus „Am Quell der Donau“ wurde so „Unquell the Dawn Now“. Die Experimentalanordnung, in welcher Sprecher 2 Sprecher 1 „beim Wort“ nimmt und ihn eben darum in konventionellem Sinn nicht „versteh“, zielt auf mehr als einen bloß kuriosen Effekt ab; sie ist mehr als bloß Dichterparodie und vordergründiger Witz. Denn der vom ‘fremden’ Text mangels Sprachkompetenz ausgeschlossene Hörer emanzipiert sich hier auf programmatische Weise von den Sinnvorgaben des vernommenen Wortlautes. Statt sich vom Nichtverstandenen einschüchtern zu lassen, eignet er es sich an und assimiliert es seinem eigenen Sprachhorizont. Und statt zu schweigen, tritt er in eine Kommunikation mit Sprecher 1 ein. Das oberflächlich irritierende Aneinander-vorbei-Sprechen der beiden Partner illustriert die Produktivität von Mißverständnissen und bietet Anlaß zu der Frage nach der grundsätzlichen Interdependenz von produktivem Verstehen und Mißverstehen. Schon dieser ‘nukleare’ Dialog entzieht sich der eindeutigen Bewertung als gelungen oder als scheiternd. Im nächsten Schritt kompliziert sich die Konstellation dann: Sprecher 1 antwortet auf das, was ihm Sprecher 2 gesagt hat. Dabei zeigt sich, daß beide ein unterschiedliches Sprachverständnis vertreten. Sprecher 2 (Kelly) übernimmt im Dialog der Stimmen den Part dessen, der – naiv-optimistisch oder auch utopistisch – an die Einheit von Klang und Sinn zu glauben und das babylonische Desaster zu ignorieren scheint, indem er ‘nachspricht’, was er ‘versteh’; für ihn gibt es offenbar nur *eine Sprache*. Demgegenüber bringt Sprecher 1 (Schuldt) die *Differenz* von Klang und Sinn in Erinnerung. Er beherrscht das Englische wie auch das Deutsche und repräsentiert damit dasjenige Niveau des Sprachbewußtseins, auf dem die Differenz der Einzelsprachen zum Problem wird. Und so wendet er den Sprachfluß ins Deutsche zurück. Er übersetzt die zweite Zeile im eher konventionellen Sinn, unter Orientierung an der Semantik der Wörter statt an ihrem Klang. Das Ergebnis klingt rätselhaft, doch neuerlich symbolträchtig: „Ent-erstickte das Morgengrauen jetzt“. Aus einer Ortsbestimmung ist eine Aufforderung geworden. Kelly transponiert beim nächsten Schritt zurück ins Englische, wiederum auf dem Wortklang insistierend – so, als sei der Sinn im Klang beschlossen: „Ain’t'er Shtück the Morgue and Growing' Shadow“. Und neuerlich greift Schuldt diese Zeile auf, um sie zu übersetzen – das Ergebnis klingt noch eigentümlicher als die früheren Zeilen: „Ist nicht ihr Dreh das Leichenschauhaus und ‘s Schatten-Pflanzen?“ Der Eigensinn der beiden Dialogpartner hat den Ausgangstext verfünffacht.

Nicht nur Hölderlin wird durch das Donau-Projekt zitiert, sondern auch Ernst Jandl. Die Grundidee einer pseudo-naiven Imitation eines Textes durch die Wortklänge einer anderen Sprache hatte Jandl schon 1957 in seinem Text *oberflächenübersetzung* durchgespielt (Jandl 1985, S. 321). Dieses Gedicht aus der Sammlung *Sprechblasen* besteht aus einem englischen Ausgangstext, nämlich dem Zitat einer Folge von Versen William Wordsworths, sowie aus einem

„deutschen“ Teil, den Jandl aus solchen Wörtern zusammengesetzt hat, die den Klang der englischen Wörter näherungsweise nachahmen.

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)

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 eil  
seht steil dies fader rosse mähen  
so teig kurt wisch mai desto bier  
baum deutsche deutsch bajonett  
schur alp eiertier

Schon Jandls Text – dessen Titel als selbstironisch zu verstehen ist – wirft die Frage auf, ob es eine sprachliche „Oberfläche“ überhaupt gibt. Sind Klänge wirklich die „Oberfläche“ einer Botschaft, unter der sich der Sinn als das Eigentliche des Textes verbirgt? Das Experiment weckt Zweifel: Offenbar sind Klänge nicht a-semantisch, sondern sie besitzen eine semantische Dimension eigener Art, und jede „Oberfläche“ ist immer auch schon mehr. Der Terminus „Oberflächenübersetzung“ erscheint allerdings gut geeignet, um Kellys spezifischen Beitrag zum gemeinsamen Sprachspiel um Hölderlins Text zu charakterisieren, vorausgesetzt, daß man den komplexen Hintersinn dieses Ausdrucks bedenkt. Schuldt und Kelly zetteln ambivalente Hölderlin-Metamorphosen an: Einerseits wird das Ausgangssubstrat in einer Weise verfremdet, die man als skrupellos, ja vandalisch charakterisieren könnte. Andererseits entsteht ein neuer eigenständiger Text; Rolf Michaelis hat jener enigmatischen Frage nach „Leichenschauhaus“ und „Schatten-Pflanzen“ ausdrücklich poetische Qualität zugesprochen. (Vgl. die Rezension: Michaelis 1999) Was das Donauprojekt dem Verdacht bloßer Parodie entzieht, ist (unabhängig vom Ergebnis der sprachlichen Transformationen) aber vor allem die sprachreflektorische Dimension des Arrangements selbst. Sämtliche Verse von Hölderlins Fragment werden ins Fließen gebracht, und so entstehen aus dem „Quellen“-Text vier weitere. Nur vordergründig zweisprachig, ist der Text ein fünfstöckiger Babel-Turm,

repräsentiert doch jede Textschicht ihre jeweils eigene Sprache. Charakterisierbar wäre der Unterschied zwischen Schuldts und Kellys Übersetzungsstil als der zwischen einer „sentimentalischen“ (um die Differenz zwischen Klang und Sinn *wissenden*) und einer „naiven“ (diese Differenz *ignorierenden*) Verfahrensweise. In Erinnerung an Peter Szondis Deutung dieser Kategorien wäre dabei zu bedenken, daß gerade das Naive das Sentimentalische ist. (Vgl. Szondi 1978)

Auch die typographische Präsentation des Textes suggeriert einen Prozeß der wechselseitigen Durchdringung mehrerer Sprachen. Es gibt zwei schriftliche Fassungen des Projekts. In der ersten Variante wird jeder einzelne Vers zunächst durch alle seine englisch-deutschen Metamorphosen hindurch dekliniert, bevor der nächste Vers folgt. Daneben steht zweitens eine Serie von Leporellos, auf deren Seiten die einzelsprachlichen „ Fassungen“ jeweils im Zusammenhang lesbar werden. Das Projekt sprengt die konventionelle Buchform; Trägermedium des Gesamttextes ist eine Art Buchobjekt, dessen Elemente der Leser 'entfalten' muß, so wie Schuldt und Kelly die Donau-Hymne entfaltet haben. Zu einem literarisch-typographisch-architektonisch-musikalischen Gesamtkunstwerk wird das Projekt schließlich durch die Verwandlung des zweisprachigen Textmaterials von Schuldt und Kelly in ein Hörspiel mit dem programmatischen Titel *Schallgeschwister*.<sup>2</sup> Eine Art Gebrauchsanweisung begleitet die bedruckten Blätter und die CD: Das zweisprachige Nachwort Schuldts enthält aber mehr als nur eine Projektbeschreibung. Es erschließt gerade durch die Betonung scheinbarer Selbstverständlichkeiten mögliche Perspektiven der Interpretation.

Das Spektrum der Formen mehrsprachiger Literatur reicht von sprachkritisch-pessimistischen Experimenten zu utopistischen Entwürfen. Hier nimmt das Donau-Projekt trotz der äußerlich-vordergründigen Demontage seines Ausgangssubstrats eher die Partei der letzteren. Nicht das Mißverstehen wird hier akzentuiert, sondern das Neu-Verstehen. Die Idee der Grenzüberschreitung spielt eine so integrative Rolle (überschritten werden die Grenzen zwischen der deutschen und der englischen Sprache, zwischen Text, Bild und Musik, Eigenem und Fremdem, Klang und Bedeutung, Sinn und Zeichen), daß sich die Erinnerung an das romantische Schlagwort von der „progressiven Universalpoesie“ aufdrängt. Durch die Verwendung verschiedener Druckfarben

<sup>2</sup> Dieses ist dem Text-Heft und den Leporellos als CD beigelegt; der Text des Hörspiels ist im Heft selbst wiederum abgedruckt. An seiner Realisierung haben neben Schuldt (der als Verfasser des Hörspiels ausgewiesen ist) verschiedene deutsche und englische Sprecher, unter ihnen auch Kelly, mitgewirkt. Fortsetzung der Metamorphosen: Die (Text-)Gestalt des Hörspiels variiert das Sprachsubstrat des verfünffachten Donau-Fragments, und die gedruckte Fassung des Hörspiels macht darauf aufmerksam, daß sie als Folge medialer Unterschiede kein maßstabgetreues Abbild des Hörspiels sein kann und will.

präsentiert sich der Text zudem als „Regenbogen“. Damit wird auf ein Bild angespielt, dessen Gleichnispotential dem des strömenden Gewässers und der Dämmerung vergleichbar ist. Regenbögen symbolisieren Vielheiten und Übergänge, sie gelten als Brücken in unabsehbare Fernen, ins Imaginäre, ins Unendliche. Schon in Jandls *oberflächenübersetzung* war das Regenbogen-Motiv – als Wordsworth-Zitat – aufgetaucht, und insofern besitzt die typographische Präsentation des Donau-Projekts als solche indirekten Zitatcharakter. Die „Übersetzung“ der Regenbogen-Idee von der Wort-Sprache in die „Sprache“ der Farben fügt dem Ensemble von Transformationen eine weitere Facette hinzu.

### 3. Am Quell der Donau

Am Kapitol und jählings herab von den Alpen  
Kommt eine Fremdlingin sie  
Zu uns, die Erweckerin,  
Die menschenbildende Stimme.  
Da faßt' ein Staunen die Seele [...] (Am Quell der Donau, 4. Strophe, V. 39-43,  
StA 2,1, S. 126f.)

Die Wahl der „Quelle“ erscheint nicht zufällig, wieweil sie sich auf verschiedene Weisen erklären ließe. Man könnte in der Zeilen-Kunst Schuldts und Kellys zunächst einmal eine parodistische Anspielung auf die miteinander konkurrierenden textkritischen Hölderlin-Ausgaben sehen, denen bei allen Abweichungen voneinander immerhin eines gemeinsam ist: die Abweichung von konventionellen Druckbildern.<sup>3</sup> Auch auf *den* Arbeitsprozeß Hölderlins könnte angespielt sein: Das zeilenweise erfolgende, den Text partikularisierende „Nach-Dichten“ mag als Erinnerung an die komplexen Entstehungsprozesse Hölderlinscher Gedichte gelten, an die vielfachen Text-Schichtungen seiner eigenen Werke, welche dem Leser nicht allein ungewohnte Lesestrategien abverlangen, sondern zudem konventionelle Vorstellungen über die Einheit und Identität von Texten subvertieren. Und so wären die verschiedenen „Übersetzungs“-Varianten unter anderem als Parodien auf die Bemühungen der konkurrierenden Hölderlin-

<sup>3</sup> Die philologische Arbeit am Hölderlinschen Textkorpus besteht aufgrund der speziellen Überlieferungslage vor allem darin, verlorene Textzustände hypothetisch aus ihren späteren Stufen zu erschließen. Was dabei zustandekommt, hat einen merkwürdigen Zwischenstatus: Es darf nicht mit dem verlorenen früheren Text identifiziert werden, ist aber auch kein Teil der erhaltenen späteren Stufe, auch wenn diese die Konjekturearbeit maßgeblich prägt. Beschreibbar als das Ergebnis eines Übersetzens zwischen Früherem und Späterem, ist der Konjekturetext zugleich gemeinsames Produkt des ursprünglichen Autors wie des Philologen: ein bi-linguales Gebilde.

Herausgeber deutbar, welche das überlieferte Textsubstrat nach jeweils anderen Prinzipien in ihre Lesarten und Druckbilder übersetzen. Ferner könnte man Analogiebeziehungen des Donau-Projekts zu den Pindar-Übersetzungen Hölderlins entdecken, welche versuchten, dem Sprachgestus des griechischen Originals im Deutschen ein Äquivalent zu schaffen und als sehr eigenwillige Interlinear-Übersetzungen den Wortlaut des Originals anstelle der Regeln deutscher Syntax zur Richtschnur nahmen.<sup>4</sup> Eine weitere Affinität zwischen dem Hölderlinschen Donau-Fragment und dem intermedialen Opus Kellys und Schuldts beruht auf der *Signifikanz des Akustisch-Musikalischen*: Gerade in den Hymnen der Jahre 1801 und 1802 hat Hölderlin auf die Musikalität seiner Sprache besondere Akzente gelegt. Inhaltliche Evokationen musikalischer Eindrücke in den Gedichten korrespondieren diesem Anliegen. *Am Quell der Donau* setzt programmatisch mit einem „Orgel“-Vorspiel ein. Die Metamorphosen von 1998 erkunden neue Register des Instruments.

Experimente wie das Donau-Projekt werfen wegen der Eigenart ihrer Arrangements und Ergebnisse die Frage nach geeigneten literaturtheoretischen Beschreibungsmodellen auf. Entsprechendes gilt aber auch schon für das *Ceuvre* Hölderlins. Hans-Jost Frey hat unter dem Leitwort „Der unendliche Text“ ein Konzept des poetischen Textes entworfen, das zwar allgemeine Gültigkeit beansprucht, dabei aber vor allem dadurch überzeugen möchte, daß es die Herausforderung annimmt, die von Werken wie den Hölderlinschen ausgeht. Frey fordert die Betrachtung poetischer Werke unter dem Aspekt ihrer Prozessualität. So erscheinen Texte als etwas „Entstehendes“, dessen Werden zwar unterbrochen werden kann (und schließlich immer auch unterbrochen wird), ohne daß dies jedoch ein Anlaß zu teleologischen Deutungen oder zu einer Bewertung der sukzessiven Textstufen unter dem Aspekt einer „Verbesserung“ wäre. „Der Text“: das ist das Ensemble der verschiedenen Stufen, kein gerundetes Ganzes, sondern etwas prinzipiell Veränderliches. Führen Kontingenzen das Abbrechen dieses Transformationsprozesses herbei, so bleibt das Werk als Fragment dessen zurück, was noch aus ihm hätte werden können. (Vgl. Frey 1990, Kapitel „Ändern“ S. 76-123) Die Werke Hölderlins dienen Frey als sinnfällige Veranschaulichung seines Konzepts. Nicht allein, daß es ihm zufolge nicht angehen kann, die jeweils späteren Textstufen bei Hölderlin teleologisch als verbessernden Ersatz der früheren zu betrachten; nicht allein, daß er fordert, frühere und spätere Fassungen synthetisch als „den“ Text zu verstehen – der Nachvollzug der Arbeit am Text soll zudem bewußt machen, daß poetische Arbeit stets nur ein kontingentes Ende finden kann. Das Mit- und Nebeneinander der verschiedenen Stufen Hölderlinscher Werke illustriert

<sup>4</sup> Hölderlins Pindar-Übersetzung bietet ein extremes Beispiel eigenwilliger und gerade dabei um Treue bemühter Textarbeit. (Vgl. Nägele 1985, S. 131)

demnach den mehrfachen Sinn der „Unendlichkeit“ des Textes: Zufällig, nicht absolut, sind die Grenzen zwischen den einzelnen Varianten, kontingent, nicht absolut, die Grenzen zwischen dem, was im Zuge der Arbeit geschrieben wurde, und dem, was (noch) nicht geschrieben wurde. Der sich wandelnde Text will, so Freys Hypothese, daran erinnern, daß er nie „das Ganze“ sein kann. Zwar ist die Beziehung des jeweils späteren Textes auf seine(n) Vorgänger für Frey eine „Infragestellung“, aber nicht im Zeichen selbstbewußter Verdrängung des Vorgängers, sondern im Sinne der grundsätzlichen, nicht zuletzt selbstbezüglichen Infragestellung jeglicher Aussage, Benennung und Feststellung. Dieses Konzept des „unendlichen“ Textes weist, insbesondere dort, wo auf die konfliktuöse Beziehung zwischen Textvarianten hingewiesen wird, deutliche Affinitäten zu dekonstruktivistischen Textkonzepten auf. Wie diese rückt es das Nicht-Identische, Multiple und innerlich Spannungsvolle der Texte in den Blick. In Frage gestellt wird im Zusammenhang damit auch die Verantwortlichkeit des Autors für den Text und letztlich die Konzeption der Autorschaft als solche, die von dekonstruktivistischer Seite vielfach als primäres Objekt der Demontage gewählt wurde. Freys Beschreibungen Hölderlinscher Arbeit am Text weisen ferner bemerkenswerte Analogien zu Schuldts und Kellys Hölderlin-Projekt auf. So heißt es anlässlich verschiedener Beispieltex-te, bei denen in differenten Fassungen Teile durch andere Teile ersetzt sind:

Alle diese Beispiel belegen, daß die ersetzte Strophe nicht einfach verschwindet, sondern im späteren Gedicht Spuren hinterläßt. [...] Es geschieht hier großräumig [...] die Umschichtung eines Sprachmaterials, das eine gewisse Konstanz aufweist. Klänge und Wörter, die irgendwann in den Text Eingang gefunden haben, scheinen fortan zu ihm zu gehören und bleiben auch bei weitgehender Veränderung des Gedichts in viel stärkerem Maße erhalten, als man zunächst vermuten würde. (Frey 1990, S. 95)

Demnach gälte es, im späteren Text den früheren mitzuhören und mitzulesen, nach seinen Nach-Klängen auch dort zu suchen, wo der frühere Kontext umgestaltet worden ist. Die „Schallgeschwister“ stimulieren eben dazu, denn was die späteren Textstufen sagen, sagen sie vor dem Hintergrund der (typographisch ja auch präsenten) Vor-Stufen. Schuldts zweimalige Rück-Übersetzung ins Deutsche könnte als Metapher der Suche nach dem verlorenen Ausgangstext betrachtet werden, die pseudo-naive Klang-Übersetzung Kellys als pseudo-naive (und letztlich symbolische) Suche nach verlorenem gemeinsamem Sprachgelände des Deutschen und des Englischen. Das Hörspiel schließlich liest und hört sich an wie die Exemplifizierung jenes Konzepts vom alle Fassungen einbegreifenden (und doch unabgeschlossenen) Gesamttext, das Frey in Hölderlins Dichtung so augenfällig konkretisiert sieht. An der Übersetzung als einer besonderen Form der Bezugnahme auf einen Vorgängertext wird laut Frey

ein Grundzug augenfällig, den jede Beziehung zwischen Text und Text, meist insgeheim, besitzt: Der spätere verändert den früheren, er respektiert ihn nicht. Demnach wäre Hölderlins Fragment in den an seinen Wortlaut anschließenden Verfremdungsstufen „aufgehoben“, auch wenn diese sich vom ursprünglichen Wortlaut weit entfernen. Dies gälte auch für die inhaltliche Dimension des Donau-Fragments, also für das, was es an Utopischem enthält, für seine Konzeption des Dichters, der als „Strom“ nach Osten geht, Einheit zwischen Gegenwart und Vergangenheit stiftend, für die Idee einer „wahren“, paradiesischen und universalen Sprache, in der Ding und Welt zur Deckung kämen. Die Zertrümmerung und Umschichtung von Text-„Materialien“ verweist über sich selbst hinaus auf eine Grundgesetzlichkeit aller Rede, auf die Grundverfassung der Sprache selbst, die als ganze ebenfalls ein solches „Material“ ist: etwas Nicht-Ursprüngliches, immer schon Zitat früherer Rede, deren Fortsetzung und Umschichtung zugleich. Sprache ist nie „unschuldig“, und es gibt keinen Ausbruch aus ihren Ordnungen, nur Verschiebungen, die bei eben diesen Ordnungen ansetzen. Niemand kann neu ansetzen, niemand kann sprechend zurück ins Paradies gelangen, sondern ein jeder Sprachbenutzer bewegt sich entlang den Spuren seiner Vorgänger. Die Beziehung der Nachfolger zu den Vorgängern läßt sich sinnfällig umschreiben als das Verfolgen einer Spur. (Vgl. Frey 1990, S. 111; S. 122) In diesem Sinn haben Schuldt und Kelly Hölderlins Spur aufgenommen, und die *Schallgeschwister* bieten ein Modell nicht nur der Rezeption, sondern auch der Produktion von Gedichten. Denn auch die Beziehung des Schreibenden zu seinem Text läßt sich als das Verfolgen einer Spur beschreiben. Gerade Hölderlin war sich, Frey zufolge, stets selbst auf der Spur. Noch der weitreichendste Eingriff in den Ausgangstext durch einen Interpreten kann einerseits als Ent-Faltung eines in diesem enthaltenen Potentials betrachtet werden, andererseits als Zersetzung des Interpretations-substrats. Nirgends wird dies so deutlich wie im Prozeß der Übersetzung.

Als einer, der das Original noch einmal mit anderen Worten schreibt, ist der Übersetzer, ob er es will oder nicht, in ein wetteiferndes Verhältnis zum Autor gebracht. Die Übersetzung als potentielle Neufassung des Originals ist dessen Gefährdung. (Frey 1990, S. 24)

Original und Übersetzung stehen demzufolge nicht in einem hierarchischen Verhältnis zu einander, sondern in einem dialogischen. Keine Versuchsanordnung könnte diese Beziehung zwischen einem Text und seinen Übersetzungen wohl sinnfälliger machen, als die Stimmen-Komposition des Donau-Projekts. Für sich genommen, sind die Einzelstimmen nicht, was sie als Teil eines Ensembles sind. Dies gilt auch für das Original (das ja als Produkt der Umschichtung von Sprachmaterial ohnehin stets nur relativ „original“ ist).

Es sind nicht nur strukturelle Eigenarten der Hölderlinschen Dichtung in ihrer besonderen Überlieferungslage, welche ihre Bedeutung für das Donau-Projekt der beiden Zeitgenossen bedingen, sondern auch die spezifische Thematik der *Vaterländische[n] Gesänge*, insofern diese die Aufgabe des Dichters reflektieren. Diese besteht, im Horizont der poetischen Topographie Hölderlins gesprochen, darin, sich gen 'Osten' zu wenden, zu den griechischen Ursprüngen der europäisch-westlichen, der 'hesperischen' Kultur, um das „Wort“ aus dem „Osten“ vernehmbar werden zu lassen – ein Wort, das auf die Bewohner Hesperiens gekommen ist, ohne daß sie es doch bislang verstünden. Der Dichter hätte dieses fremde Wort zu beantworten, hätte Fremdes und Eigenes in eine Beziehung zueinander zu setzen, das Fremde im Eigenen, das Eigene im Fremden zur Anschauung zu bringen. Hölderlins Reflexionen über Griechenland und Hesperien als sein spezifischer Beitrag zur Querelle (vgl. dazu Binder 1987, S. 248ff., insbes. S. 251)<sup>5</sup> sind das Kernstück im Kontext seiner geschichtsphilosophischen Ideen. Auch die Sprachreflexion Hölderlins ist auf diesen thematischen Kontext bezogen; diagnostiziert werden auch hier Abfall vom Ursprünglichen, Entfremdung und Entzweiung.<sup>6</sup> Jochen Schmidt hat im Zusammenhang seiner Darstellung von Hölderlins Konzept der dichterischen Schöpfung zu Recht auf die Bedeutung hingewiesen, welche hier das Bild des großen Stroms als Symbol des Dichters besitzt.<sup>7</sup> Ursprünglichkeit und Individualität sind eng miteinander verbunden, ja identisch. (Vgl. Schmidt 1988, S. 406) Obwohl damit zumindest die Voraussetzung dafür gegeben ist, daß sich der spätezeitlich-hesperische Dichter selbstbewußt gegenüber den antiken Vorläufern behauptet, steht die Reflexion Hölderlins über die Beziehung zwischen der götterlosen Gegenwart und der Vergangenheit doch vielfach im Zeichen der Klage um Verlorenes und der Trauer über die Fremdheit der Welt. Insbesondere droht angesichts der „Fremde“ der Welt der Sprachverlust, wie das *Mnemosyne*-Fragment betont.

<sup>5</sup> Zur poetischen Topographie Hölderlins vgl. auch: Bennholdt-Thomsen 1996. Bennholdt-Thomsen weist u.a. darauf hin, daß Ströme für Hölderlin die Funktion einer „möglichen Vereinigung von Himmel und Erde“ besitzen (S. 191), und deutet die mehrfach lyrisch evozierte Idee des Wegs nach Osten aus ihrem geschichtsphilosophischen Horizont heraus.

<sup>6</sup> Jochen Schmidt hat hervorgehoben, in welchem Maße bei Hölderlin das Natürliche mit dem Unkonventionell-Eigenartigen identifiziert wird. (Vgl. Schmidt 1988, S. 408)

<sup>7</sup> Hölderlin greift dabei ein Bild auf, das sich in analoger Funktion auch bei anderen Autoren seiner Zeit findet. Vom „Strom des Genies“ spricht Goethes Werther, und Goethes *Mabomets-Gesang* ist eine Dichtung über das Genie, in der die Strommetapher eine zentrale Rolle spielt. Wie Schmidt betont, verdankt Hölderlin dem Kult des Ursprünglichen in der Sturm-und-Drang-Zeit entscheidende Impulse, die sich insbesondere im Bild der Quelle manifestieren.

Ein Zeichen sind wir, deutungslos  
Schmerzlos sind wir und haben fast  
Die Sprache in der Fremde verloren.  
(*Mnemosyne*, II. Fassung, V. 1-3; StA 2,1, S. 195f., hier S. 195)

Beschworen wird bei Hölderlin entsprechend immer wieder die Erinnerung an eine Zeit, da der Mensch noch in einem Verhältnis ungebrochener und unbehinderter Kommunikation mit den natürlichen Dingen stand. Die Sprache der Menschen ist defizitär gegenüber der Sprache der Natur, in welcher einst die Verbundenheit von Ich und Natur zum Ausdruck kam. Der Dichter, der sich jener Natursprache erinnert, ist ein Fremder unter den Menschen, sucht jedoch die Verständigung mit ihnen. Umso dringlicher ist die Frage nach einer Sprache, in der dies möglich wäre. Zweifel an der erschöpfenden Sagbarkeit der Wahrheit begleiten bei Hölderlin die Reflexion über Wesen und Funktion des dichterischen Worts. So enthält die Hymne *Germanien* Verse über das „Wahre“ und die dichterische Rede vom Wahren, in denen an die Jungfrau Germania die Aufforderung ergeht:

Dreifach umschreibe du es,  
Doch ungesprochen auch, wie es da ist,  
Unschuldige, muß es bleiben.  
(*Germanien*, V. 94-96; StA 2,1, S. 149-152, hier S. 152)  
(Vgl. dazu Binder 1987, S. 228; sowie Hornbacher 1995, S. 150)

Hartmut Binders Deutung zufolge zielt die Forderung nach einer umschreibenden Darstellung dessen, was „ungesprochen“ bleiben muß, auf die metaphorische Rede ab. Diese vermag auf ihre indirekte Weise von dem zu sprechen, was sich allenfalls der dichterischen Intuition erschließt, den Sinnen der Menschen aber verborgen bleibt: von der Einheit und vom Zusammenhang der Welt. (Vgl. Binder 1987, S. 227f.) Einen sprachutopischen Grundzug gewinnt Hölderlins Werk im Zeichen des hier artikulierten Bedürfnisses nach Versöhnung des Widersprüchlichen und Synthese des Disparaten. Die in verschiedenen Hymnen evozierten Bilder großer Ströme verweisen nicht zuletzt auf diese Utopie. Grenzüberschreitung und Einigung, Verbindung der Länder und der Zeitalter – dieser Vision verpflichtet ist auch das Fragment *Am Quell der Donau*, das mit den Hymnen *Brot und Wein* (StA 2,1, S. 90-95) und *Die Wanderung* (StA 2,1, S. 138-141) eine thematische Einheit bildet. In der *Wanderung* wird der Dichter als Grenzgänger zwischen Hesperien und Griechenland apostrophiert; gerade dieser Text läßt seine menscheitsgeschichtliche Schlüsselrolle erkennen. (Vgl. Binder 1987, S. 232) *Brot und Wein* greift den Gedanken auf. Entsprechend geht es auch im *Donau-Fragment* um die vom Dichter ermöglichte Kommunikation zwischen Westen und Osten, wenngleich unter anderer Akzen-

tuierung.<sup>8</sup> Als ein poetologischer Text, in dem die Situation des gegenwärtigen Dichters reflektiert und mit der eines früheren ursprungsnäheren Dichters verglichen wird, schlägt *Am Quell der Donau* einen Bogen von der Vergangenheit zur Gegenwart. Einst haben die Weisen des Ostens (der „Mutter“ Asia) sich auf göttliches Sprechen verstanden, doch sie „ruhn nun“. Für den Dichter der Gegenwart ist jenes Sprechen fremd geworden, die Sprache selbst erscheint als „Fremdling“, und die Botschaften der „menschenbildenden Stimme“ sind unverständlich geworden.<sup>9</sup>

Hölderlins mythisierendem Konzept von der Frühgeschichte der Menschheit zufolge sind die „Unseren“ (die Vorfahren der Deutschen) in der Vorzeit nach Osten gezogen und mit einem Ostvolk (aus dem Kaukasus vielleicht, vielleicht vom Indus) am Schwarzen Meer zusammengetroffen; daraus sind die Griechen hervorgegangen. Dieser Ursprungsmythos ist auf historische Ereignisse nur indirekt zu beziehen. Mit der Apostrophe „ihr Tale des Kaukasos, so alt ihr seid, ihr Paradiese dort“ (*Am Quell der Donau*, V. 77f.; StA 2,1, S. 128) erfolgt eine Anspielung auf den zu Hölderlins Zeit verbreiteten Glauben, der Kaukasus sei eine Völkerwiege (vgl. Binder 1987, S. 242), damit mittelbar aber auch auf die Konzeption einer paradiesischen Sprache. In dem Gedichtentwurf zu *Der Vatikan* erfolgt eine komplementäre Anspielung auf die babylonische „Sprachverwirrung“.<sup>10</sup> Winfried Kudszus hat die mit diesem Entwurf sich anbahnende Wende in Hölderlins Dichtung in einen Zusammenhang mit der Radikalität gesetzt, mit welcher hier das Sprachproblem als Indikator einer unheilen, erlösungsbedürftigen Weltverfassung angegangen wird. (Vgl. Kudszus 1973) Zudem verdeutlicht seine Würdigung der als Folge des babylonischen Desasters deutbaren Sehnsucht des Dichters nach einer eigenen, einer Sondersprache,

<sup>8</sup> Vgl. dazu insges. Binder 1987, S. 230f.: „Thema der ‚Wanderung‘ sind der Aufbruch des Dichters nach Osten und die Ankunft in Griechenland. [...] der Dichter lädt die griechischen Grazien ein, zu uns, nach Hesperien zu kommen. [...] Auch ‚Brot und Wein‘ spricht vom Aufbruch nach Griechenland und umgibt ihn mit den Zeichen eines heiligen Auszugs in ein gelobtes Land. Aber der Gedanke ist nun, dort sei ein Eigenes zu finden [...]. Anders motiviert ‚Am Quell der Donau‘ diesen Aufbruch. Er soll das ‚Wort aus Osten‘, das schon längst zu uns gedrungen, aber erst von wenigen verstanden ist, mit einem von den Wellen des Stroms getragenen ‚Wiederklang der Liebe‘ beantworten; so in den Lesarten des verlorenen Eingangs der Hymne. Hölderlin wandelt das Thema also [...] ab: ‚Brot und Wein‘: das Eigene ist im Fremden zu finden. ‚Am Quell der Donau‘: das Fremde ist unerkannt im Eigenen schon anwesend und muß noch begriffen werden. ‚Die Wanderung‘: das Fremde soll förmlich eingeholt und fürs Eigene fruchtbar gemacht werden.“

<sup>9</sup> Zum poetologischen Gehalt der Donau-Hymne vgl. u.a. Schwarz 1994, S. 166ff. – Zu Hölderlins Sprachkonzeption vgl. ferner Martin 1990.

<sup>10</sup> Vgl. das *Vatikan-Fragment*, V. 35f., SW 1, S. 432: „[...] Oft aber wie ein Brand/entsteht Sprachverwirrung.“

inwiefern die Unverständlichkeit dichterischer Rede zwiespältig beurteilt werden kann und beurteilt wurde: als authentisch poetischer Ausdruck einerseits, als latent wahnhaftige Kommunikationsverweigerung andererseits. (Vgl. dazu: Kudszus 1973, S. 23)<sup>11</sup> Hölderlin ist sich dessen bewußt, daß die Sprache durch die Tradition und den alltäglichen Gebrauch geprägt ist. (Vgl. Goldoni 1998) Seine Kritik gilt der bestehenden Sprache um dessentwillen, was sie trotz ihrer Bedingtheit und Beschränktheit zu sein und zu leisten hätte: Mehr als bloßes Zeichen, sollte sie den handelnden Menschen Orientierung und die Möglichkeit zur Selbstbesinnung geben. (Vgl. Goldoni 1998, S. 69)

Betrachtet man die reflexive Auseinandersetzung mit der Sprache sowie die daraus resultierende Bereitschaft zur Umgestaltung und Erneuerung der sprachlichen Ausdrucksmittel als Kriterium literarischer Modernität, so ist Hölderlin der erste programmatisch 'moderne' Dichter. Er stellt das Medium poetischer Artikulation mit dessen eigenen Mitteln in Frage; er bereitet einem Dichtungsverständnis den Weg, demzufolge das Proprium der Dichtung in ihrer Abweichung von der Norm liegt; er stellt der Sprache selbst Fragen, welche nicht auf die Alltagssprache als ein Instrument alltäglicher Kommunikation abzielen, sondern eine instrumentale Deutung der Wörter als unzulänglich ablehnen. Das Schweigen als Grenzwert der Rede gerät in diesem Zusammenhang ebenfalls mit einem die Moderne antizipierenden Nachdruck in den Blick: Die Abwesenheit von Sprache – die Stille – signalisiert die utopische Hoffnung auf das bislang Ungesagte. Mittelbar verheißt sie damit – als eine bessere Sprache – den Gesang.

Schicksalgesetz ist dies, daß alle sich erfahren,  
Daß, wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei.  
Viel hat von Morgen an,  
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,  
Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.  
(Friedensfeier. SW 1, 368.)

#### 4. Zu Grundmotiven der Sprachreflexion Hölderlins (Exkurs)

##### A. Tönen

Nicht weniger als die Erschließung eines Zugangs zum „Wahren“ verlangt Hölderlin der Sprache ab, wobei er dieses Wahre jenseits des logischen Sprachideals rationaler Philosophie sucht, letztlich aber die „Entgegensetzung von

<sup>11</sup> Kudszus erinnert an Bettina von Arnims Bemerkung: „mir sind seine Sprüche wie Orakelsprüche, die er als Priester des Gottes im Wahnsinn ausruft“. (Bettina von Arnim 1959, S. 395.)

Dichten und Denken“ als „Teil des 'hesperischen' Problems der Besinnungslosigkeit über die eigene Herkunft und Aufgabe“ versteht und hinter sich lassen möchte (Hornbacher 1995, S. 288f.). Annette Hornbacher hat Hölderlin eine „Schlüsselstellung“ in der Geschichte der Sprachreflexion zugesprochen, und den metakritischen Charakter seiner Sprachkonzeption hervorgehoben. (Vgl. Hornbacher 1995, S. 12, S. 89) Nahe liegt der Vergleich mit Hamann, dessen „Metakritik“ der kritischen Philosophie sich auf den tatsächlichen Sprachgebrauch beruft und dessen Unhintergebarkeit durch die abstrahierende Reflexion hervorhebt. Wie Hamann auf programmatische Weise bei der sinnlichen Konkretheit der Sprache ansetzt, um deren Charakter als ein letztes Apriori allen Denkens zu akzentuieren, wendet sich auch Hölderlin der Sprache als tönender zu. In seiner Konzeption der Sprache und der Poesie kommt der akustischen Dimension des Wortes eine Signifikanz zu, die bis zur Deutung des Sprechens schlechthin als eines „Tönens“ geht, wobei dieses „Tönen“ verknüpft ist „mit dem semantischen Umfeld des Singens und der schöpferischen Benennung“ (Hornbacher 1995, Kap. „Sprechen als Tönen“, S. 51-61, hier S. 51). Reminiszenzen an die topische Idee einer der Menschensprache überlegenen Sprache der Töne durchziehen vor allem den *Hyperion*. Dichtung erscheint Hölderlin, der wiederholt allen Wesen ihren jeweils eigenen „Ton“ zuschreibt, als „Wiederholung“ des Gesanges der Natur im tönenden Element der menschlichen Sprache“. (Hornbacher 1995, S. 57)<sup>12</sup> Utopische Spekulationen gelten einer Überwindung der Dichotomie zwischen Klang- und Sinnebene, und im Konzept des „Tons“ verdichtet sich die Idealvorstellung eines leibhaftig erfahrbaren Sinnes. Tönende Poesie ist leiblich und geistig zugleich. Mit der Poetik des Tönens wird auch der intendierte Brückenschlag zwischen Antike und Gegenwart exemplarisch vollzogen, insofern die „Bewußtwerdung der aus dem logischen Sprachkonzept weitgehend verdrängten Leiblichkeit der Sprache selbst“ eine Synthese zwischen „archaische[r] ethische[r] Spracherfahrung und moderne[r] Kritik am logischen Bedeutungsbegriff“ darstellt (Hornbacher 1995, S. 93). Manfred Riedel hat dargelegt, welche substantielle Bedeutung das „Hören“ Hölderlin zufolge für die praxisbezogene Vernunft besitzt; auch spekulatives Denken sei für ihn geprägt durch das „Hören auf die Sprache“ (Riedel 1990, S. 7). Betrachtet man mit Hornbacher den Hölderlinschen Sprachbegriff als einen, der „ihre [der Sprache] leibliche Wirklichkeit als ethisch-musikalische bewußt macht“ (Hornbacher 1995, S. 93), so nimmt sich Robert Kellys klangbezogene „Übersetzung“ des Hölderlinschen Ausgangstextes nicht mehr wie das Produkt eines (simulierten) naiven

<sup>12</sup> Vgl. Hornbacher 1995, S. 57f., derzufolge „Hölderlin in der Formel des Tons tatsächlich seine Metakritik an der zeitgenössischen Philosophie im Blick auf die eigene poetische Sprachkonzeption vertieft“.



Mißverständnisses aus, sondern vielmehr als Ausdruck einer Konzentration auf die „tönende“ Dimension von Sprache, wie sie konsequenter nicht sein könnte – und nicht näher an Hölderlin. „*Laute und Buchstaben*“, so hatte schon Hamann metakritisch gegen die Konzeption ‚reiner‘ Verstandesbegriffe eingewandt, „sind [...] reine Formen *a priori*, in denen nichts, was zur Empfindung oder zum Begriff eines Gegenstandes gehört, angetroffen wird und die wahren, ästhetischen Elemente aller menschlichen Erkenntnis und Vernunft. Die älteste Sprache war Musik [...]“ (Hamann 1951, S. 286). In diesen grundlegenden Bereich führt eine dichterische Rede zurück, welche das semantisch-inhaltlich „Übersetzbare“ an einem Ausgangstext um der Unübersetzbarkeit des Klanglichen willen zurücktreten läßt. Kellys Hölderlin-Paraphrase hört den Ausgangszeilen ihre Musikalität ab und erinnert dadurch an den leiblich-konkreten Ursprung jeder Verlautbarung. Gleichzeitig macht er damit einen Schritt über den Bezirk sprachlicher Konventionen hinaus, wie auch Hölderlin ihn postuliert.

## B. Übersetzen

Hölderlins übersetzerisches Werk ist von seinem poetischen nicht zu trennen, und beide brechen mit grundlegenden Konventionen. Dies betrifft bei den Übersetzungen nicht zuletzt die sprachliche Dimension, die mit konventionellen Vorstellungen von Werktreue nicht bemeßbar ist. In seiner *Antigonä* bemüht sich Hölderlin um eine ‚orientalisierende‘ und zugleich ‚verlebendigende‘ Übersetzung, während er bei *Ödipus der Tyrann* einem anderen Prinzip folgte, entsprechend seiner Einschätzung des hier dominierenden anderen Geistes. Offenbar hat Hölderlin, worauf unter anderem ein Brief an Wilmans hindeutet, verschiedene Übersetzungsstile gegeneinander abgewogen und den jeweils gewählten dem Charakter des zu übersetzenden Textes anzupassen gesucht. Selbst bezüglich der Typographie wurde diese Frage der Angemessenheit des Übersetzungstextes an den Charakter der Quelle erörtert – wodurch die visuelle Dimension des Textes eine Semantisierung erfuhr, welche auf die typographische Gestaltung und Umgestaltung der Donau-Hymne durch Schuldts und Kelly immerhin vorausdeutete.<sup>13</sup> Hölderlin war ein kühner Übersetzer, überzeugt davon, daß dem Übersetzer grundsätzlich ein erhebliches Spektrum an gestalterischen Möglichkeiten zu Gebote stehe, aus dem er bei der Entscheidung für eine bestimmte Diktion zu wählen habe, und sei es auch gegen konventionelle Erwartungen bezüglich einer ‚korrekten‘ Übertragung; es gilt für ihn,

<sup>13</sup> Hölderlin berichtet brieflich über seine Arbeit: „Ich habe die Druckfehler des ‚Ödipus‘ durchgegangen. Der rohe Druck hat mir fast besser gefallen, wahrscheinlich, weil die Züge, welche an den Buchstaben das Feste anzeigen, gegen das Modifizierende so gut aushalten in dieser Typographie und dieses im rohen Druck noch bemerkbarer war als im gefeilten.“ (SW 2, S. 940). Vgl. hierzu sowie zu den verschiedenen Übersetzungsstilen Hölderlins: Hornbacher 1995, S. 259ff.

dem Geist des Originals zu entsprechen, was nichts mit einem abstrakten Ideal der ‚Angemessenheit‘ zu tun hat. Die klangliche Dimension, die Rhythmik und die Dynamik des zu übersetzenden Originals sind als Parameter für die Entscheidung zwischen Übersetzungsalternativen ebenso maßgeblich wie der Gesamtcharakter des Ausgangstextes; gleichberechtigt stehen sie neben dem Inhalt. Abweichungen vom vordergründig Richtigen, ja selbst eigenwillige Eingriffe in den literalen Textsinn und inhaltliche Veränderungen, scheinen Hölderlin im Zeichen seiner Vorstellungen von der Aufgabe des Übersetzers unter Umständen gerechtfertigt. Zieht man dies in Betracht, so liegt der Schluß nahe, daß die Hölderlin-„Übersetzer“ Kelly und Schuldts dem übersetzten Autor selbst auf eine unkonventionelle Weise näher sind, als es zunächst scheinen mag.<sup>14</sup>

## C. Überwindung konventioneller Modi des Bezeichnens

Andere Indizien für eine solche Nähe der *Schallgeschwister* zu ihrem Basistext bietet die Hölderlinsche Sprachentwicklung zwischen 1802 und 1806, welche übereinstimmenden Interpretationen zufolge durch ihre abnehmende Referentialität charakterisiert ist. Gerade indem diese Sprache zunehmend weniger etwas Bestimmtes zu bezeichnen scheint, sucht sie „dem Wirklichen in seiner bedrängenden Einzigartigkeit einen absoluten Vorrang“ einzuräumen (so Hornbacher

<sup>14</sup> Auch die anlässlich der Hölderlinschen Pindar-Übersetzungen erhobenen Befunde Rainer Nägeles weisen in diese Richtung, insofern sie die Befremdlichkeit des deutschen (Hölderlinschen) Textes als Ausdruck einer „Hingabe“ an das Original werten, die gerade nicht auf die konventionelle Mitteilung von Inhalten, sondern auf eine Treue zur „Fügung“ der Wörter und einer Wort für Wort sich vollziehenden Nachschöpfung des Originals abzielt. Nägele erinnert anlässlich dessen, was er als Hölderlins „genaueste Pflege des Buchstabens“ charakterisiert, an Benjamins Diktum von der „großen Sehnsucht nach Sprachergänzung“ als Grundmotivation des Übersetzers. – Nägele 1985, S. 131f.: Hölderlins Pindar-Übersetzungen seien Ausdruck einer solchen Pflege des Buchstabens unter Verzicht auf andere mögliche Parameter dichterischer Übersetzung: „Nicht nur die Subjektivität opfert sich hier, sondern auch die Muttersprache dem Vaternext. Wort für Wort folgt der deutsche Text dem Griechischen. Wenn je auf eine Übersetzung Benjamins Wort zutrifft, daß aus ihr ‚die große Sehnsucht nach Sprachergänzung spreche‘, so ist es hier. Jede Intention, etwas mitzuteilen, verschwindet in der völligen Hingabe an die Fügung der Worte. Näher als manche Kritiker zugestehen möchten, kommt er damit dem Pindarischen Text, der seine Kunst in die ‚Fügung der Worte‘ [...] setzt. Was aber möglicherweise schon griechischen Ohren ungewohnt klang, erscheint im Deutschen erst recht fremd und fast unverständlich. / Der deutsche Text scheint aufgelöst, weil es keinen Halt mehr zu geben scheint in den Regeln der Syntax oder in einem schreibenden Subjekt, das zwischen Regel, Code und tragbarer Abweichung abwägt. Stattdessen mechanisches Festhalten an der verfügbaren Ordnung des vorgeschriebenen Textes. / Darin ist aber eben doch wieder ein Festhalten, das nicht zuletzt die eigene Subjektivität retten will [...]“

1995, S. 266, anschließend an die Hölderlin-Analysen von Renate Böschstein-Schäfer: vgl. Böschstein-Schäfer 1975/77; Böschstein 1988). Hölderlins Dichtung, vor allem die des Spätwerks, scheint auf eine Weise mit konventionellen Vorstellungen referentieller Sprache zu brechen, welche sie als Antizipation moderner Experimentaldichtung erscheinen läßt – nicht nur hinsichtlich der Uneinholbarkeit poetischer Rede durch begrifflich-abstrakte und philologisch-systematische Reflexion. Der Verzicht auf konventionelle Referentialität bewirkt, daß sich Hölderlins Sprache im ganzen mimetisch verhält: Sie erscheint als ein aus selbstreferentiellen einzelnen Zeichen bestehendes Analogon einer zeichenhaft verfaßten Welt.<sup>15</sup> Den Spätstil Hölderlins charakterisieren seine Bemühungen darum, jenseits konventioneller Abbildlichkeit sprachliche Entsprechungen einer zeichenhaften und zugleich stofflich-tönenenden Welt zu schaffen.

Schon die früheren Schaffensphasen dokumentieren aber die Bemühung Hölderlins, angesichts der ‚Sprachverwirrung‘ und der Inkongruenz von Zeichen und Dingen im Medium dichterischer Rede eine bessere und andere Sprache zu antizipieren. Die Ergebnisse dieses Bemühens sind jüngeren Experimenten mit Sprache erstaunlich ähnlich. So folgt Hölderlin mehrfach dem Leitgedanken, die Worte (dem Alltagssprachlichen gedankenlosen Gebrauch entgegen) „beim Wort“ zu nehmen, um ihre verschütteten ursprünglichen Sinnpotentiale wieder freizusetzen und ihnen eine neue Kraft des Zugriffs auf die Dinge zu verleihen. Rolf Zuberbühler hat in einer Abhandlung über die Bedeutung der Etymologie als poetisches Prinzip bei Hölderlin dargelegt, wie bereits hier die Etymologie einer Hinwendung zum vergessenen Ursprünglichen gleichkommt, die zur Entwicklung einer neuen Sprache führen oder diese doch zumindest vorbereiten soll (dazu: Zuberbühler 1973). Hölderlins Sprachutopie ist charakterisiert durch das Streben nach Versöhnung des Einzelnen mit dem Ganzen, des Sinnlichen mit dem Geistigen, des Endlichen mit dem Absoluten. Hilfreich bei der Entfaltung seiner sprachutopischen Vorstellungen ist Hölderlin das traditionsreiche Konzept einer bedeutsamen, sprachhaften Natur. Die Auffrischung von Metaphern und die Verwendung von Metaphern in einem sonst mißachteten Doppelsinn werden zu wichtigen Momenten der Spracherneuerung. Dieses ‚Etymologisieren‘ geht bei Hölderlin recht weit, ja bis zur Konstruktion von Zusammenhängen; so etwa „schöpft“ laut Zuberbühler „das Wort ‚gut‘ aus seiner Verwandtschaft mit dem heiligen Namen ‚Gott‘ seine Reinheit, seine Leuchtkraft“. (Vgl. Zuberbühler 1973, S. 42-45) Eine Rede, die mit den Spielregeln konventioneller Sprache in solcher Entschiedenheit bricht, rückt –

<sup>15</sup> Vgl. Böschstein-Schäfer 1975/77, S. 281: „Die in Patmos ausgesprochene Erkenntnis, daß nichts ‚gemein‘ sei, wird unterstützt durch die zeichenhafte Struktur der Welt, die auch dem Geringsten seine Bedeutung gibt.“

manchmal absichtlich – in die Nähe der irren Rede, insofern ihre Absage an konventionelle Sprachmuster eine Absage an die etablierten Ordnungen des Denkens und Wissens impliziert.

## 5. Zur immanenten Poetik der Schallgeschwister

Gerade in seiner Bezogenheit auf einen Ausgangstext sowie in seiner Mehrsprachigkeit vermittelt das Donau-Projekt ein grundlegendes Modell poetischer Sprache, und zwar unter verschiedenen Aspekten:

1. Auf ostentative Weise überlassen sich Schuldts und Kelly sprachlichen Vorgaben (nicht nur denen des Hölderlinschen Ausgangstextes, sondern auch den Zufälligkeiten klanglicher Ähnlichkeit zwischen dem Deutschen und dem Englischen. Akzeptiert werden Zufälle, doch indem sie akzeptiert werden, werden sie in die poetische Konstruktion einbezogen und dieser anverwandelt.
2. Auf nicht minder ostentative Weise ist der Donau-Text das Produkt eines gemeinschaftlich-dialogischen Dichtens (und in dieser Eigenschaft erweiterungsfähig zu kollektivem Dichten). So erfolgt eine Verteilung der „Autorschaft“, nicht aber deren gänzliche Preisgabe.
3. Die poetische Überschreitung von Sprach-Grenzen kann als Teilprojekt der „Entgrenzung“ poetischer Rede gedeutet werden, wie bei vielen anderen multilingualen Werken.
4. Schuldts und Kelly demonstrieren, wie Dichtung aus poetischer Rede entsteht, als Transformation, Fortsetzung, Übersetzung, Er-Setzung. Keine Rede, so wird damit signalisiert, ist „anfänglich“ oder „ursprünglich“; die Rede von „Quellen“ ist immer schon ein Zitieren. Das Donau-Projekt vermittelt einen Eindruck davon, was „Unendlichkeit“ des Textes heißen kann, und es radikalisiert die Idee der Grenzenlosigkeit durch die ostentative Mißachtung von Sprachgrenzen, welche dann praktisch zu einer besonders weiten ‚Entfaltung‘ des Ausgangstextes führt. Doch was auch immer die späteren Textstufen sagen, das sagen sie aus ihrer Beziehung zum Hölderlintext heraus.
5. In gebrochener, quasi-zitierender Weise wird an metaphysische Konzepte der Sprache und Dichtung erinnert, aber so, daß diese als Zitat bewußt werden. Reden ist „Übersetzen“, „aus einer Engelssprache in eine Menschensprache“, so hatte Hamann statuiert, und damit die Menschensprache an eine himmlische Sprache zurückgebunden. Das Grundmodell der Übersetzung bleibt erhalten, doch die Sprache, an die sich der Text bindet, ist menschliche Sprache. Wer immer spricht, übersetzt. Das „Zufällige“ – das, was „zufällt“ – unterliegt einer analogen Säkularisierung.
6. Aufgehoben erscheint die Differenz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, und zwar nicht allein, weil das Hörspiel *Schallgeschwister* einen integralen Teil des Projekts bildet, sondern auch, weil die akustische Dimension der Rede für

das Übersetzungsprojekt als solches konstitutiv ist. Der *Sprach-Klang* ist auf dem Weg vom Deutschen ins Englische ja der eigentliche Gegenstand der Übersetzung. Gegenstand der „Rückübersetzung“ ist dann der englisch *geschriebene* Text.

7. Die konkret-physische Präsentation des Textes in Form eines Hörspiels und eines Leporellos schließlich ist ebenfalls sinnkonstitutiv. Als tönendes Gebilde gemahnt das Donau-Fragment zum einen an die Bedeutung des ‚Tons‘ in Hölderlins Poetik, zum anderen inszeniert es die „Übersetzungen“ in ohrenfälliger Weise als Nachklänge, die den Ausgangsklang in sich aufheben. Das Leporello deutet auf die Idee einer „Entfaltung“ des Ausgangstextes und seiner Bedeutungspotentiale hin.

Multilinguale Dichtung ist mehr als ein ludistischer Nebenweg, schon bei Hölderlin<sup>16</sup> mehr als eine Abirrung: Viele Experimente mit mehrsprachlichem Material weisen schon durch ihre formale Struktur über sich selbst hinaus, transportieren eine Poetik: keine geschlossene Theorie, sondern eine Poetik im Experimentalzustand. Grundsätzlich sind sie dazu disponiert, weil in der Gegenüberstellung von gemischtsprachigem Material die eigene Sprache zur Fremdsprache werden kann – was im Fall des Donau-Projekts mit besonderer Gründlichkeit geschieht, denn hier resultiert ja die Enigmatik der deutschen „Rückübersetzung“ aus dem Weg, den der Ausgangstext über das Englische genommen hat. Eine indirekte, vielfach ironische Anspielung auf die Idee einer universalen, einer Welt-Sprache, welche die babylonische Katastrophe rückgängig machen oder entschärfen könnte, ist ebenfalls für viele multilinguale Dichtungen prägend. An die Universalisprachen-Utopie erinnert auch das Donau-Projekt, umso mehr, als es sich des Englischen bedient – der säkularen Variante der Universalisprache, der eigentlichen Weltsprache. Ein optimistischer Zug liegt in der Modellanordnung des Donauprojekts insofern, als zwei Sprachen, das amerikanische Englisch und das Deutsche, in ihrer inneren Vielheit vorgeführt werden: Wo die einzelnen Sprachen schon jeweils „viele“ sind, da ist die Grenze von der einen zur anderen Sprache offen.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Hölderlins späte Werke weisen Beispiele mehrsprachiger Textkomposition auf. Vgl. StA 2,1, S. 340. Vgl. dazu: Schmitz-Emans 1997, S. 62.

<sup>17</sup> Berührungspunkte ergeben sich zu sprachtheoretischen Reflexionen, die Gilles Deleuze anlässlich der Sprache des Theaters angestellt hat, indem er die Bühne als einen Raum der Mehrsprachigkeit charakterisiert, wo der zuvor geschriebene Text sich durch die Aufführung wieder verflüssigt. Es komme hier darauf an, „in ein- und derselben Sprache zweisprachig zu sein“; man müsse „in die Sprache [...] Variationslinien einführen, die einen zum Fremden in der eigenen Sprache machen oder aus der fremden Sprache eine eigene oder in die eigene Sprache eine immanente Zweisprachigkeit als eigene Fremdheit einführen.“ Deleuze zufolge gilt es, „[...] zweisprachig sein, aber in der eigenen Sprache; stottern, aber so, daß die Sprache selbst zu stottern beginnt [...]“ (Deleuze 1980, S. 53, S. 55.)

Das Nachwort Schuldts zum Donau-Projekt verdeutlicht dessen poetologischen Sinn, auch wenn es keine nüchterne philologische Abhandlung darstellt. (Übrigens enthält es selbst eine Vielzahl von Neologismen.) Schuldts verweist auf Dichotomien, welche die uneinlösbare Sehnsucht nach Einheit und Kongruenz erzeugen – allen voran die Dichotomie von Klang und Sinn, von Zeichen und Bezeichnetem. Der Traum von deren Identität ist der von einer paradiesischen Sprache, bei welcher Wort und Wesenheiten identisch wären – ein sentimentalischer Traum von naivem Sprechen.

Der Ursprung der Sprachen liegt im Sich-Entfalten und Sich-Verwinden von Klang und Sinn, in dem siamesischen Ineinander dieser beiden halben Welten. Dort balgen sich Gleichsetzung, Karikatur, Trennung, Versteckspiel, Spiegelung, Hohn und Resonanz. Mitten in ihrem Lärmen träumen wir Hörer von tautologischer Gewißheit. (Schuldt / Kelly 1998, Nachwort)

Die un-paradiesische Differenz von Klang und Sinn erscheint jedoch als Ausgangsvoraussetzung des Donau-Experiments, bei dem man sich zwischen „Seele“ und „Körper“, „Sinn“- und „Ausdrucks“-Ebene der Rede hin- und herbewegt. An die Stelle des Traums von der paradiesischen Identität von Sprachkörper und Sprachseele tritt in Schuldts Paraphrase der nicht minder utopische Traum einer Seelenwanderung durch die Sprachkörper.<sup>18</sup> Das Zusammenspiel des englischen Klang-Übersetzers und des deutschen Sinn-Übersetzers erscheint als Gleichnis für das Zusammenspiel von Freiheit und Bindung, von Emanzipation und Abhängigkeit als von zwei antagonistischen, aber komplementären Grundzügen poetischer Rede überhaupt. Exemplarisch demonstriert das Donau-Projekt, daß und inwiefern poetische Übersetzung in der Gegenwart wie bereits bei Hölderlin Anlaß zur grundsätzlichen Besinnung auf Sprache und ihre Beziehung zur Wirklichkeit gibt – eine Beziehung, die in den Kategorien der Referentialität und Abbildlichkeit weniger denn je erschöpfend zu beschreiben ist. Gerade das Projekt einer Übersetzung fremder Texte verweist zudem auf eine zweite Grundsatzfrage, welche nicht nur die Dichtung betrifft, wenn sie hier auch mit besonderem Nachdruck zu stellen ist: die Frage nach dem Subjekt der Rede. Sie stellt sich nicht erst im Zeichen post-

<sup>18</sup> „Der Klang ist die Seele der Sprache, während die Bedeutungen der Wörter ihre Körper sind. Die fünf Stimmen oder Gestalten dieses Werkes wechseln zwischen Sprechen und Lauschen, sind nacheinander Maulhelden, Ohrenräumer, Maulhelden, Ohrenräumer ... Seele schlägt in Körper um; aus Körper wird Seele; dreht sich um und schon ist sie ein fremder Körper geworden. Da sind Ander-Ich und Wider-wir. Sagen sie dasselbe? Sagen sie nicht gerade dieselbe Seele, die unversehens mehrere, ganz verschiedene Körper angenommen hat?“ (Schuldt / Kelly 1998, S. 75)

moderner Kritik am Autorkonzept.<sup>19</sup> Bezogen auf Hölderlins übersetzerische Arbeiten fallen die Diagnosen der Interpreten auf charakteristische Weise ambivalent aus: Annette Hornbacher sieht in Hölderlins Tragödienübersetzung den programmatischen Ausdruck einer Abkehr „von der bewußtseinsphilosophischen Auslegung der ‚Sprache‘ als einer Funktion des Subjekts“ (Hornbacher 1995, S. 290). Anders Rainer Nägele, der das für die Pindar-Übersetzungen diagnostizierte „Festhalten an der verfügbaren Ordnung des vorgeschriebenen Textes“ auch in anderem, wenngleich indirekten Sinn, als eine Selbstbehauptung des sprechenden Subjekts verstanden wissen möchte (Nägele 1985, S. 131f.). Hölderlin habe das ‚mechanische‘ Moment des Übersetzens „als Schutz gegen eigene Gefährdung“ betrachtet, und übersetzend aus den Worten seiner eigenen Sprache Schutzräume für seine Subjektivität gebaut – so die pointierte Deutung Nägeles.<sup>20</sup> Ambivalent wie die Beziehung zwischen dem übersetzenden Subjekt und seinem Text nimmt sich auch die Übersetzung des Namens Hölderlin in „Scardanelli“ aus, die der wahnsinnige Hölderlin in den 40er Jahren vornahm. Roman Jakobson, einer der Gründerväter der Abweichungspoetik, hat die Namen Hölderlin und Scardanelli in Buchstaben aufgelöst und die Beziehung der einen Buchstabenreihe zur anderen expliziert (Jakobson 1976, S. 31); sie könnte als „Übersetzung“ beschrieben werden, ähnelt als eine anagrammatische

<sup>19</sup> Zuberbühler diagnostiziert bei Hölderlin eine Selbstaufopferung des sprechenden Subjekts. (Zuberbühler 1973, S. 44)

<sup>20</sup> „In der Pindarübersetzung schlägt die Aussparung solche Lücken in die Fügung der Muttersprache, daß gewissermaßen darin das Subjekt sich einrichten kann.“ (Nägele 1985, S. 132) Diese These von der Selbstbewahrung des Subjekts in „Lücken“ der Sprache steht in Korrespondenz zu Nägeles spezifischer Auslegung der Abweichungspoetik. „Wenn das Poetische, wie man vor allem seit den russischen Formalisten anzunehmen geneigt ist, in der Funktion der Abweichung zu finden ist, so heißt das gleichzeitig, daß das Poetische exemplarisch der Ort der *parole* ist und damit auch der Ort des Subjekts. Der Ort des Subjekts erscheint dadurch als Ort des Konflikts. Das Subjekt kann nur *in* der Sprache Subjekt werden und zwar in der Form einer Distanzierung, einer absplattendenden Differenz, die in bezug auf Regel und Code als Verletzung sich äußert.“ (Nägele 1985, S. 132) – Vgl. auch den Kommentar Nägeles zur Hölderlinschen Auslegung des Delphischen Orakelspruchs und zu „Hölderlins Bedenken gegen ‚besondere‘ Deutungen“ (vgl. StA 5, S. 197): Die delphischen Orakel haben „eigentlich keinen Originaltext [...]: was als Orakeltext ausgesprochen wird, ist schon Deutung, artikulierte Interpretation inkohärenter, sinnloser Silben und Worte aus dem Munde der Seherin. Erst im deutenden, artikulierenden Mund der Priester wird daraus ein Text, ein Orakel-Spruch. / Wenn so der Originaltext sich auflöst hinter der Kette von Deutungen, erscheint die Fixierung des Orakelspruchs zum festen Buchstaben und gesetzgebenden Allgemeinen als arbiträrer Akt der jeweiligen Deutung. Diese Arbitrarität konstituiert die unendliche Kette des Besonderen im Allgemeinen, indem die Besonderheit jedes einzelnen sprechenden Subjekts als das individuell Unaussprechliche sich darin aussprechen möchte.“ (Nägele 1985, S. 135f.) Die Analogien der hier vorgestellten Orakelauslegung zum Verfahren Schuldts und Kellys ist offenkundig.

Relation der eigenwilligen Übersetzung des Hölderlinschen Donau-Textes durch Kelly und Schuldt und führt erneut auf die – unbeantwortbare – Frage, ob sich Hölderlin hinter Scardanelli ‚versteckt‘ (wie Jakobson suggeriert) oder ob er selbst von den verstellten Buchstaben versteckt wird.

## 6. Watschelnd im Zipfelpelz

Schuldts und Kellys vielschichtige Hölderlin-Übersetzung wirft schon wegen der Beteiligung zweier Übersetzer und verschiedener Sprachen die Frage nach dem Subjekt, welches sich übersetzend ausspricht, in noch größerer Schärfe auf. Zumindest sprachlich ist ein Subjekt im Text präsent: Die Verwendung der Wörter „ich“ und „wir“ deutet darauf hin, daß zumindest sprachliche Platzhalter (Leerstellen) für den- oder diejenigen vorgesehen sind, die übersetzend das Wort führen und sich dabei auch selbst ins Wort übersetzen. Die Metamorphose einer (an sich bereits) programmatischen Zeile Hölderlins ins Groteske könnte dabei als Hinweis darauf gedeutet werden, daß das Subjekt der Rede, wenn es denn im Text auftaucht, dabei wohl auch schmerzhaftes Attacken sowie groteske und teilweise kuriose Maskierungen in Kauf zu nehmen hat. Immerhin enthält eine der Übersetzungen auch die Ermütigung zur Standhaftigkeit:

da staunen wir und wissen nicht zu deuten  
Dare standing. We unwitting night to day turn.  
Wage zu stehen. Wir unbeabsichtigt Nacht in Tag verwandeln.  
Whack sustain. We unbeach ache, in tag fur waddle.  
Watschen halt aus. Wir ziehen Schmerz vom Strand, watscheln  
im Zipfelpelz.  
(Schuldts / Kelly 1998, S. 33)

In der Begegnung mit der Fremdsprache wird selbst die Muttersprache zur Fremdsprache – oder beweist, daß sie immer schon Fremdsprache gewesen ist – sprachliche Fremde als Folge der Ferne von jeder wahren Sprache. Überraschend treu bewegen sich die beiden ‚Übersetzer‘ Hölderlins in der von diesem gewiesenen Spur, nicht nur thematisch, sondern auch strukturell, zum einen, insofern sie wie jener ‚etymologisierend‘ ihr Wortmaterial auf verborgene Implikationen hin befragen und ihm dabei neue Bedeutungsdimensionen abgewinnen, zum anderen, indem sie die Spaltung zwischen Sprache und ihren Gegenständen auf eigenwillige Weise zu überbrücken suchen. Ob die Idee einer Erlösung der Sprache durch das Donau-Projekt als parodistisch überzeichnet erscheint oder aber als eingelöst und bekräftigt, hängt vom (wechselhaften) Standpunkt ab. Die Metamorphose der letzten Zeile des Hölderlinschen Ausgangstextes spiegelt abschließend die Ambivalenz des gesamten Donau-Projekts.

„Doch Alles geht so“ – „though all's gate so“ – „wenngleich alles ein Tor ist so“ – „vainlike. All sin torn so“ – „Alle Sünde zerrissen so“ (Schuldt / Kelly 1998)<sup>21</sup>

Die letzte Übersetzung erinnert erstens an die Idee einer „Erlösung“ von Sünde, damit aber mittelbar an die Utopie einer Erlösung der Sprache, einer Aufhebung ihrer Erbsünde: „Alle Sünde zerrissen so“. Zweitens jedoch ist der Leser mittlerweile in den eigensinnigen Transfer zwischen dem Deutschen und dem Englischen so eingeübt, daß er der vorletzten Zeile „all sin torn so“ auch eine andere Bedeutung ab-hört: den Hinweis auf die Zerrissenheit des „Sinns“, eine Zerrissenheit, die dem End-Text, vergleicht man ihn mit dem Ausgangstext, ja deutlich abzulesen ist. Mit den beiden konkurrierenden Lesarten geht es um das Selbstverständnis des gesamten Donau-Projekts und mittelbar um das Selbstverständnis gemischtsprachiger Dichtung überhaupt: Ist diese eine Überwindung oder doch eine Kompensation der babylonischen Katastrophe, bei welcher eine Absolution von der „Sünde“ – vom Sünden-Fall der Fremdheit zwischen den Sprachen sowie zwischen Klang- und Sinnebene der Sprache erfolgt? Eröffnet die poetische Vielsprachigkeit einen Rückweg ins Paradies, dessen Sprache in Babel einst verlorenging? Oder gilt das letzte Wort des Donau-Projekts eigentlich der von ihm selbst drastisch demonstrierten Zerrissenheit des „Sinns“, der jede Aussage in postbabylonisch-vielsprachiger Zeit als Folge der Differenz zwischen Sinn- und Zeichenebene ausgesetzt ist? „[S]in“ oder „Sinn“ – was ist zerrissen? Die Frage ist unentscheidbar, und mit ihr die Frage, ob poetischer Multilingualismus ins Paradies zurück-, oder ob er immer nur noch weiter nach Babel hinein führt. Der Leser sieht ein, daß „alles ein Tor ist“ – die Frage ist, wohin? – ganz abgesehen davon, daß auch die Doppeldeutigkeit von „Tor“ eine Anknüpfung für weitere Entfaltungen bieten könnte: Durchgang zum Neuen oder sprachgläubige Narretei? Ein „Tor“ zu Hölderlin oder eine Fortsetzung seiner Torheit? Sollte die Mehrstimmigkeit der *Schallgeschwister* als mutwilliges Spiel mit dem Ausgangstext und mit Hölderlinschen Themen verstanden werden oder aber als Realisierung einer von Hölderlin selbst ersehnten Mehrstimmigkeit? Der Weg zur Unschuld führt durch die Sünde, wie bereits in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* konstatiert wird (vgl. Kleist 1985, S. 338); der Weg zur Einheit über die Zerrissenheit. Auf inhaltlicher wie auf struktureller Ebene ist mehrsprachige Dichtung hier besonders herausgefordert, denn sie bringt in mehr als einem Sinn die Sprache zum „Fließen“.

<sup>21</sup> Dies ist eine Zeile, die laut Michaelis 1999, S. 45: „Hölderlin wieder nah ist“.

## Bibliographie:

- Hölderlin, Friedrich: *Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Hg. v. Friedrich Beissner. Stuttgart 1943ff. [= StA] (Bd. 2,1: Gedichte nach 1800. Erster Teil: Texte (1951); Bd 5: Übersetzungen (1952))
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. v. Günter Mieth. München 1970 [= SW]
- Hölderlin/Schuldt/Kelly: *Am Quell der Donau – Unquell the dawn now*. Göttingen 1998 [= Schuldt/Kelly 1998]
- Arnim, Bettina von: „Die Gündelode.“ In: *Werke und Briefe*. Hg. v. Gustav Konrad. Frechen/Köln 1959-1963. Bd 1 (1959), S. 215-536 [= Bettina von Arnim 1959]
- Bayerdörfer, Hans-Peter: „Sprachen Rag-time? Überlegungen zur Entwicklung des polyglotten Gedichts nach 1945.“ In: *Deutsche Lyrik nach 1945*. Hg. v. Dieter Breuer. Frankfurt/M. 1988, S. 43-64 [= Bayerdörfer 1988]
- Behre, Maria: „Hölderlins Stromdichtung. Zum Spannungsfeld von Naturwahrnehmung und Kunstauffassung.“ In: *Neue Wege zu Hölderlin*. Hg. v. Uwe Beyer. Würzburg 1994, S. 17ff. [= Behre 1994]
- Bennholdt-Thomsen, Anke: „Ost-westlicher Bildungsgang: Eine Interpretation von Hölderlins letztem Strom-Gedicht.“ In: *Interpretationen/Gedichte von Friedrich Hölderlin*. Hg. v. Gerhard Kurz. Stuttgart 1996, S. 188-199 [= Bennholdt-Thomsen 1996]
- Binder, Wolfgang: *Friedrich Hölderlin. Studien von Wolfgang Binder*. Hg. v. Elisabeth Binder u. Klaus Weimar. Frankfurt/M. 1987 [= Binder 1987]
- Böschstein-Schäfer, Renate: „Die Sprache des Zeichens in Hölderlins hymnischen Fragmenten.“ In: *Hölderlin-Jahrbuch 19/20 (1975/77)*, S. 267-284 [= Böschstein-Schäfer 1975/77]
- Böschstein, Renate: „Hölderlins allegorische Ausdrucksform, untersucht an der Hymne ‚An die Madonna‘.“ In: *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*. Hg. v. Christoph Jamme und Otto Pöggeler. Bonn 1988, S. 181-209 [= Böschstein 1988]
- Deleuze, Gilles: *Kleine Schriften*. Übers. v. J. D. Schacht. Berlin 1980 [= Deleuze 1980]
- Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*. Frankfurt/M. 1990 [= Frey 1990]
- Goldoni, Daniele: „Hölderlin und die Sprache“, in: *Neobelicon XXV*, 2 (1998), S. 67-121 [= Goldoni 1998]
- Hamann, Johann Georg: „Metakritik über den Purismus der Vernunft.“ In: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Josef Nadler. Wien 1949ff. Bd. III (1951), S. 281-289 [= Hamann 1951]
- Heidegger, Martin: „Hölderlins Hymne ‚Der Ister‘.“ In: *Martin Heidegger: Gesamtausgabe*. Bd. 53. Frankfurt/M. 1984 [= Heidegger 1984]

- Hornbacher, Annette: „Die Blume des Mundes. Zu Hölderlins poetologisch-poetischem Sprachdenken.“ Würzburg 1995 [= Hornbacher 1995]
- Ingold, Felix Philipp: „Übersetzen (Der Übersetzer; die Übersetzung).“ In: *Vom Übersetzen. Zehn Essays*. Hg. v. Martin Meyer. München/Wien 1990, S. 144-167 [= Ingold 1990]
- Jakobson, Roman: *Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte*. Frankf./M. 1976 [= Jakobson 1976]
- Jandl, Ernst: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Klaus Siblewski. Bd. 1 Gedichte. Darmstadt / Neuwied 1985. [= Jandl 1985]
- Kleist, Heinrich von: „Über das Marionettentheater.“ In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. v. Friedrich Semdner. 8. Aufl. München 1985 (1952). Bd. II: Kleine Schriften, S. 338-345 [= Kleist 1985]
- Knauth, K. Alfons: „poethik polyglott.“ In: *dichtungsring. Zeitschrift für Literatur* 20/1991. S. 43-80 [= Knauth 1991]
- Knauth, K. Alfons: „Artikel: ‚Multilinguale Literatur‘.“ In: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. (<http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik>) [= Knauth 2001]
- Kudszus, Winfried: „Versuch einer Heilung. Hölderlins späte Lyrik.“ In: *Hölderlin ohne Mythos*. Hg. v. Inge Riedel. Göttingen 1973, S. 18-33 [= Kudszus 1973]
- Martin, Wolfgang: *Mit Schärfe und Zartheit. Zu einer Poetik der Sprache bei Hölderlin mit Rücksicht auf Herder*. Bonn 1990 [= Martin 1990]
- Michaelis, Rolf: „Schatten-Pflanzen. Hölderlin, Schuldt, Kelly im Rundgesang.“ In: *DIE ZEIT* 26. 24. Juni 1999, S. 45 [= Michaelis 1999]
- Nägele, Rainer: *Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung – ‚Uneßbarer Schrift gleich‘*. Stuttgart 1985 [= Nägele 1985]
- Riedel, Manfred: *Hören auf die Sprache. Die akroamantische Dimension der Hermeneutik*. Frankf./M. 1990 [Riedel 1990]
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt 2. Aufl. 1988 [= Schmidt 1988]
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München 1997 [= Schmitz-Emans 1997]
- Schwarz, Herta: *Vom Strom der Sprache. Schreibart und ‚Tonart‘ in Hölderlins Donau-Hymnen*. Stuttgart/Weimar 1994 [= Schwarz 1994]
- Seckel, Dietrich: „Hölderlins Raumgestaltung (1938).“ In: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hg. v. Alexander Ritter. Darmstadt 1975, S. 45-68 [= Seckel 1975]
- Szondi, Peter: „Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung.“ In: Peter Szondi: *Schriften II*. Frankf./M. 1978, S. 59-105 [= Szondi 1978]

- Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankf./M., 2. Aufl. 1991 [= Waldenfels 1991]
- Wandruszka, Mario: *Interlinguistik. Umriss einer neuen Sprachwissenschaft*. München 1971 [= Wandruszka 1971]
- Wandruszka, Mario: *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München/Zürich 1979 [= Wandruszka 1979]
- Zuberbühler, Rolf: „Etymologie bei Goethe und Hölderlin.“ In: *Hölderlin ohne Mythos*. Hg. v. Inge Riedel. Göttingen 1973, S. 34-47 [= Zuberbühler 1973]