

Einleitung

“Stop all the clocks. Cut off the telephone.”

So knapp und schroff lässt Wystan Hugh Auden den “Funeral Blues”⁵ beginnen, ein Gedicht, in dem ein Sprecher seine Trauer über den Tod eines geliebten Menschen in Worte zu fassen versucht. Ganz typisch für lyrische Texte tritt hier “das Wort als Wort und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objektes oder als Gefühlsausdruck”⁶ in Erscheinung.

Durch seinen hohen Grad an Sprachgebundenheit, der sich erst bei einer genauen Analyse in seinem vollen Umfang erschließt, bietet dieser auf den ersten Blick so schlichte, alltagssprachliche erste Vers des elegischen Gedichts ein anschauliches Beispiel für die besondere Problematik, die dem Übersetzen von Lyrik zueigen ist. Die Vielschichtigkeit dieses Prozesses ist in den fertigen Produkten, den Gedichtübersetzungen,⁷ meist nur noch zu erahnen.

Diese verborgene Komplexität wird von der Metapher der Widerspiegelung⁸ treffend abgebildet: Wie ein Spiegel reproduziert der Übersetzungsvorgang das Original. Die Übersetzung ist dann als dessen Spiegelbild in einer anderen Sprache, einer anderen Literatur, einem anderen sozio-politischen und historischen Kontext anzusehen. Sie mag – eben wie ein Spiegelbild – den Anschein erwecken, ein exaktes Duplikat des Ausgangstextes zu sein, ist ihrer Substanz nach diesem aber doch nur ähnlich. Eine schöne Illustration dieses Bildes bieten die Photographien Cecil Beatons; er porträtierte um 1930 W.H. Auden⁹ – und auch T.S. Eliot – wie durch einen unsichtbaren Spiegel gedoppelt. Erst bei genauerem Hinsehen werden feine Unterschiede zwischen den vorgeblichen Duplikaten sichtbar.

Die genaue Beschaffenheit dieses Spiegelbildes zu beschreiben ist Aufgabe der Übersetzungskritik. Als Publikum sind dabei die Durchschnittsleser zu denken, die des Englischen

⁵ Auden 2002, S. 16.

⁶ Roman Jakobson in seinen einflussreichen Studien zur Poetik über das Wesen der Poetizität: Jakobson 1979, S. 79.

⁷ Wenn nachfolgend die Rede von ‘Übersetzung’ ist, ist der Text, das Produkt des Übersetzungsvorgangs also, gemeint; die Begriffe ‘Übersetzen’, ‘Übersetzungsvorgang’, ‘Übersetzungsprozess’ bezeichnen letzteren selbst. Der Begriff ‘Übersetzer’ ist nicht geschlechtsspezifisch gemeint, wird in dieser Arbeit also auch auf weibliche Vertreter bezogen.

⁸ Die Widerspiegelungs-Metapher in der Übersetzungstheorie geht auf Givi Gaččiladze zurück (Levy 1969, S. 28).

⁹ Cf. S. 5.

schen nicht in einem solchen Maße mächtig sind, dass sie englische Lyrik in ihrem vollen Bedeutungsumfang erschließen könnten. Übersetzungskritik soll also gewissermaßen den Spiegel des Übersetzens ‘sichtbar’ machen, die Beschaffenheit der fertigen Übersetzung darstellen, um ihre Qualität bewerten zu können. Will sie einer Gedichtübersetzung gerecht werden und dabei einem wissenschaftlichen Standard Genüge leisten, hat die Kritik die Übersetzung natürlich zum einen hinsichtlich ihrer Beziehung zum Original zu befragen, zum anderen aber in diesem großen Rahmen auch darzustellen, wie die Übersetzung selbst gestaltet ist.

Anhand sinnvoller Kriterien ist detailliert zu untersuchen und intersubjektiv nachvollziehbar darzustellen, welche Übereinstimmungen zwischen Original und Übersetzung zu beobachten sind. Genauso sind aber auch Abweichungen vom ursprünglichen Gedicht von Interesse; diese lassen die Übersetzung erst zu einem eigenen Text werden.¹⁰

Ein solcher Grad an Wissenschaftlichkeit, der sich auf eine gründliche Übersetzungsuntersuchung stützen kann, fehlt der Übersetzungskritik für Lyriku übersetzungen aber häufig – und nicht nur im Feuilleton, wo seine Abwesenheit noch entschuldbar wäre.

Auch akademische Arbeiten sehen sich in ihrem Reden über Gedichtübersetzungen zurückgeworfen auf unscharfe Oberbegriffe wie “sinntreue Übersetzung”, “Nachdichtung”, “Übertragung”, “philologische Übersetzung” oder ähnliche Kategorien, über deren genaue Definition nach wie vor kein Konsens herrscht:¹¹ Kann man beispielsweise von einer “sinn treuen Übersetzung” sprechen, wenn die Gedichtform nicht erhalten wird, sondern die Übersetzung den so genannten “Inhalt” des Originals in Prosa wiedergibt, obwohl die Gedichtform oder die Reimstruktur im Ausgangstext wichtige Sinnträger sind? Kann von “struktureller Übersetzung” die Rede sein, wenn literarische Strukturen wie Reim, Metrum, Gedichtform zwar übernommen, sintragende ausgangssprachliche Strukturen aber in Zielsprachliche Strukturen umgewandelt werden? Oder was genau ist unter einer “Nachdichtung” zu verstehen?¹²

Die semantische Unschärfe dieser übersetzungskritischen Kategorien röhrt also vor allen Dingen daher, dass sie übersetzte Literatur mit einem zu groben Raster beschreiben. Indem sie eine “Übersetzungskonzeption” postulieren, die dann über die gesamte Übersetzung gelegt wird, setzen sie so stark auf der Makroebene des Textes an, dass sie beim Erschließen der Textwirklichkeit heuristisch wenig sinnvoll sind: Gerade für die Kritik von

¹⁰Zu diesem Gedanken cf. v.a. Norbert Greiners gründliche poetologische Reflexion des Übersetzens von Literatur: Greiner 1992b, passim.

¹¹Einen Vorschlag zur einheitlichen Definition solcher Kategorien und damit zur Klassifikation von Gedichtübersetzungen hat Andreas Wittbrodt vor einigen Jahren mit seiner Dissertation vorgelegt: Wittbrodt 1995, passim.

¹²Cf. dazu das Interview mit der Literaturübersetzerin Christa Schuenke; sie weist darauf hin, dass dieser Begriff in der DDR für Gedichte verwendet wurde, die auf der Grundlage von Interlinearversionen erstellt wurden. S. 312.

übersetzter Lyrik, wo eben das einzelne “Wort als Wort” eine so große Bedeutung hat, erweist sich ein solches Vorgehen aber als sehr problematisch. So mag ein und dieselbe Lyrikuübersetzung bei einem Wort semantisch genauer, jedoch zu Lasten seiner formalen Beschaffenheit übersetzen, und bei einem anderen dessen formalen Eigenschaften den Vorzug geben. Oder sie mag bestimmte Strukturen, wie Reim oder Alliterationen, wiedergeben, andere wie etwa das Metrum oder die Strophenstruktur aber nicht.

Um übersetzte Gedichte – und damit die Leistung der Übersetzung – also möglichst fein zu erfassen, muss die Übersetzungskritik auf der Mikroebene des Textes ansetzen und Übersetzungslösungen im Einzelnen darstellen können. Da, wo sie das bereits tut, ist literaturwissenschaftliche Übersetzungskritik bisher zumeist auf das rein subjektive Empfinden und Urteilsvermögen des Kritikers angewiesen. Das bedeutet, dass ihr Grad an Wissenschaftlichkeit dann einzig von der individuellen Fähigkeit des Kritikers zu sinnvoller Analyse und Transparenz in der Darstellung abhängig ist.¹³

Die Literaturwissenschaft hat, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen,¹⁴ weder eine praktikable Methodik für die Untersuchung von Gedichtübersetzungen erarbeitet noch relevante Kriterien hierfür zusammengestellt. Zudem ist eine nicht-normative Theorie der literarischen Übersetzung, die einer anwendbaren übersetzungskritischen Methodik den Weg ebnen würde, kaum existent.¹⁵ Damit fehlt übersetzungskritischen Arbeiten eine Bewertungsgrundlage und eine Sprache, die deskriptive, intersubjektiv nachvollziehbare Beschreibungen von Lyrikuübersetzungen ermöglichen würde. Zur Erarbeitung einer solchen Grundlage und einer anwendbaren methodischen Orientierung möchte diese Arbeit beitragen.

Die akademische Übersetzungskritik, deren Ergebnisse zusammenfassend sicherlich auch im Rahmen des Feuilleton darstellbar sein dürften und damit Anwendung auch außerhalb des Feldes, in dem sich detaillierte wissenschaftliche Arbeit abspielt, finden kann, wird deutlich an Aussagekraft und wissenschaftlicher Qualität gewinnen, wenn eine Gedichtübersetzung als ein Text, der Ähnlichkeit mit dem Originalgedicht erzeugen möchte, begriffen wird.¹⁶

Ähnlichkeit anzunehmen impliziert, von einer Übersetzung keine vollkommen deckungsgleichen “Invarianzen” zu erwarten, sondern Verschiebungen, zu denen es aufgrund von

¹³Cf. zur Unvermeidbarkeit eines hermeneutischen Blickwinkels auch S. 31.

¹⁴Dazu gehören die Arbeit von Mirjam Appel (Appel 2004), auf die später ausführlicher eingegangen wird, und eine leider nur auf holländisch vorliegende Dissertation von Stella Linn (Linn 1998), die ein Modell, das Kitty M. Van Leuven-Zwart für die Untersuchung von Übersetzungen narrativer Texte entwickelt hat (Leuven-Zwart 1989), für die Untersuchung von Lyrikuübersetzungen anwendet.

¹⁵Die spärliche Existenz von Vorarbeiten für eine solche beklagt neben Dieter Lamping (Lamping 1996, S. 66) z.B. auch Raimund Borgmeier in seiner detaillierten Arbeit zu Übersetzungen von Shakespeares “Sonnet No. II” (Borgmeier 1970).

¹⁶Dieser Gedanke taucht, v.a. in der neueren literaturwissenschaftlich ausgerichteten Übersetzungsfor schung, hin und wieder auf: Cf. z.B. Utz 2007, S. 94.

sprachlichen, literarischen, sozio-politischen und historischen Differenzen¹⁷ in jedem Fall kommen wird. Diese vier hauptsächlichen Arten der Differenz werden hier – unter Anlehnung an den Grundgedanken des Principles & Parameter-Ansatzes der Generativen Grammatik nach Chomsky – als Prinzipien, die jedweder Übersetzung zugrunde liegen, begriffen. In der Textwirklichkeit figurieren diese Prinzipien als Parameter. Dabei handelt es sich um übersetzungskritische Einheiten, die der Kritiker definiert und aus denjenigen Textphänomenen zusammenfügt, die ihm sinnrelevant erscheinen. Je nach Zusammensetzung können diese Parameter einem oder mehreren Prinzipien zugeordnet und Übersetzungen so mit einem allgemeingültigen Rahmenmodell und doch in ihrem ganz spezifischen Umgang mit den Prinzipien des Übersetzens beschrieben werden: Die im Original definierten Parameter tauchen – in leicht oder stärker gewandelter Form – in der Übersetzung wieder auf. Diese Parameter verlieren auch bei starker Wandlung in einer Übersetzung, die *per definitionem* Ähnlichkeit anstrebt, das Ziel, Ähnlichkeit mit den originalen Parametern zu erzeugen, nicht aus den Augen.

Diese Grundannahme der Ähnlichkeit und Differenzen fängt das “translation shift”-Konzept ein,¹⁸ das für diese Arbeit von zentraler Bedeutung ist. Mit diesem Konzept deutet sich für die Übersetzungskritik ein Ausweg aus dem Dilemma an, das jeder Übersetzungsbeschreibung anhaftet, die sich nicht einseitig als Auflistung von Fehlern und Versäumnissen präsentieren will: Eine Übersetzung darzustellen im Spannungsfeld zwischen der Wiedergabe des Originals und den Momenten der Neuschöpfung.

Mit dem “shift”-Konzept werden von einer Übersetzung dezidiert nicht nur reproduktive, sondern auch schöpferische Aspekte erwartet.¹⁹ Das Ziel der übersetzungskritischen Arbeit ist dann, diese zu untersuchen und darzustellen, statt schöpferische Aspekte als unerlaubte Abweichungen zu qualifizieren oder automatisch als Übersetzungsfehler zu brandmarken. Das Spannungsfeld zwischen Wiedergabe und Neuschöpfung wird mit dem “shift”-Konzept also insofern detailliert und ‘wissenschaftlich’ beschreibbar, als auf diese Weise Unterschiede zwischen Original und Übersetzung zunächst wirklich deskriptiv dargestellt werden können. In einem zweiten Schritt kann sich daran eine Wertung der identifizierten “shifts” anschließen. Dabei könnte dann auch ein besonders großer “shift” als fehlerhafte Übersetzungslösung qualifiziert werden und eine Übersetzung mit besonders vielen solcher “shifts” für besonders viele der definierten Parameter als eine Übersetzung, die nur noch minimale Ähnlichkeit mit dem Original aufweisen kann.

¹⁷Genauer handelt es sich hierbei, wie später zu zeigen sein wird, um Alterität in vierfacher Ausprägung.
Cf. dazu Kapitel 5.1, S. 101.

¹⁸In Detail cf. dazu Kapitel 5.1, S. 104.

¹⁹Diesen Gedanken drückte Harry Rowohlt in einem Kommentar anlässlich des 80. Geburtstages von Fritz Senn, dem Joyce-Kenner und “besten Freund des Übersetzers”, treffend, wenn auch etwas überspitzt, so aus: “Was nutzt einem die beste Übersetzung, wenn in ihr dasselbe steht wie im Original?” (“Pooh’s Corner. Meinungen eines Bären von sehr geringem Verstand.” *DIE ZEIT*, Nr. 6, S. 31. Januar 2008).

In den bisherigen Arbeiten taucht das “shift”-Konzept zumeist, d.h. mit Ausnahme von Van Leuven-Zwarts noch stärker linguistisch geprägtem übersetzungskritischen Modell für narrative Texte,²⁰ nur in übersetzungstheoretischen Arbeiten auf, nicht in der konkreten Anwendung der Untersuchung literarischer Übersetzungen. An dieser Stelle erschließt die vorliegende Arbeit also für das Schaffen einer wissenschaftlichen Sprache im Umgang mit Lyrikübersetzungen Neuland; eingebettet ist diese Neuerung aber in eine Systematisierung der schon vorliegenden Überlegungen zur Übersetzungsforschung einerseits und zum literaturwissenschaftlichem Arbeiten andererseits; letzteres soll hier auf die Problematik der Übersetzungskritik zugeschnitten werden.

Solche literaturwissenschaftliche Übersetzungskritik, die sich an dem hier entwickelten Modell orientiert und damit nach der Maßgabe transparenten Vorgehens arbeitet, setzt dazu – nach einer kurzen Kontextualisierung des Gedichts mit Charakterisierung seiner Entstehungszeit und einer Einordnung ins Gesamtwerk des Autors – auf der Mikroebene an und ermittelt aus dem Original die Grundlage für ihre Untersuchung der Übersetzung. Das bedeutet, dass sie im Ursprungsgedicht zunächst diejenigen Textkonstituenten als Parameter definiert, die ihr sinnrelevant für das Textganze erscheinen. Diese können ganz unterschiedlich groß und komplex sein: Der Übersetzungskritiker könnte also etwa eine einzelne Metapher oder aber einen kompletten Vers als sinntragende Einheit und damit als Parameter definieren.

Der hermeneutische Charakter dieses Schrittes ist offensichtlich und unhintergehbar; die Qualität einer Übersetzungskritik bleibt damit immer zu einem erheblichen Grad gebunden an und abhängig von den individuellen exegetischen Fähigkeiten des Übersetzungskritikers. Dessen Textzugriff soll durch die hier angestrebte Systematisierung nicht mechanisiert werden. Vielmehr soll ihm Orientierung und eine Möglichkeit, die “shifts” sprachlich zu erfassen, angeboten werden. Dies geschieht durch die Zusammenstellung von für die Untersuchung von Lyrikübersetzungen relevanten Kriterien aus etablierten Instrumentarien der Literaturwissenschaft, Linguistik und Kulturwissenschaft im engeren Sinne und deren Anordnung in ein Parameter-Gitter, das auf eine übersetzungsrelevante Textanalyse hin angelegt ist. Dieses hier erarbeitete Parameter-Gitter liefert für die Darstellung der Parameter abstrakte Prinzipien und Ebenen, denen die in der Lyrikanalyse relevanten Phänomene, wie eine rhetorische Figur, ein Reimschema, bestimmte kulturspezifische Realien, etc., zugeordnet werden können. Die Auflistung dieser einzelnen Textkonstituenten kann und soll – anders als die abstrakteren “Ebenen” – keine Vollständigkeit anstreben. Beide sollen aber dem Kritiker in seiner auf die Übersetzungskritik ausgelegten Textanalyse, Orientierung bieten. Aus der Zusammenstellung dieser Krite-

²⁰1984 ursprünglich auf holländisch als Dissertation erschienen; weiter verbreitet in seiner kondensierten englischen Version: Cf. zwei Artikel in der Zeitschrift *Target* (Leuven-Zwart 1989, *passim*).

rien soll der Übersetzungskritiker diejenigen wählen können, die ihm für den konkret vorliegenden Text relevant erscheinen.

Eine dabei zu definierende übersetzungskritische Einheit, d.h. was dem Übersetzungskritiker sinnrelevant scheint, mag nun aus einer einzigen solchen Textkonstituente bestehen, oder sich komplexer gestalten und mehrere Konstituenten unterschiedlicher Ebenen vereinen. Ein anderer Übersetzungskritiker mag ganz andere Parameter für seinen Textzugriff definieren, eine Orientierung an diesem Rahmenmodell für die Übersetzungskritik würde aber eine Grundlage für einen wissenschaftlichen Diskurs bieten.

Seiner individuellen Zusammensetzung nach kann ein solcher Parameter dann an einem bestimmten Punkt im Parameter-Gitter verortet werden. Durch diesen Abstraktionsgrad wird trotz der Differenzen zwischen Ursprungsgedicht und Übersetzung ein Ähnlichkeitsvergleich mit dem Original wie anschließend auch zwischen verschiedenen Übersetzungen möglich. Das Gitter macht auf diese Weise die “shifts” sehr anschaulich – wenn gewünscht auch visuell²¹ – und erst einmal nicht wertend darstellbar.

Die in der Textauslegung ermittelten übersetzungskritischen Einheiten werden dann – wie in der literaturwissenschaftlichen Praxis des *close reading*, d.h. der Analyse und Interpretation von konkretem Textmaterial, üblich –²² hinsichtlich ihrer formalen und funktionalen Eigenschaften in einer möglichst neutral gehaltenen Sprache beschrieben.

Die Beschreibung der formalen Eigenschaften der Parameter entfaltet dabei deren Materialität, stellt also dar, wie das Material des Originals unter denjenigen kotextuellen, d.h. sprachlichen und literarischen, und denjenigen kontextuellen, d.h. sozio-politischen und historischen Aspekten, die dem Kritiker relevant erscheinen, genau aussieht. Anschließend arbeitet die Charakterisierung der funktionalen Eigenschaften heraus, was die einzelnen Parameter für das Textganze des Originals leisten, interpretiert also ihre Bedeutung und Wirkung.

Mit der Zielsetzung, Ähnlichkeit bestimmter Art und bestimmten Umfangs zu erzeugen, handhabt nun jede Übersetzung diese Eigenschaften auf eine ihr eigene Weise. Eben jenen Umgang mit den identifizierten Parametern untersucht und beschreibt die Übersetzungskritik: Sie stellt dar, wie sich die verschiedenen Parameter durch den Übersetzungsprozess gewandelt haben.

Eine Übersetzung mag die formalen Eigenschaften eines Parameters sehr ähnlich wie das Original gestalten; dann sind für die Beschreibung dieses Parameters in der Übersetzung

²¹Zu Zwecken einer solchen visuellen Darstellung findet sich auf S. 120 eine Graphik, die den “shift” eines Parameters im Parameter-Gitter allgemein veranschaulicht.

²²Dieser Punkt wird in der feuilletonistischen Übersetzungskritik häufig vernachlässigt; dort führen die Kritiker – vermutlich meist aufgrund pragmatischer Vorgaben zum Textumfang einer Kritik – gar zu selten konkrete Beispiele für die Bewertung von Übersetzungen an, sondern eilen schnell zu Pauschalurteilen: Cf. dazu auch die Einblicke in die Übersetzungspraxis, Christa Schuenkes Kommentar aus Sicht der Übersetzer: S. 336.

in etwa die gleichen Aspekte relevant wie für den originalen Parameter. Damit wäre der Parameter der Übersetzung auf ähnlichen abstrakten Ebenen anzusiedeln und befände sich also an einem ähnlichen Ort im Parameter-Gitter wie der ursprüngliche. Der “shift”, der mit der Übersetzung einhergeht, kann aber auch größer sein; dann kommt es zu einer Veränderung der relevanten Aspekte für die Beschreibung der formalen Parameter-Eigenschaften und damit zu einer Verlagerung des Ortes im Parameter-Gitter. Dabei können so große Veränderungen des originalen Materials stattfinden, dass ein Parameter des Originals in der Übersetzung kaum mehr aufzufinden und in der Übersetzungskritik damit sein Ausfall festzuhalten ist. In manchen Übersetzungen der hier untersuchten Villanelle Audens fällt zum Beispiel der Parameter, der die Beziehung zwischen Metrum und Rhythmus erfasst, weg, weil eine der beiden Komponenten des Parameters im übersetzten Gedicht nicht auftauchen, also z.B. kein Metrum vorhanden ist oder aber das Metrum sich durchweg regelmäßig gestaltet, der Rhythmus somit gar keine Rolle spielt. Oder aber der Parameter, der die Reimqualität erfasst, fällt aus, weil die Übersetzung ohne Reim operiert.

Auch hinsichtlich der funktionalen Eigenschaften eines Parameters, d.h. bezogen auf seine Leistung für das Textganze, kann der “shift” damit natürlich verschieden groß ausfallen, so dass – je nach seinem Umfang – seine Leistung eher ähnlich erhalten oder aber stark verändert wird.

Dabei mag eine Übersetzung für die verschiedenen Parameter unterschiedliche Entscheidungen präsentieren, also nicht dieselbe Strategie auf alle Parameter anwenden. Auf diese Weise wird eine Übersetzung im Schwellenraum zwischen reproduzierender und schöpferischer Leistung deskriptiv und detailliert – fern von rein typologisierenden Begriffen – darstellbar.

Ein aussagekräftiges Beispiel für die Notwendigkeit einer differenzierten, deskriptiven Übersetzungskritik, die sowohl die formalen als auch die funktionalen Eigenschaften der sinnrelevanten Textkonstituenten fein und detailliert beschreiben kann, liefert die Betrachtung von drei ganz unterschiedlichen Übersetzungen des eingangs zitierten ersten Verses von Audens elegischem Gedicht “Funeral Blues”. Alle drei Versionen wären auf der Makroebene als “philologisch treue” Gedichtübersetzungen zu klassifizieren, d.h. sie legen die gleiche Übersetzungskonzeption an, übersetzen nämlich inhaltlich nah am Original und unter Beibehaltung des Reimschemas, der Gedichtform; sie erzeugen aber dennoch eine unterschiedliche Art und Qualität von Ähnlichkeit mit dem Original. Diese Unterschiedlichkeit kann mit dem Parameter-Ansatz darstellbar gemacht werden.

Ich analysiere als Standortbestimmung des Kritikerblickes zunächst das englische Original (1) und betrachte anschließend die drei deutschen Übersetzungen (2).

- (1) In Audens “Funeral Blues” kann der gesamte, oben zitierte erste Vers als komplexer Parameter aus Textphänomenen, die alle dem sprachlichen Prinzip zuzuordnen sind, identifiziert werden.

Ein hermeneutischer Blickwinkel, der das Textganze umschließt, lenkt die Textanalyse dahin, die Gesamtheit des ersten Verses so klar als Parameter zu bestimmen, weil sich die erste Zeile deutlich von anderen Versen des Gedichts abhebt.²³ Sehr markant tritt dies etwa bei einem Vergleich mit der dritten Strophe zutage:

He was my North, my South, my East and West,
My working week and my Sunday rest,
My noon, my midnight, my talk, my song [...]

In diesen Versen wird das Leben mit dem geliebten Verstorbenen nachgezeichnet und dessen Bedeutung für den Sprecher artikuliert. Dies geschieht unter Verwendung weicher Laute – hier findet sich eine Häufung von Vokalen, Nasalen und auch Frikativen – und fließender Syntax. Deren Schnelligkeit überschlägt sich fast durch die asyndetischen Aufzählungen, die nur durch Kommata voneinander getrennt sind; einzig das “and” bietet etwas Verlangsamung zum Atemholen.

Auf semantischer Ebene deutet das Assoziationsgitter der Worte, mit denen die Welt, wie sie vor dem Tod des Geliebten war, räumlich (“North, South, East, West”) und zeitlich (“working week”, “Sunday rest”, “noon”, “midnight”) vermessen wird, nicht in die gewaltvolle, schmerzhafte Richtung des ersten Verses. Stattdessen wird ein allumfassendes, d.h. die Welt des Sprechers vollständig ausfüllendes, vielgestaltiges Bild gezeichnet. Dazu werden neutral oder positiv assoziierte Worte verwendet. Die dabei erzielte Leistung ist eine fließende Zeichnung des Lebens mit dem Verstorbenen, die die überfließende Qualität dieses Lebens wiederzugeben versucht. Sie steht in scharfem Kontrast zum schroffen, abgehackt wirkenden Eingangsvers, der nun eben die Situation nach dem Tod des geliebten Menschen skizziert:

“Stop all the clocks. Cut off the telephone.”

Die Aspekte, die für die Beschreibung der formalen Eigenschaften dieses Parameters relevant sind, sind visueller, phonologischer, syntaktischer, semantischer und pragmatischer Natur; der Parameter lässt sich also auf einer Schnittstelle zwischen diesen Ebenen verorten.

Zunächst lässt sich auf der syntaktischen Ebene feststellen, dass die kurzen, normsprachlichen Imperativ-Konstruktionen, die knapper nicht zu konstruieren sind, in einem asyndetischen Parallelismus aneinander gereiht sind. Die hier erzeugte Härte und Klarheit wird auf phonologischer Ebene durch eine Häufung von Verschlusslauten mitgetragen. Hinzu

²³Cf. dazu den Text des kompletten Gedichts und auch der drei besprochenen Übersetzungen hier im Anschluss, S. 45 ff.

kommt die überwiegende Geschlossenheit der Silben, die im britischen Englisch zu einer hohen Produktion von *glottal stops* führen kann und die Worte dann hart voneinander trennt. Die Verwendung eines Punktes als Satzzeichen setzt die beiden konzentrierten Anweisungen ebenso schroff und deutlich voneinander ab.

Diese, auf phonologischer, syntaktischer und visueller Ebene zu verzeichnende Abgebrochenheit und Schärfe lässt sich auch auf der semantischen – vor allem im Assoziationsgitter der beiden Verben – konstatieren: “stop” und mehr noch “cut” beschreiben von Heftigkeit gekennzeichnete Handlungen: Mit “stop” wird ein abrupt herbeigeführtes Ende eines Vorganges oder Zustandes, mit “cut” scharfe Schneidewerkzeuge wie etwa Messer oder Scheren und damit die Trennung von organisch Zusammenhängendem, unter Umständen auch schmerzende, blutende Wunden, assoziiert. Auf pragmatischer Ebene lässt sich die Kommunikationssituation mit einem gewissen Grad an Unbestimmtheit charakterisieren: Dieser röhrt von der Offenheit des englischen Imperativs her. Der Numerus und die genaue Identität des Adressaten/Adressatenkreises bleiben diffus: Ist eine Personengruppe angesprochen oder eine einzelne Person? In welcher Beziehung zum Sprecher steht der Adressat? Hat sich der Leser angesprochen zu fühlen?

Die Leistung dieses Parameters, d.h. seine funktionale Eigenschaft, kann als staccatoartiger Effekt beschrieben werden, der von impulsiver Heftigkeit gekennzeichnet ist. Außerdem gibt so das emotionale Chaos, die schmerzende Aufgewühltheit nach dem Tod eines Nahestehenden wieder: Die Normalität des Alltags ist zerrissen, die Welt, wie der Sprecher sie gewohnt war, steht Kopf, wird als leer und bedeutungslos empfunden. Dabei spiegeln die Imperative eine gewisse Abwehrhaltung, die signalisiert, wie unfassbar dem Sprecher das Geschehene erscheint und für wie unglaublich er es hält, dass die Uhren ganz normal weiter ticken, wo für ihn eine Welt aufgehört hat, zu existieren.²⁴

Dieses subjektiv empfundene Paradoxon des Daseins versucht das lyrische Ich aufzulösen durch seine energischen Anweisungen, die Zeit anzuhalten und das Telephon abzustellen: Damit grenzt sich der Sprecher ab von der übrigen Welt “da draußen”, die ganz unbeeindruckt in den alltäglichen Bahnen der Normalität weitertickt und ihn über das Telephon erreichen könnte. Die parallele Anordnung und Knappeit der Imperative zeugt dabei von der fokussierten Entschlossenheit des lyrischen Ich, die Außenwelt mit seinem inneren Zustand zu synchronisieren und Herr dieser verstörenden Lage zu werden. Der gesamte Mikrokosmos eines Lebens, wie ihn der Gedichtanfang darstellt, ist gekennzeichnet von heftiger Impulsivität, angestrengter Konzentration und energischer Abwehr, die sich in dieser schroffen, fast brutal anmutenden verbalen Aktivität niederschlagen: Die

²⁴ Ähnliches findet sich in Prosaform auch in Graham Swifts Roman *Ever After*; der Protagonist beschreibt dort seine Wirklichkeitswahrnehmung nach dem Tod seiner Frau folgendermaßen: “It’s not the end of the world. It is the end of the world. [...] Life goes on. It doesn’t go on.” (Swift 1992, S. 120).

gesamte Struktur des ersten Verses reißt den Leser ganz unvermittelt mitten hinein in die wunde, emotionale Welt des Sprechers.

(2) Die Beibehaltung der hier dargelegten zentralen Leistung des Parameters kann in Hanno Helblings und Christa Schuenkes Übersetzungen beobachtet werden. Die funktionalen Eigenschaften des Parameters werden in beiden Lösungen erhalten durch deutliche "shifts" hinsichtlich seiner formalen Eigenschaften, also einer Verlagerung seines Ortes, die sich im Detail aber deutlich unterscheidet. Große Verschiebungen sowohl hinsichtlich formaler als auch hinsichtlich funktionaler Eigenschaften dieses Parameters sind in Karina Lübkes Version zu erkennen, deren Grad an Ähnlichkeit mit dem Original daher als sehr gering einzustufen ist.

In Helblings Übersetzung²⁵ klingt die erste Zeile wie folgt:

“Anhalten alle Uhren, Telephon abstellen.”

Hier findet für die formalen Eigenschaften des identifizierten Parameters eine deutliche Verschiebung, d.h. ein lokaler "shift", statt: Der Ort des Parameters im Parameter-Gitter verlagert sich stärker auf die syntaktische Ebene, wohingegen seine zentrale funktionale Eigenschaft, d.h. seine Leistung, erhalten bleibt.

Auf phonologischer Ebene findet mit dem Sprachwechsel eine Verschiebung der Parametereigenschaften statt; durch seine Wortwahl²⁶ hat sich der Übersetzer in der Zielsprache an weichere Laute gebunden. Die Silben sind zwar in der Mehrzahl geschlossen, doch fällt im Deutschen die Produktion der *glottal stops* und deren abrupte Wirkung weg. Auch auf semantischer Ebene ist die gewaltvolle Impulsivität des Originals durch das von den deutschen Verben evozierte Assoziationsgitter nicht nachgebildet – “anhalten” und “abstellen” beschreiben weit weniger abrupte und nicht automatisch mit Brutalität und Schmerz assoziierte Handlungen.

Befände sich der Parameter nun syntaktisch an der gleichen Stelle wie im Original – d.h. würden die normsprachlichen Imperative übernommen – wäre seine Leistung, eine schroffe Abweichung von Alltag und Norm zu erzeugen, weder auf der lautlichen noch der semantischen oder der syntaktischen Ebene gegeben: “Halte/Haltet alle Uhren an! Stelle/Stellt das Telefon ab!”

Daher verlagert der Übersetzer den Ort dieses Parameters leicht. Dabei kommt der syntaktischen Ebene eine tragendere Rolle für die Leistungserzeugung zu: Die stärkere Markiertheit der syntaktischen Struktur des Imperativs, d.h. die im Deutschen seltener gebrauchte Form des Infinitivimperativs, erzielt trotz des zwangsläufigen Wegfalls der Leis-

²⁵Auden 2002, S. 17.

²⁶Die Tatsache, dass die deutsche Sprache auch andere Entsprechungen für ihre englischen Vorgaben zu bieten hätte, kann in einer produktorientierten, übersetzungskritischen Studie, die ja ein fertiges Ergebnis des Übersetzungsvorganges zu beschreiben hat, nicht im Vordergrund der Betrachtung stehen.

tung der phonetischen Ebene und der Abschwächung der Heftigkeit auf semantischer Ebene für diesen Parameter einen ähnlich abgehackten und vielleicht sogar noch stärker nicht-alltäglichen Effekt. Auch die energische Entschlossenheit des Originals wird so eingefangen.

Daneben erhält Helblings Übersetzung auf diese Weise die semantische Unbestimmtheit des englischen Imperativs, der ja durchaus – wie hier nachgebildet – als Infinitiv gelesen werden kann. Es bleibt hier also eine Eigenheit der englischen Sprache in der deutschen Version stehen, die sprachliche Differenz somit an dieser Stelle sichtbar. Der Infinitiv führt nun aber auch dazu, dass der Sprecher, stärker als im Original gegeben, wo sich die Imperative eindeutiger an ein Gegenüber richten, in sich selbst zurückgezogen erscheint. Er wendet sich nicht dezidiert einem Gegenüber zu, sondern spricht, vage irgendwo einen Adressaten vermutend, in die Außenwelt hinein.

Der Parallelismus der Imperative aus dem Original wird nicht beibehalten, sondern in eine chiastische Struktur umgewandelt, was mit dem Einfluss eines literarischen Parameters zu tun haben mag: Um die Reimstruktur erhalten zu können, muss ein bestimmtes Reimwort am Versende zu stehen kommen. Dadurch wird der Effekt schroffer, zielgerichteter Entschlossenheit aus dem Original etwas gemindert. Der Vers fängt mehr ein nach Orientierung suchendes Aufgewühlte ein, das auf „alle[n] Uhren“ die Zeit angehalten wissen will, um die Welt neu ordnen zu können, und sich dann eher fahrig, nach Ruhe suchend, als nächstes dem „Telephon“ zuwendet. Auch die Verbindung zur Außenwelt muss für eine Neuordnung des aufwühlenden Zustandes der eigenen Welt gekappt sein, weil eine solche Neuorientierung keine Impulse von außen erträgt.

Ähnlich und doch ganz anders verfährt Christa Schuenke in ihrer Version dieses ersten Verses.²⁷

“Die Uhren stoppt, reißt raus das Telefon,”

Hier verändert sich auf syntaktischer Ebene der Abstand des Parameters zur Sprachnorm nicht so drastisch wie in Helblings Lösung – Schuenke entscheidet sich für eine Disambiguierung des Imperativs und wählt ein Gegenüber im Plural, die eindeutige Hinwendung an die Außenwelt aus dem Original bleibt also erhalten. Diese hat Auswirkungen auf Aspekte der pragmatischen Ebene – die Sprechsituation ist interpretatorisch weniger offen als im Original, aber doch immer noch ähnlich gestaltet: Hier wendet sich die Apostrophe dezidiert an zwei oder mehr Menschen, zu denen sich der Leser selbst rechnen mag oder auch nicht; der im Original mögliche Effekt, dass sich der Leser als alleiniger Adressat, von dem Handeln gefordert wird, und nicht nur als *bystander*, als unbeteiligter Zuschauer, angesprochen fühlt, fällt weg.

²⁷Sie wurde im Spätsommer 1994 im Zusammenhang mit dem Start des Kinofilmes *Four Weddings and a Funeral*, in dem dieses Gedicht in einer Beerdigungsszene verlesen wird, für den Focus angefertigt (Schuenke 1994a).

Der schroff wirkende Parallelismus der Befehle des Originals wird auch hier in eine chias-tische Struktur aufgelöst, deren Wirkung weniger staccato-artig und abgehackt ist – eine Tatsache, die sich wie im Original auf der visuellen Ebene, hier nämlich in der Wahl des Kommas als Satzzeichen, niederschlägt. Wie bei Helbling mag diese Umstrukturierung auf den Einfluss des literarischen Parameters der Reimstruktur hindeuten.

Um die Leistung des Parameters, d.h. seinen Staccato-Effekt und die Erzeugung von Heftigkeit, beizubehalten, wählt Schuenke die Lösung, den Ort des Parameters mehr in Richtung auf die semantische Ebene hin zu verschieben: Die gewaltvolle Heftigkeit wird zuvörderst semantisch, nämlich über das Assoziationsgitter der beiden Verben (“stoppen”, “herausreißen”), erzeugt und die abrupte Beendigung eines Zustandes oder einer Handlung aus dem Original so wiedergegeben. Das Ausmaß der Heftigkeit, mit der der Tod des Geliebten die Welt des Sprechers gänzlich überrollt und zerreißt, wird allerdings durch den Verzicht auf das totalisierende Adjektiv “alle” in der Benennung der Anzahl der anzuhaltenden Uhren eingeschränkt. Stärker als bei Helbling sucht Schuenkes Version die Schnittstelle mit der phonologischen Ebene wie es das Original tut: Im ersten Verb werden die Verschlusslaute [p] und [t], über die der staccato-artige Effekt produziert wird, aufgenommen; auch das zweite Verb endet auf den Plosiv [t].

Die auf der semantischen Ebene erzeugte Heftigkeit wird auf phonologischer Ebene unterstützt von einer Alliteration des Liquids [r]. Dieser Laut an sich ist zwar weniger abrupt und schroff als ein Verschlusslaut, seine Wiederholung erzeugt aber durchaus einen insisterenden Effekt.

Eine andere Übersetzerin, Karina Lübke, gibt den ersten Vers wie folgt wieder:²⁸

“Haltet alle Uhren an, lasst das Telefon abstellen.”

Die gewählten Worte klingen auch hier in der Summe weniger hart und aggressiv, die beiden Plosive, die die Imperative beschließen, fallen da kaum ins Gewicht. Die phonologische Ebene des Parameters ist also von weicheren Lauten als die des originalen Parameters geprägt. Auch die syntaktische Struktur der Imperative ist weniger knapp und scharf – sie operiert im Fall des zweiten Imperativs sogar mit der Hinzufügung eines Hilfsverbs. Diese mag pragmatisch gesehen zwar sinnvoll sein, weil man – technisch gesehen – ein Telefon nicht selbst abstellen, sondern dies nur veranlassen kann.²⁹ Sie tut der Knappeit der syntaktischen Konstruktion aber Abbruch und leistet auf pragmatischer Ebene die Öffnung der Sprechsituation noch weiter als nur zu den direkten Adressaten der Anweisung hin zu einer dritten Partei: Weitere Menschen haben sich um die Abstellung des Telefons zu bemühen. Der Sprecher erscheint also weniger angestrengt konzentriert

²⁸Auden 1994b, S. 41.

²⁹So erklärte auch Christa Schuenke, warum sie sich für das Verb “herausreißen” entschieden hat.

auf einen kleinen, ihn direkt umgebenden Teil der Welt, sondern wird mit mehr Energie zu einer orientierten Übersicht dargestellt.

Daher trägt in dieser Übersetzung die semantische Ebene die alleinige Last, die Leistung erbringen zu müssen, Aufgewühltheit und einen Nicht-Alltag zu zeichnen und energische, konzentrierte Aktivität sowie schroffe Abruptheit darzustellen. Diese Heftigkeit lässt sich in der Semantik der verwendeten Verben nun aber kaum finden: Die Tätigkeiten, die “anhalten” und “abstellen” beschreiben, sind – wie bei Helblings Version bemerkt – weniger abrupt als im Original, ihr Assoziationsgitter liegt in einem weit weniger heftigen Bereich. Im Vergleich zum originalen Parameter bleiben für die Erbringung der Leistung von Schröfflichkeit hier also die visuelle, die phonologische wie auch die syntaktische Ebene leer. Die semantische Ebene gibt zwar die Kernaussagen des ersten Verses wieder – wie im Original sollen z.B. tatsächlich “alle” Uhren angehalten werden, das Telefon soll verstummen. Allerdings kann diese Ebene allein die Schärfe und Heftigkeit, die im Original zu finden ist, nicht erzeugen.

Da die formalen Eigenschaften des originalen Parameters weder auf phonologischer und syntaktischer Ebene ersetzt, noch über eine Verstärkung auf semantischer Ebene ausgeglichen werden, bleibt diese Version des ersten Verses hinsichtlich der Leistung von abrupter Heftigkeit und der Zeichnung eines Nicht-Alltags zurück. So büßt sie, trotz der Tatsache, dass sie die Aussage der Zeile vordergründig “treu” wiedergibt, nämlich Ähnlichkeit auf der semantischen Ebene erzeugt, deutlich an Ähnlichkeit mit dem Original und damit auch an poetischer Qualität ein.

Die Ursachen dafür kann – wie gesehen – nur eine detaillierte Übersetzungsuntersuchung erschließen, die alle, dem Kritiker sinnrelevant scheinenden Ebenen analysiert. Die dann mögliche Bewertung wird durch eine differenzierte Begründung intersubjektiv nachvollziehbar.

Eine solche Übersetzungsbeschreibung und -bewertung möchte der in dieser Arbeit vorgeschlagene Ansatz ermöglichen. Er versteht sich mit seinem textorientierten Systematisierungsversuch als Beitrag zum Reden über Übersetzungen im Sinne einer produktorientierten, literaturwissenschaftlich ausgerichteten Übersetzungsforschung und nicht als weiterer Vorschlag einer Typologie für Gedichtübersetzungen.

Im Vordergrund steht damit, wie eingangs schon angeklungen, die Beschreibung und Bewertung des fertigen Produktes, der Text der Übersetzung. Die Suche nach Gründen für bestimmte Übersetzungslösungen ist damit ein Nebenschauplatz, der nur dann im Blickwinkel dieser Arbeit liegt, wenn textimmanente Gründe für die Gestalt eines “shifts” zu identifizieren sind, wie etwa Übersetzungslösungen, die durch Reimzwang zustande kommen. Textexterne Erklärungen, wie etwa Interferenzen zwischen den beteiligten Sprachen,

die auf die hohe Sprachkompetenz der Übersetzer zurückzuführen sind, sollen also im Hintergrund bleiben.

Dieser Fokus hat – neben der sprachlichen Komplexität von Gedichten, die eine solche Konzentration auf eine genaue Textbeschreibung nahe legt, und dem philologischen Interesse am detaillierten Nachvollzug der Machart lyrischer Texte – auch schlicht pragmatische Gründe: Selten stehen der Übersetzungskritik über die Primärtexte, d.h. den Originaltext und die Übersetzung, hinaus zusätzliche Informationen zu den vorliegenden Übersetzungen oder die Übersetzer zur Verfügung, so dass Aussagen über den Übersetzungszweck, die Intentionalität bestimmter Übersetzungslösungen und auch die Rekonstruktion von Übersetzungsstrategien meist sehr spekulativen Charakter haben. Diese bleiben bei dem Fokus dieser Arbeit auf die Beschreibung und Bewertung der konkret vorliegenden Textwirklichkeit als Erklärungsversuche für Übersetzungslösungen daher im Hintergrund.

Der Ansatz visiert also mit dem Parameter-Gitter die methodische Orientierung des literaturwissenschaftlichen Handwerkzeugs für die Übersetzungskritik und die Bereitstellung eines begrifflichen Instrumentariums an: Die Prinzipien und abstrakten Ebenen des Parameter-Gitters bieten dem Kritiker einerseits in der Textanalyse, d.h. bei der Definition der für die Betrachtung des Gedichts und seiner Übersetzungen sinnrelevanten Parameter, Orientierung und minimieren – im Vergleich zu einer Textanalyse, die einzig von der Intuition des Kritikers geleitet wird – die Gefahr blinder Flecken im Kritikerblick auf den Text.

Andererseits bietet die Möglichkeit, die Parameter in der Gitterstruktur zu verorten, Hilfestellung für deren Beschreibung, die ja auf Vergleichbarkeit trotz der Unterschiede hinsichtlich Sprache, Literatur, etc. hin angelegt sein muss. Gedichtübersetzungen sollen so in ihrem Verhältnis zum Ursprungsgedicht in ihren Ähnlichkeiten und Verschiebungen fein erfasst und differenziert darstellbar werden. Dann erhalten Bewertungen Transparenz und dadurch Nachvollziehbarkeit.

Für ein solches Vorgehen systematisiert³⁰ das hier erarbeitete Rahmenmodell die Übersetzungskritik mithilfe linguistischer, literaturwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Kategorien, die sich für die begriffliche Erfassung von Lyrikübersetzungen als produktiv erweisen. Durch den Abstraktionsgrad dieser „Ebenen“ sperrt sich das Parameter-Gitter gegen eine mechanische Anwendung, bleibt also flexibel genug, um die konkrete Textwirklichkeit zu erfassen und ermöglicht gleichzeitig detaillierte Vergleichbarkeit sowohl zwischen Original und Übersetzung als auch zwischen einzelnen Übersetzungen.

³⁰ Systematisierungen implizieren zugunsten größerer Übersichtlichkeit zum Teil natürlich auch Vereinfachungen; zur Komplexität des Lyrikübersetzens cf. Robert de Beaugrandes Darlegung und äußerst detaillierte graphische Darstellung der Faktoren, die bei der Gedichtübersetzung eine Rolle spielen: de Beaugrande 1978, *passim*.

Das Gitter sucht der Vielschichtigkeit einer Gedichtübersetzung durch Berücksichtigung der für eine differenzierte Untersuchung relevanten Aspekte Rechnung zu tragen. Dabei baut es auf die bereits erwähnten vier Prinzipien auf, die jedweder literarischen Übersetzung zugrunde liegen: sprachliche, literarische, sozio-politische und historische Differenzen zum Original. Durch den textorientierten Fokus dieser Arbeit, die konsequenterweise Übersetzung in erster Linie als Textbeziehung liest, stehen die ersten beiden, d.h. die kontextuellen, Prinzipien und damit sprachliche und literarische Aspekte der Übersetzungsbewertung im Vordergrund.

Auch das Zusammenspiel dieser verschiedenen Aspekte, die als "Ebenen" die Gitterstruktur formen, wird beschreibbar: Wie oben in der Bedeutung der Rolle des Reims angeklungen, mögen bei der Beschreibung eines Parameters nur Aspekte der sprachlichen oder literarischen Ebenen relevant sein. Ebenso gut können zusätzlich aber auch Aspekte auf den Ebenen der kontextuellen Prinzipien (sozio-politische oder historische Differenzen) ineinander spielen.

Die Übersetzungskritik als wertender Leseakt einer Ähnlichkeit erzeugenden Textbeziehung wird in diesem Rahmenmodell dann von zwei Fragen geleitet:

- (a) Auf der Mikroebene der einzelnen Parameter – Übersetzungsbeschreibung: Wie gestaltet sich die Ähnlichkeit der Übersetzung mit dem Original genau?
- (b) Auf der Makroebene des Textganzen – Übersetzungsbewertung: Wie groß und von welcher Qualität ist die erzeugte Ähnlichkeit mit dem Original?

Auf der Mikroebene beschreibt die Übersetzungskritik also den genauen Umgang mit sinnrelevanten Parametern hinsichtlich ihrer formalen und funktionalen Eigenschaften. Dabei kann sie sowohl die reproduktive als auch die schöpferische Leistung der Übersetzung darstellen und im Detail aufschlüsseln, welchen Parametern bei der Ähnlichkeitserzeugung welche Bedeutung zukommt und inwiefern diese Hierarchisierung sich mit derjenigen des Originalgedichts deckt.

Auf der Makroebene bewertet die Übersetzungskritik dann auf der Grundlage der vorgenommenen Analyse, wie groß der erzielte Ähnlichkeitsgrad ist und ob die Ähnlichkeit eher formale oder funktionale Qualität hat, d.h. ob sie sich eher auf die Beschaffenheit der Parameter oder eher auf ihre Leistung bezieht.

Über die Bewertung des Umgangs mit den Parametern kann eine Übersetzung auch unter dem Aspekt charakterisiert werden, ob sprachliche, literarische, sozio-politische, historische Differenzen sichtbar bleiben oder ob sie aufgehoben werden: Werden die formalen Eigenschaften der originalen Parameter sehr genau erhalten, wird in der Summe eher der Leser zum fremden Autor hinbewegt.³¹ Wird Ähnlichkeit eher hinsichtlich der funktiona-

³¹ Die in der Übersetzungstheorie sehr produktive und häufig benutzte Metapher des Hin- oder Herbewegens geht ursprünglich auf Friedrich Schleiermacher zurück. Cf. Störig 1963, S. 38ff.

len Eigenschaften erzeugt, bewegt die Übersetzung sehr wahrscheinlich eher den fremden Autor zum Leser her.

Auf dieser Ebene und damit unter der Fragestellung nach Ausmaß und Qualität der erzeugten Ähnlichkeit, lassen sich dann auch verschiedene Übersetzungen miteinander vergleichen, detailliert aufgeschlüsselt nach den einzelnen Parametern und in ihrer Gesamtleistung.

Um dieses Rahmenmodell sauber herzuleiten, leuchten die "Prolegomena" zunächst den übersetzungstheoretischen Hintergrund aus, vor dem diese Arbeit steht. Die theoretische Grundlegung stellt das Parameter-Gitter dann im Detail vor. Modellcharakter wird wohl jede systematisierende Theorie in verschiedener Ausprägung besitzen. Durch die Flexibilität des Parameter-Gitters soll er jedoch hier möglichst gering gehalten werden, damit die literarische Realität konkreter Texte möglichst fein erfasst und der individuelle Textzugriff des Kritikers dargestellt werden kann.

Diese Flexibilität und die Produktivität des Ansatzes soll dann die Anwendung des Parameter-Gitters im literaturpraktischen Hauptteil der Arbeit mit einem Forschungsbeitrag zu Audens Lyrik vorführen: Hier sollen sechs deutsche Übersetzungen mit Hilfe des Parameter-Gitters detailliert untersucht werden.

Ganz gezielt ist ein lyrischer Text ausgewählt, der einen hohen Grad an formaler Gebundenheit und gleichzeitig einen hohen Grad an semantischer Offenheit aufweist: Audens "If I Could Tell You" ist durch die Villanellenstruktur in hohem Maße formgebunden und schöpft auf der semantischen Ebene das ambige Potential der Sprache voll aus. Eine solche hochdeterminiert Gedichtform samt ambiger semantischer Struktur sind für die Kritik von Lyrikübersetzungen deshalb von so großem Interesse, weil sie durch ihre äußerst enge Verzahnung von formalen und funktionalen Eigenschaften die Übersetzung und damit auch die Kritik, die sie beleuchtet, besonders komplex macht. Gerade dieser Vielschichtigkeit möchte der entwickelte Ansatz ja Rechnung tragen und dieses Vermögen in der Praxis hier unter Beweis stellen.

Um aufzuzeigen, dass das hier entwickelte Rahmenmodell nicht nur modernistische Lyrik in Übersetzung erfassen kann, sondern auch ältere Dichtung wird auch die Diskussion von Übersetzungen von Shakespeares "Sonnet No. XVIII" als illustrative Textbeispiele in die Darlegung der Theorie einfließen. Dabei wird auch demonstriert, dass in der Übersetzungskritik nicht nur sprachliche und literarische, also kotextuelle, Aspekte sondern auch kulturelle und ganz besonders auch historische, also kontextuelle, Aspekte von Bedeutung sind. Ältere Dichtung, wie hier bei Shakespeare die elisabethanische, kann z.T. eine große historische Differenz zu ihren Übersetzungen aufweisen. Shakespeares Sonette stehen in deutscher Sprache – anders als das bei anderen Autoren der Fall ist, die im englischen Kanon einen ähnlich wichtigen Stellenwert haben, aber im Vergleich zu Shakespeare als

kaum übersetzt gelten müssen,³² – seit dem 18. Jahrhundert in einer überwältigenden Vielzahl zur Verfügung. Gerade sein “Sonnet No. XVIII” ist so häufig in die deutsche Sprache übertragen worden, dass seinen Übersetzungen ein eigener Band³³ gewidmet wurde und einer eigenen übersetzungskritischen Arbeit eine wunderbare Grundlage bieten kann.³⁴ Auch für Audens Gedicht liegen verhältnismäßig viele Übersetzungen vor: Die Villanelle ist sein am häufigsten ins Deutsche übersetzte Gedicht.

Der Darstellung der einzelnen Übersetzungen von Auden Villanelle soll ein Übersetzungsvergleich folgen. Dieser soll zum einen die Ergebnisse der Einzelanalysen noch einmal aufgreifen und die individuellen Leistungen der Übersetzungen herausstellen. Zum anderen soll der Vergleich präsentieren, welche Übersetzung welche Art von Ähnlichkeit und welchen Grad an Ähnlichkeit mit dem Original erzeugt.

Dazu bietet für Audens Villanelle die Untersuchung von sechs, zum Teil sehr unterschiedlichen Übersetzungen eine aussagekräftige Grundlage.

Bei den Übersetzungen von Audens Villanelle, in der die Reimstruktur im Zusammenhang mit der Gedichtform von besonderer Wichtigkeit ist, stehen jeweils zwei in einem speziellen Verhältnis zueinander, was den Umgang mit dem Parameterbestandteil ‘Reim’ angeht. Dies macht einen Vergleich besonders interessant: Greve und Stolze verwenden gar keinen Reim, Helbling und Von der Vring nutzen – wie Auden – zwei Reime, Hoffmans und Holthusens Versionen stützen sich auf mehr als zwei Reime. Der Grad an erzeugter Ähnlichkeit unterscheidet sich im Detail natürlich trotzdem deutlich; diese feinen, für Lyrikübersetzungen aber so gewichtigen Unterschiede möchte der hier vorgestellte Ansatz helfen zu erfassen.

³²Wordsworth, beispielsweise, ist nach wie vor – Marie Gothein beklagte dies schon 1893 in der Vorrede zu ihrer zweibändigen Monographie über Wordsworth (Gothein 1893, S. V) – äußerst spärlich ins Deutsche übersetzt: “Daffodils” etwa, eines seiner bekanntesten Gedichte, liegt nach meinen Recherchen in nur fünf gedruckten Übersetzungen (Gothein (Gothein 1893), Hennecke (in Schücking 1956), Breitwieser (in Bernus 1959), Von der Vring (Vring1962), Borgmeier (Borgmeier 1989) und zwei im Internet veröffentlichten Übersetzungen (Fischer: <http://www.william-wordsworth.de/translations%20wandered%20lonlyas20a20cloud.html>, Kottmann: <http://myweb.dal.ca/waue/Trans/Wordsworth-Cloud-Bertram.html>) vor.

³³Jürgen Gutsch (ed.), *William Shakespeare. “Sonett 18”, vermittelt durch deutsche Übersetzer in 154 + 1 Versionen*, Dozwil: Edition Signatur, 2003 (Shakespeare 2003, passim).

³⁴Bei einem solch großen Textkorpus mag es hilfreich und zeitsparend sein, die Wahl der zu untersuchenden Übersetzungen computergestützt zu betreiben, um etwa unter gewissen Formaspekten besonders ähnliche oder besonders verschiedene Übersetzungen vergleichen zu können. Allerdings ist eine solche computergestützte Texterschließung bisher nur unter Nutzung sehr formaler – d.h. v.a. syntaktischer, morphologischer und numerischer – Parameter möglich. Dazu gehören etwa der Abgleich der Silbenanzahl pro Vers, der benutzten Wortklassen oder aber der Lautstruktur zwischen Original und Übersetzung. Semantische Textdimensionen sind nach wie vor maschinell kaum zu erfassen (geforscht wird aber beispielsweise an der maschinellen Erfassung der Spannungskurve von Romanen), nur umgekehrt die Ergebnisse einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung mit den Hilfsmitteln der Textvisualisierung darstellbar. An der Universität Konstanz wird unter Prof. Dr. Daniel A. Keim, u.a. von Daniela Oelke, im Bereich der Textvisualisierung an solchen, auf die Literaturwissenschaft zuarbeitenden Instrumentarien geforscht.

Die Übersetzungslösungen, die Hanno Helbling und Christa Schuenke in der Arbeit an Audens bzw. auch Shakespeares Lyrik gefunden haben, sind im Kontext dieser Abhandlung auch deswegen von Interesse, weil beide sich in hier erstmalig abgedruckten Interviews zu ihrer Sicht auf die Praxis des Lyrikübersetzens geäußert haben.

Diese Unterhaltungen mit diesen beiden äußerst renommierten Literaturübersetzern entstanden aus dem Bewusstsein heraus, dass die hier erarbeitete übersetzungskritische Methodik bei der Übersetzungstheorie „im Elfenbeinturm“ beheimatet ist und deshalb in manchen Punkten einen recht engen Blickwinkel einnehmen mag. Um diesen zu weiten, kam der Wunsch auf, die Übersetzungskritik in die Werkstatt des Lyrikübersetzens schauen zu lassen und durch die aus der Praxis gewonnenen Impulse Korrekturen an den manchmal vielleicht zu theoretischen Überlegungen vornehmen zu können. Unter eben dieser Fragestellung werden die Interviews dann auch im Rahmen der theoretischen Grundlegung ausgewertet.

Dass der Dialog zwischen der Theorie und der Praxis des Übersetzens keine Einbahnstraße ist, sondern die Übersetzungspraxis durchaus auch wichtige Impulse von der Übersetzungstheorie erhält, wird in dem sehr ausführlichen Interview mit Christa Schuenke an verschiedenen Stellen immer wieder deutlich.

Die Produktivität dieser Wechselbeziehung kann ebenso an der Entstehungsgeschichte von Hanno Helblings Übersetzung der Audenschen Villanelle abgelesen werden: Sie wurde durch das Interview inspiriert und hat auf diese Weise Eingang in die hier vorliegende Arbeit gefunden.

Das Resümee schließlich stellt die Arbeitsergebnisse zusammen und weist dabei auch auf andere Anwendungsgebiete des erarbeiteten Rahmenmodells sowie weitere Desiderate für Forschungen im Bereich der Übersetzungskritik hin.

Original Wystan Hugh Auden³⁵

Funeral Blues

Stop all the clocks, cut off the telephone.
Prevent the dog from barking with a juicy bone,
Silence the pianos and with muffled drum
Bring out the coffin, let the mourners come.

Let aeroplanes circle moaning overhead
Scribbling in the sky the message He is Dead,
Put crêpe bows round the white necks of the public doves,
Let the traffic policemen wear black cotton gloves.

He was my North, my South, my East and West,
My working week and my Sunday rest
My noon, my midnight, my talk, my song;
I thought that love would last forever, I was wrong.

The stars are not wanted now; put out every one,
Pack up the moon and dismantle the sun.
Pour away the ocean and sweep up the wood;
For nothing now can ever come to any good.

³⁵Auden 2002, S. 16.

Übersetzung Hanno Helbling³⁶

Anhalten alle Uhren, Telephon abstellen

Anhalten alle Uhren, Telephon abstellen,
der Hund mit seinem leckern Knochen soll nicht bellen;
keine Klaviere jetzt; lasst dumpf die Trommel röhren,
den Sarg heraus zu begleiten, die Trauergäste zu führen.

Über unseren Köpfen sollen Flugzeuge kreisen und klagen
und in den Himmel die Botschaft eintragen: Er ist tot.
Den städtischen Tauben legt einen Flor um die weißen Kragen,
die Verkehrspolizisten lasst schwarze Handschuhe tragen.

Er war mein Norden, mein Süden, mein Ost und mein West,
meine Arbeitswoche, mein Sonntagsfest,
mein Mittag, meine Mitternacht, mein Gespräch, mein Gesang;
ich meinte, die Liebe daure ein Leben lang; das war falsch.

Die Sterne braucht es jetzt nicht: löscht das Licht ihnen allen;
den Mond packt ein und die Sonne lässt fallen;
Gießt den Ozean aus und den Wald reißt ein:
Von jetzt an kann nichts mehr von Gutem sein.

³⁶Auden 2002, S. 17.

Übersetzung Christa Schuenke³⁷

Begräbnisblues

Die Uhren stoppt, reißt raus das Telefon,
Ein Knochen für den Hund, dann schweigt er schon.
Nein, kein Klavier, nur Trommeln dumpf und schwer,
Tragt raus den Sarg, die Trauernden ruft her.

Flugzeuge solln im tristen Morgenrot
Groß an den Himmel schreiben: „Er ist tot“,
Die weißen Taubenhälse sollen schwarze Kragen,
Die Polizisten schwarze Handschuh tragen.

Er war mein Nord, mein Süd, mein Ost, mein West,
Mein Werk- und Feiertag, mein Dienst, mein Fest,
Mein Wort, mein Lied, mein Mittag, meine Nacht;
Die Liebe stirbt nicht, dacht ich; falsch gedacht.

Den Sternen sagt: „Wir wolln euch nicht, geht unter!“
Packt ein den Mond und reißt die Sonne runter,
Kippt weg das Meer, den Wald laßt überfluten,
Denn nichts mehr wendet sich ab jetzt zum Guten.

³⁷Erschienen im *Focus*, September 1994.

Übersetzung Karina Lübke³⁸

Begräbnis-Blues

Haltet alle Uhren an, lasst das Telefon abstellen,
Hindert den Hund daran, den saftigen Knochen anzubellen,
Klaviere sollen schweigen, und mit gedämpftem Trommelschlag,
Lasst die Trauernden nun kommen, tragt heraus den Sarg.

Lasst Flugzeuge kreise, klagend im Abendrot,
An den Himmel schreibend die Botschaft *Er ist tot*;
Lasst um die weißen Hälse der Tauben Kreppschleifen schlagen,
Und Verkehrspolizei schwarze Baumwollhandschu' tragen.

Er war mein Nord, mein Süd, mein Ost und West.
Meine Arbeitswoche und mein Sonntagsfest,
Mein Gespräch, mein Lied, mein Tag, meine Nacht,
Ich dachte, Liebe währet ewig: Falsch gedacht.

Die Sterne sind jetzt unerwünscht, löscht jeden aus davon,
Verhüllt auch den Mond und nieder reißt die Sonn',
Fegt die Wälder zusammen und gießt aus den Ozean,
Weil nun nichts mehr je wieder gut werden kann.

³⁸Auden 1994b, S. 41.