

## 12. Übersetzungstheorie und -praxis der Moderne

Mallarmés Prosaübersetzung von Poes Gedichten ist eigentlich untypisch für seine Sicht von Sprache und Literatur (sowie jener der Moderne bzw. des Ästhetizismus insgesamt). Auf eine kurze Formel gebracht, könnte man deren Prinzip mit dem Satz beschreiben: Dichtung besteht aus Wörtern, aus Sprache, nicht aus Gedanken oder bezeichneten Inhalten. Die formale Ebene ist daher die einzig relevante, der Inhalt untergeordnet, und zwar auch beim Übersetzen. Wenn - statt der Erfindung und Wiedergabe von Gedanken - der Prozess der Formung und damit der Charakter des Künstlichen in den Mittelpunkt gestellt wird, so nähern Übersetzung und Originaldichtung einander, ja Dichten ist hinsichtlich der Suche nach sprachlichem Ausdruck letztlich nichts anderes als Übersetzen, wie schon Novalis bemerkt hatte. Wenn sich Übersetzen nicht mehr vom Dichten unterscheiden lässt, entfällt auch die traditionelle Orientierung des Übersetzers am Leser, dessen mangelndem Verständnis der Sprache des Originals abgeholfen werden muss.

**Paul Valéry** fordert z. B. in seinen *Variations sur les Bucoliques*, dass die Form über dem Sinn nicht vernachlässigt werden dürfe: „[...] la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison.“ Und auch für ihn verschwimmen Übersetzen und Dichten:

Pourquoi pas? Ce sont toujours, au fond, les mêmes problèmes, - c'est-à-dire, les mêmes attitudes: l'oreille intime tendue vers le possible, vers ce qui va se murmurer 'tout seul', et murmuré, redevenir désir; le même suspens et les mêmes précipitations verbales; la même orientation de la sensibilité du vocabulaire implexe, comme si tous les mots de la mémoire guettaient leur occasion de tenter leur chance vers la voix.

Übersetzen ist insofern ein schöpferischer Akt, als man sich auf die Spuren des Dichters begibt, auf den Weg, den dieser ging, als er das Original schrieb. Tatsächlich setzt sich die moderne Dichtung auffällig häufig mit Übersetzungsproblemen bzw. dem Sprachtransfer auseinander. Man denke nur an *Finnegans Wake*, einen Text, der aus vielen verschiedenen Sprachen zusammengesetzt ist, T. S. Eliots *The Waste Land*, das *Finnegans Wake* an Sprachenvielfalt kaum nachsteht, oder Beckett, der wechselweise Englisch und Französisch schrieb und sich zuweilen selbst ‚übersetzte‘.

Sieht man von den genannten gemeinsamen Überzeugungen ab, so zerfällt die Übersetzungstheorie in der Moderne in einzelne Standpunkte. Lässt sich bis dahin zumindest noch eine dominante Einstellung zu den Problemen des Übersetzens feststellen, so findet sich fortan bei fast jedem Theoretiker eine neue Variante der allgemeinen Orientierung an der formalen Ebene.

### 12.1. Stefan George

Stefan George, der wohl wichtigste deutsche Übersetzer der ersten Jahrhunderthälfte, suchte nach einer privaten poetischen Sprache, die nur wenigen Eingeweihten zugänglich sein sollte. Seine Auffassung des Übersetzens fügt sich in sein elitäres Dichtungsverständnis, das sich in einer hermetischen Schreibweise, dem Desinteresse an großen Auflagen, der kleinen Gemeinde von Jüngern, die der Meister um sich scharte, u. ä. niederschlug. George experimentierte mit einer *lingua romana*, einer Mischung von verschiedenen romanischen Sprachen. Einem Gerücht zufolge soll er das erste Buch der *Odyssee* in diese Kunstsprache übertragen, aber vor seinem Tod

vernichtet haben. Erhalten sind in dieser Sprache nur zwei Verse, die in das Gedicht *Ursprünge* aufgenommen wurden; es geht darin um das Weiterleben von altem Geheimwissen:

Doch an dem flusse im schilfpalaste  
Trieb uns der wollust erhabenster schwall:  
In einem sange den keiner erfasste  
Waren wir heischer und herrscher vom All.  
Süss und befeuernd wie Attikas choros  
Ueber die hügel und inseln klang:  
CO BESOSO PASOJE PTOROS  
CO ES ON HAMA PASOJE BOAÑ.

Von hier ist es nicht weit zu den Experimenten mit Privatsprachen wie sie die Dadaisten, Lettristen und andere avantgardistische Gruppen durchführten. George war von Anfang an international orientiert, seine Bestrebungen zielten eher auf die Überwindung als auf die Perfektionierung der Einzelsprachen ab. Auf jeden Fall maß er dem Übersetzen bei der Suche nach einer eigenen dichterischen Sprache große Bedeutung zu. George verwendete dabei häufig einen altertümlichen Wortschatz (minne, wissenheit, sendlinge, selbsthändig, ‚witzte‘ für Sinne), dialektale Formen (Ärme statt Arme, Läste statt Lasten) und Neuprägungen (deutekunst, erdgesicht, unverlass, denkschmuck, sinnen-mahl). Reime versuchte er prinzipiell nur einmal zu verwenden, sowohl in seinen eigenen Dichtungen wie in den Übersetzungen. Schon mit vierzehn Jahren begann George zu übersetzen. Neben anderen übersetzte er Shelley und Browning, die englischen dekadenten Dichter der Jahrhundertwende Dante Gabriel Rossetti und Swinburne, sowie Baudelaire, Rimbaud, Verlaine und Mallarmé, Dante und Shakespeare. Die Shakespeare-Sonette, mit denen wir uns hier beschäftigen wollen, erschienen 1909. George deklarierte seine Version als „Umdichtung“ und als „anti-romantisch“; wie meist bei seinen Übersetzungen identifizierte er sich voll mit dem Originaldichter, hier mit der Platonischen Allegorik und der Hermetik der Sonette.

Georges Übersetzungstheorie lässt sich aus seinen Äußerungen über die Dichtung insgesamt erschließen. Form geht auch bei ihm vor Inhalt, zumindest in Literatur, die diesen Namen verdient:

Den wert der Dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie etwa weisheit gelahrtheit) sondern die form d. h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.

Maß und Klang, Struktur und Originalität bestimmen auch den Wert einer Übersetzung. Künstlerische, nicht stofflich-inhaltliche Aspekte stellen für George die Kontinuität zwischen den Epochen und Völkern her, verbinden Dichter und Übersetzer und sind daher für die Nachgeborenen einzig wichtig. Historisierendes Übersetzen, das heißt der Versuch, den Leser in die Stoff-Welt des Originals zu versetzen, kommt für ihn nicht in Frage. Was zählt, ist das an einem Original Aktuelle, die künstlerisch innovativen Elemente, kurz: die Form.

Die älteren dichter schufen der mehrzahl nach ihre werke oder wollten sie wenigstens angesehen haben als stütze einer meinung: einer weltanschauung - wir sehen in jedem ereignis jedem zeitalter nur ein mittel künstlerischer erregung.

Es geht ihm daher nicht darum, einen fremden Dichter einzuführen, sondern um die reine Freude am Formen, die das Original initiiert. Letztlich Arbeit an der Sprache zu sein, darin stimmen Übersetzung und Dichtung überein.

## 12.2. Karl Kraus

Karl Kraus folgte im Vergleich zu George einem konventionellen Übersetzungskonzept. Bekannt ist das Pathos, mit dem Kraus für die Reinheit der Sprache und gegen ihren Missbrauch kämpfte. Er dachte bei dieser idealen Sprache durchaus an eine ursprüngliche, paradiesische, an eine *langue immaculée*, von der auch Mallarmé ausging. Kraus ging es aber vor allem um die Reinheit des Deutschen. In der Diversität der Sprachen sah er nämlich keinen prinzipiellen Mangel wie George oder Walter Benjamin. Aus diesem Grund geriet er auch in Konflikt mit George. Seine Übersetzungskonzeption entwirft Kraus in direkter Auseinandersetzung mit George, dem er wegen seiner allzu wörtlich übersetzten Shakespeare-Sonette, die in gewisser Weise zu einer Vermischung von Deutsch und Englisch geführt hatten, „Doppelfrevel an Shakespeare und der deutschen Sprache“ und „Idiotie, die das Eigenleben zweier Sprachen negiert“, vorwirft. In gewohnt grimmiger Polemik spricht er von dem „Experiment Stefan Georges: durch eine Vergewaltigung zweier Sprachen, der des Originals und derjenigen, die die Übersetzung erraten läßt, eine Einheit des dichterischen wie des philologischen Mißlingens zu erzielen.“ Unverständlich sind ihm die „Flucht eines Zeitgenossen ins Hieratische“ und das „Feinschmeckertum für ausgediente deutsche Vergangenheitswörter“. Und Kraus schreitet zur Demonstration der Mängel von Georges Sonetten.

Von *schönsten* wesen wünscht man einen sproß  
„Von schönsten Wesen“ gibt es nur in der Kommerzsprache; bei Artikeln hat der Superlativ keinen Artikel: Schönste Wesen hier vorrätig. Überdies ist der Superlativ falsch eingestellt, so daß er das Gegenteil bedeutet: Von den schönsten Wesen wünscht man einen Sproß, warum nicht sogar von dir? Und mit solchem Vers begann George das Werk!  
Daß *dadurch* nie der schönheit rose sterbe:  
Und wenn die reifere mit der zeit verschoß  
Ihr angedenken trag ein zarter erbe.  
Doch der sein eignes helles auge freit  
Du nährst dein licht mit eignen wesens loh,  
Machst aus dem überfluß die *teure-zeit*,  
Dir feind und für dein süßes selbst zu roh.  
Du für die welt *jetzt* eine frische zier  
Und *erst* der herold vor des frühlings reiz:  
„Erst der Herold“ des Frühlings, also weniger als dieser.  
In eigner knospe gräbst ein grab du dir  
Und, zarter neider, schleuderst weg im geiz.  
Gönn dich der welt! Nicht wie ein schlemmer tu:  
Eßt nicht der welt behör, das grab und du!

Des Wesens Loh und die Teure-Zeit: alles hat doch im Kunstgewerbe Raum!

Die englischen Originalfassungen zu den zitierten Gedichten fehlen bei Kraus, da es ihm auf das Verhältnis zum Original überhaupt nicht ankam, sondern lediglich auf die konstatierten Monstrositäten in der Zielsprache. Mit seiner Konzentration auf das reine Deutsch erinnert er streckenweise sogar an die Theoretiker der schönen untreuen Übersetzung in Frankreich. Zieht man das Original ins Kalkül, so erklären sich die Verfremdungen als Ergebnis des engen Anschmiegens an dessen Wortlaut.

From *fairest* creatures we desire increase,  
That *thereby* beauty's rose might never die,  
But as the riper should by time decease,  
His tender heir might bear this memory:  
But thou, contracted to thine own bright eyes,

Feed'st thy light's flame with self-substantial *fuel*,  
 Making a famine where abundance lies,  
 Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.  
 Thou that art *now* the world's fresh ornament  
 And *only* herald to the gaudy spring,  
 Within thine own bud buriest thy content  
 And, tender churl, makest waste in niggarding.  
 Pity the world, or else this glutton be,  
 To eat the world's *due*, by the grave and thee.

### 12.3. Georges und Kraus' Shakespeare-Sonette im Vergleich

Kraus ließ es nicht bei der Kritik bewenden, sondern schritt zur Tat und übersetzte selbst Shakespeares sämtliche Sonette neu (sie erschienen 1933). Im Gegensatz zu George nimmt er sich vor, „Gefühle und Gedanken so in jene des Nachführenden und in die der anderen Sprache zu übertragen, so einzuschöpfen, daß der Eindruck zwingend werde, der Dichter hätte, in dieser Welt und Sprache lebend, nicht anders gedichtet.“ Wir erinnern uns, dass schon Schleiermacher solchen Überlegungen eine Abfuhr erteilt hatte. Festzuhalten ist aber vor allem, dass Kraus von vorsprachlichen Gedanken und Gefühlen ausgeht und der Sprache nur Vermittlungsfunktion zuordnet. Zudem ist seine Vorstellung von poetischer Sprache an den Klassikern, vor allem an Goethe, orientiert. Ergebnis dieser Übersetzungskonzeption sind den erinterpretierten Ideen entsprechende Formulierungen, die sich vom Original deutlich weiter entfernen als jene Georges.

Ein *schönes* Wesen wünscht man fortgesetzt,  
 daß nie der Schönheit Rose ganz vergehe,  
 und welkt sie durch die zeit, daß unverletzt  
 im schönsten Sproß das Schöne auferstehe.  
 Du aber, nur dem eignen Strahl verbunden,  
 du, nur genährt, verzehrt von deinem Glanze,  
 du hast, dich neidend, deinen Feind gefunden,  
 der dir im Allbesitz mißgönnt das Ganze.  
 Du, der die Welt beglückt mit jedem Reiz,  
 des Frühlings Herold, der mit vollen Händen  
 versagt im Spenden, du gewährst dem Geiz,  
 dich endlich in dir selber zu verschwenden.  
 Gewähre dich der Welt, der zugehört  
 die Schönheit, die das Grab der Zeit verzehrt.

Wenn man sich in Kraus' polemischem Stil üben wollte, könnte man feststellen, dass vielleicht Feuilletonromane ‚fortgesetzt‘ werden, nicht aber schöne Wesen. Dass das Schöne ‚aufersteht‘, noch dazu unverletzt, ist übles Kunstgewerbe! (Hat sich das arme Schöne schon oft verletzt?) ‚Dem eignen *Strahl* verbunden‘ - der eigne Strahl soll den Übersetzer treffen! Strahlen wird bei soviel Preziosität niemand, da würde ja sogar George vor Neid erblassen. *Genährt, verzehrt* - entweder oder! Aus den nächsten beiden Versen kann man lernen, was dabei herauskommt, wenn *sich* einer *neidet*, nämlich dass aus Überfluss nicht Hungersnot, sondern Allbesitz wird! Mit vollen Händen, Spenden, Geiz, verschwenden - sind wir hier an der Börse? ‚Gewähren‘ wir uns doch endlich der Welt, warum eigentlich nicht gleich verkaufen? Übrigens ist ‚zugehört – verzehrt‘ ein netter Reim, oder soll man zugehört vielleicht zugehärt aussprechen?

Aber hören wir lieber noch einmal den unübertrefflichen Spötter selbst anlässlich eines George-Sonetts.

Die stunden die mit holdem Werk umziehn

Liebliche schau drauf jedes Auge ruht  
*Entzieren* was am zierlichsten gediehn  
 Und treffen ganz das gleiche ding *mit wut*.  
 Den sommer treibt die zeit die nimmer steht  
 Greulichem winter zu und tilgt ihn dort:  
*Saft dürr* im Frost und üppig Laub verweht!  
 Schönheit vereist! Kahlheit an jedem ort!  
 Doch bliebe flüssig nicht in glases haft  
 Als Geist zurück des sommers *filterung*,  
 So wär mit schönheit auch der schönheit kraft  
 Geraubt - es schwände selbst *erinnerung*.  
 Doch geist der blumen, ob auch winter *grüße*,  
 Entbehrt nur form: es lebt die innre süße.

Wann hätten sich, in Ding und Wort, jemals „Filterung“ und „Erinnerung“ gereimt? Und Winter grüßt nicht, tut nicht dem Reim zuliebe, was der Frühling tut; sondern dräut, wütet u. dgl. Selten dürfte ein holdes Werk so mit Wut getroffen und „entziert“ worden sein. Saft dürr! George schildert den Winter mit Rufzeichen. Er behält recht: Schönheit vereist! Kahlheit an jedem Ort!

Vergleichen wir etwas ernsthafter noch je eine Sonett-Übersetzung von George und Kraus. Zunächst das Original und daneben George, darunter Kraus.

Since I left you, mine eye is in my minde,	Seit ich von euch liess verbleibt mein aug im geist
And that which governes me to goe about, Doth part his function, and is partly blind,	Und was mein führer ist von ort zu ort Teilt nunmehr seinen dienst. Ist blind zumeist
Seemes seeing, but effectually is out: For it no forme delivers to the heart Of bird, of flowre, or shape which it doth latch, Of his quick objects hath the minde no part,	Scheint sehend aber wirklich ist es fort. Nie liefert es dem herzen die gestalt Von vogel blume körper die es fängt. Der hurtige Zug macht für den geist nicht halt
Nor his owne vision houlds what it doth catch:	Noch bannt es selbst die schau die es empfängt.
For if it see the rud'st or gentlest sight, The most sweet favour or deformed'st creature, The mountaine, or the sea, the day, or night: The Croe, or Dove, it shapes them to your feature. Incapable of more, repléat with you,	Ob es das rauhst. zartste sehen mag. Die süsse stirn. den ungestaltsten wicht: Es formt gebirg und see und tag und nacht Und taub' und kräh nach eurem angesicht. So dass für andres schwach. von euch gefüllt.
My most true minde thus maketh mine eye untrue.	Mein treuster geist mein aug in untreu hüllt.

Im Geist wohnt nun mein Aug, das deine Nähe  
 entbehrt, wo's führen soll, erfüllt's die Pflicht  
 nur halb, ist blind fast, tut als ob es sähe,  
 in Wirklichkeit entschwand ihm sein Gesicht.  
 Dem Herzen vorenthaltend die Gestalt  
 von Vogel, Blume, allem was da lebt,  
 gewährt's dem Geiste keinen Aufenthalt,  
 dem alle dargebotne Schau verschwebt.  
 Denn was nur im natürlichen Bezirk  
 zu sehen ist, das Holde und das Wilde,  
 er formt die Nacht, den Tag, das Meer, Gebirg,  
 die Taube und die Kräh' nach deinem Bilde.  
 Mein Auge ging dir allerwegen nach,  
 so kam's, daß treuster Sinn die Treue brach.

Offensichtlich hält sich George eng an den Wortlaut des Originals, und zwar sowohl semantisch als auch lautlich. Wenn man in seinem Sonett 46 versuchte lexikalische 1:1-Entsprechungen zählt, so kommt man bei Kraus nur auf die Hälfte, alles andere wird

von ihm um(ge)schrieben. Auffällig sind bei George im Gegensatz zu Kraus z. B. die Entsprechungen *left* - *liess*, *governes* - *führer* ist, *part his function* - *teilt seinen dienst*, *effectually* - *wirklich*, *out* - *fort*, *delivers* - *liefert*, *latch* - *fängt*, *houlds* - *bannt*, *vision* - *schau*, *catch* - *empfängt*, *rud'st* - *rauhst*, *gentlest* - *zartste*, *favour* (=Gesicht) - *Stirn*, *feature* - *angesicht*, *repleat* - *gefüllt*. Auch in der Silbenzahl und Lautgestalt bleibt George häufig eng am Original. Abgesehen von etymologisch verwandten Wörtern und offensichtlichen Fällen wie *rud'st* - *rauhst* haben auch Wörter wie *seit* für *since*, *ungestaltsten* für *deformedst* oder *gefüllt* für *repleat* zumindest einzelne Phoneme und/oder die Silbenzahl gemeinsam. Auch syntaktisch behält George die Form des Originals fast stets bei, Kraus erreicht dieses Ziel nur in der Hälfte aller möglichen Fälle. Infolge seiner formalen Annäherungsversuche wich George immer wieder vom deutschen Sprachgebrauch ab, was ihm Kraus sehr übel nahm. Kraus seinerseits sucht unmittelbare Entsprechungen vor allem bei Konkreta, aber auch da nicht immer (*sea* - *Meer*); bei Abstrakta weicht er regelmäßig von der primären Bedeutung der englischen Wörter ab. Am größten sind die Abweichungen aber in der Syntax, immer wieder ziehen sich seine Sätze infolge der Umgruppierungen über die Versgrenze hinaus (*enjambement*).

Die Übersetzung von Kraus ist infolge der Interpretations- und Eindeutschungsvorgänge glatt lesbar, sie enthält kaum noch dunkle Stellen. Er vereindeutigt die zahlreichen mehrdeutigen Stellen (worauf bezieht sich z. B. das 'it' und 'his' in den Versen 5 - 9? Auf 'eye' oder 'minde'?) Es geht in dem Gedicht um die veränderte Wahrnehmung der Wirklichkeit infolge der ausschließlichen Konzentration auf eine geliebte Person. Es ist stark auf Ideen abgestellt, und nicht auf äußere Vorgänge. Kraus verstärkt diese Tendenz noch, indem in seiner Version 17 von 26 Nomina Abstrakta sind, im Original aber nur 12 von 20. Die Beobachtungen und Überlegungen des lyrischen Ich werden daher noch weiter verallgemeinert. Bei George finden sich dagegen nur 9 abstrakte gegenüber 14 konkreten Nomina ('shape' zu 'körper', 'creature' zu 'wicht' usw.). Kraus stellt das geistige Erlebnis in den Mittelpunkt, George das sinnliche. Letzterer versteht die Sonette mehr als (*homophile*?) Liebesgedichte denn als - oft sehr komplexe - Gedankenspiele.

#### **12.4. Rudolf Borchardt**

Rudolf Borchardt ist ein weiterer Sprach- und Kulturreformator in der Zeit zwischen Jahrhundertwende und Weimarer Republik. Die Formel „Schöpferische Restauration“, so der Titel eines Vortrags von 1927, fasst sein konservativ-reformerisches Programm zusammen. Der Zivilisation und ihren Folgen, vor allem der Entfremdung des Menschen, widersetzt sich Borchardt vor allem auf sprachlicher Ebene. Die alte Volkssprache, seit der Aufklärung und ihren künstlichen Sprachnormierungen verdrängt, muss seiner Ansicht nach für die Dichtung wiederentdeckt werden. Borchardt knüpft mit seinem Programm eindeutig an die Romantiker an. Das Übersetzen versteht er als Aufforderung zur Sprachschöpfung, die deutsche Sprache gilt ihm nicht als statische Gegebenheit, sondern als dynamisches Gebilde, das der Gestaltung harret. Die Übersetzung ermöglicht die Aneignung des Alten wie des Fremden, Borchardts Übersetzungssprache wird zu einem Konstrukt, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart mischen. Wenn er gelegentlich Anklänge an die Deutschtümelei erkennen

lässt, so erschöpft er sich doch nicht darin. Er vertritt eher eine weltbürgerliche, zumindest pan-europäische Mystik; z. B. fragt er sich, warum **Dante** nicht in mittelalterlichem Deutsch schrieb? (*Dante und deutscher Dante*, 1908) Diesem Versäumnis, meint er, könne nachträglich abgeholfen werden. Durch „Rückverwandlung“, eine Art Zeitmaschine, wollte Borchardt solche versäumte Entwicklungen nachholen und eine potentielle Geschichte rekonstruieren. Die Aneignung der Vergangenheit ermöglichen ihm in erster Linie die bereits von George her geläufigen Archaismen. Für die Übersetzung der *Divina commedia* (1922) erfand er sogar eine Art privates frühneuhochdeutsches Idiom.

Die Sprache in die ich übertrug, kannte ich weder als solche noch konnte es sie als solche gegeben haben; das Original warf erst ihren Schatten gegen meine innere Wand; sie entstand, wie eine Dichtersprache entsteht, ipso actu des Werkes. Die italienischen Wendungen, genau befolgt, ergaben ein Deutsch, das zwischen 1250 und 1340 im ganzen Oberdeutschland sehr leidlich verstanden worden wäre.

Nehmen wir als Beispiel eine Stelle aus dem 26. Gesang der Hölle, in der Ulysses über seine Reise berichtet:

<p>‘O frati’, dissi, ‘che per cento milia Perigli siete giunti all’occidente, A questa tanto picciola vigilia Dei nostri sensi ch’è del rimanente, Non voliate negar l’esperienza, Diretro al sol, del mondo senza gente. Considerate la vostra semenza: Fatti non foste a viver come bruti, Ma per seguir virtude e conoscenza.’ Li miei compagni fec’io sì acuti Con questa orazion picciola, al cammino, Che appena poscia gli avrei ritenuti; E volta nostra poppa nel mattino, Dei remi facemmo ali al folle volo, Sempre acquistando dal lato mancino.</p>	<p>‘Brüder, die mir durch hundert tausend wüste fährdn bis her in untergang gefronet: dieser schon also winzigen, dieser rüste, Die unser sinnen annoch ist geschonet, wollet nicht weigeren die auferschliessung - der sonne nach - der welt da nichts mehr wohnt! Betrachtet in euch selber eure spriessung! ihr kamt nicht her zu leben gleich getier ja zu befolgen mannheit und entschliessung.’ In den gefährten wetzete ich solchen gier mit diesem kurzen spruch nach fahrt ins weite, dass ich sie dann nicht mögen wenden schier. Und lassend hinter uns des ostens breite, schufen uns ruder schwingen toll zu fliegen, allstunds zubüssend bei der linken seite.</p>
--	--

Idiosynkratisches, altertümelndes Vokabular, Verbalformen auf -et häufen sich: ‘wüste fährden’ für ‘perigli’ (Gefahren), ‘untergang’ für ‘occidente’ (Westen), ‘auferschliessung’ für ‘esperienza’ (Erforschung), ‘mannheit’ für ‘virtude’ (Tugend), ‘rüste’ für ‘vigilia’ (Lebensabend), ‘geschonet’ für ‘rimanente’ (verblieben), ‘spriessung’ für ‘semenza’ (Samen), ‘wetzete ich solchen gier’ für ‘fec’io sì acuti’ (machte so begierig), ‘spruch’ für ‘orazion’ (Rede), ‘allstunds’ für ‘sempre’, ‘zubüssend’ für ‘acquistando’ (vordringend). Für viele Stellen benötigt man eine Weiterübersetzung, wenn man auf Sinn, und nicht nur auf Wortgeklingel aus ist. Denn die Form ist weitgehend peinlich genau beibehalten, vor allem die Silbenzahl und zuweilen auch der Klang; dadurch erklären sich manche gesuchte Wendungen wie „betrachtet *in euch selber* eure spriessung“.

Ein anderes aufschlussreiches Beispiel für Borchardts Übersetzungsstil ist *The Forsaken Garden* von dem englischen Prä-Raffaeliten **Algernon Charles Swinburne**, erschienen in der Sammlung *Englische Dichter* (1936). Das zehnstrophige Gedicht beschreibt einen verwilderten Garten an der Küste der Isle of Wight. Swinburnes Gedicht analysiert den Zerfall, die Entropie, wie wir heute sagen würden. Die Vegetation stirbt langsam ab, bis nur mehr Felsen übrig bleiben; einstmalige Liebende sind längst begraben. Schließlich versinken auch die Reste einstiger Herrlichkeit im Meer, in der Endzeit ist sogar der Tod hilflos geworden.

(1) In a coign of the cliff between lowland and highland,	In der Beuge der Kluft zwischen Tiefland und Steilland
At the sea-down's edge between windward and lee, Walled round with rocks as an inland island, The ghost of a garden fronts the sea. A girdle of brushwood and thorn encloses	Wo die Dün einlenkt aus Wind gegen Lee In Blöcke gepackt wie ein Binnland-Eiland Gespenst eines Gartens startts auf See. Nur Strupp und Gedörn, wie ein Ringwall, hüten
The steep square slope of the bottomless bed Where the weeds that grew green from the graves of its roses	Das entblätterte Beet, Steilhang im Geviert, Wo das Kraut einst grün von der Gruft seiner Blüten
Now lie dead.	Zuckt und friert.
(9) Here death may deal not again for ever; Here change may come not till all change end. From the graves they have made they shall rise up never,	Hier Todes Geschäft aus ist es für immer, Hier kommt kein Wandel als einer zuletzt, Aus dem Grab ihrer Tat aufsteigen sie nimmer
Who have left nought living to ravage and rend.	Die kein Leben gelassen als fremd und zerfetzt.
Earth, stones, and thorns of the wild ground growing,	Erd, Felder und Dorn auf wilderndem Rasen:
While the sun and the rain live, these shall be; Till a last wind's breath upon all these blowing Roll the sea.	Weil Regen und Sonn, hat dieses Gewähr, Bis von letzten Wettern auf Land geblasen Rollt das Meer.
(10) Till the slow sea rise and the sheer cliff crumble, Till terrace and meadow the deep gulfs drink, Till the strength of the waves of the high tides humble The fields that lessen, the rocks that shrink, Here now in his triumph where all things falter, Stretched out on the spoils that his own hand spread, As a god self-slain on his own strange altar, Death lies dead.	

Wie bei jedem Gedicht dieser Zeit sind auch bei Swinburne die Satzmelodie, der Klang und die Bildlichkeit beinahe wichtiger als die Inhalte. Gerade auf dieser Ebene gelingt es Borchardt, sich der Vorlage erstaunlich nahe zu halten. Die metrische Form entspricht weitgehend dem Original, auch die syntaktischen Relationen bleiben gewahrt. Sogar die Reime und andere phonologische Qualitäten bleiben zuweilen erhalten, z. B. am Anfang des Gedichts, wo ‚Steilland - Eiland‘ und ‚Lee - See‘ die Reime ‚highland - island‘ und ‚lee - sea‘ ersetzen. Ähnlich wie George sucht auch Borchardt nach etymologisch und/oder phonologisch verwandten Formen. Bei Lee, Garten, See usw. war natürlich keine besondere Findergabe nötig, aber schon ‚Binnland-Eiland‘ statt ‚inland island‘ zeugt von Erfindungsreichtum. Auch *Beuge* bleibt klanglich *coign* (=corner) ähnlich, weicht dafür allerdings semantisch ab; ähnliches gilt für *cliff* - *Kluft* und *fronts* - *startts*. Archaismen und Neubildungen wie *Strupp*, *Gedörn*, *Geviert* verleihen der Übersetzung den Hauch des Fremdartigen. Zum Unterschied von Georges Stil drängen sie sich bei Borchardt nicht so in den Vordergrund, sein Übersetzungsdeutsch klingt hier vergleichsweise natürlich.

Wenn man nach Abweichungen in der Übersetzung sucht, findet man sie am ehesten auf der Ebene der Bedeutungen. Im Original fällt alles dem Tod anheim, schließlich sogar er selbst, da ihm nichts mehr zu ‚tun‘ übrig bleibt; die einzige noch mögliche Veränderung ist der Übergang zur endgültigen Nicht-Veränderung in der finalen Vernichtung. Hält man sich seine immer wieder geäußerten Bestrebungen vor Augen, aus der Vergangenheit Kraft für die Gegenwart und Zukunft zu schöpfen, so mussten Borchardt diese Ideen denkbar ungelegen kommen. Die Übersetzung nimmt dem



vorgeführten Verfall zumindest die Endgültigkeit, passt sie somit in Borchardts Geschichtsdenken ein. "Walled round with rocks" ist endgültig, „in Blöcke gepackt“ Wirkung einer (unpersönlichen) Ursache und somit prinzipiell reversibel. Auch in Strophe 9, Zl. 3 mag die Übersetzung etwas aktiver, persönlicher formuliert ausgefallen sein als im Original (From the graves ... they have made ... Who have *left* nought - Aus dem Grab ihrer *Tat* ... Die kein Leben *gelassen*). Bemerkenswert ist auch, dass an dieser Stelle immer noch Leben, wenn auch „fremd und zerfetzt“ vorhanden ist. Schon im Halbvers der ersten Strophe stand ohne erkennbaren Zwang „zuckt und friert“ statt "lie dead". Belebt wird auch die Düne, sie lenkt ein (dies entspricht "At the sea-down's edge"). Die gravierendste Abweichung besteht aber darin, dass Borchardt die Schlusstrophe kurzerhand weglässt. Die Übersetzung endet mit einem apokalyptischen Ton (letzte Wetter), aber nicht mit einer totalen Annihilation allen Seins. Man könnte das Wegfallen von Swinburnes pessimistischem Schlussakkord so interpretieren, dass Borchardt die Bewegung der Geschichte aufrechterhalten und damit ihren Ausgang offen lassen möchte. Swinburnes Gedicht galt ihm vermutlich weniger als akzeptable oder gar zu übernehmende Äußerung zum Verlauf der Geschichte, sondern eher als Indiz der Entfremdung bzw. als historisches Zeugnis einer Station in der Geschichte dieser Entfremdung.

## 12.5. Walter Benjamin

Walter Benjamin folgt auf den ersten Blick dem Ästhetizismus Georges, bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, dass er ganz eigentümliche Ideen vom Übersetzen hatte. Im Jahr 1923 veröffentlichte Benjamin eine Übersetzung von Baudelaires *Tableaux parisiens*. Als Einleitung zu dieser Übersetzung schrieb er einen Aufsatz mit dem Titel *Die Aufgabe des Übersetzers*. Die Ausführungen in diesem Aufsatz passen ganz zum mystisch-hermetischen Gedankengut Benjamins in seiner Frühphase. Erst später ging er daran, historisch-materialistische Grundsätze auf die Literaturgeschichte anzuwenden. Auch Benjamin knüpft an das in der Romantik entwickelte Ideal der treuen Übersetzung an, wenn er z. B. Anpassung an das Original um den Preis der Verfremdung der Zielsprache fordert. Er verwendet den Begriff der Treue aber auf ganz eigenwillige Weise. Die Treue soll sich nämlich nicht auf den Inhalt, auf die manifeste Bedeutung, auf das Verhältnis der einzelnen Werke zueinander, sondern auf die Form beziehen. Was aber heißt Form? Versuchen wir dies zu klären, indem wir Benjamins Überlegungen Schritt für Schritt folgen.

Zunächst radikalisiert Benjamin die von der Romantik eingeführte Idee der Autonomie der Kunst. Er raubt seinem Leser damit gleich zu Beginn allfällige Illusionen: „Kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörschaft.“ Wem gilt die Kunst also? Wir erhalten auf diese Frage keine explizite Antwort, können sie aber aus dem folgenden zumindest erschließen. Da Kunst nicht Kommunikation ist, zeigt Benjamin Desinteresse an der Mitteilung, den Botschaften, die Kunst (auch) transportiert. Nur schlechte Übersetzer konzentrieren sich seiner Ansicht nach auf die 'message'. Entscheidend für die Auswahl von zu übersetzenden Werken ist für Benjamin die ‚Übersetzbarkeit des Originals‘. Damit ist nicht der Grad der Zugänglichkeit gemeint, sondern der Nachruhm eines Werkes, seine Bedeutung, die es in der Geschichte fortleben lässt und die es zur Übersetzung geeignet macht.

Nun kommt Benjamin auf die Form zurück. Der Begriff bezeichnet etwa das Verhältnis des Originals zur geschichtlichen Situation, seine Position in der Geschichte, und zwar im Besonderen in der Sprachgeschichte. Als Teil des Fortlebens eines Werkes zeigt die Übersetzung den Sprachwandel auf. Sie ahmt daher nicht das Original (treu) nach, sondern sie bringt den Wandel der Sprache, das „Nachreifen“ der Worte des Originals, zum Ausdruck. Die Übersetzung weist nach Benjamin auf die „Intention“ der Sprachen hin, die darin besteht, auf die reine Sprache zu verweisen. Die einzelnen Sprachen sind für sich genommen nämlich unvollständig, sie drücken von ihnen gleichermaßen Gemeintes durch verschiedene „Arten des Meinens“ aus - an anderer Stelle spricht Benjamin in diesem Zusammenhang erläuternd vom mitschwingenden Gefühlsgehalt, den Konnotationen, und nennt als Beispiel die Wörter ‚Brot‘ und frz. ‚pain‘, die dasselbe meinen, aber eben auf verschiedene Art. Erst die Harmonie der Gesamtheit aller Sprachen verspricht den Sinn des von ihnen Gemeinten zu eröffnen. „Und was im Werden der Sprachen sich darzustellen, ja herzustellen sucht, das ist jener Kern der reinen Sprache selbst.“ Man hat nicht unrecht, wenn man hier den Mythos von Babel assoziiert. Gemeint ist tatsächlich eine paradiesisch-ursprüngliche Sprache, in der die Benennung die Erkenntnis des Gegenstandes einschloss, die „als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist“. Dazu ein weiteres Zitat: „In dieser Abkehr von den Dingen, die die Verknechtung war, entstand der Plan des Turmbaus und die Sprachverwirrung mit ihm.“ Einer von der Kabbala inspirierten Geschichtsphilosophie (oder besser: -theologie) folgend, meint Benjamin, dass das messianische Ende der Geschichte die Rückkehr zu einer in diesem Sinn reinen Sprache bedeuten wird. Die oben genannte formale Ebene, die nichts mit der Mitteilung eines Kunstwerkes zu tun hat und auf die sich der wahre Übersetzer konzentrieren soll, meint also die Bedeutung eines Werkes im Hinblick auf diese (sprach-)geschichtlichen Prozesse. Die Übersetzung hebt das Werk gewissermaßen auf diese Ebene; sie legt den in jedem ‚übersetzbaren‘ Werk enthaltenen Kern reiner Sprache bloß, und damit seine nicht-mitgeteilte Wahrheit. Bei diesem Unterfangen wird eine Sprache bis an die Grenzen des in ihr Möglichen strapaziert.

Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers. Um ihretwillen bricht er morsche Schranken der eigenen Sprache: Luther, Voß, Hölderlin, George haben die Grenzen des Deutschen erweitert.

Für die Praxis des Übersetzens ist nur wenig Nutzen aus dem Aufsatz zu ziehen. Benjamin selbst schreibt: „Erscheint die Aufgabe des Übersetzers in solchem [d. h. im obigen] Licht, so drohen die Wege ihrer Lösung sich um so undurchdringlicher zu verfinstern.“ Die alte Frage nach Treue oder Freiheit ist hinfällig geworden. Wörtliche Treue ist einerseits unmöglich und wäre andererseits auch ein Irrweg, da sich die Treue üblicherweise auf den *Wortsinn* bezieht. Das Maximum an Praxisorientierung findet man bei Benjamin in Formulierungen wie der folgenden:

Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.

Äußerst fraglich ist auch, ob die Theorie zur Erklärung der folgenden Übersetzungen beitragen kann und ob eine solche Verbindung vom Verfasser überhaupt beabsichtigt

war. Auffällig ist zumindest, dass das Vorwort mit keiner Silbe auf Baudelaire oder eine Stelle der Übersetzung Bezug nimmt.

Tatsächlich sind die Übersetzungen der *Tableaux parisiens* eher wörtliche im herkömmlichen Sinn, d. h. vor allem auf die metrische Form und in zweiter Linie, so weit dies eben möglich ist, auf den Wortsinn bedacht. Zuweilen weicht aber auch Benjamin weit vom Original ab, ohne dass sprachgeschichtliche Entwicklungen oder Verweise auf die ‚reine‘ Sprache als Grund ersichtlich sind. Man vergleiche den zweiten Teil des berühmten *Schwans* mit der Vorlage (*Le Cygne*):

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.  
Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,  
Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;  
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!  
[...]

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!

Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus! ... à bien d'autres encor!

Das Gedicht ‚behandelt‘ Entfremdung und Scheitern, die Erfahrung der sich wandelnden Stadt, die der Seelenverfassung des lyrischen Ichs korreliert, Mythologie und literarische Tradition (Andromache: man vgl. Homer, Euripides, Vergil, vor allem aber Racine), die dichterische Gegenwelt (den Wald), die gescheiterte Revolution von 1848 und das Schicksal der Besiegten. Besonders Benjamins erste Strophe weicht erheblich von der Vorlage ab. „Aber die bleibt gleich/Melancholie“ klingt deutlich präziöser, weiter hergeholt als „rien dans ma mélancolie/N'a bougé“, ganz zu schweigen von dem ‚wie Basalte wuchtenden‘ Erinnern. Auffällig ist auch die Abstraktion der detaillierten Stadtgeographie (palais neufs, échafaudages, blocs,/Vieux faubourgs) zu „Die neue Stadt die alte“. Man darf vermuten, dass sich hier eben die in der Theorie angesprochene Geschichtlichkeit des Werkes, seine Verankerung im Kontext, bemerkbar macht, der für den sechzig Jahre danach schreibenden Übersetzer bereits ferne Vergangenheit darstellt. Allerdings ist es weniger die Sprache, die sich verändert hat, sondern eben der außersprachliche Kontext. Die Geschichte schreitet fort, ohne Rücksicht auf Subjekte wie das lyrische Ich und seine Genossen von 1848 zu nehmen. Benjamin sieht von den konkreten Details ab und verallgemeinert diese Erfahrung, die allein in dieser verallgemeinerten Form im neuen Kontext von Bedeutung ist. Erst die Abstraktion ermöglicht das ‚Fortleben‘ des Gedichts und gewährleistet seine ‚Übersetzbarkeit‘. Es geht dabei nicht mehr um einzelne Wörter oder Sätze des Originals, sondern um die dahinter stehende (symbolisierte) Erfahrung des geschichtlichen Wandels.

Eine solche Transformation zwingt zu manchen Freiheiten. Die Abweichungen kann man am besten durch den Vergleich mit einer frühen Manuskriptfassung der

Paris wird anders, aber die bleibt gleich  
Melancholie. Die neue Stadt die alte  
Mir wirds ein allegorischer Bereich  
Und mein Erinnern wuchtet wie Basalte.  
Selbst hier vorm Louvre liegt es schwer auf  
mir

Ich denk an meinen Schwan, wie er entwich  
So lächerlich so groß wie dieses Tier  
Verzehren sich Verbannte - und an dich  
Andromache die dem Gemahl entglitten  
Die unter Pyrrhus feil ward zum Genuß  
Die überm leeren Sarkophag gelitten  
Und Hektors war und ward des Helenus.

Durch meinen Wald die Ruh des Ruhelosen  
Hör ich wie ein Hornruf ein Erinnern  
wandern

Ich denk im Riff vergessener Matrosen  
Gefangener Besiegter ... vieler andern.

Übersetzung erkennen. Diese frühe Fassung ist eine weitgehend wörtliche Übersetzung im seit der Romantik geläufigen Sinn. Das war aber offensichtlich nicht jene Treue, die Benjamin 1923 vorschwebte. Darüber hinaus wurde die veröffentlichte Fassung offensichtlich auch grammatikalisch geglättet, beinahe im Sinn der eleganten, freien Übersetzungen. Die letzte Strophe blieb übrigens in der Druckfassung unverändert und kann daher hier wegbleiben. In der frühen Manuskriptfassung lautet die obige Stelle:

Paris wird anders doch in meinem Leiden  
Ward nichts bewegt Palais und Häuserstöcke  
Mir will sich alles in ein Sinnbild kleiden  
Und mein Erinnern wurde schwer wie Blöcke  
Auch vor dem Louvre drückt mich hier ein Bild  
Ich denke meines Schwans der außer sich  
Wie die Verbannten lächerlich und mild  
Verzehrt von Sehnsucht stets und dann an dich  
Andromache die fiel aus großem Gattenarm  
Ein nutzlos Opfertier in Pyrrhus Prahlerhänden  
Am leeren Grab gebäumt vor irrem Harm  
Als Weib des Helenus muß Hektors Witwe enden

## 12.6. Hermann Broch

Eine gewissermaßen private Übersetzungstheorie zimmerte sich auch Hermann Broch zurecht. Der Essay *Einige Bemerkungen zur Philosophie und Technik des Übersetzens* (1946) verarbeitet offenbar die Erfahrungen mit der kurz zuvor (1945) erschienenen Übersetzung seines *Tod des Vergil* ins Englische. Broch verwendet in seiner Abhandlung die Begriffe Archetyp, Symbol, Logos und Meta-Syntax, um universale und allgemeinemenschliche Prinzipien der Bedeutungsgebung zu beschreiben. In Anlehnung an C. G. Jung geht Broch davon aus, dass es vorsprachliche, unbewusste Vorstellungsinhalte (Archetypen) gibt, die sich in Symbolen äußern, nach außen projiziert und nach der Syntax des Logos verknüpft werden. Der Logos ist konstant, er bezieht sich auf die formale Ebene und entspricht etwa der/den Grammatik(en), v. a. der Syntax. Daraus speist sich auch der im Übrigen bereits obsolete Optimismus in Hinblick auf die Möglichkeit des Übersetzens:

Sie [Logos und Archetyp] sind unweigerlich aneinander gebunden, und weil sie in eben diesem Zusammenhalt die Grundstruktur unseres menschlichen Seins spiegeln, können wir über alle Zeit- und Raumentfernungen hinweg den uns ansonsten völlig fremden Symboläußerungen anderer Kulturen, ja sogar den Lebens- und Kunstäußerungen primitiver Zivilisationen unser geistiges und ästhetisch genießendes Verständnis entgegenbringen.

Die Übersetzbarkeit ist aufgrund der Annahme anthropologischer Konstanten prinzipiell gegeben. Das *tertium comparationis* zwischen den von einander abweichenden Archetypen sind Symbole (z. B. Wörter oder Sprachen) bzw. konstante Formen der Symbolisierung. Broch meint, dass es zwar sprachspezifische und kontextgebundene Verkörperungen von Archetypen gibt, dass aber alle Sprachen durch eine einzige Meta-Syntax verbunden werden. Darunter sind Verknüpfungskonzepte wie Ursache - Wirkung oder Unterscheidungen wie die zwischen Allgemeinem und Besonderem zu verstehen. Die Symbole weisen eine gemeinsame Tiefenstruktur auf. Eine Übersetzung bedeutet in diesem Konzept eine mehr oder weniger geglückte Annäherung an den universalen Logos aufgrund der Meta-Syntax. Die Konsequenz für die Praxis des Übersetzens besteht darin, dass der Übersetzer nicht Sätze, sondern den Sinn überträgt.

Er drückt diesen Sinn in der Übertragungssprache so aus, als ob ihm kein Original daneben vorläge. Gelingt ihm dies, und vergleicht er sodann den solcherart entstandenen Satz mit seinem Original, so wird er zu seiner Überraschung meistens gewahr werden, daß die syntaktischen Eigentümlichkeiten des Originals nun in adäquater Umformung, adäquat dem Original, adäquat der Übertragungssprache wieder zum Vorschein gekommen sind, und er wird hierfür der in und hinter beiden Sprachen gemeinsam waltenden Meta-Syntax zu Dank verpflichtet sein.

Angesichts der Jahrhunderte hindurch geführten heftigen Debatten und intensiven Überlegungen über die Probleme des Übersetzens ist diese Sicht der Dinge allzu optimistisch, wenn nicht sogar ein wenig naiv.

Das deutsche Original und die Übersetzung des oben genannten Romans *Der Tod des Vergil* ins Englische erschienen praktisch gleichzeitig (1945). Die Übersetzung wurde von Jean Starr Untermeyer in Zusammenarbeit mit dem Autor hergestellt. Die englische Fassung steht der deutschen sowohl lexikalisch (zahlreiche Komposita und Abstrakta) wie syntaktisch (lange, mäandernde Sätze) sehr nahe. "Arch-image", "threatened to be severed at", "evaporating on the resistance" sind Beispiele für Ausdrücke, die vom üblichen englischen Wortgebrauch und zum Teil auch von der Grammatik abweichen. Schon Brochs *Deutsch ist äußerst gesucht*, er betont die musikalischen Qualitäten der Sprache, wie sie sonst nur in der Lyrik hervortreten. (Broch verglich den Roman mit einer Symphonie mit vier Sätzen in verschiedenen Tempi.) Die beiden Fassungen kommentieren einander, man kann deshalb kaum von einseitiger Abhängigkeit wie im Normalfall einer Übersetzung sprechen. Deutsche und englische Fassung stellen zusammen so etwas wie die theoretisch geforderte Meta-Syntax her.

Die Darstellungsweise ist kongenial auf den ‚Inhalt‘ des Romans abgestimmt, der die letzten 18 Stunden im Leben des Vergil von seiner Ankunft im Hafen von Brindisi bis zu seinem Tod am darauf folgenden Nachmittag im Palast des Augustus ‚beschreibt‘. In der letzten Nacht des Dichters steigen Erinnerungen aus seinem Leben in ihm auf. Am nächsten Tag erörtert er mit Freunden und dem Kaiser Probleme der Politik, der Religion und der Kunst - Augustus bringt Vergil davon ab, seine *Aeneis* zu vernichten. Sieht man von dieser spärlichen äußeren Handlung ab, so stehen die Gedanken des sterbenden Dichters im Mittelpunkt. Der Roman besteht aus einem einzigen langen inneren Monolog - Broch hatte sich mit Joyce auseinandergesetzt, und man kann einen Einfluss des irischen Autors annehmen. Vergils Reflexionen drehen sich um die Aufgaben der Dichtung und ihr Verhältnis zu Gesellschaft und Moral, den Tod und die Gottsuche, vor allem aber um die Grenzen der menschlichen Sprache und der Übersetzung, um das Unsagbare, Metaphysische jenseits der Sprache. Man beachte, dass schon die deutsche Version aus immer neuen Erklärungen, Definitionen, Umkreisungen, Umschreibungen, eben: Übersetzungen besteht. Der Stil erinnert streckenweise an Litaneien, die immer neue Attribute aneinanderreihen. Nun könnte man sagen, dass die englische Fassung ohne großen Bruch dieses Projekt fortsetzt, den in der deutschen Fassung vorhandenen Umschreibungen solche in einer anderen Sprache anfügt. Sie ist daher eine Art Kommentar zur deutschen Fassung. Da in den Roman beinahe hundert, zum Teil ausführliche Zitate aus Vergils Werken eingebaut sind und die *Aeneis* bekanntlich ihrerseits aus der Auseinandersetzung mit Homer entstanden (und mit zahlreichen Homerzitate ausgestattet) ist, so haben wir also eine Kette von Übersetzungen vor uns, die eine Verbindung von den Anfängen der abendländischen Dichtung bis zur Gegenwart herzustellen sucht. Eine Textprobe:

Denn sie, Stimme der Stimmen, außerhalb jeglicher Sprache, gewaltiger als jede, gewaltiger sogar als die der Musik, gewaltiger als jeglicher Sang, sie, die ein Herzschlag ist, ein einziger Herzschlag, weil sie nur so die *Erkenntniseinheit des Seins herzschragsch, augenblicksrash zu umfassen imstande sein wird*, sie, eine Stimme der Unerfaßlichkeit, das Unerfaßliche ausdrückend, das Unerfaßliche seiend, unerreichbar der menschlichen Sprache, unerreichbar dem irdischen Sinnbild, *Urbild* aller Stimmen und aller Sinnbilder dank *unerreichbarster Unmittelbarkeit*, sie kann solch *unausdenkbarer Grenzübergängigkeit* bloß dann genügen, ist nur dann möglich, wenn sie selber alles Irdische übertrifft, und wäre doch wieder unmöglich, ja unausdenkbar, würde sie dem Irdischen nicht ähneln; [...] Bild an Bild gereiht, so führt im Irdischen jede Sinnbildkette zu einer irdischen Unmittelbarkeit, zu einem irdischen Geschehen, und muß trotzdem - ein äußerster Zwang für den Menschen - darüber hinausgeführt werden, muß für jede irdische Unmittelbarkeit die ihr zugehörige und doch höhere jenseits der Grenze finden, muß das irdische Geschehen über seine Diesseitigkeit hinaus zum nochmaligen Sinnbild erheben, und ob die Sinnbildkette auch immer wieder an der Grenze zu zerreißen droht, zerbrechend an der Grenze des Überirdischen, vergehend am Widerstand der Unerreichbarkeit, für immerdar unfortsetzbar, für immerdar zerrissen, es wird die Gefahr gebannt, wird immer wieder gebannt [...].

For this voice of all voices was beyond any speech whatsoever, more compelling than any, even more compelling than music, than any poem; this was the heart's beat, and must be in its single beat, since only thus was it able to embrace the *perceived unity of existence in the instant of the heart's beat, the eye's glance*; this, the very voice of the incomprehensible which expresses the incomprehensible, was in itself incomprehensible, unattainable through human speech, unattainable through earthly symbols, the *arch-image* of all voices and all symbols, thanks to a *most incredible immediacy*, and it was only able to fulfil its *inconceivably sublime mission*, only empowered to do so, when it passed beyond all things earthly, yet this would become impossible for it, aye, inconceivable, did it not resemble the earthly voice; [...] image strung to image, every chain of images led into the terrestrial, to an earthly immediacy, to an earthly happening, yet despite this - in obedience to a supreme human compulsion - must be led further and further, must find a higher expression of earthly immediacy in the beyond, must lift the earthly happening over and beyond its this-sidedness to a still higher symbol; and even though the symbolic chain threatened to be severed at the boundary, to fall apart on the border of the celestial, evaporating on the resistance offered by the unattainable, forever discontinued, forever severed, the danger is warded off, warded off again and again [...].

In einem Kommentar zur Übersetzung weist Broch auf den unterschiedlichen Charakter des Deutschen und des Englischen hin, wobei er v. a. auf die im Deutschen leicht möglichen und üblichen Komposita hinweist. Er bezeichnet die Substantiva im Deutschen als gewissermaßen komprimierte Sätze, deren Sinn im Englischen analytisch auf einzelne Wörter aufgeteilt werden müsse; er habe zudem durch Wiederholungen identischer Substantiva (vgl. oben Herzschlag, das Unerfaßliche, Unmittelbarkeit, Sinnbild u. a) musikalische Wirkungen zu erzielen versucht. Bei der Übersetzung sei eine „Umlagerung“ der Sinngebung nötig gewesen, und zwar vom einzelnen Substantiv auf den Satz, wodurch unenglische Komposita vermieden und statt der Wiederholung einzelner Wörter eine Variation durch Synonyma geboten würde. So wird z. B. die ‚Erkenntniseinheit‘ zu einer ‚perceived unity‘, die ‚Grenzübergängigkeit‘ zu einer ‚sublime mission‘, ‚herzschragsch‘ zu ‚in the instant of the heart's beat‘, ‚augenblicksrash‘ zu ‚(in the instant of the) eye's glance‘ usw.

Andererseits bedingt der innere Monolog lange bis endlose Sätze (man vgl. das letzte Kapitel des *Ulysses*, den Bewusstseinsstrom Molly Blooms, der von Joyce durch einen einzigen, interpunktionslosen Satz wiedergegeben wird). Der innere Monolog vereinigt disparate Elemente: Gedanken, Gefühle, Echos von Körperregungen, Konversationsfetzen etc. Diese syntaktische Eigenheit von Brochs Prosa blieb in der Übersetzung erhalten, und sie bedeutet für das Englische zweifellos - sieht man von Joyce ab - eine Innovation bzw. Verfremdung. Es ist also trotz der nötigen Anpassungen noch genug ‚Unenglisches‘ in der Übersetzung verblieben.

Sicher haben Sie bemerkt, dass der deutsche Text im Präsens gehalten ist, der Englische aber im Imperfekt. Das Imperfekt hat hier den Wert einer erlebten Rede, der Wiedergabe von Äußerungen und Gedanken einer Romanfigur. Dies ist natürlich eine bewusste Entscheidung, da die Übersetzer zum Schluss kamen, dass im Englischen das Präsens allzu didaktisch, noch ‚philosophischer‘ und abstrakter, als dies ohnehin schon der Fall ist, wirken würde.

Man sieht an diesen wenigen hervorgehobenen Merkmalen, dass die Übersetzungstheorie Brochs hier in die Praxis umgesetzt wurde, oder, chronologisch geordnet, Broch seine Theorie aufgrund der Erfahrungen mit der Übersetzung seines eigenen Werks formulierte. Das oberste Ziel ist Treue, die aber gerade zu Veränderungen (Verlagerung von Einzelwörtern zum Satz, des Tempus etc.) zwang, die dennoch nicht als Verlust zu werten sind, da der Sinn - Brochs Theorie zufolge - von den Worten abgehoben werden kann. Broch recurriert damit auf eine im Grunde althergebrachte Sichtweise, die spätestens seit Bodmer und Herder problematisch geworden ist. Aber es gibt in der Übersetzungsgeschichte eben keinen linearen Fortschritt, sondern eher zyklische Bewegungen zwischen verschiedenen Methoden und Sichtweisen, die immer wieder aufgegriffen werden.

## 12.7. Ortega y Gasset

Um zumindest auch einen nicht-deutschsprachigen Theoretiker zu Wort kommen zu lassen, sei an Ortega y Gasset's oft zitierten Aufsatz *Miseria y esplendor de la traducción* (1937) erinnert. Der Ruhm, den der Aufsatz erlangte, ist heute schwer verständlich, zumal er kaum neue Überlegungen enthält. Ortega unterscheidet literarische von wissenschaftlichen Texten, weil letztere bereits in eine Art Kunstsprache übersetzt und daher relativ leicht in eine andere Sprache zu übersetzen sind. Bücher mit individuellem Stil, also literarische Werke, lassen sich dagegen immer nur ungenau in eine andere Sprache übertragen, da natürliche Sprachen unterschiedlich gebaut sind und einzelne Wörter verschiedene Ausschnitte der Wirklichkeit bedeuten. Jeder Vergleich von Sprachen fördert schnell das Phänomen der unterschiedlichen Klassifizierung von Ähnlichem zu Begriffen bzw. Wörtern zutage. Als Beispiele nennt Ortega die drei Geschlechter im Indogermanischen, denen etwa 24 verschiedene Gruppen von Nomina in den Bantusprachen gegenüberstehen, oder das Arabische, das laut Ortega 5714 Benennungen für Kamel aufweist.

Übersetzen ist für Ortega eigentlich unmöglich, eine Utopie, ein absurdes Unterfangen (man vgl. den gerade entstehenden Existenzialismus, besonders Camus' *Mythos von Sisyphos*). Schon die Unterhaltung zweier Menschen in ihrer Muttersprache hat etwas Utopisches an sich, da es nicht möglich ist, das zu sagen, was man denkt: Denken und Sprechen sind für Ortega zwei verschiedene Dinge. Das Denken als Raum des Möglichen und die Sprache decken sich nicht - nicht alles Denkbare lässt sich in einer einzelnen Sprache ausdrücken; als Beispiele bringt Ortega das Baskische, das lange kein Wort für Gott kannte, oder eine Eingeborenensprache auf den Philippinen, die an Zahlwörtern nur eins und zwei kennt. Reden und Schreiben, jeder Sprachgebrauch, ist daher stets ein Verschweigen von Unsagbarem, Sprache besteht v. a. aus Stillschweigen. Wir sagen nicht, was wir denken oder meinen, sondern was die Sprache für uns sagt. Zum Beispiel stammt die Phrase „die Sonne geht auf“ aus den Zeiten des

vorkopernikanischen Weltbildes, und trotzdem stößt sich niemand daran, dass das alltägliche astronomische Phänomen weiterhin allgemein mit dieser personifizierenden Metapher bezeichnet wird; hierzu stellt Ortega auch fest, dass wir durch die Sprache „Geiseln der Vergangenheit“ sind. Da verschiedene Sprachen Verschiedenes verschweigen, kommt Ortega zu folgender paradoxer Beschreibung des Übersetzens:

Daher die ungeheure Schwierigkeit des Übersetzens; bei ihr handelt es sich darum, in einer Sprache gerade das zu sagen, was diese Sprache zu verschweigen pflegt. Gleichzeitig aber beginnt man zu ahnen, welch herrliches Unternehmen das Übersetzen sein kann: die Offenbarung der gegenseitigen Geheimnisse, die Völker und Zeiten voneinander wahren und die so viel zu ihrer Trennung und Feindschaft beitragen [...].

Da haben wir also die *miseria*, den utopischen Charakter, und den *esplendor*, die theoretische Glorie der Übersetzung. Nähere Bestimmungen werden uns nicht geliefert; nur soviel wird noch klar, dass Ortega die treue Übersetzung favorisiert. Der germanophile Spanier beruft sich in diesem Zusammenhang auf Schleiermacher und begründet seine Vorliebe für die treue Übersetzung damit, dass sie Fremdartiges, Abgelegenes aufscheinen lässt, die Möglichkeiten der eigenen Sprache bis an die Grenze der Verständlichkeit nützt, aber selbst nur Hilfsmittel, kein Ersatz oder Äquivalent des Originals sein will.

Die moderne Literatur zwingt die Übersetzer, alle erdenklichen Mittel einzusetzen, um ein Äquivalent zu erstellen. Je weniger der Sinn eindeutig festzumachen ist, umso mehr wird dem Übersetzer Interpretationsarbeit abverlangt, eine Interpretationsarbeit, die die Grundlage für *eine* mögliche, aber nie die einzige oder auch nur beste Version in einer anderen Sprache bildet. Ein Beispiel für die bewusste Polyvalenz eines modernen Textes, der weniger konkrete Bedeutung aufbaut, als ein Bedeutungsfeld von möglichen Assoziationen eröffnet und in extremer Weise mit der Materialität der Sprache arbeitet, wie sie lange Zeit der Lyrik vorbehalten war, ist James Joyces *Ulysses* (1922).