



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Wolf unter den Wölfen.  
Hermann Hesses Roman Der Steppenwolf  
im Raum der Übersetzung (Deutsch, Kasachisch)“

verfasst von / submitted by

Aigerim Havranek (geb. Rakhimzhanova)

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie UG2002

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini



## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung meiner Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Zuerst möchte ich mich bei Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini, der meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat, vor allem für seine Bereitschaft meine Masterarbeit zu betreuen, seine hilfreichen Anregungen und natürlich die pädagogische Begleitung während meines ganzen Studiums, bedanken.

Ein besonderer Dank gilt meiner Mentorin und Freundin Frau Prof. Dr. Dr. h.c. Nursulu Shaimerdenova, die mir immer mit viel Geduld, Interesse an meiner Arbeit und Hilfsbereitschaft auch in Lebensfragen zur Seite steht und mir mein Studium durch ihre Unterstützung ermöglicht hat. Bedanken möchte ich mich auch für die zahlreichen interessanten Diskussionen und Ideen, die maßgeblich dazu beigetragen haben, dass mein Masterstudium erfolgreich voranschritt.

Ein ganz großes und herzliches Dankeschön geht an meinen Ehemann Mag. Erich Havranek, Bakk. für seine emotionale Unterstützung, unendliches Verständnis für meine Ideen und Vorhaben bei dieser Arbeit und seine vertrauensvolle wie liebevolle Geduld bei der Entstehung jedes Gedankens und jedes Satzes dieser Arbeit. Ich möchte mich auch für die konstruktive Kritik, sprachliche und literaturwissenschaftliche Informationsbereitschaft, gründliches Korrekturlesen, ohne die diese Arbeit so nicht hätte entstehen können, wie sie jetzt ist, bedanken.

Ohne die Korrekturhilfe Mag. Johannes Milchram BA wäre diese Arbeit nicht vollständig abgerundet, deswegen gilt mein Dank ihm für seine Hilfe als wahren Germanisten und als einem guten Freund, der seit Jahren mit seiner Freundschaft mich in Sachen der deutschen Sprache und Literatur weiterbringt und der mir die Augen für die ältere deutsche Literatur geöffnet hat.

Ebenfalls möchte ich mich bei all meinen Freunden in Wien und in Kasachstan, die immer auf meiner Seite standen und mir starke emotionale Unterstützung für die Dauer meines gesamten Studiums und Lebens in Wien gaben, bedanken. Unter ihnen gilt besonderer Dank Samal Kamzina (geb. Kailakhanova) und Toktarbek Kamzin, die

mir bei der Korrektur der Übersetzung des *Steppenwolf* ins Kasachische mit ihren konstruktiven Beiträgen und Antworten auf meine Fragen geholfen haben.

Abschließend möchte ich mich ganz herzlich bei meinen lieben Eltern, meinem Vater Sarsembai Rakhimzhanov und meiner Mutter Baktybai Rakhimzhanova, bedanken, die immer ein offenes Ohr für meine Sorgen haben und mir mit ihrer Liebe unerschöpfliche Kraft geben. Ich bedanke mich auch bei meinen Schwestern Dana und Alua sowie meinem Bruder Zharkyn für ihre jahrelange geduldige Unterstützung bei meinen zahlreichen Studien und ihre Hoffnungen und Wünsche mich als Absolventin der Universität Wien zu sehen.

## **Inhalt**

|   |     |
|---|-----|
| <b>Einleitung</b>   | 2   |
| <b>1. Übertragung der sprachlichen Bilder im „kreativen Kontext“</b>  | 6   |
| 1.1. Literarische Übersetzung   | 6   |
| 1.2. „Kreativer Kontext“  | 17  |
| 1.3. Sprachliche Bilder als kognitives und kulturelles Phänomen   | 24  |
| 1.3.1. Zur Theorie der kognitiven Metaphern   | 25  |
| 1.3.2. Die metaphorische Modellierung der kognitiv-sprachlichen Bilder  | 27  |
| <b>2. <i>Der Steppenwolf</i> im Zwischenraum der Sprachen und Kulturen</b>  | 30  |
| 2.1. „Wolf“ im „kreativen Kontext“ von <i>Steppenwolf</i> (Deutsch, Kasachisch)   | 30  |
| 2.2. Die metaphorische Modellierung der kognitiven Bilder im <i>Steppenwolf</i>   | 43  |
| 2.3. <i>Der Steppenwolf</i> als stilistischer Komplex   | 61  |
| <b>3. Die Methoden der Übersetzung der stilistischen Komplexe „Wolf“, „Steppenwolf“, „Garten“ im <i>Steppenwolf</i></b> | 74  |
| 3.1. Die Übertragung des Kerns und der Peripherie ins Kasachische   | 74  |
| 3.2. Die Übertragungsspezifika: Methoden, Beobachtungen, Probleme   | 87  |
| <b>Conclusio</b>  | 98  |
| <b>Literaturverzeichnis</b>   | 102 |
| <b>Anhang</b>   | 106 |
| Zusammenfassung   | 106 |

## Einleitung

Hermann Hesse erfreut sich nach wie vor internationaler Popularität, obwohl im deutschen Sprachraum Hesses Ruf nicht auf demselben Niveau ist, wie der von als wichtiger eingeschätzten Zeitgenossen, trotz gelegentlicher Versuche vor allem den *Steppenwolf* als ein zentrales Werk der literarischen Moderne zu rehabilitieren. In der kasachischen Germanistik jedenfalls ist Hesses *Steppenwolf* fixer Bestandteil des Lehrplans. Eine Übersetzung ins Kasachische gibt es allerdings noch nicht, weshalb sich die kasachstanischen Leser mit der Russischen Version begnügen müssen. Die Frage, warum noch keine Übersetzung ins Kasachische angefertigt wurde, nur mit ökonomischen Argumenten und Besonderheiten des kasachstanischen Übersetzungsmarktes zu beantworten, griffe wohl zu kurz. An dieser Lücke, dem Fehlen einer Übersetzung, setzt das Interesse der Autorin dieser Arbeit für Hesses *Steppenwolf* an. Ein neuer Blick auf den Roman und seinen Bildgehalt auf der Basis einer Theorie aus der kasachstanischen Literaturwissenschaftstradition soll zeigen, ob ein so theoriegeleitetes Projekt helfen kann, eine kasachische Übersetzung zu unterstützen.

Das Kasachische ist als sogenannte „kleine Sprache“ in Bezug auf ihre Rolle am internationalen Übersetzungsmarkt anzusehen. Jedoch ist dies nicht nur auf den Bereich der Literatur beschränkt, sondern auch in wirtschaftlicher wie in politischer Hinsicht ist das Kasachische als periphere Sprache anzusehen. Deshalb ist es notwendig, um nicht mit imperialistischem Habitus eines Kultur-/Zivilisationsbringers aufzutreten, relevante kasachische Theorie zu berücksichtigen. Zu diesem Zweck soll in dieser Arbeit untersucht werden, ob Theorien von Hairulla Mahmudov, eines kasachstanischen Literaturwissenschaftlers, für eine Analyse des *Steppenwolf*, die einer Übersetzung ins Kasachische helfen soll, fruchtbar gemacht werden können. Genauer gesagt geht es um die Frage, inwieweit eine Aufschlüsselung der stilistischen Komplexe in Kern und Peripherie nach Mahmudovs Theorie des „kreativen Kontextes“ von Hermann Hesses *Der Steppenwolf* Nutzen für eine Übersetzung des Werkes in das Kasachische bringen kann. Dabei werden nach einer Analyse des Romans und Herausarbeitung der wesentlichen stilistischen Komplexe anhand von Beispielen praktische und theoretische Probleme der Übertragung erörtert. Die Arbeit soll einen Beitrag zur Übersetzung

deutscher Literatur in völlig unterschiedliche Kulturräume leisten und dabei untersuchen, welche Rolle eine Literaturtheorie der Zielkultur spielen kann.

Man kann argumentieren, dass die Mahmudov'sche Theorie anhand der kasachischen Sprache und Literatur gebildet wurde. Deshalb ist es mit ihrer Hilfe vielleicht besser möglich, ein kasachisches Sprachkunstwerk zu schaffen, ohne den „Kern“ des deutschen Originals zu verlieren und ohne ein Werk der europäischen Moderne in die Formen der klassischen kasachischen Literatur zu pressen. Die Idee nämlich, dass ein Kern übertragen werden kann, der wichtiger ist als die Peripherie, die wiederum ein stärkeres Maß an Anpassung an die Zielsprache verträgt, ist äußerst verlockend und eine Prüfung scheint hochinteressant – was diese Arbeit leisten soll.

Die vorliegende Arbeit besteht aus einem Abschnitt zu theoretischen Fragen des gesamten Themas und aus zwei daraus folgenden Abschnitten, die die Theorie praktisch am Beispiel eines literarischen Textes, Hermann Hesses *Der Steppenwolf*, anwenden und eine neue Perspektive der Interpretation dieses Textes im Hinblick auf seine Übersetzung anbieten.

Im ersten Abschnitt *Übertragung der sprachlichen Bilder im „kreativen Kontext“*, das aus drei Kapiteln besteht, wird vorerst die Situation der literarischen Übersetzung im deutsch- und russischsprachigen Raum ab Martin Luther bis zur Gegenwart (Kapitel 1.1) dargestellt. Verschiedene Ansichten und Zugänge werden genau bearbeitet, reflektiert und in ihrer Aktualität als Voraussetzung für die weitere Arbeit am ausgewählten literarischen Text diskutiert.

Im nächsten Abschnitt tritt die Mahmudov'sche Idee des „Kreativen Kontexts“ (Kapitel 1.2) in den Fokus, die eine neue Interpretationsperspektive für einen literarischen Text anbietet. Hier folgt die Darstellung, was unter einem „kreativem Kontext“ zu verstehen ist. Die Verwendung „Kontext“, „kreativer Kontext“ beziehen sich in dieser Arbeit immer auf die Eingrenzung der Bedeutung, die in diesem Kapitel erfolgt. Der gesamte Romantext wird nach seiner Kreativität sowohl sprachlich, inhaltlich als auch strukturell und kontextuell überprüft und seine stilistische Erfülltheit mit Bestandteilen wie stilistischer Kern und Peripherie dargestellt.

Weiters beschäftigt sich das Kapitel 1.3 mit *sprachlichen Bildern als kognitives und kulturelles Phänomen*. Unter sprachlichen Bildern folgend nach George Lakoff und Mark Johnson (Kapitel 1.3.1) werden die kognitiven Metaphern eines literarischen

Textes, nämlich des *Steppenwolf*, verstanden. Die Fragen der metaphorischen Modellierung werden im folgenden Kapitel (Kapitel 1.3.2) erklärt, wo dafür auf die Ansichten des russischen Sprachwissenschafters Anatolij Čudinov zurückgegriffen wird. Diese Kapitel sind die theoretische Voraussetzung, um die Elemente der stilistischen Kerne und Peripherien zu finden, die gemeinsam den stilistischen Komplex im „kreativen Kontext“ des *Steppenwolf* bilden.

Im zweiten Abschnitt, das sich mit drei verschiedenen Interpretationswegen des *Steppenwolf* beschäftigt, wird zunächst im Kapitel 2.1 das Symbol des Wolfes in seiner kulturell-historischen Bedeutung im Deutschen und Kasachischen untersucht und die Bedeutung des Steppenwolf bei Hesse beschrieben. Als Überbrückung zu diesen zwei Bedeutungen kommt das Symbol des Wolfes im Russischen.

Danach, im nächsten Interpretationsweg (Kapitel 2.2), werden Aspekte der Sprachwissenschaft herangezogen: um anhand der Metaphertheorie die Besonderheit und Einzigartigkeit Hesses Autorensprache zu sehen, den Bau beziehungsweise die Entstehung der sprachlichen Bilder sowie diese in einer thematisch geordneten Klassifizierung greifbar zu machen. Diese Herangehensweise macht einem Forscher den Inhalt (sowohl sprachlichen als auch kontextuellen) des Romantextes nicht nur vertraut, sondern ermöglicht auch eine Konfrontation mit dem literarischen Text, die das Interesse, seinen „kreativen Kontext“ genauer zu untersuchen erwecken soll. Ein „kreativer Kontext“ als System der stilistischen Einheiten eines literarischen Textes ist ein literarisches Merkmal, Zeichen eines Autors, seines Stils, der nur ihm typisch ist und der auch vor allem bei der Übersetzung dieses Autors, seiner Werke in andere Sprachen berücksichtigt werden muss. Eine Übersetzung eines literarischen Textes ist erst dann erfolgreich, wenn die Elemente des Kerns und der Peripherie eines stilistischen Komplexes des „kreativen Kontextes“ aus dem Original in die Zielsprache übertragen werden können.

Die Übertragungsspezifika des *Steppenwolf* ins Kasachische (als Sprache eines Satellitenlandes – vgl. bei Frank und Kittel 2004, 37) werden genau im letzten Kapitel (Kapitel 3) besprochen. Ist die Übertragung des stilistischen Kerns und der stilistischen Peripherie aus dem Deutschen ins Kasachische, die Bewahrung des gesamten stilistischen Komplexes möglich? Können die kulturellen und sprachlichen Verschiedenheiten bei der Übersetzung mithilfe des Potenzials des „kreativen Kontextes“, seiner Art der Interpretation eines literarischen Textes zu äquivalenten

Ergebnissen in der Zielsprache führen? Diese Fragen gilt es mit dem Interpretations- und Übersetzungsprozess des *Steppenwolfs* in dieser Arbeit zu beantworten.

Die Übersetzung ins Kasachische wurde in zwei Schritten durchgeführt. Beim ersten Schritt ging es um die interlineare Übersetzung mit Berücksichtigung der grammatischen, lexikalisch-semantischen Besonderheiten des Kasachischen. Beim zweiten Schritt ging es vor allem um einen Austausch der Autorin über den entstandenen kasachischen Text mit der Sprachwissenschaftlerin Samal Kamzina (geb. Kailakhanova) und dem Übersetzer, Schriftsteller und Literaturkritiker Toktarbek Kamzin. Die Befragung und der Austausch über die übersetzten Passagen kann als empirisch-qualitative Ergänzung der Arbeit beziehungsweise als Absicherung der Ergebnisse betrachtet werden. In diesen Arbeitsschritten erreichten die Passagen des *Steppenwolf*-Textes nicht nur ihre kontextuelle Erfüllung im Kasachischen, sondern auch ihre Literarizität in einer anderen neuen Sprache.

Zusammenfassend ist das Ziel dieser Arbeit aufgrund der mögliche(n) Interpretationswege den Kontext des *Steppenwolf*, seine Kreativität und Einmaligkeit zu untersuchen und darauf basierend ihre Auswirkungen auf die übersetzerische Praxis der einzelnen Passagen anzuwenden, um eine adäquate Übersetzung zu schaffen. Die Autorin will mit dieser Herangehensweise der Textanalyse basierend auf dem Kontext innerhalb dieses literarischen Werkes die Grundlage dafür schaffen, den Roman *Der Steppenwolf* ohne Zuhilfenahme einer Vehikelsprache wie beispielsweise das Russische ins Kasachische zu übersetzen. Dies wäre aktuell und eine Bereicherung sowohl für die deutschsprachige als auch kasachische Literatur.

# 1. Übertragung der sprachlichen Bilder im „kreativen Kontext“

## 1.1 Literarische Übersetzung

Die Besonderheit eines literarischen Textes ist seine ästhetische Dimension. Diese stellt Übersetzer vor eine Herausforderung, wenn sie die lexikalischen, stilistischen, semantischen und kontextuellen Mittel, die diese Dimension erzeugen, übertragen sollen. Erwartungsgemäß gelingt es nicht immer, all diese Ebenen in der Zielsprache wiederzugeben, weshalb der Übersetzer oft gezwungen ist, eine Auswahl zu treffen. Wenn diese Auswahl nicht zufällig oder willkürlich getroffen werden soll, bedarf es Kriterien, die die Entscheidung leiten können.

Eine der Aufgaben, die sich diese Arbeit stellt, ist es, eine Analyse des *Steppenwolf* im Hinblick auf seine Übersetzung vorzunehmen und damit die nötige Grundlage für Entscheidungen in der Übersetzungsarbeit zu schaffen. Dabei trägt eine Untersuchung der semantischen (Kapitel 2.1), sprachlich-stilistischen (Kapitel 2.2) und kontextuellen (Kapitel 2.3) Aspekte zu einem besseren Verständnis des Kontextes, der Autorenintention sowie der Autorensprache bei, um schließlich einer erfolgreichen Übersetzung (Kapitel 3) den Weg zu ebnet.

Zunächst soll aber die Besonderheit der literarischen Übersetzung, die analog zur Besonderheit des literarischen Textes besteht, reflektiert und dargestellt werden. Einige wichtige Ansätze zu einer Theorie der literarischen Übersetzung, die für die Fragen dieser Arbeit relevant sind, werden im Folgenden vorgestellt. Da ein Ziel dieser Arbeit eine Übersetzung des *Steppenwolf* ins Kasachische ist, werden dabei sowohl die kasachstanische als auch die, mit ihr in enger Wechselbeziehung stehende, russische Übersetzungstheorie gebührend berücksichtigt.

Als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Übersetzungsfragen dient der Aufsatz *Luther als Übersetzer in Theorie und Praxis* aus dem Jahr 2000 von Karl Erich Schöndorf, in dem „die Übersetzung der Bibel als ein besonderer Fall der literarischen Übersetzung“<sup>1</sup> dargestellt wird. Ergänzend und unterstützend wird Albrecht Jörns *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung* aus dem Jahr 1998 herangezogen.

---

<sup>1</sup> Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 131.

Auf das Thema der Bibelübersetzung an sich wird hier nur am Rande eingegangen, da ein vollständiger Überblick nicht als Ziel der Arbeit vorgesehen ist. Die Bedeutung der lutherschen Bibelübersetzung wird seit Jahrhunderten erforscht und beschrieben und eine genaue Darlegung des Themas würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Soll jedoch als Einstieg zur Beschäftigung mit literarischen Übersetzungen zur Übersetzung allgemein etwas gesagt werden, kann man dieses Thema auch nicht völlig außer Acht lassen.

Luthers Bibelübersetzung stellt den wichtigsten Schritt des Reformators dar, den Menschen zu einem persönlichen Verhältnis zu Gott zu verhelfen, [...]. Voraussetzung dafür war natürlich, daß die Menschen die Bibel überhaupt lesen konnten. Nur wenige besaßen damals diese Fähigkeit, was dazu führte, daß dieselbe sehr oft vorgelesen wurde. Voraussetzung war aber auch, daß die in der Bibel benutzte *deutsche* Sprache verständlich war. [...]. Mit Sprachform ist das gemeint, was zur Ausbildung einer überregionalen Schriftsprache im Deutschen beitrug, mit Stilform dann sein individuelles Sprachvermögen und die bei breiten Bevölkerungsschichten ankommende Verständlichkeit seiner Sprache.<sup>2</sup>

Dieses Zitat lädt ein, zwischen den Zeilen zu lesen, da es ausgehend von den Bibelübersetzungsproblemen, vor allem um folgende Punkte geht: Lesen, persönliches Verhältnis des Lesens zum Wissen; Sprache verständlich machen; Sprachform und Stilform und deren Verständlichkeit. Gewiss sind diese Punkte bei der Übersetzung sehr wichtig. Da man nur durch ein richtiges Lesen, das „Wissen“, welches uns ein literarisches Werk vermittelt, bekommen kann.

Im von Armin Paul Frank und Harald Kittel verfassten Aufsatz *Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung* lesen wir beispielsweise in Bezug auf Übersetzung und den Prozess des Lesens über „Lesekulturen“ und ihrer „innere[n] Strukturierung:

Was für Kulturräume im allgemeinen gilt, hat auch für diejenigen Lesekulturen Geltung, die eng miteinander in Kontakt stehen und durch Akte des Übersetzens miteinander verbunden sind: [...]. Wie überall, wo es um kulturelle Produkte und ihre Verwendung geht, lassen sich für kennzeichnende Handlungen unterscheiden: Herstellen (hier: *Schreiben*), *Verbreiten*, Gebrauch (hier: *Lektüre*), zeitgenössisches *Kommentieren* und Bewerten sowie Auswählen und *Aufbewahren* für künftigen Gebrauch. Im Zusammenhang dieser Darstellung steht natürlich die für literarische Werke potentielle sechste Handlung, *Übersetzen*, im Mittelpunkt.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Schöndorf, Karl Erich: Luther als Übersetzer in Theorie und Praxis. In: Übertragung, Annäherung, Angleichung. Hg. von Fabricius-Hansen, Cathrine u.a. Frankfurt am Main / Wien [u.a.]: Peter Lang 2000, S.135-138, S. 135.

<sup>3</sup> Frank, Armin Paul und Kittel, Harald: Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Die literarische Übersetzung in Deutschland. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, Bd. 18, S. 3-71, S. 37-38.

Kurz gesagt, Lesen macht die Übersetzung möglich, da selbst die Bibelübersetzung aus der Notwendigkeit der Menschen, Lesen zu lernen, entstanden ist. Kommen wir aber zur Bibelübersetzung und, mit welchem Übersetzungsstoff Luther zu tun hatte, zurück:

Die vorlutherische Bibelübersetzung – hauptsächlich 14 oberdeutsche und 4 mittelniederdeutsche Versionen – hat auf Luthers Übersetzungsarbeit keine Einwirkung gehabt. [...]. Luther hat seit 1522 ständig mit seiner Bibelübersetzung gearbeitet und neben zahlreichen Teilpublikationen 4 vollständige Bibelausgaben mit nicht unerheblichen Verbesserungen herausgebracht. Die Ausgabe aus letzter Hand stammt aus dem Jahre 1545. Mittelalterliche Bibelübersetzungen in die Volkssprache nehmen meistens ihren Ausgang in der Vulgata, Luther geht aber darüber hinaus und zieht auch den hebräischen und griechischen Urtext heran.<sup>4</sup>

Diese Unzufriedenheit mit der vorhandenen Vorlage, der lateinischen Vulgata, erweckte bei Luther das Verlangen, Quellen in anderen Sprachen heranzuziehen. Luther war in seiner Zeit nicht der einzige Bibelübersetzer und das Vorhandensein von mehreren Übersetzungsvarianten führte natürlich zu einer gewissen Konkurrenz und Kritik. Sein Ansatz brachte ihm aber auch unter seinen Kritikern und Konkurrenten eine gewisse Anerkennung:

Allgemein bekannt ist der Erfolg der Lutherischen Übersetzung in der damaligen Zeit, weniger bekannt dagegen, daß auch die Altgläubigen diesen Erfolg insofern anerkannten, als die Konkurrenz Ausgaben herausbrachten, die nichts anderes waren als Nachdrucke der Luther-Bibel, allenfalls mit geringfügigen Abänderungen.<sup>5</sup>

Luther legt seine „Übersetzungstheorie“ im Jahre 1530 mit dem „Sendbrief vom Dolmetschen“ dar, in dem er seinen Kritikern antwortet<sup>6</sup> und dem „zeitgenössische[n] Kommentieren und Bewerten“<sup>7</sup> folgende Punkte auseinandersetzt, die Schöndorf zusammenfasst:

- (i) Wie gestaltet man eine richtige Bibelübersetzung, d.h. für ihn, wie kommt der Sinn des Originals in der Zielsprache korrekt zum Ausdruck, damit der Leser/Hörer diesen Text richtig verstehen kann?
- (ii) Welche deutsche Sprache – hier meint Luther, welche Stillage der deutschen Sprache – ist zu wählen, damit diese Verständlichkeit herbeigeführt wird?

---

<sup>4</sup> Schöndorf, Karl Erich: Luther als Übersetzer in Theorie und Praxis. In: Übertragung, Annäherung, Angleichung. Hg. von Fabricius-Hansen, Cathrine u.a. Frankfurt am Main / Wien [u.a.]: Peter Lang 2000, S.135-138, S.135.

<sup>5</sup> Ebd., S. 135-136.

<sup>6</sup> Ebd., S. 137.

<sup>7</sup> Frank, Armin Paul und Kittel, Harald: Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Die literarische Übersetzung in Deutschland. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, Bd. 18, S. 3-71, S. 38.

[...]. Hier schließt sich Luther an eine alte Übersetzungsregel an: *Rem tene, verba sequentur*, zu deutsch: Halte dich an die Sache, dem Sinn folgen die Worte nach. [...]. Dies ist allerdings nur möglich, wenn man über gründliche Kenntnisse der im Text berührten Dinge verfügt.<sup>8</sup>

[...] in den „Summarien“ (WA 38, 17, 6f.) äußert [Luther]: „[...] da wir die regel gerhu(e)met haben, das wir zu weilen die wort steiff behalten, zu weilen allein den sinn gegeben haben.“ D.h. also, daß er in bestimmten Fällen die Übersetzungstreue im Sinne der Wort-für-Wort-Übersetzung zugunsten einer freien Wiedergabe inhaltlicher Komponenten in einer Textstelle aufgibt. Andererseits behält er die Wörtlichkeit bei, wo dies möglich ist. [...]. Demgegenüber aber auch im „Sendbrief“ (Werke in Auswahl 186, 23): „Darumb mus ich hie die buchstaben faren lassen, und forschen, wie der Deutsche man solchs redet“ (=wie man es auf deutsch ausdrückt).<sup>9</sup>

Luthers Herangehensweise an das Übersetzen ist bis heute aktuell und findet ihren Nachklang auch in nicht europäischen Übersetzungsansätzen beispielsweise bei Mahmudov. Um das Verlangen zu stillen, unbekanntes Neues und Fremdes in die eigene Sprache übertragen zu können, wurden von Luther die kulturellen und übersetzerischen Grenzen erweitert. Die lutherische Bibelübersetzung „bestand [somit] in dem endgültigen Bruch mit der glanzvollen mittelhochdeutschen Tradition“<sup>10</sup> und förderte das Entstehen eines literarischen Übersetzungsbetriebs zugunsten der eigenen Sprache. Ohne Zweifel kann man hier hinzufügen, dass Luther mit seiner Bibelübersetzung für die deutsche Sprache ein neues Leben erschaffen hat und zu einer Erweiterung der Sprache geführt hat.

Dieser Aspekt, die Zielsprache durch Übertragung eines Textes zu bereichern oder zu erweitern, steht allerdings vor einem Problem, wenn die Übertragung indirekt aus einer Drittsprache durchgeführt wird. Frank und Kittel erläutern in ihrem Aufsatz *Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung* dazu:

Daß ein Übersetzer die Übersetzung eines Werkes in eine dritte Sprache und nicht das vorgeblich übersetzte Werk als Ausgangstext benutzt, wird in der Regel als „indirektes Übersetzen“ oder „Übersetzen aus zweiter Hand“ bezeichnet und gilt eher als Ausnahme. Doch ist dieses Umwegverfahren weiter verbreitet, als man annehmen möchte. Es wird oft verschwiegen und nicht selten in Vorworten durch

---

<sup>8</sup> Schöndorf, Karl Erich: Luther als Übersetzer in Theorie und Praxis. In: Übertragung, Annäherung, Angleichung. Hg. von Fabricius-Hansen, Cathrine u.a. Frankfurt am Main / Wien [u.a.]: Peter Lang 2000, S.135-138, S. 137.

<sup>9</sup> Ebd., S. 138.

<sup>10</sup> Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 131.

anderslautende Angaben verdeckt. Indirekte Übersetzungen übersetzungsanalytisch aufzudecken kann mühsam und langwierig sein.<sup>11</sup>

Als Beispiel könnte man die Übersetzungen ins Kasachische aus anderen Sprachen nennen. Die meisten Übersetzungen von fremdsprachigen Werken, die in die kasachische Literatur übertragen wurden, hatten eine russische Übersetzung als Ausgangstext. Nur in den letzten drei Jahrzehnten verbreitete sich die direkte Übersetzung in die Zielsprache Kasachisch allmählich, aber die Qualität dieser Übersetzungen ist weit entfernt von einem Idealzustand, da es kein ausgeprägtes „zeitgenössisches *Kommentieren* und *Bewerten*“<sup>12</sup> gibt. Die Gründe für indirekte Übersetzungen sind vielfältig:

Bis jetzt sind Gründe für indirektes Übersetzen in allen Variationen bekannt geworden: (1) [...] wenn plötzlich ein unabweisbares Interesse an Autoren erscheint, die in Sprachen schreiben, aus denen bisher so wenig in die entsprechende Zielsprache übersetzt worden ist, daß es nicht genügend Übersetzer gibt, um den Bedarf schnell genug zu decken. Zu denken ist beispielsweise an Nobelpreisträger aus sprachlich abgelegenen Völkern oder an nicht russisch schreibende Autoren in ehemaligen Satellitenländern nach der Auflösung der Sowjetunion [...]. (2) Ein guter persönlicher Grund ist die [...] angemerkte Autorisierung der Übersetzung eines schwierigen Texts in eine dritte Sprache, (3) ein guter kultureller das ebenfalls bereits erwähnte indische Programm zur wechselseitigen Übersetzung von in indigenen Sprachen geschriebener Literatur über Englisch als Sprache der Mittelübersetzung. (4) Genau wie die persönliche Autorität bestimmten Übersetzungen ein besonderes Gewicht geben kann, gilt dies für die kulturelle Autorität einer weithin als vorbildlich angesehenen Sprache und Literatur oder (5) die erzwungene Rücksichtnahme auf Übersetzungen in die Sprache einer totalitären Vormacht.<sup>13</sup>

Die beschriebene Situation in den „Satellitenländer“<sup>14</sup> ist noch immer anzutreffen, was sich ebenfalls stark auf die Qualität auswirkt, wenn die Schnelligkeit im Vordergrund steht und es nicht ausreichend Übersetzer für bestimmte Sprachen gibt. Die Entwicklungen im Anschluss an die Bibelübersetzung, vor allem das Entstehen eines professionellen Übersetzungsbetriebes im 19. Jh. hat die Qualität der übersetzten Texte nicht verbessert, sondern ist in die Falle der modernen Geschwindigkeit gefallen, wo die Wort-für-Wort-Wiedergabe den Weg für die Sinn-Bild-Wiedergabe verstellte oder durch nationale Interessen verdrängt wurde. Dabei ist anzumerken:

---

<sup>11</sup> Frank, Armin Paul und Kittel, Harald: Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Die literarische Übersetzung in Deutschland. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, Bd. 18, S. 3-71, S. 36.

<sup>12</sup> Ebd., S. 38.

<sup>13</sup> Ebd., S. 37.

<sup>14</sup> Ebd., S. 37.

Übersetzen ist das wichtigste Bindeglied zwischen Lesekulturen. Es hat an denselben kulturellen Handlungen teil wie das, was gern Originalliteratur genannt wird, aber nur selten deren Ansehen. Die Übersetzung wird immer dann nicht zur Kenntnis genommen oder besonders verachtet, wenn ein Volk auf seine eigene Literatur ganz besonders stolz ist und die anderer nur zu gern übersieht. Unter gewissen Umständen gewinnt aber auch eine reiche Übersetzungstradition ein solches Prestige, daß sie zurecht als Teil der Nationalliteratur angesehen wird.<sup>15</sup>

In einer neu entstandenen Nation spielt die Übersetzung „als Beitrag zu kultureller und literarischer Produktivität“<sup>16</sup> dieser Gesellschaft eine wichtige Rolle und bereichert nicht nur ihre Kultur und Sprache mit neuen Bildern, Lebenseinstellungen und Werten, sondern auch das Alltagsleben von einem einfachen Menschen, der diese Übersetzungen liest, meistens sogar ohne zu merken, dass es sich nicht um Original handelt. Dabei spielt es keine Rolle, ob es um Belletristik oder politisch-ökonomische Texte geht. Jedes *fremde* Bild leistet einen eigenen Beitrag für das weitere Leben dieses Lesers. „Die Übersetzung wurde zu einem Mittel der Bereicherung der Zielsprache“<sup>17</sup>. Übersetzungen wirken so an der Entwicklung einer Lesekultur mit und müssen oftmals als Teil der Nationalliteratur angesehen werden:

Literarische Übersetzung und Literatur – oder, wenn man so will, übersetzte und unübersetzte Literatur – sind zwar nicht dasselbe, tragen aber in ihrem Zusammenwirken eine internationale Dynamik solchen Ausmaßes und solcher Stärke in die Nationalliteratur hinein, daß sich die Frage aufdrängt, ob es von der Sache her überhaupt gerechtfertigt ist, so etwas wie nationale Geschichte einer Nationalliteratur zu schreiben, also eine, die die internationalen Verflechtungen programmatisch ausschließt oder praktisch kappt. Schon möglich, daß sich die Literaturhistoriker aller Länder vereint von einer Fiktion haben blenden lassen.<sup>18</sup>

Die direkte Übersetzung des *Steppenwolf* ins Kasachische würde sowohl ein neues Leserpublikum für das Werk schaffen als auch für die Wissenschaft im Bereich der kasachischen Sprache und Literatur sowie der Vergleichenden Literaturwissenschaft eine neue Herangehensweise für die Forschung der deutschen Sprache und Kultur geben

---

<sup>15</sup> Frank, Armin Paul und Kittel, Harald: Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Die literarische Übersetzung in Deutschland. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, Bd. 18, S. 3-71, S. 39.

<sup>16</sup> Ebd., S. 60.

<sup>17</sup> Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 139.

<sup>18</sup> Frank, Armin Paul und Kittel, Harald: Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Die literarische Übersetzung in Deutschland. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, Bd. 18, S. 3-71, S. 61.

und „seinem Heimatland zugleich mit dem Gewicht der Gedanken die Erhabenheit der Formulierungen und die Feinheiten der fremden Sprache verschaffen“<sup>19</sup>.

Tatsächlich kann man ein literarisches Werk, das nicht nur die Leser der eigenen Sprache (Ausgangssprache), sondern auch der anderen fremden Kulturen und Sprachen bedient, als internationale Literatur bezeichnen. Der Leser solcher Literatur wird durch Übersetzungen in die eigene Sprache mit der anderen fremden Kultur, fremder Weltwahrnehmung, fremden Lebenswerten berührt. Durch diese Berührung mit der Weltliteratur erweitert sich sein Bewusstsein und, wie Schleiermacher sagt, wird „erst durch das Verständniß mehrerer Sprachen der Mensch in gewissem Sinne gebildet [...] und ein Weltbürger“<sup>20</sup>.

In seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ sagt Walter Benjamin, die Übersetzung sei mehr als nur Mitteilung<sup>21</sup>. Der kasachstanische Übersetzer Bakhyt Kairbekov schlägt in die gleiche Kerbe, führt aber weiter aus, wenn er sagt, dass die Übersetzung „die emotionale Spannung, den Nerv“<sup>22</sup>, eines Werkes übertragen können muss und deswegen außerhalb der Grenzen der Mitteilung „passieren“<sup>23</sup> muss. Drei wichtigen Momenten bei der Übersetzung schenkt Kairbekov seine Aufmerksamkeit: der Bedeutung beziehungsweise dem Sinn, dem Stil und dem Klang. Dabei spielt auch für die erfolgreiche Übersetzung die Persönlichkeit des Übersetzers, nämlich seine ethisch-moralische und kreative Position, die auf einer Lebensachse mit der Persönlichkeit des Autors des übersetzten Werkes sein soll, eine wichtige Rolle. Der Übersetzer soll dabei eine Art der harmonischen Verbindung mit dem Original haben, es immer in seinem Herzen tragen und jedes Mal neue Grenzen der aktuellen Moral finden. Ohne diese Verbindung kann der Übersetzer weder sich selbst noch den Leser dem übersetzten Werk näherbringen, da das echte Kriterium der literarischen Übersetzung die Rezeption durch die Leser ist<sup>24</sup>. Dazu aber Schleiermacher:

---

<sup>19</sup> Jacques Peletier du Mans zitiert nach Jörn Albrecht. In: Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 149.

<sup>20</sup> Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Das Problem des Übersetzens. Hg. von Hans Joachim Störig. Stuttgart 1963, S. 63.

<sup>21</sup> Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders. Gesammelte Schriften Bd. IV/1. Frankfurt am Main 1972. S. 9.

<sup>22</sup> Kairbekov B.G.: Put' vody. Izbrannoe: stih i proza. Moskva: Tezaurus 2010, S. 341.

<sup>23</sup> Goldschmidt, Georges-Arthur: Freud wartet auf das Wort. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 36.

<sup>24</sup> Kairbekov B.G.: Put' vody. Izbrannoe: stih i proza. Moskva: Tezaurus 2010, S. 339-343.

[...] der Leser der Uebersetzung wird dem besseren Leser des Werks in der Ursprache erst dann gleich kommen, wann er neben dem Geist der Sprache auch den eigenthümlichen Geist des Verfassers in dem Werk zu ahnden und allmählig bestimmt aufzufassen vermag, wozu freilich das Talent der individuellen Anschauung das einzige Organ, aber eben für dieses eine noch weit größere Masse von Vergleichen unentbehrlich ist.<sup>25</sup>

Hier stellt sich die Frage, wie sich in diesem Fall der Übersetzer verhalten soll? Kairbekov würde fragen, ob man den Geist oder den Buchstaben behalten müsse? Er entscheidet sich dabei für den Geist mit den Worten: „Der Buchstabe stirbt und der Geist wird bleiben“. Diese Art der Übersetzung verlangt vom Übersetzer eine gute Vorbereitung, nämlich, wie Kairbekov betont, sich „im System des poetischen Denkens“<sup>26</sup> des Autors bewegen zu können, d.h. nicht nur die Sprache des Originals zu beherrschen, sondern auch den Gegenstand des Originals zu kennen<sup>27</sup>. Das brächte das Ergebnis näher an die „wahre Übersetzung“<sup>28</sup> wie sie Benjamin meinte:

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.<sup>29</sup>

Mahmudov meint, dass die wörtliche Übersetzung in den meisten Fällen bei der Abweichung bestimmter Sprachmittel der Ausgangs- und Zielsprache besser sei, als eine „kreative“ Übersetzung. Die wichtigste Rolle spielten in solchen Fällen die hohe Begabung, die Meisterschaft und ständige Arbeit des Übersetzers<sup>30</sup>.

Mahmudov nennt zwei Prinzipien der literarischen Übersetzung: *wörtliche* und *kontextuelle*. Der Genauigkeitsgrad der Übersetzung kann variieren. Nach seiner Meinung ist das Streben nach Genauigkeit normal, aber diese Genauigkeit darf nicht nur zu einer wörtlichen Übersetzung führen. Sie muss als das Behalten des „kreativen Kontextes“<sup>31</sup> des Originals verstanden werden. Dies gelingt, wenn der stilistische Komplex, das Verhältnis aus stilistischem Kern und Peripherie übertragen werden

---

<sup>25</sup> Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Das Problem des Übersetzens. Hg. von Hans Joachim Störig. Stuttgart 1963, S. 57.

<sup>26</sup> Alle Zitate aus der russischen Sprache wurden von der Autorin selbst ins Deutsche übersetzt.

<sup>27</sup> Kairbekov B.G.: Put' vody. Izbrannoe: stihi i proza. Moskva: Tezaurus 2010, S. 340-341.

<sup>28</sup> Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders. Gesammelte Schriften Bd. IV/1. Frankfurt am Main 1972. S. 18.

<sup>29</sup> Ebd., S. 18.

<sup>30</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 228.

<sup>31</sup> Genaueres zum „kreativen Kontext“ und dem „stilistischen Komplex“ nach Mahmudov in Kapitel 1.2.

kann<sup>32</sup>. Es ist allerdings außergewöhnlich schwierig für den Übersetzer, die Korrelationen der Komponenten dieser zwei Gruppen, Kern und Peripherie, zu behalten, denn diese sind die Hauptträger der ästhetischen Funktion in einem literarischen Text<sup>33</sup>. Die Bewahrung dieser ästhetischen Beziehung bestimmt das Schicksal des stilistischen Komplexes und somit das des „kreativen Kontextes“ des Originals. Es muss in der Poesie und der Prosa Grenzen für die Entfernung vom Original geben sowie es auch Grenzen für die Zulässigkeit einer wörtlichen Übersetzung geben muss. In manchen Fällen aber verlangt der Text nach einer wörtlichen Übersetzung<sup>34</sup>.

In einem literarischen Text kreiert der Autor mit seinem Werk eine bestimmte, nichts anderem ähnliche, eigene Welt. Diese Welt der Bilder wird von ihm für die Leser mit Hilfe seiner Sprache geschaffen. Die Leser filtern beim Wahrnehmen des Werkes die bildhaften Modelle heraus, auf Grund derer das ganze Werk gebaut ist. Bei einer Übersetzung ist es nun wichtig, dass der Übersetzer auf diese bildhafte Welt in der Originalsprache zurückgreift, um die Ideen des Autors zu übertragen. Entsprechende Sprachkenntnisse sowohl in der Ausgangssprache als auch in der Zielsprache sind daher von entscheidender Bedeutung.

Es hat sich gezeigt, dass es möglich ist, Gedanken von einer Sprache in eine andere zu übertragen, weil sogenannte gesetzmäßige zwischensprachliche Entsprechungen vorhanden sind. Jedoch sind die Existenzbedingungen, das Alltags- und das Arbeitsleben so wie auch das Tempo und die Wege ihrer historisch-soziokulturellen Entwicklung in vielen Kulturen verschieden. Diese Verschiedenheit findet ihr Abbild in einem besonderen „sprachlichen Weltbild“ und in der Eigenart der Sprachsysteme. Die Unterschiede in der Art der Strukturierung und Aufgliederung der Wirklichkeit finden ihr Pendant in den unterschiedlichen Merkmalen und Eigenschaften verschiedener Sprachen und ihren Gegenstandsbezeichnungen.

Auf diese Weise zeigen die Sprachen auf allen Ebenen wesentliche phonetische, lexikalische, grammatische, wortbildende und „wortbildliche“ Differenzen<sup>35</sup>. Solche zwischensprachlichen Besonderheiten machen die Arbeit eines Übersetzers herausfordernd. In seiner Übersetzungstätigkeit ist er für den Übersetzungstext verantwortlich. Das Schicksal des „kreativen literarischen Kontextes“ dieses Textes, auf

---

<sup>32</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 228..

<sup>33</sup> Ebd., S. 234.

<sup>34</sup> Ebd., S. 234.

<sup>35</sup> Ebd., S. 5-6.

den weiter unten (Kapitel 1.2 und Kapitel 2.3), nämlich der stilistischen Komplexe des Originals ist von diesem Übersetzer abhängig.

Der Übersetzer kann stärker oder schwächer als der Autor des Originals sein. Im ersten Fall fesselt der Übersetzer im „kreativen literarischen Kontext“ die Verbindung von Wörtern mit eisernen Ketten, und im zweiten, ohne imstande zu sein, in der Zielsprache einen „kreativen literarischen Kontext“ zu bilden, zerstört er das Verhältnis der Elemente des stilistischen Kerns und der stilistischen Peripherie. Wörter werden eindimensional, das System der Stile geht verloren, was mit dem Verlust der sprachlichen Einheiten, ihrer stilistischen Erfüllung und stilistischen Eindeutigkeit verbunden ist<sup>36</sup>.

Der Übersetzer ist in seiner Tätigkeit nicht frei. Das bedeutet aber nicht, dass er ein Sklave des Originals ist. Er kann in einem gewissen Ausmaß beim Übersetzungsprozess selbst die Initiative ergreifen. Denn in jedem literarischen Text sind alle Ausdruckselemente bearbeitet, das heißt der Sprache entnommen und im literarischen Kontext bewusst auf die eine und nicht in einer anderen Weise zum Einsatz gebracht. Deshalb ist kaum ein Wort in einem literarischen Text eindeutig und hier ist der Übersetzer gefordert, Initiative zu ergreifen. Der Übersetzer ist vor allem auch ein Leser des Originals, der „seine eigene Lebenserfahrung, sein eigenes Wertparadigma, seine eigenen ethisch-moralischen Schwerpunkte und seinen eigenen literarischen Geschmack“<sup>37</sup> hat. Und so, wie er den Text wahrnimmt, so übersetzt er ihn.

Bei der Übersetzungsanalyse sind die Aufgaben von Literaturwissenschaftlern und Linguisten unterschiedlich, aber eine literaturwissenschaftliche Übersetzungskritik, die das Verhältnis zwischen dem Original und der Übersetzung untersucht, muss eine linguistische Analyse beinhalten, denn die Sprache ist das Material der Literatur und deshalb auch der Übersetzung. Die Literatur ist eine bestimmte Verwendung von Sprache, aber dennoch in erster Linie Sprache. Die Analyse der Übersetzungssprache und ihres Kontextes verlangen von einem Wissenschaftler einen kontrastiven Ansatz. Dabei muss man von den Grundsätzen der allgemeinen Übersetzungstheorie ausgehen. Ihre Erfahrung im Bereich der zwischensprachlichen Beziehungen hilft, den Charakter der Schwierigkeiten, die bei der Übersetzung und beim Vergleich der Sprachen des Originals und der Übersetzung entstehen, zu bestimmen. Hier ist wichtig zu wissen,

---

<sup>36</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 224.

<sup>37</sup> Karadža, Birsen: Aktual'nye problemy perevoda hudožestvennogo teksta s russkogo na tureckij âzyk (O probleme transliteracii i transkripcii sobstvennyh imen). In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriâ 9. Filologiâ. # 2. Moskva 2007, S. 130-137.

welcher Art das allgemeine Verhältnis von Ausgangs- und Zielsprache ist: Sind die Sprachen verwandt? Handelt es sich um typologisch ähnliche Sprachen? Sind die Sprachen aus der gleichen Epoche?

Ist das Verhältnis von Ausgangs- und Zielsprache geklärt, gilt es in der Übersetzungspraxis bei der Überbrückung der Differenzen auf Adäquatheit und Äquivalenz zu achten. Die Adäquatheit ist ein relativer und subjektiver Begriff, der von der Leserwahrnehmung abhängig ist. Eine adäquate Übersetzung verlangt nicht immer Äquivalenz. Der Übersetzer kann statt manchen Einheiten aus der nicht-äquivalenten Lexik andere Wörter verwenden. Beispielsweise Zungenbrecher, die in der Zielsprache keine Äquivalenz besitzen; Eigennamen und Ortsnamen, denen der Autor im Original einen bestimmten Sinn oder Inhalt gibt. Äquivalenz und Adäquatheit sind die wichtigsten Kategorien der Übersetzungswissenschaft und stellen einen Anknüpfungspunkt für Mahmudovs Theorie des „kreativen Kontextes“ dar, auf welche im nächsten Abschnitt ausführlich eingegangen wird. Wenn Äquivalenz unerreichbar ist, kann der Übersetzer mit Identifizierung des stilistischen Kerns und der Peripherie jene Elemente fassen, deren Übertragung in einer adäquaten Übersetzung resultiert.

**Zusammenfassung des Kapitels:** Die oben angeführten Ideen, Theorien und Ansichten summierend lässt sich sagen, dass die Übersetzung weit außerhalb der Grenzen einer Mitteilung (Benjamin) liegt, da es ihre Aufgabe ist, den Nerv, die emotionale Spannung (Kairbekov) eines Textes in der Zielsprache wiederzugeben ist, der aus seiner Originalsprache entweder Wort-für-Wort oder dem Sinn (Hieronymus, Luther) nach oder seinem Kontext nach, nämlich dem „kreativen Kontext“ (Mahmudov), übersetzt sein soll. In diesem „kreativen“ Prozess nimmt der Übersetzer als „Leser“ des Originals (Karadža) eine entscheidende Position ein, der all die sprachlichen Differenzen: phonetische, lexikalische, grammatische und wortbildende (Gil’čenok), ohne Sklave zu werden, übertragen muss. Zeigt er neben seiner Professionalität die „kreative“ Initiative (Karadža) und wenn sie gelingt, dann heißt das, dass der Text zum Lesen bereit ist. Der fremde Text nimmt so seinen Platz in der Lesekultur (Frank und Kittel) der anderen Sprachen ein. Durch diese Lektüre verwandelt sich „jeder“ Leser zum Weltbürger (Schleiermacher) und dem verdankt dann das Original seine Aufbewahrung für künftigen Gebrauch (Frank und Kittel) in der Weltliteratur.

Die genannten Herangehensweisen an das Übersetzen sind keine Regeln, sie sind das Ergebnis der gesammelten Erfahrungen der praktischen Arbeit von Übersetzern. Sie vermitteln Wissen darüber, wie eine Übersetzung geschaffen wird, welche Mittel für die Erschaffung der zum Original adäquaten Übersetzung verwendet werden können, und zwar einer solchen Übersetzung, die nicht nur den unveränderten Inhalt des Originals wiedergibt, sondern auch ihre sprachliche, stilistische Besonderheit widerspiegelt und dabei keine Normen der Sprache, in der sie gemacht wird, zerstört<sup>38</sup>. Deshalb ist die Übersetzung von literarischen Texten zweifellos einzigartig und eine der schwierigsten unter allen Übersetzungstypen. Denn in literarischen Texten findet die Sprache ihre Verwendung in all ihrer Breite der Ausdrucksmittel. Die Sprache der schönen Literatur zeichnet sich in der Regel durch besondere Bildhaftigkeit sowie durch die Verwendung rhetorischer Stilfiguren aus.

Das Interesse an der schönen Literatur verschiedener Kulturen ist groß, weil die literarischen Werke von Schriftstellern und Dichtern eines Landes als der kulturelle Schatz dieses Landes verstanden werden. Da durch den technischen Fortschritt und die Globalisierung den Menschen aus verschiedenen Ländern der Zugang zum Weltliteraturerbe eröffnet wurde, hat sich der Bedarf an Übersetzungen literarischer Werke noch verstärkt. So hat der Übersetzer die Verantwortung für die adäquate Sinnübertragung, emotionale Färbung und Eigenartigkeit des Originals eines literarischen Werkes. Auf seinem Weg stößt der Übersetzer auf bestimmte Schwierigkeiten, insbesondere dort, wo es um die Übertragung der sprachlichen Bilder geht. Deswegen ist die Vervollkommnung von Übersetzungsverfahren auch weiterhin aktuell und ein wesentlicher Bereich der Übersetzungsarbeit, wo die Rolle des Übersetzers auch von großer Bedeutung ist. Als Werkzeug für eine theoretisch-methodisch geleitete Übersetzung, die den genannten Anforderungen gerecht wird, soll hier die Theorie des „kreativen Kontextes“ nach Mahmudov vorgestellt werden.

## **1.2 „Kreativer Kontext“**

In diesem Teil der Arbeit wird auf die Theorie des kasachstanischen Literaturwissenschaftlers Hairulla Mahmudov des „kreativen Kontextes“ zurückgegriffen, weil sie eine Art der Textinterpretation mit sich bringt, die für diese

---

<sup>38</sup> Gil'čenok N.L.: Praktikum po perevodu s nemeckogo na russkij. Sankt-Peterburg: Karo 2006, S. 9-16.

Arbeit höchst relevant ist (siehe dazu auch Rakhimzhanova 2010-2015)<sup>39</sup>. Mahmudov studierte in den 30-40er Jahren des 20. Jahrhunderts an der Leningrader Staatlichen Universität und hatte dort zu den Leningrader grammatischen, funktionalen und typologischen Schulen Zugang. Er besuchte die Vorlesungen von Stepan G. Barhudarov, Iwan I. Meschaninow, Lew W. Scherba, Alexandr H. Wostokow. Mahmudovs wissenschaftliche Arbeiten stehen unter dem Einfluss der zahlreichen bedeutenden Theorien und Ideen der Zeit, als sich die sowjetische Linguistik und Literaturwissenschaft entwickelten. Bei Mahmudov steht der Stil als eine Auswahl sprachlicher Möglichkeiten im Mittelpunkt. Diese Arbeit des Autors wird im Auswahlprozess des Übersetzens gespiegelt. Diese Auswahl erfolgt aber nie frei, sondern ist an sprachliche Regeln, gesellschaftliche Normen oder stilistische Konventionen gebunden. Eine Stiluntersuchung wird im Bewusstsein unternommen, dass der persönliche Stil eines Autors nicht enthoben von seinem Kontext (sozial, politisch, ökonomisch) entsteht, was aber bei der Identifizierung und Operationalisierung von Einheiten, deren Übertragung für eine Übersetzung wesentlich und deshalb unerlässlich ist, nicht von Bedeutung ist.

„Kreativer Kontext“ nach Mahmudov bedeutet in der literarischen Sprache eines Autors ein System seiner stilistischen Sprechereinheiten, das nur ihm, seiner Autorensprache, sozusagen seiner Autorenstimme, typisch ist, und deswegen unabhängig vom Thema, Problem oder Genre seines Werkes konstant bleibt. Da der Stil als eine Auswahl sprachlicher Möglichkeiten zu sehen ist, die nicht frei erfolgt, knüpft Mahmudov hier an die Tradition der Formalisten und Bachtins Dialogizitäts-Konzept

---

<sup>39</sup> Rakhimzhanova, Aigerim: Translation of german literature into kazakh and russian: experiences drawn from Hermann Hesses novel *Der Steppenwolf* (russian). In: Digitale Ausgabe: *Translation as a means of cultural interaction*: Proceedings of the 2nd International conference; December, 17–21, 2015. Krakow, Poland. – Moscow, MAKS Press, 2015. P. 286-293; Rakhimzhanova, Aigerim: Kognitive Metaphern im Roman von Hermann Hesse „Der Steppenwolf“. In: Online Ausgabe der Wiener Linguistischen Gazette. Sonderausgabe/Special Issue 78A/2014. Wien: Universität Wien 2014. Online Zugriff unter: <https://www.univie.ac.at/linguistics/publications/wlg/78A2014/Rakhimzhanova.pdf>; Rakhimzhanova, Aigerim: „Der Steppenwolf“ im Zwischenraum der Sprachen und Kulturen (Deutsch, Kasachisch, Russisch). In: *Germanskije âzyki i problemy perevodovedeniâ v sovremennom polilingval'nom mire. Materialy meždunarodnogo Simpoziuma Germanistov*. Astana: ENU im. L.N.Gumileva 2014, S. 363-370; Rakhimzhanova, Aigerim: Avtorskaâ metafora vs. arhetipičeskie znaniâ (na primere romana G.Gesse «Der Steppenwolf»). In: *The Aitmatov Academy Journal*. ISSN 2051-1299. Vol. II, Issue 1. London/UK: Aitmatov Academy, 2013. P. 90-93; Rakhimzhanova, Aigerim: Ponâtijnye sfery-istočniki metafory v romane Germana Gesse «Stepnoj volk». In: *The Fourth International Conference on Cognitive Science. Abstracts, Volume 2*, Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010. S. 498-500; Rakhimzhanova, Aigerim: Hudožestvennyj tvorčeskij kontekst i problema perevoda. In: *Materialy Meždunarodnogo naučnogo simpoziuma po metodologičeskim problemam teorii i praktiki hudožestvennogo perevoda «Aktual'nye problemy hudožestvennogo perevoda v stranah SNG»*. Moskva: IPK MGLU «Rema» 2011, S.97-100.

an. In einem „kreativen Kontext“ nach Mahmudov bekommt das stilistisch gefärbte Wort dieses Autors seine bestimmte, anderen Kontexten nicht typische, funktionale Bedeutung. Dieses schriftstellerische Wort zeichnet sich durch seine Einmaligkeit aus und verleiht dem ganzen Kontext dieses Autors eine besondere stilistische (kreative) Erfülltheit, da es vom Autor nicht nur verwendet wird, sondern die einmalige literarische Idee und literarisch-ästhetische Ideale dieses Autors ausdrückt. Nach Mahmudov kann aber auch ein Satz, eine Wortverbindung oder eine bestimmte Passage eines Werkes diese stilistische Erfülltheit besitzen und somit dem ganzen „Kontext“ seine Kreativität ermöglichen. Ein „kreativer Kontext“ ist dabei nur mit einem stilistischen Komplex denkbar, der aus einem stilistischen Kern und einer stilistischen Peripherie besteht. In diesem Zusammenhang geht es weiter um die Bedeutungen des „kreativen Kontextes“, des stilistischen Komplexes und der funktionalen Bedeutung eines Wortes sowie der stilistischen Erfülltheit des schriftstellerischen Wortes.

In der individuellen, kulturellen und einmaligen Explosion der Autorgedanken eröffnet sich der „kreative Kontext“ des Autors, der mit seinem Schreibstil zu tun hat. Nach Mahmudov zeichnen sich als wahre Erzeugnisse der Wortschöpfung (des kreativen einmaligen Autorenwortes) nur wenige Wörter und Wortverbindungen eines Autors aus, die, wenn sie sogar aus dem „Kontext“ herausgenommen werden, leuchtend und glänzend mit seinem Namen verbunden bleiben.

Nach Mahmudov ist der „kreative Kontext“,

ein System der Stile, das als Gesicht und Siegel eines Autors auftritt.<sup>40</sup>

Der kreative Kontext ist eine konstante Größe, die, unabhängig von dem Thema, Problem oder Genre des Werkes, unveränderlich bleibt. Artikel, Feuilletons, Essays, Erzählungen, die unter Pseudonymen geschrieben wurden, sind von Stilisten leicht erkennbar. Mehr als das, manche Autoren, - die Träger des kreativen Kontextes, - haben absichtlich, mit dem Ziel der Maskierung, ihren kreativen Kontext zu brechen versucht, aber die gründliche Analyse hat immer den wirklichen Autor des Werkes festgestellt.<sup>41</sup>

Der „kreative literarische Kontext“ kann nach seiner Meinung aus einem kurzen Ausdruck, aus einem mehr oder weniger großen Text oder einer Tirade bestehen. Das hängt vom Gegenstand, von der Schwierigkeit, Abstraktheit oder Konkretheit des

---

<sup>40</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 233-234.

<sup>41</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 161.

behandelten Problems sowie des Genres des literarischen Werkes ab. Selbstverständlich hängt alles auch von dem Talent des Künstlers ab.<sup>42</sup>

Im kreativen literarischen Kontext steht auf dem Wort das Siegel des Autors, seine emotionale Bewertung dessen, was er geschrieben hat und was durch dieses Wort ausgedrückt wird; auf solche Weise gibt das Wort „die Einigkeit des besonderen ethisch-moralischen Verhaltens des Autors zum Gegenstand“ wieder (Leo Tolstoi).<sup>43</sup>

Die Frage, die laut Mahmudov zu stellen ist, lautet, auf welche Weise wir versuchen,

die Grenzen zwischen den sprachlichen Einheiten, die von diesem oder jenem Autor einfach verwendet wurden, und zwischen den sprachlichen Einheiten, die von ihm in diesem Werk benutzt wurden, zu ziehen.<sup>44</sup>

Sie zeigen, dass nur ein meisterhaft ausgewähltes Wort vom Autor eines literarischen Textes in seinem Kontext sein eigenes Leben findet und seinen Stil zeigt.

Die Einfügung eines Wortes in einen Kontext vieler Bedeutungsschattierungen wird als ein Prozess bezeichnet, der mit der Beherrschung dieses Wortes in einer Sprache verbunden ist: nahezu jedes Wort, sogar ein falsch verwendetes oder künstlich erschaffenes, bekommt schon in seinem Entstehungsprozess das Leben dieser Sprache. Das heißt, es wird sich ihren phonematischen, lexikalisch-grammatischen und stilistischen Regeln unterordnen. Potebnja<sup>45</sup> hat die „innere Form des Wortes“ beschrieben, mit dem Bewusstsein der Notwendigkeit, die „poetischen“ von „nicht poetischen“ Wörtern zu unterscheiden. Man kann über die unbegrenzten Möglichkeiten der sprachlichen Mittel sprechen und dabei die funktionale Bedeutung der individuellen Kontexte meinen.<sup>46</sup>

Die funktionale Bedeutung geht nach Mahmudov von dem literarischen Kontext aus. Der Träger der funktionalen Bedeutung kann jede Sprechereinheit werden: bestimmte Laute, Wortteile, Wörter, Wortverbindungen, alle Arten der Sätze<sup>47</sup>. Mit einem Wort unter der funktionalen Bedeutung wird die kommunikative und ästhetische Seite einer Sprechereinheit gemeint.

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 161.

<sup>43</sup> Ebd., S. 164.

<sup>44</sup> Ebd., S. 169.

<sup>45</sup> Potebnja A.A. zitiert nach Mahmudov H.H. In: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 169-170.

<sup>46</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 170.

<sup>47</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 166.

Wenn es sogar aus dem Kontext herausgenommen wird, bewahrt es die funktionale Bedeutung des Kontextes bis zu dem Moment, bis es mit seiner verbreiteten Verwendung seine Verbindung mit dem Kontext verliert. Wenn das Wort, die Phrase u.a. ihre Popularität erreichen, wenn der Kontext, der ihre Geburt gewährleistet hat, vergessen wird, dann werden sie eine Tatsache der allgemeinen Sprache mit der direkten, freien Semantik.<sup>48</sup>

Nach Mahmudov wird das Wort im Kontext mit dieser oder jener funktionalen Bedeutung geboren und im stilistischen Komplex passiert diese Geburt<sup>49</sup>.

Die innere Form des Wortes ist dabei die Korrelation des Gedankeninhalts zum Bewusstsein: sie zeigt, wie sich ein Mensch seine eigenen Gedanken vorstellt. So kann man erklären, warum es in einer Sprache so viele Wörter für die Bezeichnung ein und derselben Dinge gibt, und umgekehrt kann ein Wort, völlig im Einklang mit den Anforderungen der Sprache, verschiedene Dinge bezeichnen.<sup>50</sup>

Als Beispiel könnte man für das deutsche Wort „Wolf“ im kasachischen 18 Varianten der Äquivalente finden: *der Wolf* (deutsch) – *qasqi'r, taghi', ku'rt, i''t-qus, arlan, birishek, abadan, ko'kserek, qorqaw, ko'rban, shil bo'ri, bo'ri, shi''bo'ri, shoghal, ko'kjal, atayi', ko'kshulan, maytaban* (kasachisch).

Wenn das Wort nicht über eine allgemeine funktionale Bedeutung verfügen würde, könnte es natürlich dem Künstler seine konkrete Variante nicht anbieten. Beim Eintritt in den „kreativen Kontext“ eines Autors mit verschiedenen aktiven Grenzen erhält das Wort seine stilistische Erfüllung.

An diesem Punkt ist es notwendig auszuführen, was Mahmudov mit der stilistischen Erfüllung meint. Die stilistische Erfüllung eines Wortes wird nicht mit einem oder zwei Kontexten ausgeschöpft. Das Wort wird im Kontext von einer Seite verwendet und zwar in den Kontext mit der nominalen Bedeutung und den kommunikativen Funktionen eingeführt. Der begabte Autor findet in der Regel im Wort stilistische Erfüllung für seinen einzigartigen Kontext.

In diesem Sinn gibt es zwischen dem kreativen und unkreativen Kontext keinen prinzipiellen Unterschied. Das Wort dient in dem einen wie dem anderen Fall als Material des Kontextes. Aber im kreativen Kontext bekommt das Wort eine bestimmte funktionale Bedeutung, das Wort wurde vom Künstler verwendet,

---

<sup>48</sup> Ebd., S. 165.

<sup>49</sup> Ebd., S. 165, 202.

<sup>50</sup> Ebd., S. 170-171.

ausgedrückt, und im unkreativen Kontext tritt das Wort mit einer schablonenhaften funktionalen Bedeutung auf, die schon in anderen Kontexten beobachtet wurden.<sup>51</sup>

Es ist selbstverständlich, dass das Schaffen eines „kreativen Kontextes“ mit der Weltanschauung des Schriftstellers, mit seinen literarisch-ästhetischen Idealen, mit seiner Beziehung zur Welt und zu jenen Prozessen, die in der Welt ablaufen, verbunden ist<sup>52</sup>. Deswegen ist die Analyse eines literarischen Textes (und damit auch seine Übersetzung) eine skrupulöse Arbeit, die von einem Literatur- und Sprachforscher eine vorbereitete Herangehensweise verlangt.

Dazu sagt Mahmudov Folgendes:

Die Untersuchung der Sprache eines Werkes gibt uns noch keine Möglichkeit die Sprachen der anderen Werke desselben Autors zu beurteilen, aber nach der Untersuchung des Kontextes eines Werkes können wir die allgemeine Vorstellung über die Kontexte der anderen von ihm Werke oder sogar über den Kontext dieses Schöpfers allgemein haben.<sup>53</sup>

Hier kommen wir zur Frage, wo das schöpferische Wort eines Autors seinen Platz in einem „kreativen Kontext“ eines literarischen Textes findet. Ein „kreativer Kontext“ ist nur mit dem stilistischen Komplex denkbar, der als eine Verbindung von einem stilistischen Kern und einer stilistischen Peripherie zu erklären ist.

Der *stilistische Komplex* beinhaltet in sich den *stilistischen Kern* und die *stilistische Peripherie*. Die zweigliedrige Einheit kann verschieden wahrgenommen werden. Fast jeder Autor unterscheidet in seinem Kontext Wichtiges und Unwichtiges. Aber diese Unterscheidung des Autors stimmt nicht immer mit der Unterscheidung in der Wahrnehmung des Lesers, die von mehreren Bedingungen abhängig ist, überein.<sup>54</sup>

In dieser Hinsicht spielt die Position des Lesers im gesamten Prozess des Schreibens eine besondere Rolle, da er mit seiner Wahrnehmung dem Wort des Autors ein neues Leben gibt. Mahmudovs Berücksichtigung des Lesers, dessen Rekonstruktion der stilistischen Absicht des Autors, schließt seine Arbeit an moderne integrative Stiltheorien<sup>55</sup> an.

Der „kreative Kontext“ eines Meisters des literarischen Wortes wird durch ein System der Stile gekennzeichnet. Jedoch kann der „kreative Kontext“ dabei nicht nur aus Stilmitteln bestehen. Wenn ein literarischer Text nur die ästhetische Funktion der

---

<sup>51</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 171-172.

<sup>52</sup> Ebd., S. 174.

<sup>53</sup> Ebd., S. 173-174.

<sup>54</sup> Ebd., S. 198.

<sup>55</sup> Vgl. Spillner, Bernd: „Stilistik“, Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv, 2001, 246.

theoretischen Stilistik ohne die kommunikative Funktion der Grammatik beinhalten würde, dann könnten wir nicht von einem „kreativen Kontext“ sprechen. In diesem Fall würde der Kontext seine Verständlichkeit verlieren und seine Leser nicht erreichen. Das heißt aber nicht, dass die theoretische Stilistik die kommunikative Bedeutung und formale Art und Weise des Ausdrucks ignoriert, denn das alles ist bei der äußeren Charakterisierung eines literarischen Kontextes wichtig vor allem, wenn im stilistischen Komplex ein stilistischer Kern und eine stilistische Peripherie nachgewiesen werden sollen. Außerdem ist die kommunikative Funktion für die Komponenten der stilistischen Peripherie von größerer Bedeutung als für die Komponenten des stilistischen Kerns, für die die ästhetische Funktion als besonders wichtig erscheint.<sup>56</sup>

Der Kontext des Autors gilt so lange als eine sprachliche Kategorie, wie er dem kontextuellen Bewusstsein der Umgebung in jener begrenzten Darlegung entspricht, die in die allgemeingültige Formulierung der Sprache als Kommunikationsmittel gewöhnlich hineingelegt wird. Die andere Seite des Autorenkontextes kann als funktionell-individualisierter, sprachlicher Komplex charakterisiert werden, der das Siegel des schriftstellerischen Ausdrucks bekommen hat.<sup>57</sup>

In diesem Zusammenhang ist zu wiederholen, dass ein kreatives Wort nur im Zusammenhang mit seiner ästhetischen und kommunikativen Funktion entsteht. Für eine anschauliche Darstellung von Mahmudovs Ansichten nehmen wir ein paar Beispiele mit dem Wort *Wolf* im Kern, das in Hesses „Kontext“ stilistisch erfüllt ist:

Er aber, der Steppenwolf, hatte seinen scharfen kurzhaarigen Kopf witternd in die Höhe gereckt, schnupperte mit der nervösen Nase um sich her und sagte; noch ehe er Antwort gab oder seinen Namen nannte: „Oh, hier riecht es gut!“<sup>58</sup>

Oder:

Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter.<sup>59</sup>

In diesem stilistischen Komplex bildet das Wort, *der Steppenwolf* den stilistischen Kern dieses gesamten Komplexes. Die Wörter wie *Steppe*, *ruppiger*, *scharfen kurzhaarigen Kopf witternd in die Höhe gereckt*, *schnupperte mit der nervösen Nase um sich her* bilden die stilistische Peripherie des stilistischen Komplexes. Die beiden

<sup>56</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 199-200.

<sup>57</sup> Ebd., S. 200.

<sup>58</sup> Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 8.

<sup>59</sup> Ebd., S. 22.

Passagen sind metaphorisch beschrieben, aber dabei fehlt nicht die kommunikative Funktion der Sprechereinheiten und in unserem Fall der Metaphern. So können wir ausgehend von den Beispielen sagen, dass Hesses Sprachbild *Wolf* in seinem Kontext nicht nur stilistisch erfüllt ist, sondern auch in den meisterhaft geschriebenen Sujets des Romans die Elemente der Peripherie und des Kerns des gesamten Textes verbindend seinen „kreativen Kontext“ bildet.

Dazu Mahmudov:

Die gruppeninterne Beziehung zwischen den Komponenten des stilistischen Kerns im Inneren des Kerns sowie die Beziehung zwischen den Komponenten der Stilistischen Peripherie innerhalb der Peripherie ist kommunikativ; die Zwischengruppenbeziehung, d.h. die Beziehung zwischen den Komponenten des stilistischen Kerns und der stilistischen Peripherie, wo die Kategorien des Stils (Vergleich, Metapher, Metonymie, Katachrese u.a.) herrschen, ist ästhetisch.<sup>60</sup>

Die Korrelation und Verbindung zwischen dem stilistischen Kern und der stilistischen Peripherie ist das Ergebnis eines schweren Prozesses, in welchem die Stützpunkte (Elemente des Kerns) und die Basis (Elemente der Peripherie) kontextuell bedingt dem Autor die Möglichkeit auf dem Hintergrund der Peripherie (inklusive der detaillierten Beschreibung, verschiedenen Arten der Anmerkungen, Deutungen, lyrischen Abweichungen) Elemente des Kerns hervorzuheben und in das helle Erkenntnisfeld des Lesers (Hörers, Zuschauers) hineinzubringen geben. Das ist nämlich der Weg der Sprechereinheiten zu ihrer stilistischen Erfülltheit.<sup>61</sup>

Als Zusammenfassung sei noch einmal die Idee Mahmudovs wiedergegeben, dass die Stellung des stilistischen Komplexes einen Sprach- und Literaturforscher alle Sprechereinheiten des Autors zu untersuchen verpflichtet, weil nur eine nähere Auseinandersetzung mit dem Werk, mit seinen stilistisch-sprachlichen Ausdrucksmitteln die Möglichkeit, seinen Kontext detailliert zu verstehen, gibt. Denn ein schöpferisches Wort eines Künstlers wird im stilistischen Komplex geboren. Das ist der Unterschied, welcher den „kreativen literarischen Kontext“ vom un kreativen unterscheidet: das Fehlen im letzteren „des besonderen stilistischen Komplexes“ (Mahmudov).

### **1.3 Sprachliche Bilder als kognitives und kulturelles Phänomen**

Die Rolle der Sprache als eine wesentliche Form für die Fixierung des Weltwissens und die Sprache als ein wichtiges Mittel beim Erlernen dieses Wissens wird immer

---

<sup>60</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 200-201.

<sup>61</sup> Ebd., S. 201.

bewusster wahrgenommen. Es wird der enge Zusammenhang zwischen den semantischen und kognitiven Wahrnehmungsprozessen bestimmt. Diese neuen Erscheinungen werden deshalb im Bewusstsein bei den einzelnen Elementen der objektiven Welt im Wort widergespiegelt. Dieses übertragene Wort wird oft als Metapher bezeichnet. Deshalb tragen zur Erforschung der Metaphern nicht nur Linguisten, sondern unter anderen auch Philosophen, Psychologen, Mathematiker bei, da sich auch das breite Publikum für die Fragen von *cognitio*, sowohl in der Wissenschaft als auch im Alltag, interessiert.

Die Metapher ist eine kognitive Erscheinung, die zu den Erkenntnismechanismen und zum Gebiet der Wissensdarstellung auf der konzeptuellen Ebene gehört. Die Metaphern als sprachliche Gestaltung sind deswegen möglich, weil Metaphern schon im konzeptuellen System des Denkens von Menschen vorhanden sind. Aufgrund der Analogie und Assoziationsarbeit bilden diese kognitiven Metaphern mit den vorhandenen konzeptuellen Kategorien die sprachlichen Metaphern. Der universelle Charakter dieses Mechanismus ist unabhängig von der Sprache, die ein Mensch beherrscht, im Bewusstsein jedes Menschen vorhanden.

Die Überlegungen über den kognitiven Wert der Metaphern haben dazu geführt, dass die Theorie der konzeptuellen Metaphern geboren wurde und damit auch neue Richtungen im Bereichen der Linguistik, der Literatur und anderen Disziplinen. Die Metaphorisierung liegt in der menschlichen Fähigkeit zu vergleichen und zu assoziieren begründet. Dieser Vergleich passiert gemäß dem menschlichen Wissensrahmen und seiner Vorstellungen über die Welt. In meiner Arbeit baue ich auf der Theorie der Metaphern des amerikanischen Linguisten Lakoff auf, denn seine Erläuterung der konzeptuellen Metaphern als die Übertragung des Wissens aus einem konzeptuellen Bereich in einen anderen, gilt als Quintessenz der Metaphertheorie und ist in dieser Arbeit für Analyse eines literarischen Textes relevant.

### **1.3.1 Zur Theorie der kognitiven Metaphern**

Die Metapher (von griech. *meta-pherein* „anderswohin tragen“, *metaphora* „Übertragung“) ist eine Stilfigur der antiken Rhetorik. Metaphern sind sprachliche Bilder, die auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei Gegenständen

beziehungsweise Begriffen beruhen. Das heißt, es findet eine Bezeichnungsübertragung auf Grund gleicher oder ähnlicher Bedeutungsmerkmale statt.<sup>62</sup>

Die Metapher wird von Aristoteles<sup>63</sup> als nominale Stilfigur des Bedeutungswandels betrachtet, die hieran anschließende lateinische Rhetorik definiert die Metapher als abgekürzten Vergleich. Sie gilt bis ins 19. Jh. hinein als „Schmuck“<sup>64</sup>. Der Ansatz von *Cognitive Grammar* wiederum räumt im Unterschied zu anderen Ansätzen der Metapher einen zentralen Stellenwert ein<sup>65</sup>.

Die Darstellung in dieser Arbeit folgt weitgehend der fundierten und übersichtlichen Vorstellung der Theorie Lakoffs. In seiner Theorie der kognitiven Semantik behauptet Lakoff, dass der Mensch in seiner leiblichen und ökologischen Gebundenheit der Ausgangs- und Zielpunkt jeder Bedeutungsanalyse sei. Lakoffs Theorie ist ebenso polyzentrisch wie aus unterschiedlichen Versatzstücken zusammengesetzt ist, wobei die Bezüge zu den Kognitionswissenschaften relativ schwach sind.<sup>66</sup>

Es kann festgehalten werden, dass die kognitive Semantik bei Lakoff sehr unterschiedliche Konzepte vereint:

- Propositionale Strukturen vom Typ der Rahmen (frames), Fillmore (1982),
- Bild-Schema-Strukturen, Langacker (1987),
- Metaphern im Sinne von Lakoff u. Johnson (2004),
- Metonymische Prozesse im Sinne von Lakoff und Johnson (2004).

Die letzten beiden Aspekte machen den Kern der von Lakoff und seinen Schülern nach 1987 entwickelten kognitiven Modelle aus, somit auch der Theorie der kognitiven Metaphern.<sup>67</sup> Metaphern sind keine spezifischen rhetorischen Erscheinungen, die auf die poetische Sprache beschränkt sind, sondern sie sind konstitutiv sowohl für die Sprache des Alltags als auch für abstrakte Bereiche. Die Art und Weise, in der wir die Welt konzeptualisieren, ist grundsätzlich metaphorisch, wodurch Metaphern eine

---

<sup>62</sup> Vgl. Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. von Hadumod Bußmann. 4., Aufl. Stuttgart: Kröner 2008, S. 434-435)

<sup>63</sup> Vgl. Aristoteles: Poetik Griechisch / Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1993.

<sup>64</sup> Vgl. Metzler Lexikon Sprache. Hg. von Helmut Glück. 3., Aufl. Stuttgart: Metzler 2005, S. 406-407.

<sup>65</sup> Vgl. Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. von Hadumod Bußmann. 4., Aufl. Stuttgart: Kröner 2008, S. 434-435.

<sup>66</sup> Wildgen, Wolfgang: Kognitive Grammatik: klassische Paradigmen und neue Perspektiven. Berlin: de Gruyter 2008, S. 68-70.

<sup>67</sup> Ebd., S. 68-70.

zentrale erkenntnissteuernde Funktion ausüben. Folglich sind sie Bestandteile, sowohl der generellen linguistischen Kompetenz als auch unserer welterkennenden Strategien.<sup>68</sup>

Lakoff und Johnson belegen, dass alltägliche metaphorische Redewendungen als Träger emotionaler und kognitiver Strukturen fungieren. Sie gehen dabei u.a. davon aus, dass Metaphern zusammenhängende Konzepte bilden, nach denen wir unser Denken strukturieren.<sup>69</sup> Die kognitive Theorie der Metapher als eine Theorie der modernen linguistischen Wissenschaften sieht die Sprache als einen semantisch-kognitiven Prozess, als neue Erkenntnismöglichkeit des alltäglich-sprachlichen Lebens. Im folgenden Kapitel 1.3.2 zeige ich die Möglichkeiten der metaphorischen Modellierung in literarischen Texten.

### **1.3.2 Die metaphorische Modellierung der kognitiv-sprachlichen Bilder**

Bei der Untersuchung der konzeptuellen Metaphern verschiedener Sprachen, erfolgt gleichzeitig eine Untersuchung der Besonderheiten des nationalen Bewusstseins und des nationalen Weltbildes. Solche Metaphern widerspiegeln die bestimmte „kulturelle Dominanz“<sup>70</sup> und den nationalen Charakter.

Die Klassifizierung von Metaphern oder ihrer Gruppierung trägt bei Wissenschaftlern dieses Bereichs verschiedene Benennungen. Für die Bezeichnung werden die Termini Archetyp oder der metaphorische Archetyp (Pančenko, Smirnov, 1976, Ūng 1987); konzeptuelle Metapher (Lakoff und Johnson 1990); metaphorisches Modell (Baranov, Karaulov, 1991, Čudinov 2001); poetische Formel (Kuz'mina 1999); Bild/Form/Gestalt (Ilūhina 1998); bildhaftes Schema (Lakoff 1988); Modell der regelmäßigen Vieldeutigkeit (Šmelev 1964, 1973, Apresân 1971, Čudinov 1988); metaphorisches Feld (Sklārevskaâ 1993) verwendet.

All diese Termini tragen verschiedene innere Formen, linguistische, philologische, kulturelle, psycholinguistische oder kognitive Aspekte der zu analysierenden Phänomene in sich, und damit auch die Ideen von verschiedenen wissenschaftlichen Schulen und Richtungen. In meiner Arbeit bleibe ich bei den Ideen von Čudinov (Čudinov 2001) und verwende für die Klassifizierung der

<sup>68</sup> Kertész, András: Die kognitive Metaphertheorie als metalinguistisches Unterfangen. Sprachtheorie und germanistische Linguistik. In: Debreceni Kossuth Egyetemi Kiado 14/1. Debrecen 2004, S. 39-60, S. 41.

Online Zugriff unter:

<http://web.t-online.hu/andraskertesz/Kertesz%20Andras%20Metalinguistisches%20Unterfangen.pdf>

<sup>69</sup> Lakoff, Dzhordzh & Dzhonson, Mark: Metafori, kotorymi my shiwem. Perevod s anglijskogo jazyka. Pod redakciej i s predisloviem A.N. Baranova. Moskwa: Editorial URSS 2004, S. 15.

<sup>70</sup> Karasik V.I.: Őzykovej krug: ličnost', koncepty, diskurs. Volgograd: Peremena 2002, S. 166-205.

Metapherngruppen den Terminus „das Metaphorische Modell“ mit seinen Einheiten wie Frame und Slot nach der Terminologie von Fillmore (Fillmore 1982).

Zugrunde jedes Begriffsbereichs liegt die Konzeptualisierung des Menschen selbst und der Welt im Prozess seiner kognitiven Tätigkeit. Die Grenze zwischen den lexikalisch-semanticen Gruppen und den metaphorischen Modellen sind durchlässig, da die Kenntnisse aus dem ersten Wissensbereich jederzeit in den zweiten übertragbar sind<sup>71</sup>. Der wesentliche Unterschied der konzeptuellen (kognitiven) Metapher ist ihre Möglichkeit zur „Entfaltung“<sup>72</sup> im Text und ihr Fähigkeit im Text und außerhalb des Textes selbstständig zu werden. Die konzeptuelle Metapher (parallel mit anderen Mitteln) eignet sich dafür, die die Einheit und Ganzheit des Textes zu bilden, weswegen hier nicht die Rede von einem sprachlichen Ergebnis ist, sondern von einem kognitiven Prozess, der sprachlich in konzeptuellen Bildern ausgedrückt wird.

Entsprechend der Vorstellungen der Kognitiven Linguistik liegen im Grunde der Metaphern keine Bedeutungen der Wörter und nicht objektiv vorhandene Kategorien, sondern schon im Bewusstsein eines Menschen herausgebildete Konzepte. Diese Konzepte beinhalten die Vorstellungen der Menschen über das Wesen des Menschen selbst und die Welt um ihn herum. Kein Konzept ist eine isolierte Einheit, sondern Teil einer Domäne<sup>73</sup> (des mentalen Raums, des Begriffsfeldes). Die Begriffsfelder bilden jene Grundlage, aus welchem das Konzept abgesondert wird. Die Konzepte, wie die Begriffsfelder, im Allgemeinen, spiegeln kein wissenschaftliches Weltbild wieder, sondern alltägliche („naive“) Vorstellungen eines Menschen über die Welt.<sup>74</sup>

Der Begriff des „metaphorischen Modells“ wird in der linguistischen Wissenschaft als „die im Bewusstsein des Trägers einer Sprache vorhandene musterhafte Korrelation der Semantik behandelt, die im Verhältnis der unmittelbaren Motivation der Primär- und Sekundärbedeutung und auch als Muster für die Entstehung der neuen Sekundärbedeutung auftritt.“<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Čudinov A.P.: Rossiâ v metaforičeskom zerkale: kognitivnoe issledovanie političeskoj metafory (1991-2000): Monografiâ. Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg 2001, S. 186.

<sup>72</sup> Ebd., S. 186.

<sup>73</sup> *domain* - vgl. Langacker 1987. In: Langacker, Ronald W.: Foundations of cognitive grammar. Stanford: Stanford University Press 1987.

<sup>74</sup> Čudinov A.P.: Rossiâ v metaforičeskom zerkale: kognitivnoe issledovanie političeskoj metafory (1991-2000): Monografiâ. Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg 2001, S. 52.

<sup>75</sup> Čudinov A.P.: Političeskaâ lingvistika: učeb. Posobie. Moskva: Flinta Nauka 2006, S. 7.

Um ein metaphorisches Modell zu beschreiben, muss man nach Čudinov<sup>76</sup> folgenden Merkmale charakterisieren können:

- den ausgangsemantischen Begriffsbereich (den primären semantischen Bereich, den mentalen Quellbereich), zu welchem im Modell vorhandene Wörter in ihrer Primärbedeutung gehören;
- den neuen Begriffsbereich (den sekundären semantischen Bereich, den mentalen Zielbereich), zu welchem im Modell vorhandene Wörter in ihrer Sekundärbedeutung gehören;
- den semantischen Bestandteil, der die primären und sekundären Bedeutungen der Wörter, die in diesem Modell vorhanden sind verbindet, d.h. was den Grund für den metaphorischen Gebrauch der entsprechenden Wörter gibt;
- die zu diesem Modell gehörenden Frames, wo jeder von ihnen als ein Fragment des naiven Sprachweltbildes verstanden wird und die ein bestimmtes Begriffsfeld (bestimmte Domäne) strukturieren können;
- die jeden Frame bildenden Slots, d.h. die Elemente der Situation, die einen Teil des Frames, einen Aspekt seiner Konkretisierung beinhalten sowie die musterhaften/typischen Konzepte (Bedeutungsinhalt), die diesen Slot bilden, nennen können;
- die Produktivität des Modells bestimmen (seine Möglichkeit für die „Entfaltung“) und seine Häufigkeit, sowie seine „Anziehungskraft“ zu bestimmen, d.h. seine funktionalen Stile und Unterstile, Sprecheneinheiten, Diskurse u.a.
- pragmatisches Potential des Modells bestimmen, d.h. die typische Auswirkung der bestimmten Metaphern auf den Empfänger.

Im Kapitel 2.2 dieser Arbeit wird versucht diese Art der Klassifizierung am Beispiel Hesses Roman *Steppenwolf* zu machen. Die Romansprache wird von mir gründlich nach dem Vorhandensein von kognitiven sprachlichen Bildern untersucht und weiters in konzeptuelle thematische Gruppen eingeteilt, die ich nach Čudinov als metaphorische Modelle benenne. Jedes Modell besteht aus einer Reihe von konzeptuellen Bildern, die für den Romaninhalt und für die Feststellung des stilistischen Komplexes bedeutungstragend sind.

---

<sup>76</sup> Čudinov A.P.: Rossiâ v metaforičeskom zerkale: kognitivnoe issledovanie političeskoj metafory (1991-2000): Monografiâ. Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg 2001, S. 44-46.

## 2. Der Steppenwolf im Zwischenraum der Sprachen und Kulturen

### 2.1 „Wolf“ im „kreativen Kontext“ von *Steppenwolf* (Deutsch, Kasachisch)

Im folgenden Kapitel wird der Begriff *Steppenwolf* sowohl als Werk als auch als ein Wort näher in Betracht gekommen. Ich setze mich mit dem Begriff *Steppenwolf* in den zwei Sprachen Deutsch und Kasachisch auseinander. Die Auseinandersetzung mit der symbolischen Bedeutung des *Steppenwolf* hilft dabei, die Hauptideen des Autors zu verstehen, um in den nächsten Abschnitten die sprachlichen Bilder im Text zu analysieren sowie bei der Übersetzung den Sinn des Romankontextes deutlicher übertragen zu können. Denn, wie bereits in Kapitel 1.2 erwähnt, ist bei einem symbolisch so komplexen Bild wie dem Wolf im Kasachischen auf die Vielzahl der Bedeutungsschattierungen Rücksicht zu nehmen. Diese Art der Arbeit verschafft außerdem Zugang zu einer anderen Interpretationssicht des „kreativen Kontextes“ des Romans.

Um die Bedeutung des Wolfes klar zu machen und zu verstehen, worauf der Begriff *Steppenwolf* bei Hesse basiert, greife ich vorerst auf zahlreiche Lexika der Symbolik der drei Sprachen zurück. Die Erklärungen zum Begriff *Steppenwolf* werden parallel mit den Beispielen aus dem Roman angeführt. Diese Art der Analyse und Darstellung soll dabei helfen, das Bild des Wolfes nicht nur im literarischen, sondern auch historischen und kulturellen Kontext zu betrachten.

Im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* können wir allgemein zum Begriff *Symbol* Folgendes lesen:

Unter Symbol wird also die sprachliche Referenz auf ein konkretes Ding, Phänomen oder auch eine Tätigkeit verstanden, die mit einem über die lexikalische Bedeutung hinausweisenden Sinn verknüpft ist. Die besondere Attraktivität des Symbols für die Literatur liegt darin, dass es vom einzelnen Text ausgehend auf andere Texte und Kontexte ausgreift und zusätzliche Sinnzusammenhänge stiften oder zumindest andeuten kann. Dadurch realisiert das literarische Symbol eine besondere Möglichkeit der Sprache: mehrsinnig zu sein, zugleich aber auch deren Begrenzbarkeit: auf anderen Sinn nur verweisen zu können.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Vgl. Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. V.

Nicht alles ist Symbol. [...] dass Symbole und ihre Bedeutungen durch und in spezifischen literarischen, historischen und sozialen Kontexten gebildet werden, die zu erschließen niemals Sache eines Lexikons, sondern allein der kritisch-deutenden Lektüre der Leser sein kann.<sup>78</sup>

In diesem Zusammenhang lässt sich sagen, dass sich die in jedem Kapitel gestellten Aufgaben dieser Arbeit daran orientieren, die „spezifischen“ Besonderheiten des *Steppenwolf* zu bestimmen. Die Besonderheit dieses Romans liegt darin, dass Hesse in ihn seine Auseinandersetzung mit verschiedenen Wissensbereichen wie Psychoanalyse, verschiedenen Religionsarten, Kunst u.a. einbringt, was auch eine andere Art des Lesens des Romans verlangt und natürlich ermöglicht. Inwiefern das Symbol *Steppenwolf* über die rein lexikalische Bedeutung hinaus geht, ist natürlich eine Frage, die für den Übersetzer höchst relevant ist. Hesse ließ Anregungen aus vielen verschiedenen Bereichen wie etwa der Psychoanalyse, Kunst, Religion, „östlicher Philosophie“, beziehungsweise was er jeweils darunter verstand, einfließen.

In der „chinesischen Ecke“ der Bibliothek Hesses findet man Bücher über Land und Volk, über Lyrik, Prosa, Malerei, über Philosophie wie „Das Buch der Wandlungen“, über Konfuzianismus, Taoismus oder Buddhismus. Diese Werke findet man in Hesses Arbeiten bei den Erwähnungen Chinas oder der Chinesen und in vielen Andeutungen und Anspielungen wieder. Die chinesische Philosophie und die mit ihr verbundenen religiösen Lehren werden von Hesse in seinen Werken nicht direkt beschrieben, sondern indirekt mit Bildern angedeutet.<sup>79</sup>

Im breiten Werk von Hesses Dichtung nehmen die Symbolbilder, wie es uns auch der *Steppenwolf* zeigt, einen gesonderten Platz.

Dichtung [...] lebt und wirkt nur da, wo sie wirklich Dichtung ist, das heißt, wo sie Symbole schafft [...]. Symbole [...] umschließen und bedeuten weit mehr, als der rationalen Betrachtung zugänglich ist, sie sind magische Beschwörungen [...]. Sie sollen sich von der Kraft der Symbole leiten lassen, nicht etwa von dem, was Sie bloß rational als Programm und literarische Meinung aus meinen Büchern herauslesen, schreibt Hesse in einem Brief.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Vgl. Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. VI.

<sup>79</sup> Carlsson, Anni: Zur Geschichte des Steppenwolfsymbols, In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 377-380.

<sup>80</sup> Hesse, Hermann: Ausgewählte Briefe. Frankfurt am Main 1981, S. 58-61.

Wird das Symbol Allgemeingut, bildet es einen neuen Begriff. Nach Carlsson sind zwei Symbole Hermann Hesses in diesem Sinne Begriff geworden: der *Steppenwolf* und das *Glasperlenspiel*.<sup>81</sup>

Ein Symbolbild entsteht im Laufe der Zeit und nimmt seinen Anfang aus dem alltäglichen Leben, das später in der Sprache zuerst durch einfaches Wort, dann schon als Symbol verbalisiert und verschriftlicht wird. So finden wir im etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache *Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (2013) die folgende Erklärung der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *Wolf*:

*Wolf* m. mhd. ahd. *wolf*, got. *wulfs* (engl. *wolf*); urverw.: lat. *lupus* Wolf, gr. *lykos* Wolf. Idg. Tiername (ulkuos); zur idg. Wurzel \*uel- reißen, töten (Walküre, Walstatt). Also – Reißer, Töter; 2.Hälfte 15.Jh. auch- Hautentzündung (wegen der brennenden Schmerzen).<sup>82</sup>

Im *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen* (2004), erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, finden wir folgende Erklärung zu diesem Wort:

„*Wolf* erscheint vielfachübertragen als Beziehung für Geräte (mit großen Zähnen oder zerkleinernder Funktion), vgl. *Wolf* „eine Maschine zum Lockern und Reinigen der Wolle“ (18.Jh.) sowie Fleischwolf, Reißwolf“.<sup>83</sup>

Diese Deutungen geben eine entweder praktische oder negative Beschreibung des Wolfsbildes. Der Wolf in Harry, dem Protagonisten in *Der Steppenwolf*, ist ein *Reißer*, *Töter*, aber teilweise auch in einem positiven Sinn. Der Wolf in Harry will ihn zur Welt der Unsterblichen bringen, will sein *stilisiertes* Leben zerreißen und in die Wirklichkeit bringen:

[...] daß er zuweilen den Wolf, zuweilen den Menschen auch rein und ungestört in sich atmen, denken und fühlen konnte, [...].<sup>84</sup>

[...] den Sprung ins Weltall wagen zu können, müßte solch ein Steppenwolf einmal sich selbst gegenübergestellt werden, müßte tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewußtsein seiner selbst kommen.<sup>85</sup>

Eine ausführliche Erklärung dieses Symbols kann man dem *Metzler Lexikon literarischer Symbole* entnehmen, wo der Wolf in verschiedenen Aspekten gedeutet wird:

<sup>81</sup> Carlsson, Anni: Zur Geschichte des Steppenwolfsymbols, In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 377.

<sup>82</sup> Vgl. Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hg. von Lutz Mackensen. Vollst. überarb. Neuausg. München: Bassermann 2013, S.448-449.

<sup>83</sup> Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hg. und erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. ungek., durchges. Ausg., 7., Aufl. München: Deutsche Taschenbuch Verlag 2004, S. 1578

<sup>84</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 58.

<sup>85</sup> Ebd., S. 73.

Wolf – Symbol der (Natur-)Gewalt, der Freiheit und Stärke, des Bösen, der Grausamkeit, der Zügellosigkeit und Wollust, aber auch Symbol der Mütterlichkeit. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) das maßlose, gefährl. Beuteverhalten, (b) das durchdringende Geheul, (c) die im Dunkeln leuchtenden Augen sowie (d) der ausgeprägte mütterl. Instinkt der Wölfin.<sup>86</sup>

In weiteren Lexika der Symbole wird dieses Bild in jedem dieser Aspekte detailliert erläutert. In *Knaurs Lexikon der Symbole* (1989) lesen wir über die Furcht vor dem Raubtier, aber auch über den Zusammenhang von Wolf und Menschen in ihren Ineinander-Verwandlungen:

Wolf, ein bis in die Neuzeit in Mitteleuropa immer wieder sehr gefährlich werdendes Raubtier; daß er in *Märchen* als Gefahr für den Menschen eine große Rolle spielt und immer als Feindbild in Tiergestalt auftritt, daß in Wölfe verwandelte blutdürstige Menschen (Werwolf = Mann-Wolf) auftauchen, ist nicht verwunderlich.<sup>87</sup>

Im *Lexikon der Symbole* (1992), herausgegeben von Udo Becker, wird der Wolf als Symbol des Lichtes und die Wölfin als Säugerin der Menschheit, „Wahrzeichen Roms“, bezeichnet:

Wolf, begegnet als ambivalentes Symbol-Tier unter einem negativen, wilden teuflischen und einem positiven, geistverwandten Aspekt. Da er in der Dunkelheit gut sieht, kannte man ihn, besonders in Nordeuropa und Griechenland, als lichthafte Symbol, so kann er z.B. gelegentlich als Begleiter des Apollo (Appolon Lykios) erscheinen. [...]. Unter positivem Aspekt erscheint auch die legändere Wölfin, die die ausgesetzten Zwillinge Romulus und Remus säugte und zum Wahrzeichen Roms wurde: ein Sinnbild hilfreicher animalischer oder chthonischer Mächte. – Wie der Hund begegnet auch der Wolf gelegentlich als Seelenführer.<sup>88</sup>

Auch bei Hesse ist der Wolf ein Begleiter, der Hermine im Magischen Theater helfen muss und ein Sinnbild der Intellektuellen ist:

Ich glaubte, ihre Gedanken zu erraten, ob ich nämlich Wolf genug sei, um ihren „letzten Befehl“ vollziehen zu können.<sup>89</sup>

In vielen Kulturen begegnet die Gestalt des Wolfes dem Menschen in Sagen, Mythen, Märchen und Legenden und trägt zuweilen eine heilige oder im Gegenteil böse Bedeutung. *Wolf* ist in der Zeit der Antike, des Mittelalters, im Hinduismus und in der

---

<sup>86</sup> Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 486-487.

<sup>87</sup> Vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*. Hg. von Hans Biedermann und Gerhard Riemann. München: Droemer Verlag 1989, S. 488-489.

<sup>88</sup> Vgl. *Lexikon der Symbole*. Hg. von Udo Becker. Freiburg im Breslau / Wien [u.a.]: Herder 1992, S. 334.

<sup>89</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 147.

modernen Zeit in der Kunst, Literatur und im alltäglichen Aberglauben noch immer präsent. Wenn er in der germanischen Kultur mit seinem Heulen das Ende der Welt verkündet, dann ist er bei anderen mit Gewalt assoziierbar:

Der reißende, alles verschlingende Wolf erscheint in der germanischen Mythologie als gefährlicher Dämon, der unter anderem durch sein Geheul den Weltuntergang ankündigt. – Im Hinduismus ist der Wolf ein Begleiter schrecklicher Gottheiten. – In vielen Völkern begegnet er als Sinnbild des Krieges oder Aggression. – Die Antike brachte den Wolf auch in Beziehung zur Unterwelt, so trägt beispielsweise Hades einen Mantel aus Wolfspelz. – Die christliche Symbolik bezieht sich vor allem auf das Verhältnis Wolf-Lamm, wobei das Lamm die Gläubigen, der Wolf die den Glauben bedrohenden Mächte symbolisiert. Ein Wolf, der einem Lamm die Kehle durchbeißt, kann auch ein Symbol für den Tod Christi sein. Unter den sieben Todsünden symbolisiert der Wolf die Völlerei sowie den Geiz. – Der mittelalterliche Volksglaube sah den Wolf als bedrohliches dämonisches Tier; Zauberer, Hexen oder der Teufel erschienen in Wolfsgestalt; auch in vielen Sagen und Märchen begegnet der Wolf unter ähnlichem negativem Aspekt. – Der sprichwörtliche Wolf *im Schafspelz* ist ein Symbol für geheuchelte Harmlosigkeit.<sup>90</sup>

Diese Darstellung des Wolfbildes lässt sich wieder im Zusammenhang mit Hesses *Steppenwolf* lesen. Besonders interessant sind Punkte wie „bei den Chinesen als Wächter des Himmelspalastes“, „ein Sinnbild hilfreicher animalischer oder chthonischer Mächte, Seelenführer“, „als Sinnbild des Krieges oder Aggression“, „Verhältnis Wolf-Lamm“, „wobei das Lamm die Gläubigen“, „der Wolf die den Glauben bedrohenden Mächte symbolisiert“. Hesse erlebte den Ersten Weltkrieg, was einen bedeutenden Eindruck sowohl auf sein persönliches als auch sein dichterisches Leben ausübte. Er verstand, dass man unter alten Normen nicht mehr leben konnte und die Gesellschaft wesentliche Veränderungen brauchte. Seine Werke zeigen auch, dass die *Seelenführer* der Zeit und der Gesellschaft in Wirklichkeit ein *Sinnbild des Krieges oder der Aggression* sind, die nur eigenen Interessen folgen. Im *Verhältnis Wolf-Lamm* stand die damalige Situation, *wobei das Lamm* für ihn die Bevölkerung, *der Wolf die* die Bevölkerung *bedrohenden Mächte symbolisierte*:

[...] der Steppenwolf sagte, die Welt kennt kein Oben und Unten.<sup>91</sup>

Ob nun diese kurzen, seltenen Glücksstunden das schlimme Los des Steppenwolfes ausglich und milderten, so daß Glück und Leid sich schließlich die Waage hielten, oder ob vielleicht sogar das kurze, aber starke Glück jener wenigen

<sup>90</sup> Vgl. Lexikon der Symbole. Hg. von Udo Becker. Freiburg im Breslau / Wien [u.a.]: Herder 1992, S. 334-335.

<sup>91</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 14.

Stunden alles Leid aufsog und ein Plus ergab, das ist nun wieder eine Frage, über welche müßige Leute nach Belieben brüten mögen.<sup>92</sup>

Bürgertum war für Hesse trotzdem nur das, was ihn mit seiner Kindheit, einem ruhigen und angenehmen Leben verband, wonach er sich aber immer sehnte und was er sich immer wünschte:

Aber mehr und mehr mußte ich sehen, daß er in der Tat unsre kleine bürgerliche Welt aus seinem luftleeren Raume, aus seiner Fremdheit und Steppenwölfigkeit heraus geradezu bewunderte und liebte, als das Feste und Sichere, als das ihm Ferne und Unerreichbare, als die Heimat und den Frieden, zu denen ihm kein Weg gebahnt war.<sup>93</sup>

Hesse hatte wohl auch die mythologische Vorstellung des Wolfes gekannt. Dieser Aspekt des Bildes soll anhand des *Lexikons der Symbole* (1980), herausgegeben von Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Colowin und Herbert Röttgen, näher erläutert werden:

Der Höllenhund Cerberos ist der Wächter des Styx, der Grenze zwischen der Welt der Menschen und der Unterwelt. Auf einem Bild in Gafurius „Practica musica“ sehen wir eine Schlange mit drei Köpfen: einen Löwen in der Mitte, den Wolf auf der linken Seite und den Hund auf der rechten. Gafurius identifiziert das Mischwesen mit Cerberos, dem griechischen Höllenhund, der ebenfalls drei Köpfe und einen Schlangenschwanz aufwies. Die drei Häupter symbolisieren die alles verzehrende Zeit in ihren drei Aspekten: Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, durch die sich die unveränderte Existenz des in sich ruhenden Gottes auf Erden manifestiert. So lesen wir in den Saturnalien des Macrobius (15. Jahrhundert): „Der Löwe, gewaltsam und unberechenbar, drückt die Gegenwart aus; der Wolf, der seine Opfer wegschleppt, wird zum Bild der Vergangenheit, der unsere Erinnerungen raubt; der Hund, der seinen Herrn winselnd umschleicht, verweist auf die Zukunft, die uns unaufhörlich mit falschen Hoffnungen betrügt“.<sup>94</sup>

Hesses Harry-Wolf trägt in seiner Natur mysteriöse Eigenschaften, die selbst den Besitzer dieses Wölfischen schrecken und in den ewigen Kampf mit seiner Seele bringen. Dieser Kampf ist einerseits sein Weg zur Erlösung und der Unsterblichkeit, so, wie wir es aus der Heraklessage kennen:

Die Heraklessage selbst zeigt den Mysterienweg, den der Held zu durchlaufen hat, indem er die Ungeheuer der eigenen Seele besiegt. [...]. Das Ziel des Herakles ist die Unsterblichkeit und damit die Überwindung der Zeit. Wie wir gesehen haben, symbolisieren die drei Köpfe des Cerberos Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Zeit ist aber nicht durch Waffengewalt zu besiegen.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Ebd., S. 58.

<sup>93</sup> Ebd., S. 24.

<sup>94</sup> Vgl. *Lexikon der Symbole*. Hg. von Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Colowin, Herbert Röttgen. Wiesbaden: Fourier Verlag 1980, S. 180-181.

<sup>95</sup> Ebd., S. 180-181.

Andererseits verbindet der Wolf in Harry den Leser mit Motiv der Zeit, der Zeitlosigkeit und der Zwiespältigkeit eines Wesens. Deswegen ist Harry nicht nur ein Wolf, er ist ein Steppenwolf, der in sich all diese Begriffe der Zeit, der Unsterblichen, des Vorhandenseins von zwei Naturen beinhaltet und in seiner der Steppe ähnlichen grenzenlosen Freiheit doch keinen Platz für den inneren Frieden findet:

Ein zu uns, in die Städte und ins Herdenleben verirrter Steppenwolf – schlagender konnte kein andres Bild ihn zeigen, seine scheue Vereinsamung, seine Wildheit, seine Unruhe, sein Heimweh und seine Heimatlosigkeit.<sup>96</sup>

Dieses Motiv können wir im Laufe des ganzen Romantextes beobachten, noch ein Beispiel dazu:

[...] der Blick des Steppenwolfes durchdrang unsre ganze Zeit, das ganze betriebsame Getue, die ganze Streberei, die ganze Eitelkeit, das ganze oberflächliche Spiel einer eingebildeten, seichten Geistigkeit – ach, und leider ging der Blick noch tiefer, ging noch viel weiter als bloß auf Mängel und Hoffnungslosigkeiten unsrer Zeit, unsrer Geistigkeit, unsrer Kultur. Er ging bis ins Herz alles Menschentums, er sprach beredt in einer einzigen Sekunde den ganzen Zweifel eines Denkers, eines vielleicht Wissenden aus an der Würde, am Sinn des Menschenlebens überhaupt. Dieser Blick sagte: »Schau, solche Affen sind wir! Schau, so ist der Mensch!« und alle Berühmtheit, alle Gescheitheit, alle Errungenschaften des Geistes, alle Anläufe zu Erhabenheit, Größe und Dauer im Menschlichen fielen zusammen und waren ein Affenspiel!<sup>97</sup>

Man muss aber den Wolf vom Steppenwolf unterscheiden, da es um zwei verschiedene Tiergruppen geht. Sprachlich gesehen hat zum Beispiel im Kasachischen Wolf je nach Alter und Lebensraum acht verschieden Namen.

Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm wird Steppenwolf folgenderweise erklärt:

*Steppenwolf*, m., *canis latrans* Brehm tierl. 2, 49: im Allgemeinen sind die Steppenwölfe kleiner und schlanker, als die in Wäldern und Waldgebirgen verbreiteten Individuen.<sup>98</sup>

Es ist klar, dass Hesse bei Anwendung des Lexems *Wolf* und dann *Steppenwolf* seine verschiedenen Bedeutungen beachtet hat, es ist aber ebenso klar, dass Hesse auch seine Kenntnisse aus dem Orient, der Psychoanalyse, der Religion und anderen Wissensbereichen einfließen ließ. All dies im Zusammenhang bildete sein eigenes

<sup>96</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 25.

<sup>97</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 15.

<sup>98</sup> Vgl. Nehring 97. // DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online Zugriff unter: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS44991>

*Steppenwolfsbild* mit eigenen schöpferischen Besonderheiten. Man muss sich den *Steppenwolf* bei Hesse aber etwas breiter als die in Lexika gegebenen Bedeutungen und Beschreibungen vorstellen. Er ist auch kein einfach magisch verwandeltes Tiergesicht von Harry. Hesses *Steppenwolf* ist eine von der bürgerlichen Gesellschaft erzeugte antibürgerliche Identität: voll Leiden, Verirrtheit unter den Menschen, dabei aber doch gewöhnt an eine „sterilisierte“ Lebensweise und hohe Intelligenz.

Laut heulte in meiner Seele der schadenfrohe Wolf, ein gewaltiges Theater fand zwischen den beiden Harrys statt. Denn, das war mir sofort klar, diese unerquickliche Abendstunde hatte für mich viel mehr Bedeutung als für den indignierten Professor; für ihn war sie eine Enttäuschung und ein kleines Ärgernis, für mich aber war sie ein letztes Mißlingen und Davonlaufen, war mein Abschied von der bürgerlichen, der moralischen, der gelehrten Welt, war ein vollkommener Sieg des Steppenwolfes.<sup>99</sup>

Die Psychoanalyse war zu Hesses Lebzeiten sehr populär und fand „Verwendung“ in zahlreichen Werken seiner Zeitgenossen der literarischen Moderne. Am Beispiel eines Individuums Probleme der Gesellschaft zu zeigen, diese in einem literarischen Text meisterhaft zu verflechten, ist eine der Leistungen Hesses. Im *Knaurs Lexikon der Symbole* (1989) herrscht in der psychologischen Symbolkunde die Ansicht vor,

dass die gefährlichen Rudeltiere als „Steppenwölfe“ über das Kulturland der Seele hereinbrechen könnten und der Mensch, der sich im *Traum* erlebt, große Fremdenergien zu kanalisieren aufgerufen ist, was nicht ohne Lösung großer Spannungen geschehen kann. Während die Psychoanalyse Freuds den lange Zeit hindurch therapierten „Wolfsmann“ davon nicht restlos befreien konnte, sieht die Schule von C.G.Jung Wolfsbilder allgemein als Hinweise auf Gefährdung durch ungebändigte Kräfte an, die ebenso „intelligent“ wie kompromißlos auftreten. Sie weist aber zugleich hin, dass im Märchen dieses „reißende Unbewußte“ vom lebensklugen Kind oder Geißlein überlistet und vom großen Jäger sicher überwunden werden kann.<sup>100</sup>

Die Präsenz der Psychoanalyse in Selbstwerdung und Selbstüberwindung zeigt das Magische Theater im *Steppenwolf*, wo Harry die Welt der Unsterblichen zu erreichen versucht, denn es stellt auch eine Art der psychoanalytischen Therapie dar. Der Weg zu den Unsterblichen wird Harry durch die Figur Pablos gezeigt, er wird sein Wegweiser. Mit ihm kann Harry die Welt der Unsterblichen erreichen:

Und wenn Sie so, wie Sie sind, in das Theater träten, so sähen Sie alles mit den Augen Harrys, alles durch die alte Brille des Steppenwolfes. Sie werden darum eingeladen, sich dieser Brille zu entledigen und sehr geehrte Persönlichkeit

<sup>99</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 109.

<sup>100</sup> Vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*. Hg. von Hans Biedermann und Gerhard Riemann. München: Droemer Verlag 1989, S. 490-491.

freundlichst hier in der Garderobe abzulegen, wo sie auf Wunsch jederzeit wieder zu Ihrer Verfügung steht.<sup>101</sup>

Nach Kyung Yang Cheong nimmt im *Steppenwolf* nicht nur die „negative Leidenswelt des Verzweifelten, sondern [auch] eine positive, überzeitliche Glaubenswelt“<sup>102</sup> eine wichtige Stelle ein. Harry, der sich in der Zwischenwelt befindet, versucht im Roman sein Ziel der Menschenwerdung zu erreichen. Diesen Weg der Menschenwerdung muss er aber durch Leiden schaffen. Nur so kann er in der idealen „transzendente[n] Welt“, wo die „Unsterblichen“ für ihn als ideale Menschenbilder symbolisiert sind, zu seinem Ziel kommen<sup>103</sup>.

Ganz zu äußerst aber, an der letzten Grenze des Bewußtseins im Augenblick des Einschlafens, blitzte sekundenschnell jene merkwürdige Stelle des Steppenwolfbüchleins vor mir auf, wo von den „Unsterblichen“ die Rede war, [...]. Das tauchte auf, glänzte, erlosch, und schwer wie ein Berg legte sich der Schlaf auf meine Stirn.<sup>104</sup>

Anni Carlsson beschreibt den *Steppenwolf* „komplexeres Symbol“ dessen „geistige Väter“ Rousseau, Nietzsche und Freud“ sind:

Wenn die Fiktion seiner (Steppenwolfs) Zwiespältigkeit unterwandert und gesprengt wird von einer schier unendlichen Gestaltenfülle, die in ihm auf Selbstbegegnung, Selbstbewusstseins und damit Selbstbefreiung wartet, steht die Analyse schon bei Freud. Rousseau, Nietzsche und Freud sind die geistigen Väter des Steppenwolfsymbols. Der Steppenwolf ist ein komplexeres Symbol [...], weil er auch den geistigen Raum des Intellektuellen, die Atmosphäre der „Steppe“ sinnlich mit greifbar macht. Er ist der „wurzellose Literat“, für den es kein „Vaterland“ und keine Herdenideale mehr gibt, ein Feind der Zeit, der im Aufblick zu den „Unsterblichen“ diese Zeit nicht ernst zu nehmen sucht. (Auch Nietzsche maß die Zeit an der Unsterblichkeit). Schon der Kurgast kurierte sein Leiden an der Zeit durch Lachen, doch erst im „Steppenwolf“ setzt die Anschauung die Entwicklung in Symbolik um.<sup>105</sup>

Im Bewusstsein des Menschen ist die Zeit unerreichbar. Obwohl sie in verschiedenen Formen des Lebens dargestellt ist, ist sie auch nicht vorhanden, denn wie das Leben selbst ist sie nur ein Augenblick, der nicht fixierbar und auch nicht greifbar ist. Bei Harry wird die Zeit mit Unsterblichkeit in Beziehung gesetzt, was ebenso etwas nicht Vorhandenes und Symbolisches ist.

<sup>101</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 226.

<sup>102</sup> Cheong, Kyung Yang: *Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesse*. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris: Lang 1991, S. 120.

<sup>103</sup> Ebd., S. 120.

<sup>104</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 92.

<sup>105</sup> Carlsson, Anni: *Zur Geschichte des Steppenwolfsymbols*, In: *Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 380.

Für Cheong handelt „der Inhalt und das Ziel des Steppenwolf keineswegs bloß von Haller, sondern ebenso sehr von Mozart und den Unsterblichen“.<sup>106</sup>

Im Gegensatz zur gewöhnlichen oder normalen „sogenannte[n] Wirklichkeit“ (VII, 408) stellt Hesse „eine echte, haltbarere und sinnvollere Wirklichkeit“ als diese transzendente Welt vor. „Im „Steppenwolf“ wird diese Wirklichkeit „Die Unsterblichen“ genannt. [...]. Er sah in den Unsterblichen die Wunschbilder aller Religionen und zugleich sein „bestes Wunschbild“, „der Vollkommene, Schmerzlose, Makellose, Unsterbliche“ [...]. Das wichtigste Wesen der Unsterblichen ist aber vor allem die Zeitlosigkeit. [...]. Bei ihnen ist die Zeit aufgehoben. [...]. In „Steppenwolf“ wird das „Lächeln“ das Symbol der Unsterblichen.<sup>107</sup>

Beide Forscher, sowohl Carlsson als auch Cheong, stimmen in den Themen Zeit, Unsterblichkeit und Lachen überein. Lachen ist gleichzeitig ein Symbol der Erlösung und der Reinigung der Seele, wie in der Bilderwelt der Alchemie, wo „Lupus metallorum“ (der Wolf der Metalle) den *Löwen* (das Gold) verschlingt, um ihn zu „erlösen“. Das stellt eine Form des Reinigungsprozesses für verunreinigtes Gold mit Hilfe von Antinom, dem „grauen Wolf“ des alchemistischen Laboratoriums<sup>108</sup>, dar. Auch *Lachen*-Lernen ist für Harry ein Reinigungsprozess, eine Möglichkeit die Sprache der Unsterblichen sprechen zu können, die Musik hören zu lernen.

Weiters erläutere ich kurz das Symbol des Wolfes in zwei weiteren Sprachen (Kasachisch und Russisch).

Auch im *Tolkovyj slovar' russkogo yazyka* (Bedeutungswörterbuch der russischen Sprache) wird der Wolf als „ein Raubtier aus der Hundefamilie, der nach positiven Eigenschaften kaum von einem einfachen Hund unterscheidbar ist“ oder als „die Art einer bösen Hautkrankheit, die dem Krebsleiden ähnlich ist“<sup>109</sup>, bezeichnet.

Für die Griechen war er das hl. Tier des Lichtgottes Appollon, der das Epitheton Lykeios erhielt. Bei den Slawen war der sogenannte Wolfshirte (auf einem Wolf reitend oder in Wolfsgestalt) eine Art höherer Waldgeist und Beschützer des Viehs; bei Russen und Kroaten wurde seine Funktion vom hl. Georg übernommen.<sup>110</sup>

Noch bei Herodot, dem Geschichtsschreiber aus dem 5. Jahrhundert vor Chr., finden wir Belege zum symbolischen Bild des Wolfes, wo einmal im Jahr in Wolf

<sup>106</sup> Cheong, Kyung Yang: *Mystische Elemente aus West und Ost* im Werk Hermann Hesse. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris: Lang 1991, S. 119.

<sup>107</sup> Cheong, Kyung Yang: *Mystische Elemente aus West und Ost* im Werk Hermann Hesse. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris: Lang 1991, S. 121-122.

<sup>108</sup> Vgl. *Knauts Lexikon der Symbole*. Hg. von Hans Biedermann und Gerhard Riemann. München: Droemer Verlag 1989, S. 490.

<sup>109</sup> Ožegov S. I., Švedova N. Ū. *Tolkovyj slovar' russkogo ŗzyka*. – 4-e izd. – M., 1997.

<sup>110</sup> Vgl. *Wörterbuch der Symbolik*. Hg. von Manfred Lurker. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1991, S. 837.

verwandelte skythische Herrscher ihre Verbindung zu diesem mystischen Tier aufnahmen:

Herodot und Plinius berichten, daß die Angehörigen des skythischen Volksstammes der Neuroi sich einmal im Jahr in Wölfe verwandelten, nachher aber wieder menschliche Gestalt annahmen.<sup>111</sup>

Die Skythen als Urväter der Kasachen haben so die symbolische Bedeutung des Wolfes bis in unsere Tage gebracht:

In China und der Mongolei kannte man auch einen himmlischen Wolf, der bei den Mongolen als Ahnvater des Dschingis-Chan, bei den Chinesen als Wächter des Himmelspalastes galt.<sup>112</sup>

Als militärische Abbildung wurde der Wolfskopf auf der Flagge und dem Wappen bei Türken angetroffen und zeichnete sich als Symbol der Kraft, Freiheit und Weisheit aus. Der dem Tengrismus typische Schamanismus griff auf die Fähigkeiten des Wolfes zurück. Während eines Rituals nahm der Schamane die Gestalt dieses Tieres an, um für das Ritual seine Kraft zu besitzen.

Unter den Wölfen zeichnen sich als besondere Tiere diejenigen aus, die eine weiße und blaue Farbe haben. Blaue Wölfe werden gleich dem Himmel hochgeschätzt. Solche Wölfe werden selten gesehen, aber der Mensch, der einen solchen blauen Wolf trifft, gilt als gesegnet.

Der Himmels-Wolf wurde als Totem verehrt, da nach alten türkischen Mythen die Entstehung der Turkvölker aus einer blauen Wölfin hervorgeht, die die ersten Kasachen beziehungsweise Türken aufgezogen hat.

In Hesses *Steppenwolf* finden wir auch diese Andeutung des Zusammenhangs zwischen dem „Menschensohn“ und der „Wolfsmutter“, aber im verkehrten Kontext:

Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter, und auch meine Mutter war eine Bürgersfrau und zog Blumen und wachte über Stube und Treppe, Möbel und Gardinen und bemühte sich, ihrer Wohnung und ihrem Leben so viel Sauberkeit, Reinheit und Ordentlichkeit zu geben, als nur immer gehen wollte.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Vgl. Knaurs Lexikon der Symbole. Hg. von Hans Biedermann und Gerhard Riemann. München: Droemer Verlag 1989, S. 489.

<sup>112</sup> Vgl. Lexikon der Symbole. Hg. von Udo Becker. Freiburg im Breslau / Wien [u.a.]: Herder 1992, S. 334-335.

<sup>113</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 22.

Nach Bakhyt Kairbekov stammt für die Kasachen der Kult des Blauen Wolfes aus dem Kult des Schafes in der Steppe. Diese Bewegung (vom Schaf zum Wolf) spiegelt, nach seiner Meinung, das Wachstum der Passionarität<sup>114</sup> von Nomaden wieder.<sup>115</sup>

Darin könnte sich die Erinnerung an ein Wolfs-*Totem* des Stammes verbergen; auch Dschingis-Khan rühmte sich, von einem blaugrauen, vom hohen Himmel (Tenggri) gezeugten „erkorenen Wolf“ abzustammen. [...]. Auch in Altchina verkörperte er Gier und Grausamkeit; „Wolfsblick“ bezeichnet Mißtrauen und Furchtsamkeit vor dem im Rudel auftretenden Raubtier. Nur bei den Turkvölkern der Steppe wird der Wolf, wie erwähnt, als Stammestotem aufgefasst; sie führten Banner und Standarten mit dem Wolfskopf.<sup>116</sup>

Im literarischen Kontext wird dieses Symbol in seiner vielschichtigen Funktion verwendet. Der *Steppenwolf* ist kein Führer für Harry, aber er will es für ihn werden und bei jeder Gelegenheit verdrängt er das menschliche Dasein aus der Hauptfigur Harry:

Im Spiegel stand, hoch wie ich, ein riesiger schöner Wolf, stand still, blitzte scheu aus unruhigen Augen. Flackernd blinzelte er mich an, lachte ein wenig, daß die Lefzen sich einen Augenblick trennten und die rote Zunge zu sehen war.<sup>117</sup>

Für Kasachen besitzt der Wolf Eigenschaften wie Freiheit, Stolz, der Natur typische Ewigkeit, Weisheit und Selbstbewusstsein. Als ein mythopoetisches Symbol ist der Wolf auch in der Literatur stark vertreten, als Beispiel Muhtar Auèzovs Novelle „Ko'kserek (kasachisch Original *Көксеpek* 1929, in der russischen Übersetzung von Aleksej Pantielev 1975 als *Seryj lûtyj* – Der graue Blutgierige (wörtliche Übersetzung))“, wo er „aufgrund der kindlichen Eindrücke aus dem Leben im Aul (Dorf) die unsichtbaren Fäden der Verbindung der Beziehung des Menschen zu diesen

---

<sup>114</sup> „Den Kern der Gumilevschen ‚Historiosophie‘ bildet seine Lehre von der ‚Passionarität‘ (*passionarnost'*) und ihren Trägern - den ‚Passionariern‘ (*passionarii*). Der Passionarität schreibt er die Rolle des dynamischen Geschichtsfaktors par excellence zu. Das ist die Kraft, die die großen Wendepunkte, die großen Ereignisse im Leben der Ethnien bewirkt und einleitet, ja sie schafft und zerstört die Ethnien. [...]. Buchstäblich bedeutet ‚Passionarität‘ Leidenschaftlichkeit. Mit ‚Passionarität‘ bezeichnet Gumilev die höchste Intensität der sich in der Geschichte manifestierenden Energie des Menschen. ‚Also, die Passionarität ist die Fähigkeit zur Veränderung der Umwelt oder, in die Sprache der Physik übersetzt, zum Bruch (*narušenie*) der Trägheit des Aggregatzustands der Umwelt“ (Lev Gumilev zitiert nach Assen Ignatow aus dem Buch Gumilev, Lev: „Ėtnogenez i biosfera“, S. 324). In: Ignatow, Assen: Esoterik als Geschichtsdeutung. Lev Gumilevs „historiosophische“ Lehren. In: Forum für osteuropäische Ideen -und Zeitgeschichte, 2002, Band 6, Heft 1. Böhlau Verlag GmbH & CIE. S. 13-42.

<sup>115</sup> Kairbekov B.G.: Put' vody. Izbrannoe: stihi i proza. Moskva: Tezaurus 2010, S. 352.

<sup>116</sup> Vgl. Knauers Lexikon der Symbole. Hg. von Hans Biedermann und Gerhard Riemann. München: Droemer Verlag 1989, S. 489.

<sup>117</sup> Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 261.

ewigen Begleitern der Nomadenlager und der Überwinterung beschreibt“<sup>118</sup>. Das ist auch ein Versuch, die harmonische Einigkeit von Türken und Wölfen zu zeigen.

Als ein anderes Beispiel aus der turksprachigen Literatur, wo die Gestalt des Wolfes in enger Beziehung zum Menschen steht, ist Tschingis Aitmatows Roman *Plaha* (russisch Original *Плаха* 1986, in deutscher Übersetzung von Friedrich Hitzer 1987 als *Der Richtplatz*) zu nennen, wo die Gestalt der blauäugigen Wölfin Akbara im Mittelpunkt der Handlung steht. Wie in *Ko'kserek* sind die Koordinaten dieses Werkes die Natur und der Mensch, seine Verantwortung für die Natur und sich selbst, außerdem seine Entscheidung zwischen Gutem und Bösem.

Die Gestalt von Himmels-Tieren nach dem Tengrismus (Wolf, Hirsch, Tiger, Schneeleopard, Adler) wird in der modernen turksprachigen Literatur weiterhin oft thematisiert. Die Legenden und Mythen werden neu bearbeitet und in Zusammenhang mit der Zeit gesetzt. Hier kann eine Reihe sowohl aus der turksprachigen Literatur (Muhtar Auëzov *Ko'kserek* 1929, Tschingis Aitmatow *Plaha* 1986) als auch der russischsprachigen (Ivan Bunin *Volki* 1940, Aleksandr Ostrovskij *Volki i ovcy* 1875, mehrere Novellen und Erzählungen von Viktor Astaf'ev wie *Car'-ryba* 1976, *Gusi v polyn'e* 1963 u.a.) genannt werden. Es kann also im Allgemeinen festgestellt werden, dass das Bild des Wolfes in beiden Kulturen und Sprachen, Russisch wie Kasachisch, sehr oft vertreten ist und als Symbolbild (bei Türken Totembild) eine bedeutende Rolle spielt.

Die deutschsprachige Literatur zeigt aber ebenfalls, und zwar schon seit der Antike, die Popularität des Wolfsbildes. In Hesses Roman ist das literarische Bild des *Steppenwolf* ein Symbol, welches auch im Kasachischen und Russischen vorhanden ist. Die Deutungen in zahlreichen Symbollexika sowie in literarischen Werken zeigen uns das Vorhandensein dieses Bildes in verschiedenen Kulturen Asiens und Europas, jedoch auch die wechselnden Bedeutungen je nach Ort oder Epoche. aber der Sinn und Glaube an die Gestalt des Wolfes ist doch in den angeführten Kulturen vorhanden. Dieses Vorhandensein des Symbols des Wolfes in verschiedenen kulturspezifischen Ausprägungen ist bei Fragen der Übersetzung zwischen diesen Sprachen, im Besondern

---

<sup>118</sup> Kazahstan. Nacional'naâ ènciklopediâ. – Almaty: Қазақ ènciklopediâsy, 2004. – T.I. – ISBN 9965-9389-9-7.

der Übertragung des *Steppenwolf* in das Kasachische, von großer Bedeutung und zu berücksichtigen.

Es lässt sich erneut feststellen, dass der *Steppenwolf* bei Hesse ein Zwischenwesen der realen und irreal-unbewussten Welt-Wirklichkeit ist. Mit der Möglichkeit der Verwandlung zeigt Hesse die Möglichkeit der Überwindung der Zeit und den Weg in die Welt der Unsterblichen, den Harry-*Steppenwolf* im Magischen Theater gehen muss.<sup>119</sup>

Die Lexika-Artikel neben dem Romantext haben Parallelen der Bedeutungen von Zeit, Unsterblichkeit, Verwandlung (Tier- und Menschenwerdung), Gewalt, Besorgnis, aber auch Instinkten, die sowohl einem Menschen als auch einem Tier typisch sind, gezeigt. Im Romankontext beginnt aber alles mit der Zeit, die meistens die Eigenschaften des Anfangs, der Endlichkeit sowie der Kurzlebigkeit von all dem, was in der Welt existiert, hat. Das Problem der Vergänglichkeit, das dem Aspekt der Zeit innewohnt und das mit den Unsterblichen im Roman, Goethe und Mozart, verbunden ist, findet seine (Er)Lösung im Lachen. Den einzigen Weg zu den Unsterblichen sieht Hesses Held Harry über seine zwei Naturen – der menschlichen und der wölfischen. So entsteht die Frage, ob vielleicht der Wolf in Harry kein Tier, sondern nur seine weitere Fortsetzung des Lebens ist? Man könnte antworten, dass die Zwischenzeit, wo Harry weder Mensch noch Tier ist, dieser Zwischenzustand, wie Wasser und Sand beweglich, unfassbar ist. Das ist der Raum, wo Harry wahrlich leben kann. Das ist auch ein Versuch von Hesse, seine literarische Weltanschauung durch die Zeitwahrnehmung darzustellen. Dieser durchaus psychologische Prozess entsteht durch die Beobachtung des Lebens, durch soziale, historische und literarische Wahrnehmung. So könnte man sagen, dass *Wolf* wie auch *Steppenwolf* im Zwischenraum der Kontexte, im Sinne Mahmudovs, entstandene kreative und dadurch symbolische Bilder Hesses sind.

## **2.2 Die metaphorische Modellierung der kognitiven Bilder im *Steppenwolf***

Auf Grund der weiter oben dargestellten Theorie der kognitiven Metaphern von Lakoff und Johnson (2004) und dem metaphorischen Modell von Čudinov (2001) habe

---

<sup>119</sup> Hesse zitiert nach Cheong, Kyung Yang. In: Cheong, Kyung Yang: *Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesse*. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris: Lang 1991, S. 119.

ich den Roman von Hesse *Der Steppenwolf* analysiert und eine Gruppe von semantisch-kognitiven Metaphern herausgearbeitet. Die Metaphern wurden von mir nach dem Quellbereich und Zielbereich in folgende konzeptuelle Gruppen, die ich im Anschluss an Ideen von Čudinov als metaphorische Modelle bezeichne, eingeteilt:

- Metaphern mit dem Quellbereich „Tierwelt“;
- Metaphern mit dem Quellbereich „Pflanzenwelt“;
- Metaphern mit den Quellbereichen „Krieg“, „Theater“, „Licht“, „Wasser“, „Spiegel“.

Jedes metaphorische Modell besteht dabei aus Frames und einzelne Frames auch aus Slots (nach Fillmore 1982; Lakoff und Johnson 1988, 1990, 2004; Čudinov 2001), die die konzeptuelle Welt des Romantextes und damit auch des Autors bilden. Diese sprachlichen Bilder, hier konzeptuelle Metaphern, bilden den gesamten „Kontext“ des Werkes als eine wesentliche Strukturierung des individuellen sowie auch des gesellschaftlichen Denkens im Roman. Sie sollen aber in einem weiteren Schritt vor allem dazu dienen, im Rahmen der Theorie des „kreativen Kontextes“ stilistische Komplexe und ihre Bestandteile abzugrenzen (siehe Kapitel 2.3). Im Folgenden sollen die Beispiele jedes Modells genauer betrachtet werden.

Als ein Teil des Ganzen eröffnet die kognitive Metapher ihre wahre und vollständige Bedeutung nur im Kontext eines Satzes, Absatzes oder sogar einer Passage des Werkes, deswegen werden von mir nicht nur die einzelnen Metaphern, sondern ihre stilistische Umgebung, ihr Kontext in die Analyse miteinbezogen.

Alle Unterstreichungen in den Zitaten stammen in diesem Kapitel von der Autorin. Kursiv gegebene Einheiten im analysierten Teil wiederholen noch einmal die unterstrichenen Beispielstellen aus den Zitaten.

### **Das metaphorische Modell „Tierwelt“**

Der sprachlichen Welt von Hesses *Steppenwolf* ist typisch jeden Menschen als ein bestimmtes Tier oder eine bestimmte Pflanze zu charakterisieren: die Frauen sind meistens *Lotusblüten*, *Rosen*, *Schlangen*, *Paradiesvögel* oder *Schmetterlinge*. Eine der Hauptfiguren des Romans, Pablo, ist ein *Vogel*. Die Hauptfigur nennt Hesse *Steppenwolf* und das Zimmer, in dem er wohnt, *Höhle*. Die Bilder und Kenntnisse aus der und über die Tierwelt finden bei Hesse ihren Gebrauch für die Beschreibung nicht nur des Helden des Romans, sondern seine Innen- und Außenwelt, seine Umgebung,

seine Gedanken und seine Auseinandersetzung mit dem Leben. So dient das Wissen aus der Tierwelt als Quellbereich für die Entstehung der kognitiven Metaphern des Autors. Dieses Wissen wird in den Zielbereich Menschenwelt übertragen und entwickelt eine Reihe von konzeptuellen Bildern, die hier im metaphorischen Modell „Tierwelt“ zusammengefasst wurden. Für die Metaphern aus dem Modell „Tierwelt“ sind die Bedeutungen der Grausamkeit und Härte, der Aggression und Angst, aber auch der Zerbrechlichkeit typisch. Das Modell besteht aus vier Frames und der erste Frame aus vier Slots:

1. Frame „Tierreich“: Slot 1.1. Säugetiere, Slot 1.2. Vögel, Slot 1.3. Fische, Slot 1.4. Andere;
2. Frame „Handlungen und Eigenschaften von Tieren“
3. Frame „Gruppierungen der Tiere“
4. Frame „Der Lebensraum der Tiere“

#### 1. Frame „Tierreich“

Das Bild vom Wolf ist bei Hesse symbolisch (im Kapitel 2.1. genaue Beschreibung des Symbolbildes *Wolf*). Es bildet in seiner Peripherie zahlreiche metaphorische Bilder und bereichert so die kontextuelle Erfülltheit des Romans und die Idee des Autors. Dieser Frame besteht aus den Slots „Säugetiere“, „Vögel“, „Fische“, „Andere“:

#### Slot 1.1. Säugetiere

Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf.<sup>120</sup>

Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter.<sup>121</sup>

Ich sah diesen Kerl, dieses Vieh von Steppenwolf vor mir wie eine Fliege im Netz, [...].<sup>122</sup>

Dieser Blick sagte: „Schau solche Affen sind wir! Schau, so ist der Mensch!“ und alle Berühmtheit, alle Gescheitheit, alle Errungenschaften des Geistes, alle Anläufe zu Erhabenheit, Größe und Dauer im Menschlichen fielen zusammen und waren ein Affenspiel!<sup>123</sup>

Im Spiegel stand, hoch wie ich, ein riesiger schöner Wolf, stand still, blitzte scheu aus unruhigen Augen. Flackernd blinzelte er mich an, lachte ein wenig, daß die Lefzen sich einen Augenblick trennten und die rote Zunge zu sehen war.<sup>124</sup>

<sup>120</sup> Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 54.

<sup>121</sup> Ebd., S. 22.

<sup>122</sup> Ebd., S. 137.

<sup>123</sup> Ebd., S. 15.

<sup>124</sup> Ebd., S. 261.

[...] daß er zuweilen den Wolf, zuweilen den Menschen auch rein und ungestört in sich atmen, denken und fühlen konnte, [...].<sup>125</sup>

Wolfmensch.<sup>126</sup>

Hier waren schön stilisierte Altmeister und nationale Größen zu Hause, keine Steppenwölfe.<sup>127</sup>

Zum Beispiel, wenn Harry als Mensch einen schönen Gedanken hatte, eine feine, edle Empfindung fühlte oder eine sogenannte gute Tat verrichtete, dann bleckte der Wolf in ihm die Zähne und lachte und zeigte ihm mit blutigem Hohn, wie lächerlich dieses ganze edle Theater einem Steppentier zu Gesicht stehe, [...].<sup>128</sup>

[...] wenn die enge Bürgerstube ihm zu eng wird, dann schiebt er es dem „Wolf“ in die Schuhe und will nicht wissen, daß der Wolf zuzeiten sein bestes Teil ist.<sup>129</sup>

[...] dann bin ich wirklich der Steppenwolf, den ich mich oft nannte, das in eine ihm fremde und unverständliche Welt verirrte Tier, das seine Heimat, Luft und Nahrung nicht mehr findet.<sup>130</sup>

Ich glaubte, ihre Gedanken zu erraten, ob ich nämlich Wolf genug sei, um ihren „letzten Befehl“ vollziehen zu können.<sup>131</sup>

Es gab aber auch solche, die gerade den Wolf in ihm liebten, gerade das Freie, Wilde, Unzählbare, Gefährliche und Starke, [...].<sup>132</sup>

Manche liebten ihn als einen feinen, klugen und eigenartigen Menschen und waren dann entsetzt und enttäuscht, wenn sie plötzlich den Wolf in ihm entdecken müssen.<sup>133</sup>

„[...] Heute bist du kein Wolf, aber neulich, wie du da in den Saal hereinkamst, wie vom Mond gefallen, da warst du schon so ein Stück Bestie, gerade das hat mir gefallen“.<sup>134</sup>

„Alter Brummbär“, rief eine und hatte recht.<sup>135</sup>

Du bist ein Schaf.<sup>136</sup>

Es sollen schon viele Menschen gesehen worden sein, welche viel vom Hund oder vom Fuchs, vom Fisch oder von der Schlange in sich hatten, ohne daß sie darum besondere Schwierigkeiten gehabt hätten. Bei diesen Menschen lebte eben der Mensch und der Fuchs, der Mensch und der Fisch nebeneinander her, und keiner tat dem andern weh, einer half sogar dem andern, und in manchem Manne, der es

---

<sup>125</sup> Ebd., S. 58.

<sup>126</sup> Ebd., S. 75.

<sup>127</sup> Ebd., S. 104.

<sup>128</sup> Ebd., S. 56.

<sup>129</sup> Ebd., S. 85.

<sup>130</sup> Ebd., S. 40-41.

<sup>131</sup> Ebd., S. 147.

<sup>132</sup> Ebd., S. 57.

<sup>133</sup> Ebd., S. 57.

<sup>134</sup> Ebd., S. 147-148.

<sup>135</sup> Ebd., S. 210.

<sup>136</sup> Ebd., S. 145.

weit gebracht hat und beneidet wird, was es mehr der Fuchs oder Affe als der Mensch, der sein Glück gemacht hat.<sup>137</sup>

[...] daß außer dem Wolf, hinter dem Wolf, noch viel andres in ihm lebt, daß nicht alles Wolf ist, was beißt, daß da auch noch Fuchs, Drache, Tiger, Affe und Paradiesvogel wohnen.<sup>138</sup>

Bei Harry hingegen war es anders, in ihm liefen Mensch und Wolf nicht nebeneinander her, und noch viel weniger halfen sie einander, sondern sie lagen in ständiger Todfeindschaft gegeneinander, und einer lebte dem andern lediglich zu Leide, wenn Zwei in Einem Blut und Einer Seele miteinander todfeind sind, dann ist das ein übles Leben.<sup>139</sup>

### Slot 1.2. Vögel

Blickte nicht auch aus seinen schwarzen Augen nur meine eigene Seele mich an, der verlorne bange Vogel, ebenso wie aus den grauen Augen Hermines?<sup>140</sup>

[...] Lotusblüte geisterte über schwarzem Sumpf, Zaubervögel lockten im Gezweige, und alles führte mich doch zu einem ersehnten Ziel, alles lud mich neu mit Sehnsucht nach der Einzigen.<sup>141</sup>

Denn daran zweifelte ich keinen Augenblick, daß sie es war, die mir diesen Paradiesvogel zugesandt habe.<sup>142</sup>

[...] daß außer dem Wolf, hinter dem Wolf, noch viel andres in ihm lebt, daß nicht alles Wolf ist, was beißt, daß da auch noch Fuchs, Drache, Tiger, Affe und Paradiesvogel wohnen.<sup>143</sup>

[...] und ich sah dem Pfarrer und den übrigen Aasgeiern, Angestellten einer Begräbnisanstalt, bei ihren Verrichtungen zu, [...].<sup>144</sup>

### Slot 1.3. Fische

Es sollen schon viele Menschen gesehen worden sein, welche viel vom Hund oder vom Fuchs, vom Fisch oder von der Schlange in sich hatten, [...]. Bei diesen Menschen lebte eben der Mensch und der Fuchs, der Mensch und der Fisch nebeneinander her, und keiner tat dem andern weh, einer half sogar dem andern, und in manchem Manne, der es weit gebracht hat und beneidet wird, was es mehr der Fuchs oder Affe als der Mensch, der sein Glück gemacht hat.<sup>145</sup>

### Slot 1.4. Andere

[...] macht er doch die Augen zu und will nicht wissen, daß das verzweifelte Hängen am Ich, das verzweifelte Nichtsterbenwollen der sicherste Weg zum

---

<sup>137</sup> Ebd., S. 55.

<sup>138</sup> Ebd., S. 85.

<sup>139</sup> Ebd., S. 55.

<sup>140</sup> Ebd., S. 223.

<sup>141</sup> Ebd., S. 215.

<sup>142</sup> Ebd., S. 173.

<sup>143</sup> Ebd., S. 85.

<sup>144</sup> Ebd., S. 95.

<sup>145</sup> Ebd., S. 55.

ewigen Tode ist, während Sterbenkönnen, Hüllenabstreifen, ewige Hingabe des Ichs an die Wandlung zur Unsterblichkeit führt.<sup>146</sup>

Meine Seele, in der Kälte eingeschlafen und nahezu erfroren, atmete wieder, schlug schläfrig mit kleinen schwachen Flügeln.<sup>147</sup>

Emsig und geschäftig, sorgenvoll und leichtsinnig, klug und doch bestimmungslos lebten diese Schmetterlinge ihr ebenso kindliches wie raffiniertes Leben, unabhängig, nicht für jeden käuflich, vom Glück und guten Wetter das Ihre erwartend,[...].<sup>148</sup>

Der Richter, [...], schnellt in die Schale seines eingebildeten Ichs zurück, tut seine Pflicht und verurteilt den Mörder zum Tode.<sup>149</sup>

Es sollen schon viele Menschen gesehen worden sein, welche viel vom Hund oder vom Fuchs, vom Fisch oder von der Schlange in sich hatten, [...].<sup>150</sup>

[...] Schlangen blickten mich aus grünem Laubschatten verführen an, Lotosblüte geisterte über schwarzem Sumpf, [...].<sup>151</sup>

[...] daß der Mensch vielleicht nicht bloß ein halbwegs vernünftiges Tier, sondern ein Götterkind und zur Unsterblichkeit bestimmt sei.<sup>152</sup>

[...] daß seine Erzieher versucht hatten, die Bestie in ihm totzukriegen.<sup>153</sup>

## 2. Frame „Handlungen und Eigenschaften der Tiere“

Er aber, der Steppenwolf, hatte seinen scharfen kurzhaarigen Kopf witternd in die Höhe gereckt, schnupperte mit der nervösen Nase um sich her und sagte; noch eher er Antwort gab oder seinen Namen nannte: „Oh, hier riecht es gut“.<sup>154</sup>

Aber mehr und mehr mußte ich sehen, daß er in der Tat unsre kleine bürgerliche Welt aus seinem luftleeren Raume, aus seiner Fremdheit und Steppenwolfigkeit heraus geradezu bewunderte und liebte, als das Feste und Sichere, als das ihm Ferne und Unerreichbare, als die Heimat und den Frieden, zu denen ihm kein Weg gebahnt war.<sup>155</sup>

[...] und tanzten an Pablo vorbei, der hing verliebt über seiner zärtlich heulenden Tonröhre, strahlend und halb abwesend umfing uns sein schöner Tierblick.<sup>156</sup>

## 3. Frame „Gruppierungen der Tiere“

Es ist klar, daß dies schwache und ängstliche Wesen, existierte es auch in noch so großer Anzahl, sich nicht halten kann, daß es vermöge seiner Eigenschaften in der

---

<sup>146</sup> Ebd., S. 82.

<sup>147</sup> Ebd., S. 132.

<sup>148</sup> Ebd., S. 178.

<sup>149</sup> Ebd., S. 77.

<sup>150</sup> Ebd., S. 55.

<sup>151</sup> Ebd., S. 215.

<sup>152</sup> Ebd., S. 59-60.

<sup>153</sup> Ebd., S. 54.

<sup>154</sup> Ebd., S. 8.

<sup>155</sup> Ebd., S. 24.

<sup>156</sup> Ebd., S. 212.

Welt keine andre Rolle spielen könnte als die einer Lämmerherde zwischen freischweifenden Wölfen.<sup>157</sup>

Ein zu uns, in die Städte und ins Herdenleben verirrter Steppenwolf – schlagender konnte kein andres Bild ihn zeigen, seine scheue Vereinsamung, seine Wildheit, seine Unruhe, sein Heimweh und seine Heimatlosigkeit.<sup>158</sup>

#### 4. Frame „Der Lebensraum der Tiere“

[...] ich traf ihn an der Haustür an, er hatte, wie manches Mal, unterm Mantel die italienische Weinflasche bei sich und saß mit ihr die halbe Nacht in seiner Höhle oben.<sup>159</sup>

#### **Das metaphorische Modell „Pflanzenwelt“**

Die Metaphern aus dem Modell „Pflanzenwelt“ sind nicht in aggressiver Bedeutung wie es meistens bei Metaphern aus „Tierwelt“ zu sehen war. Sie geben die Idee der Natürlichkeit und Kontinuität der Lebensentwicklung wieder, auch die Vertrautheit und Intimität der Menschen zueinander und der Natur zu den Menschen. Dieses Modell besteht aus vier Frames und der zweite Frame aus zwei Slots:

1. Frame „Pflanzenreich“;
2. Frame „Pflanzenteile“: Slot 2.1. Wurzel, Slot 2.2. Früchte und Blüte;
3. Frame „Lebenszyklus der Pflanzen“;
4. Frame „Vorkommen der Pflanzen“.

#### 1. Frame „Pflanzenreich“

Mir aber ward allmählich dies ganz tönende Haus voll tanzbrausender Säle, dieses berauschte Volk von Masken zu einem tollen Traumparadies, Blüte um Blüte warb mit ihrem Duft, Frucht um Frucht umspielte ich suchend mit probenden Fingern, Schlangen blickten mich aus grünem Laubschatten verführen an, Lotosblüte geisterte über schwarzem Sumpf, Zaubervögel lockten im Gezweige, und alles führte mich doch zu einem ersehnten Ziel, alles lud mich neu mit Sehnsucht nach der Einzigem.<sup>160</sup>

Ihr Duft (von Maria) und ihre ganze Signatur war sommerlich, war rosenhaft.<sup>161</sup>

Sie nahm Abschied. Abschied war es, Herbst war es, Schicksal war es, wonach die Sommerrose so reif und voll geduftet hatte.<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> Ebd., S. 69.

<sup>158</sup> Ebd., S. 25.

<sup>159</sup> Ebd., S. 28.

<sup>160</sup> Ebd., S. 215.

<sup>161</sup> Ebd., S. 184.

<sup>162</sup> Ebd., S. 212.

O ihr schönen Blumen alle, Ida und Lore, ihr alle, die ich einst einen Sommer lang, einen Monat lang, einen Tag lang geliebt habe!<sup>163</sup>

Als ich mich zu ihr legte, lächelte ihr Blumengesicht mich allwissend und gütig an.<sup>164</sup>

Wieder erwachte ich, ohne aufgehört zu haben, sie mit den Armen zu umschlingen, meine schöne, schöne Blume. Und wunderbar! – beständig blieb die schöne Blume dennoch das Geschenk, das mir Hermine gemacht hatte.<sup>165</sup>

“Maria“, sagte ich, „du bist heut verschwenderisch wie eine Göttin. [...] Ich fürchte mein liebes Blümchen, es sei ein Märchenprinz und du werdest von ihm entführt und nie mehr zu mir zurückfinden“.<sup>166</sup>

Ich sah, wie allen die Zerstörung- und Mordlust so hell und aufrichtig aus den Augen lachte, und in mir selbst blühten diese roten wilden Blumen hoch und feist und lachten nicht minder.<sup>167</sup>

Wenn nun der Gärtner dieses Gartens keine andre botanische Unterscheidung kennt als „eßbar“ und „Unkraut“, dann wird er mit neun Zehnteln seines Gartens nichts anzufangen wissen, er wird die zauberhaftesten Blumen ausreißen, die edelsten Bäume abhauen oder wird sie doch hassen und scheel ansehen. So macht es der Steppenwolf mit den tausend Blumen seiner Seele.<sup>168</sup>

Und wenn in besonders begabten und zart organisierten Menschenseelen die Ahnung ihrer Vielspältigkeit aufdämmert, wenn sie, wie jedes Genie, den Wahn der Persönlichkeit durchbrechen und sich als mehrteilig, als ein Bündel aus vielen Ichs empfinden, so brauchen sie das nur zu äußern, [...].<sup>169</sup>

## 2. Frame „Pflanzenteile“

### Slot 2.1. Wurzel

Und in der Tat ertrug er manches Ungemach jetzt viel leichter, das ihn früher tiefer und länger gequält, ja vielleicht bis zur Wurzel erschüttert hätte.<sup>170</sup>

### Slot 2.2. Früchte und Blüte

Gegen Mittag erwacht, fand ich in mir alsbald die geklärte Situation wieder, das kleine Büchlein lag auf dem Nachttisch und mein Gedicht, und freundlich kühl blickte aus dem Wirrsal meines jüngsten Lebens mein Entschluß mich an, über nacht im Schlafe rund und fest geworden. Eile tat nicht not, mein Todesentschluß war nicht die Laune einer Stunde, er war eine reife, haltbare Frucht, langsam gewachsen und schwer geworden, im Wind des Schicksals leis geschaukelt, dessen nächster Stoß sie zum Fallen bringen mußte.<sup>171</sup>

---

<sup>163</sup> Ebd., S. 257.

<sup>164</sup> Ebd., S. 177.

<sup>165</sup> Ebd., S. 180.

<sup>166</sup> Ebd., S. 201.

<sup>167</sup> Ebd., S. 232.

<sup>168</sup> Ebd., S. 8.

<sup>169</sup> Ebd., S. 77.

<sup>170</sup> Ebd., S. 66.

<sup>171</sup> Ebd., S. 92.

[...] zu einem recht ansehnlichen Missgeschick und Unstern, in dessen Hölle ihre Talente gar gekocht und fruchtbar werden.<sup>172</sup>

[...] aber seine Leiden wären erträglich, würden fruchtbar.<sup>173</sup>

[...] der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe.<sup>174</sup>

Und doch war das nur die Schale: innen war alles voll Bedeutung, Spannung, Schicksal, und [...].<sup>175</sup>

### 3. Frame „Lebenszyklus der Pflanzen“

[...] und hatten stets neben den offiziellen und zählenden Freunden noch andre Liebesbeziehungen blühen.<sup>176</sup>

Die Welt der Tanz – und Vergnügungsorte, der Kinos, der Bars und Hotelteehäuser, die für mich, [...], in dieser Welt blühte ihr kurzes sehnsüchtiges Leben, in ihr waren sie heimisch und erfahren.<sup>177</sup>

Ich tanzte ununterbrochen, mit jeder Frau, die mir eben in den Weg lief, mit ganz jungen Mädchen, mit blühenden jungen Frauen, mit sommerlich vollreifen, mit wehmütig verblühenden: von allen entzückt, lachend, glücklich, strahlend.<sup>178</sup>

Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, die ich entzündet, alle, die mich entzündet hatten, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, die in meinem Armen blühte.<sup>179</sup>

[...] meine Anschauungen, mein Geschmack, mein ganzes Denken, mit dem ich einst als ein begabter und beliebter Mann gegläntzt hatte, war jetzt verwahrlost und verwildert und den Leuten verdächtig.<sup>180</sup>

[...] die Herrlichkeit des Augenblicks und sein elendes Verwelken, [...].<sup>181</sup>

[...] statt Gottbesessenheit erntet er Gewissensruhe, statt Lust Behagen, statt Freiheit Bequemlichkeit, statt tödlicher Glut eine angenehme Temperatur.<sup>182</sup>

### 4. Frame „Vorkommen der Pflanzen“

Jetzt hatten Hermine und Maria mir diesen Garten in seiner Unschuld gezeigt, dankbar war ich sein Geist gewesen – aber es wurde bald Zeit für mich, weiterzugehen, es war zu hübsch und warm in diesem Garten.<sup>183</sup>

Ich war voll brennender Sehnsucht, voll erstickender Angst, und ich klammerte mich wild an Maria, lief noch einmal flackernd und gierig durch alle Pfade und

<sup>172</sup> Ebd., S. 71.

<sup>173</sup> Ebd., S. 73.

<sup>174</sup> Ebd., S. 79.

<sup>175</sup> Ebd., S. 202.

<sup>176</sup> Ebd., S. 178.

<sup>177</sup> Ebd., S. 179.

<sup>178</sup> Ebd., S. 217.

<sup>179</sup> Ebd., S. 220.

<sup>180</sup> Ebd., S. 90.

<sup>181</sup> Ebd., S. 124.

<sup>182</sup> Ebd., S. 69.

<sup>183</sup> Ebd., S. 202.

Dickichte ihres Gartens, vergiß mich noch einmal in die süße Frucht des Paradiesbaumes.<sup>184</sup>

Und auch das unglücklichste Leben hat seine Sonnenstunden und seine kleinen Glücksblumen zwischen dem Sand und Gestein.<sup>185</sup>

[...] es war ein schöner und wehmütiger Ausflug in mein ehemaliges Leben gewesen, in die Gefilde meiner Jugend, in die Gebiete des idealen Harry.<sup>186</sup>

Daran erinnert mich der Hauch von Terpentin, daran die Araukarie, und da sitze ich denn hie und da, sehe in diesen stillen kleinen Garten der Ordnung und freue mich, daß es das noch gibt.<sup>187</sup>

[...] und blicke andächtig hinab in diesen kleinen Garten der Ordnung, dessen rührende Haltung und einsame Lächerlichkeit mich irgendwie in der Seele ergreift.<sup>188</sup>

Bei der Textanalyse zeigten sich auch Beispiele, die drei Frames gleichwertig zugeordnet werden konnten. In der folgenden Passage sind *blühte*, *schnellwelkende* als Frame „Lebenszyklus der Pflanzen“, *Garten* als Frame „Vorkommen der Pflanzen“ und *Blumen* als Frame „Pflanzenreich“ kategorisierbar:

[...] alle versäumte Liebe meines Lebens blühte in dieser Traumstunde zauberhaft in meinem Garten, keusche zarte Blumen, grelle lodernde Blumen, dunkle schnellwelkende Blumen, flackernde Wollust, innige Träumerei, glühende Schwermut, angstvolles Sterben, strahlende Neugeburt.<sup>189</sup>

### **Die metaphorischen Modelle mit Quellbereichen „Licht“, „Wasser“, „Krieg“, „Theater“, „Spiegel“**

Die Modelle „Tierwelt“ und „Pflanzenwelt“ zeigen das Innenleben des Protagonisten, worin innere Zwiespältigkeit und die Konfrontation mit der äußeren Welt des Helden ablesbar werden. Die Metaphern mit den Quellbereichen „Licht“, „Wasser“, „Krieg“, „Theater“, „Spiegel“ spielen im Text eine bedeutende Rolle und sind sprachlich lebendig, da ihre Passagen dynamische Handlungen und Situationen der Figuren beschreiben. Sie sind eine Verbindung zwischen Natur- und Menschenleben. Sie zeigen den Versuch, das Innenleben des Helden mit der Außenwelt zu verbinden.

Diese Quellbereiche ermöglichen es, die folgenden Modelle zu bilden:

- Das metaphorische Modell „Licht“: Frame „Lichtquelle“: Slot 1.1. Licht, Slot 1.2. Feuer;

---

<sup>184</sup> Ebd., S. 203.

<sup>185</sup> Ebd., S. 57.

<sup>186</sup> Ebd., S. 173.

<sup>187</sup> Ebd., S. 22-23.

<sup>188</sup> Ebd., S. 38.

<sup>189</sup> Ebd., S. 258.

- Das metaphorische Modell „Wasser“: Frame „Wasser“;
- Das metaphorische Modell „Krieg“: 1. Frame „Kriegerische Handlungen und Bewaffnung“: Slot 1.1. Kriegerische Handlungen, Slot 1.2. Bewaffnung; 2. Frame „Kriegsergebnisse“;
- Das metaphorische Modell „Theater“: Frame „Theaterrequisiten und Aufführungselemente“, Slot 1.1. Theaterrequisiten, Slot 1.2. Aufführungselemente, Slot 1.3. Theaterraum;
- Das metaphorische Modell „Spiegel“: Frame „Spiegel“.

### **Das metaphorische Modell „Licht“**

Dieses Modell wird von einem Frame „Lichtquelle“ und zwei Slots „Licht“ und „Feuer“ vertreten:

#### 1. Frame „Lichtquelle“

Bei der Analyse der sprachlichen Bilder mit dem Quellbereich *Licht* wurde der Frame „Lichtquelle“, der aus Slots „Licht“ und „Feuer“ besteht, gebildet. Die Eigenschaften des Lichts werden bildhaft auf die Menschengesichter, auf sein alltägliches Leben mit seinen Gefühlen übertragen.

#### Slot 1.1. Licht

[...] fühlte die straffen Hüften, die raschen geschmeidigen Knie meiner Tänzerin, sah ihr in das junge, strahlende Gesicht, [...].<sup>190</sup>

Solch ein Lächeln, solch ein kindhaftes Strahlen, hatte ich zuweilen gedacht, [...].<sup>191</sup>

[...] er hatte zwei Saxophone von verschiedener Größe vor sich stehen, die er abwechselnd blies, während seine schwarzen gleißenden Augen aufmerksam und vergnügt die Tanzenden studierten.<sup>192</sup>

[...] von allen entzückt, lachend, glücklich, strahlend. Und als Pablo mich strahlen sah, mich, den er immer als einen sehr beklagenswerten armen Teufel angesehen hatte, da blitzten seine Augen mich glücklich an, [...].<sup>193</sup>

Er durchleutete mit seiner verzweifelten Helligkeit nicht bloß die Person des eitlen Redners, [...].<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Ebd., S. 159.

<sup>191</sup> Ebd., S. 216.

<sup>192</sup> Ebd., S. 157.

<sup>193</sup> Ebd., S. 217.

<sup>194</sup> Ebd., S. 15.

[...] und oft hatte ich das Leuchten im Auge der Erzählenden gesehen und [...].<sup>195</sup>

Der vom kalten Wind gezauste dünne Sprühregen klirrte um die Laternen und blitzte mit glasigem Geflimmer.<sup>196</sup>

Wir sehen, daß er [...] an das schwere mütterliche Gestirn des Bürgertums gebahnt bleibt.<sup>197</sup>

[...] dieser kleine Vorplatz strahlt von einer übermenschlichen Gepflegtheit, er ist ein leuchtender kleiner Tempel der Ordnung.<sup>198</sup>

[...] daß dies kurze aufleuchtende Glück ausstrahlend auch andere berührt und bezaubert.<sup>199</sup>

Ganz zu äußerst aber, an der letzten Grenze des Bewußtseins im Augenblick des Einschlafens, blitzte sekundenschnell jene merkwürdige Stelle des Steppenwolfbüchleins vor mir auf, wo von den „Unsterblichen“ die Rede war, [...]. Das tauchte auf, glänzte, erlosch, und schwer wie ein Berg legte sich der Schlaf auf meine Stirn.<sup>200</sup>

[...] ein anderes Mal leuchtete es wieder auf und führte mit goldner Spur wieder in die Himmel, wenn ich bei meiner Geliebter war.<sup>201</sup>

[...] er hatte mehr gedacht als andre Menschen und hatte in geistigen Angelegenheiten jene beinah kühle Sachlichkeit, jenes sichere Gedachthaben und Wissen, wie es nur wahrhaft geistige Menschen haben, welchen jeder Ehrgeiz, welche niemals zu glänzen oder den andern zu überreden oder recht zu behalten wünschen.<sup>202</sup>

[...] tropften vor mir her ein paar farbige Lichtbuchstaben über den spiegelnden Asphalt. Ich las: Nur – für – Ver – rückte!<sup>203</sup>

[...] wie hübsch die zarten bunten Buchstabenlichter über die feuchte Mauer und den schwarz glänzenden Asphalt gegeistert waren.<sup>204</sup>

## Slot 1.2. Feuer

Im Spiegel stand, hoch wie ich, ein riesiger schöner Wolf, stand still, blitzte scheu aus unruhigen Augen. Flackernd blinzelte er mich an, lachte ein wenig, daß die Lefzen sich einen Augenblick trennten und die rote Zunge zu sehen war.<sup>205</sup>

Das tauchte auf, glänzte, erlosch, und schwer wie ein Berg legte sich der Schlaf auf meine Stirn.<sup>206</sup>

---

<sup>195</sup> Ebd., S. 216.

<sup>196</sup> Ebd., S. 48.

<sup>197</sup> Ebd., S. 71.

<sup>198</sup> Ebd., S. 37.

<sup>199</sup> Ebd., S. 59.

<sup>200</sup> Ebd., S. 92.

<sup>201</sup> Ebd., S. 40.

<sup>202</sup> Ebd., S. 14.

<sup>203</sup> Ebd., S. 43.

<sup>204</sup> Ebd., S. 43.

<sup>205</sup> Ebd., S. 261.

<sup>206</sup> Ebd., S. 92.

Es brennt alsdann in mir eine wilde Begierde nach starken Gefühlen, nach Sensationen, [...].<sup>207</sup>

Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, die ich entzündet, alle, die mich entzündet hatten, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, die in meinem Armen blühte.<sup>208</sup>

O wie brannte der bittere Frühlingsgeschmack auf meiner Zunge!<sup>209</sup>

[...] alle versäumte Liebe meines Lebens blühte in dieser Traumstunde zauberhaft in meinem Garten, keusche zarte Blumen, grelle lodernde Blumen, dunkle schnellwelkende Blumen, flackernde Wollust, innige Träumerei, glühende Schwermut, angstvolles Sterben, strahlende Neugeburt.<sup>210</sup>

[...] das Spiel war erloschen.<sup>211</sup>

[...] die laue fade Erträglichkeit sogenannter guter Tage geatmet habe, dann wird mir in meiner kindlichen Seele so windig weh und elend, daß ich die verrostete Dankbarkeitsleier dem schläfrigen Zufriedenheitsgott ins zufriedene Gesicht schmeiße und lieber einen recht teuflischen Schmerz in mir brennen fühle als diese bekömmliche Zimmertemperatur.<sup>212</sup>

[...] er steckte die Hände in die Taschen und sank wieder in sich hinein, [...], sein Gesicht war wieder fern, grau und erloschen.<sup>213</sup>

„Nein, wir leben, um ihn zu fürchten und dann wieder zu lieben, und gerade seinetwegen glüht das bisschen Leben manchmal eine Stunde lang so schön.“<sup>214</sup>

Das trübe Spiegelbildchen zuckte auf und erlosch, die kleine runde Spiegelfläche war plötzlich wie verbrannt, war grau und rau und undurchsichtig geworden.<sup>215</sup>

### **Das metaphorische Modell „Wasser“**

Die Metaphern mit dem Quellbereich *Wasser* sind durch die Lexeme *Meer*, *Brandung*, *Plätschern*, *Welle*, *Fluss*, *Schaum auf dem Meere* gekennzeichnet. Als Naturereignisse, die unaufhaltbare Kräfte sind, sind sie im Frame „Wasser“ repräsentiert:

#### 1. Frame „Wasser“

Und diese Menschen, deren Leben ein sehr unruhiges ist, erleben zuweilen in ihren seltenen Glücksaugenblicken so Starkes und unnennbar Schönes, der Schaum des Augenblicksglückes spritz zuweilen so hoch und blendend über das Meer des

<sup>207</sup> Ebd., S. 35.

<sup>208</sup> Ebd., S. 220.

<sup>209</sup> Ebd., S. 254.

<sup>210</sup> Ebd., S. 258.

<sup>211</sup> Ebd., S. 43.

<sup>212</sup> Ebd., S. 35.

<sup>213</sup> Ebd., S. 26.

<sup>214</sup> Ebd., S. 154.

<sup>215</sup> Ebd., S. 227.

Leidens hinaus, daß dies kurze aufleuchtende Glück ausstrahlend auch andere berührt und bezaubert.<sup>216</sup>

[...] sondern ihr Leben ist eine ewige, leidvolle Bewegung und Brandung, ist unglücklich und schmerzvoll zerrissen und ist schauerlich und sinnlos, [...].<sup>217</sup>

Es ist hier nicht die Rede vom Menschen, den die Schule, die Nationalökonomie, die Statistik kennt, nicht vom Menschen, wie er zu Millionen auf den Straßen herumläuft und von dem nichts anders zu halten ist als vom Sand am Meer oder von den Spritzern einer Brandung: es kommt auf ein paar Millionen mehr oder weniger nicht an, sie sind Material, sonst nichts.<sup>218</sup>

So entstehen, als kostbarer flüchtiger Glücksschaum über dem Meer des Leidens, alle jene Kunstwerke, in welchen ein einzelner leidender Mensch sich für eine Stunde so hoch über sein eigenes Schicksal erhob, [...].<sup>219</sup>

[...] die Schönheit und Hingabe Marias, das Genießen, Belasten, Einatmen von hundert feinen holden Sinnlichkeiten, die ich erst so spät, als alternder Mensch, hatte kennenlernen, das Plätschern in einer sanften, wiegenden Welle von Genuß.<sup>220</sup>

[...] oder ob all mein Tun und seine Folgen bloß leerer Schaum auf dem Meere, bloß sinnloses Spiel im Fluß des Geschehens war!<sup>221</sup>

### **Das metaphorische Modell „Krieg“**

Durch die detaillierte Analyse dieser Metapherngruppe mit dem Quellbereich *Krieg* wurden folgende Frames gebildet: 1. Frame „Kriegerische Handlungen und Bewaffnung“ mit Slots „Kriegerische Handlungen“ und „Bewaffnung“ sowie 2. Frame „Kriegsergebnisse“. Den inneren Kampf des Helden zwischen dem Harry-Menschen und Harry-Wolf zeigt Hesse mit den Metaphern aus dem Quellbereich „Krieg“. Sie vermitteln dem Leser die Aggression und die Unversöhnlichkeit der zwei Welten von Tier und Mensch.

#### 1. Frame „Kriegerische Handlungen und Bewaffnung“

##### Slot 1.1. „Kriegerische Handlungen“

Heftig tobte die Schlacht in meinem Innern, und während ich mechanisch die streifen Finger krümmte und wieder steckte, im Kampf mit der heimlich wühlenden Gicht, [...].<sup>222</sup>

<sup>216</sup> Ebd., S. 59.

<sup>217</sup> Ebd., S. 59.

<sup>218</sup> Ebd., S. 84.

<sup>219</sup> Ebd., S. 154.

<sup>220</sup> Ebd., S. 201.

<sup>221</sup> Ebd., S. 265.

Dann würden sie entweder explodieren und für immer auseinandergehen, so daß es keinen Steppenwolf mehr gäbe, [...].<sup>223</sup>

Andererseits ist allen Selbstmördern auch der Kampf gegen die Versuchung zum Selbstmord vertraut.<sup>224</sup>

„Der Kampf gegen den Tod, lieber Harry. Ist immer eine schöne, edle, wunderbare und ehrwürdige Sache, also auch der Kampf gegen den Krieg“.<sup>225</sup>

## Slot 1.2. Bewaffnung

[...] immer war es selbst der erste, gegen den er seine Pfeile richtete, war er selbst der erste, den er haßte und verneinte [...].<sup>226</sup>

[...] den Ehrgeiz und das Geld weiter regieren lassen und bei einem Glas Bier die nächste Mobilmachung abwarten?<sup>227</sup>

## 2. Frame „Kriegsergebnisse“

Laut heulte in meiner Seele der schadenfrohe Wolf, ein gewaltiges Theater fand zwischen den beiden Harrys statt. Denn, das war mir sofort klar, [...], war ein vollkommener Sieg des Steppenwolfes.<sup>228</sup>

Es war eine Niederlage, ein Rückfall in den Steppenwolf, und Hermine würde es mir kaum verzeihen.<sup>229</sup>

[...] den Sprung ins Weltall wagen zu können, müßte solch ein Steppenwolf einmal sich selbst gegenübergestellt werden, müßte tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewußtsein seiner selbst kommen.<sup>230</sup>

Jeder weiß, in irgendeinem Winkel seiner Seele, recht wohl, daß Selbstmord zwar ein Ausweg, aber doch nur ein etwas schäbiger und illegitimer Notausgang ist, daß es im Grunde edler und schöner ist, sich vom Leben selbst besiegen und hinstrecken zu lassen als von der eigenen Hand.<sup>231</sup>

### **Das metaphorische Modell „Theater“**

Die Metaphern aus dem Quellbereich „Theater“ geben dem gesamten Inhalt des Romans die dramatische Wirkung und setzen das Thema der Gespaltenheit (Vielschichtigkeit) des Helden fort. Die Metaphern mit dem Quellbereich Theater werden in verschiedenen Kommunikationsbereichen wie Sport, Alltagsleben, Wirtschaft und besonders Politik verwendet. In diesem Modell wurde der Frame „Theaterrequisiten

---

<sup>222</sup> Ebd., S. 100.

<sup>223</sup> Ebd., S. 73.

<sup>224</sup> Ebd., S. 65.

<sup>225</sup> Ebd., S. 153.

<sup>226</sup> Ebd., S. 17.

<sup>227</sup> Ebd., S. 153.

<sup>228</sup> Ebd., S. 109.

<sup>229</sup> Ebd., S. 210.

<sup>230</sup> Ebd., S. 73.

<sup>231</sup> Ebd., S. 65.

und Aufführungselemente“ mit Slots „Theaterrequisiten“, „Aufführungselemente“ und „Theaterraum“ gebildet:

## 1. Frame „Theaterrequisiten und Aufführungselemente“

### Slot 1.1. Theaterrequisiten

Mensch und Wolf würden genötigt sein, einander ohne fälschende Gefühlsmasken zu erkennen, einander nackt in die Augen zu sehen.<sup>232</sup>

Dieser Steppenwolf mußte sterben, [...] seine Maske abreißen und eine neue Ichwerdung begehen.<sup>233</sup>

Und jedes Mal war dem Abreißen einer Maske, dem Zusammenbruch eines Ideals diese grausige Leere und Stille vorangegangen, [...].<sup>234</sup>

### Slot 1.2. Aufführungselemente

Kaum war ihr letztes Wort gesprochen, so überzog eine Schicht von Unwirklichkeit und Unwirksamkeit die ganze Szene.<sup>235</sup>

### Slot 1.3. Theaterraum

Möglich, daß er eines Tages sich erkennen lernt, sei es, daß er einen unsrer kleinen Spiegel in die Hand bekomme, sei es, daß er den Unsterblichen begegne oder vielleicht in einem unsrer magischen Theater dasjenige finde, wessen er zur Befreiung seiner verwahrlosten Seele bedarf.<sup>236</sup>

Laut heulte in meiner Seele der schadenfrohe Wolf, ein gewaltiges Theater fand zwischen den beiden Harrys statt.<sup>237</sup>

## **Das metaphorische Modell „Spiegel“**

Im Roman steht das Bild vom *Spiegel* dem Bild vom „Wasser“ gegenüber und in diesem Zusammenhang bilden sie ein kontextuell-metaphorisches. Außerdem ist *Spiegel* bei Hesse wie auch das Bild des Wolfes symbolisch. *Spiegel* zeigt die Vielschichtigkeit sowohl der menschlichen Seele als auch des Lebens, da die Widerspiegelung und die widerspiegelte Gestalt in einer magischen Auseinandersetzung miteinander stehen.

## 1. Frame „Spiegel“

---

<sup>232</sup> Ebd., S. 73.

<sup>233</sup> Ebd., S. 88.

<sup>234</sup> Ebd., S. 89.

<sup>235</sup> Ebd., S. 144.

<sup>236</sup> Ebd., S. 74.

<sup>237</sup> Ebd., S. 109.

Solltest du sie aber dennoch zurückbegehren, so brauchst du nur wieder in den Spiegel zu schauen, den ich dir jetzt zeigen werde. Du kennst ja aber das alte weise Wort: ein Spieglein in der Hand ist besser als zwei an der Wand. Haha! (Wieder lachte er so schön und sschrecklich.)<sup>238</sup>

Er zog wieder den kleinen Taschenspiegel hervor und hielt ihn mir vors Gesicht. Wieder blickte mir der wirre, wolkige, von den ringenden Wolfsgestalt durchflossene Harry entgegen, ein mir wohlbekanntes und wahrlich nicht sympathisches Bild, dessen Vernichtung mir keine Sorge bereiten konnte.<sup>239</sup>

Da, als ich es aufgab und schon auf den Bürgersteig zurückgekehrt war, tropften von mir her ein paar farbige Lichtbuchstaben über den spiegelnden Asphalt. Ich las: Nur - -für - - Ver - - rückte!<sup>240</sup>

Möglich, daß er eines Tages sich erkennen lernt, sei es, daß er einen unsrer kleinen Spiegel in die Hand bekomme, sei es, daß er den Unsterblichen begegne oder vielleicht in einem unsrer magischen Theater dasjenige finde, wessen er zur Befreiung seiner verwahrlosten Seele bedarf.<sup>241</sup>

Begreifst du das nicht, du gelehrter Herr: daß ich dir darum gefalle und für dich wichtig bin, weil ich wie eine Art Spiegel für dich bin, weil in mir innen etwas ist, was dir Antwort gibt und dich versteht? Eigentlich sollten alle Menschen füreinander solche Spiegel sein und einander so antworten und entsprechen, [...].<sup>242</sup>

Er hielt mir das Spiegelein vor die Augen (ein Kindervers fiel mir ein: «Spiegelein, Spiegelein in der Hand»), und ich sah, etwas zerflossen und wolkig, ein unheimliches, in sich selbst bewegtes, in sich selbst heftig arbeitendes und gärendes Bild: mich selber, Harry Haller, und innen in diesem Harry den Steppenwolf, [...].<sup>243</sup>

Fest blickte ich in das Spiegelein, Spiegelein in der Hand, in dem der Harrywolf seine Zuckungen vollführte.<sup>244</sup>

Das trübe Spiegelbildchen zuckte auf und erlosch, die kleine runde Spiegelfläche war plötzlich wie verbrannt, war grau und rau und undurchsichtig geworden.<sup>245</sup>

[...] daß ich dem riesengroßen Wandspiegel gegenüberstand. [...] und der ganze Riesenspiegel war voll von lauter Harrys oder Harry-Stücken, zahllosen Harrys, deren jeden ich nur einen blitzhaften Moment erblickte und erkannte. [...] nach allen Seiten liefen sie auseinander, nach links, nach rechts, in die Spiegeltiefe hinein, aus dem Spiegel heraus. [...] Auch Pablo war verschwunden, auch der Spiegel schien verschwunden und mit ihm alle die zahllosen Harryfiguren.<sup>246</sup>

---

<sup>238</sup> Ebd., S. 228.

<sup>239</sup> Ebd., S. 227.

<sup>240</sup> Ebd., S. 43.

<sup>241</sup> Ebd., S. 74.

<sup>242</sup> Ebd., S. 140.

<sup>243</sup> Ebd., S. 224.

<sup>244</sup> Ebd., S. 227.

<sup>245</sup> Ebd., S. 227.

<sup>246</sup> Ebd., S. 228-230.

**Zusammenfassung des Kapitels:** Nach einem kurzen Überblick über kognitive Semantik und kognitive Metaphern wurden die Beispiele für kognitive Metaphern in Hesses *Steppenwolf* herausgearbeitet und unterschieden. Dafür wurden metaphorische Modelle entwickelt, denen die einzelnen Metaphern zugeordnet wurden und die die konzeptuelle Welt Hesses zutage fördern.

Es zeigt sich, dass Hesses Text für Bilder der Grausamkeit, Aggression und Angst auf das metaphorische Modell der Tierwelt zugreift, während Bilder der Natürlichkeit, Intimität und Kontinuität der Lebensentwicklung im metaphorischen Modell der Pflanzenwelt zu verorten sind.

Die metaphorischen Modelle aus den Quellbereichen Spiegel, Theater und Krieg dienen der Darstellung der Vielschichtigkeit und der inneren Zerrissenheit des Protagonisten. „Spiegel“ bildet mit „Wasser“ ein kontextuell-metaphorisches Paar in Bezug auf die Reflexion des Charakters. Metaphern aus dem Quellbereich des Theaters nützen die Möglichkeiten von Masken und Rollen für die Darstellung der verschiedenen Identitäten, während der Quellbereich des Krieges für die Darstellung des (inneren) Kampfes zwischen Mensch und Tier im Protagonisten Verwendung findet, deren damit verbundener Aggression das „Feuer“ zuzuordnen ist.

Die Metaphern in Hesses Text zeichnen sich als stilbildende Komponente seiner Werke aus und bilden damit ein universelles Mittel, das uns ein bestimmtes Hesse-Sprachbild bietet. Solche Metaphern eröffnen uns die Situation der Zeit und geben das Denken der Gesellschaft wieder. Die Tiefe der schriftstellerischen Intensität eines literarischen Werkes, seine ästhetische Wirkung auf den Leser, ist nur ein Merkmal, das mit Metaphern erreicht werden kann.

Die oben angeführten Beispiele zeigen, dass die konzeptuellen Metaphern eines literarischen Textes im Zusammenhang mit dem gesamten Kontext des zu analysierenden literarischen Textes betrachtet werden müssen. Ein Beispiel einer einzelnen Metapher als ein Lexem kann keine konzeptuell-semantische Vollständigkeit bieten. So sprechen wir dann nur von einer einfachen Metapher und nicht über eine konzeptuelle Metapher, da ihre Bedeutung nicht voll erschlossen werden kann.

Diese Art der gründlichen Untersuchung der Sprache des *Steppenwolfs* führt nicht nur zum Verständnis seiner Sprachattribute und dabei ihrer stilistischen Fülle, sondern zu seinem Kontext, der nämlich im nächsten Kapitel präziser untersucht wird.

### 2.3 *Der Steppenwolf* als stilistischer Komplex

Ausgehend von Mahmudovs Ideen zum „kreativen Kontext“ eines literarischen Werkes habe ich im folgenden Kapitel den Kontext von *Der Steppenwolf* untersucht und dadurch eine Reihe von stilistischen Komplexen entwickelt. Natürlich wären die Schlussfolgerungen zu diesem Bereich der Arbeit ohne die detaillierte Analyse in den Kapiteln 2.1 und 2.2 nicht möglich gewesen, denn wie Mahmudov feststellt,

nur eine komplexe literarische Analyse und konsequente Untersuchung gibt die Möglichkeit die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten des stilistischen Systems des Autors, des Trägers des kreativen Kontextes zu bestimmen.<sup>247</sup>

Diese Ergebnisse (Kapitel 2.1, Kapitel 2.2) haben mich nicht nur dem Kontext des Romans nähergebracht, sondern auch die Möglichkeit für eine andere Art der Textinterpretation gegeben. So wird hier versucht, die stilistisch erfüllten Sprechereinheiten des „kreativen Kontextes“ im *Steppenwolf* zu zeigen und wie sie mit ihrer stilistischen Natur (Komplex: Kern und Peripherie) einen „kreativen Kontext“ bilden. Außerdem soll gezeigt werden, wie die Romanstruktur auch ein stilistischer Komplex sein kann und welche Möglichkeiten das der weiteren Arbeit mit dem Text eröffnet.

Aus der Analyse entstandene stilistische Komplexe (weiter als SK) im *Steppenwolf* sind: aus der Tierwelt SK *Wolf* und SK *Steppenwolf*; aus der Pflanzenwelt SK *Garten*; nach der Romanstruktur SK „Der Steppenwolf“.

Alle Unterstreichungen und Kursivierungen in Zitaten sind im Kapitel von der Autorin gemacht. Kursiv gegebene Zitateinheiten bedeuten den stilistischen Kern und die unterstrichenen die stilistische Peripherie des stilistischen Komplexes. Am Ende jedes Unterkapitels ist der stilistische Komplex zusammengefasst (schematisch) dargestellt.

#### **SK *Wolf***

Stilistisch erfüllt ist zum Beispiel das Lexem „Wolf“ im Kontext von *Steppenwolf*, dem der Autor eine spezielle literarische Bedeutung gibt:

---

<sup>247</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S. 201.

Er aber, der *Steppenwolf*, hatte seinen scharfen kurzhaarigen Kopf witternd in die Höhe gereckt, schnupperte mit der nervösen Nase um sich her und sagte; noch ehe er Antwort gab oder seinen Namen nannte: „Oh, hier riecht es gut!“.<sup>248</sup>

Das Lexem *Steppenwolf* bildet den stilistischen Kern dieses stilistischen Komplexes. Die Lexeme *scharfer kurzhaariger Kopf*, *witternd*, *in die Höhe gereckt*, *schnuppern*, *nervöse Nase* bilden die stilistische Peripherie dieses stilistischen Komplexes. Diese metaphorisch beschriebene Textpassage stellt die zentrale Figur des Romans schon ab den ersten Seiten des Romans als Menschen vor, der zwei Naturen – eine menschliche und eine tierische – in sich hat.

Diese Zwiespältigkeit seiner Natur sehen wir auch im folgenden Beispiel, wo als stilistischer Kern auch das Lexem *Wolf* und als Peripherie die Lexeme *bleckte in ihm die Zähne*, *zeigte ihm mit blutigem Hohn*, *Steppentier* auftreten:

Zum Beispiel, wenn Harry als Mensch einen schönen Gedanken hatte, eine feine, edle Empfindung fühlte oder eine sogenannte gute Tat verrichtete, dann bleckte der *Wolf* in ihm die Zähne und lachte und zeigte ihm mit blutigem Hohn, wie lächerlich dieses ganze edle Theater einem Steppentier zu Gesicht stehe, [...].<sup>249</sup>

Oder im nächsten Beispiel, lesen wir die peripheren Elemente wie *Fuchs*, *Drache*, *Tiger*, *Affe* und *Paradiesvogel*:

Er nennt alles Wilde in sich *Wolf* und empfindet es als böse, als gefährlich, als Bürgerschreck – aber er, der doch ein Künstler zu sein und zarte Sinne zu haben glaubt, vermag nicht zu sehen, daß außer dem *Wolf*, hinter dem *Wolf*, noch viel andres in ihm lebt, daß nicht alles *Wolf* ist, was beißt, daß da auch noch Fuchs, Drache, Tiger, Affe und Paradiesvogel wohnen. Und daß diese ganze Welt, dieser ganze Paradiesgarten von holden und schrecklichen, großen und kleinen, starken und zarten Gestaltungen erdrückt und gefangengehalten wird von dem *Wolfmärchen*, ebenso wie der wahre Mensch in ihm vom Scheinmenschen, vom Bürger, erdrückt und gefangengehalten wird.<sup>250</sup>

Das Ziel Hesses ist mit Hilfe des Lexems „Wolf“, das als eines der wichtigsten im Roman auftritt und somit verschiedene sprachliche Einheiten bildet, „die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln“ und in seine nicht nur sprachliche, sondern auch schriftstellerische Welt zu führen, die auch die Geschehnisse der Zeit und des damaligen Lebens bildhaft beschreiben. Die anderen Lexeme bilden die peripheren Elemente, die auch vom Kontext und dem stilistischen Kern geprägt sind. Sie erreichen aber ihre stilistische Erfülltheit mit anderer Intensität als das Lexem „Wolf“, ohne die die Entstehung dieses stilistischen Komplexes nicht möglich wäre.

<sup>248</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 8.

<sup>249</sup> Ebd., S. 56.

<sup>250</sup> Ebd., S. 85.

Stilistischer Kern: Wolf

Stilistische Peripherie: *Fuchs, Drache, Tiger, Affe, Paradiesvogel, Steppe, scharfer kurzhaariger Kopf, witternd, in die Höhe gereckt, schnuppern, nervöse Nase, bleckte in ihm die Zähne, zeigte ihm mit blutigem Hohn.*

Im SK *Steppenwolf* treffen wir auch die Lexeme *Fuchs, Drache, Tiger, Affe, Paradiesvogel*, aber sie bezeichnen andere Menschen und nicht selbst den Wolf-Harry, deswegen tragen sie in diesem SK eine andere Bedeutung als beim SK *Wolf*.

### **SK *Steppenwolf***

In der folgenden Passage des Maskenballs aus *Der Steppenwolf*, wo der Autor unsere Aufmerksamkeit auf die Lexeme *Blüte, Frucht, Schlangen, Lotosblüte, Zaubervögel* lenkt, lesen wir:

Mir aber ward allmählich dies ganz tönende Haus voll tanzbrausender Säle, dieses berauschte Volk von Masken zu einem tollen Traumparadies, Blüte um Blüte warb mit ihrem Duft, Frucht um Frucht umspielte ich suchend mit probenden Fingern, Schlangen blickten mich aus grünem Laubschatten verführend an, Lotosblüte geisterte über schwarzem Sumpf, Zaubervögel lockten im Gezweige, und alles führte mich doch zu einem ersehnten Ziel, alles lud mich neu mit Sehnsucht nach der Einzigen. [...]. Aber heute, [...], strahlte ich selbst, der ***Steppenwolf*** Harry, dies Lächeln, [...].<sup>251</sup>

In diesem stilistischen Komplex bildet das Lexem, und bei Hesse ist es mehr ein Symbolbild, *der Steppenwolf* den stilistischen Kern des gesamten Komplexes. Die Lexeme, die in diesem Fall auch stilistisch gefärbt sind und als Metaphern gelten sind *Schlangen, Zaubervögel*. Sie bilden die stilistische Peripherie dieses stilistischen Komplexes. „Mit dem Hineinbringen ins helle Erkenntnisfeld des Lesers“<sup>252</sup> dieser stilistischen Spracheinheiten zeigt der Autor nicht nur auf ihre stilistische Erfüllung, sondern bildet auch seinen spezifischen, nur von ihm bestimmten, „kreativen Kontext“.

Der stilistische Kern *Steppenwolf* gilt als Kern für den gesamten Romankontext. Im Laufe der Romanhandlung gibt Hesse dieses komplexe Bild in verschiedenen Variationen und mit Hilfe von zahlreichen sprachlich-stilistischen Bildern wieder. Außerdem sind diese zahlreichen peripheren stilistischen Bilder dank des Kerns *Steppenwolf* entstanden: gäbe es keinen *Steppenwolf*, dann gäbe es auch keine restliche Tier- und Pflanzenwelt wie oben bereits beschrieben.

<sup>251</sup> Ebd., S. 215-216.

<sup>252</sup> Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989, S.169.

Nehmen wir folgende Beispiele als Beleg dafür:

Es sollen schon viele Menschen gesehen worden sein, welche viel vom Hund oder vom Fuchs, vom Fisch oder von der Schlange in sich hatten, [...] Bei diesen Menschen lebte eben der Mensch und der Fuchs, der Mensch und der Fisch nebeneinander her, und keiner tat dem andern weh, einer half sogar dem andern, und in manchem Manne, der es weit gebracht hat und beneidet wird, war es mehr der Fuchs oder Affe als der Mensch, der sein Glück gemacht hat.<sup>253</sup>

Um den stilistischen Kern *der Steppenwolf* entsteht die stilistische Peripherie mit den Lexemen *Hund, Fuchs, Fisch, Schlange, Affe*. Auf der syntaktischen Ebene sind das auch Wortverbindungen wie *welche viel vom Hund oder vom Fuchs, vom Fisch oder von der Schlange in sich hatten; was es mehr der Fuchs oder Affe als der Mensch, der sein Glück gemacht hat*. Auf der Ebene des abstrakten Vergleiches schenken sie uns die imaginäre Wahrnehmung der Außenwelt des Autors.

Und zwischen den Schlafzeiten trank ich ihre schöne heitere Jugend und erfuhr im leisen Plaudern eine Menge wissenswerter Dinge über ihr und Hermines Leben. [...]. Emsig und geschäftig, sorgenvoll und leichtsinnig, klug und doch besinnungslos lebten diese Schmetterlinge ihr ebenso kindliches wie raffiniertes Leben, unabhängig, nicht für jeden käuflich, vom Glück und guten Wetter das Ihre erwartend, [...].<sup>254</sup>

Die Frauen sind für den *Steppenwolf* beispielsweise die *Schmetterlinge*. So bilden assoziativ mit Schmetterlingen verbundenen Eigenschaften (*emsig, leichtsinnig, raffiniert*) und das Lexem *Schmetterling* selbst die stilistische Peripherie des stilistischen Komplexes *Steppenwolf*.

[...] und ich sah dem Pfarrer und den übrigen Aasgeiern, Angestellten einer Begräbnisanstalt, bei ihren Verrichtungen zu, [...].<sup>255</sup>

Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger *Steppenwolf* bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter.<sup>256</sup>

Blickte nicht auch aus seinen schwarzen Augen nur meine eigene Seele mich an, der verlorne bange Vogel, ebenso wie aus den grauen Augen Hermines?<sup>257</sup>

In den letzten Beispielen gelten die Lexeme *Aasgeier, ruppiger* und *Vogel* als periphere Elemente des stilistischen Komplexes *Steppenwolf*. Diese Reihe der meist metaphorischen Bilder findet ihre stilistische Erfüllung im „kreativen Kontext“ des Romans.

<sup>253</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 55.

<sup>254</sup> Ebd., S. 177-178.

<sup>255</sup> Ebd., S. 95.

<sup>256</sup> Ebd., S. 22.

<sup>257</sup> Ebd., S. 223.

In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass die peripheren Elemente beziehungsweise die Lexeme *Aasgeiern, ruppiger, Fuchs, Drache, Tiger, Affe, Paradiesvogel, Vogel* sowie auch *Schmetterlinge* auch selbständige stilistische Kerne sein können, wenn in ihren peripheren Bereichen genug sprachliche Attribute vorhanden sind, um ihre stilistische Färbung selbstständig zu machen und aus dem Kontext herauszuheben. Aber in unserem Fall dienen sie als stilistische Peripherie des Kerns Steppenwolf.

Stilistischer Kern: Steppenwolf

Stilistische Peripherie: *Aasgeiern, ruppiger, Fuchs, Drache, Tiger, Affe, Paradiesvogel, Vogel, Schmetterlinge, Hund, Fuchs, Fisch, Schlange, ruppiger, emsig, leichtsinnig, raffiniert, Zaubervögel, welche viel vom Hund oder vom Fuchs, vom Fisch oder von der Schlange in sich hatten; was es mehr der Fuchs oder Affe als der Mensch, der sein Glück gemacht hat.*

### **SK Garten**

In seinem Werk operiert Hesse auch mit Lexemen aus der Pflanzenwelt, sodass nicht nur Tierwelt und Eigenschaften eines Tieres dem Menschen Harry und anderen Figuren typisch sind. Die Frauen sind bei Hesse nicht nur Schmetterlinge, sie sind auch Lotosblüte oder Blumen. Die *Entscheidung* stellt er sich als eine *reife Frucht* vor, die *Beziehungen blühen* und unsere *Charaktere* enthalten mehrere *Schalen* wie eine *Zwiebel*.

Die stilistischen Komplexe aus der Tierwelt sind deutlich voneinander unterscheidbar, denn die Elemente des Kerns haben im Kontext die Elemente der Peripherie stilistisch und funktional beigelegt und grenzen so den Kern von der Peripherie ab und heben diesen hervor. Die Lexik aus der Pflanzenwelt und somit der stilistische Komplex dieser Reihe nimmt eine andere Entwicklung im Roman. Das Pflanzenlexikon beinhaltet sowohl Nomen, als auch Adjektive und Verben. Man muss anmerken, dass diese Wortarten Adjektive und Verben (auch Adverbien u.a.) in ihrem selbständigen Gebrauch über niedrige funktionale Bedeutungen verfügen und in einem „kreativen Kontext“ (selbstständig) nicht stilistisch erfüllt sein können. Das heißt, sie können keine stilistisch erfüllte Einheit bilden: keinen Kern, keine Peripherie und natürlich keinen Komplex. Aber im Zusammenhang mit Nomen, die schon stilistisch

erfüllt sind, wenn die gesamte Kontextfüllung ihnen beispielsweise eine bildhafte Bedeutung verleiht, dann können sie zumindest als stilistische Peripherien eines stilistischen Kerns dienen.

Im vorliegenden Fall habe ich diese Lexeme, die über den gesamten Kontext verstreut sind, gebündelt und den stilistischen Komplex *Garten* mit dem stilistischen Kern *Garten* und den stilistischen Peripherien *Blume*, *Lotosblüte*, *blühen* u.a. gebildet.

Da Hesse unter dem *Garten* ein komplexes Bild versteht, mit welchem er die innere und ideale Welt von Harry wiederzugeben versucht, gehören zu diesem stilistischen Kern Lexeme aus verschiedenen Wortarten. Meistens sind diese semantisch voneinander getrennt doch kontextuell nah und nur im gemeinsamen Zusammenspiel eröffnen sie die Idee des Autors und verleihen seinem Wort die Kreativität und Einmaligkeit.

Ganz am Anfang des Romans beschreibt Hesse die innere Welt des Helden als *Garten* und ihn selbst bezeichnet er als *Gärtner*. Die Gefühle dieses *Gärtners* sind die *Blumen - die zauberhaftesten Blumen, die edelsten Bäume*. Die Verben *ausreißen* und *abhauen* vervollständigen die Beschreibung. Die Gegenüberstellung zwischen dem *Gärtner* und dem *Steppenwolf* zeigt in dieser Passage im Zusammenhang mit dem Lexem *Blumen* dem Leser vor allem die unmögliche Verbindung in der Seele eines *Steppenwolfs* solch schöner Eigenschaften, die den *Blumen* ähneln und auch die Komplexität der inneren Welt des Helden:

Wenn nun der *Gärtner* dieses **Gartens** keine andre botanische Unterscheidung kennt als „eßbar“ und „Unkraut“, dann wird er mit neun Zehnteln seines Gartens nichts anzufangen wissen, er wird die zauberhaftesten Blumen ausreißen, die edelsten Bäume abhauen oder wird sie doch hassen und scheel ansehen. So macht es der *Steppenwolf* mit den tausend Blumen seiner Seele.<sup>258</sup>

In den folgenden Passagen steht der *Garten* wieder für die innere Welt des Helden und die *Blumen* für die Gefühle, die sowohl *blühen* als auch *welken* können:

Viel Liebe, viel Glück, viel Wollust, viel Verwirrung auch und Leid bekam ich zu kosten, alle versäumte Liebe meines Lebens blühte in dieser Traumstunde zauberhaft in meinem Garten, keusche zarte Blumen, grelle lodernde Blumen, dunkle schnellwelkende Blumen, flackernde Wollust, innige Träumerei, glühende Schwermut, angstvolles Sterben, strahlende Neugeburt.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Ebd., S. 8.

<sup>259</sup> Ebd., S. 258.

Ich sah, wie allen die Zerstörung- und Mordlust so hell und aufrichtig aus den Augen lachte, und in mir selbst blühten diese roten wilden Blumen hoch und feist und lachten nicht minder.<sup>260</sup>

„Sie haben, Herr von Goethe, gleich von allen großen Geistern die Fragwürdigkeit, Hoffnungslosigkeit des Menschenlebens deutlich erkannt und gefühlt: die Herrlichkeit des Augenblicks und sein elendes Verwelken, die Unmöglichkeit, eine schöne Höhe des Gefühls anders zu bezahlen als durch die Kerkerhaft des Alltags, die brennende Sehnsucht nach dem Reich des Geistes, die mit der ebenso brennenden uns ebenso heiligen Liebe zur verlorenen Unschuld der Natur in ewigem tödlichem Kampfe liegt, dies ganze furchtbare Schweben im Leeren und Ungewissen, dies Verurteiltsein zum Vergänglichen, niemals Vollgültigen, ewig Versuchhaften und Dilettantischen – kurz, die ganze Aussichtslosigkeit, Verstiegtheit und brennende Verzweiflung des Menschseins.<sup>261</sup>

In folgendem Beispiel mit peripheren Elementen dieses stilistischen Komplexes lesen wir, wie Harry die anständige Art des Lebens eines Bürgers, aber auch sein inneres Leben – seiner inneren Welt – nennt:

Ich muß da immer eine Nase voll einatmen – riechen Sie es nicht auch? Wie da der Geruch von Bodenwachs und ein schwacher Nachklang von Terpentin zusammen mit dem Mahagoni, den abgewaschenen Pflanzenblättern und allem einen Duft ergibt, einen Superlativ von bürgerlicher Reinheit, von Sorgfalt und Genauigkeit, von Pflichterfüllung und Treue im kleinen. Ich weiß nicht, wer da wohnt, aber es muß hinter dieser Glastür ein Paradies von Reinlichkeit und abgestaubter Bürgerlichkeit wohnen, von Ordnung und ängstlich-rührender Hingabe an kleine Gewohnheiten und Pflichten. [...] „Daran erinnert mich der Hauch von Terpentin, daran die Araukarie, und da sitze ich denn hie und da, sehe in diesen stillen kleinen Garten der Ordnung und freue mich, daß es das noch gibt“.<sup>262</sup>

[...] und blicke andächtig hinab in diesen kleinen Garten der Ordnung, dessen rührende Haltung und einsame Lächerlichkeit mich irgendwie in der Seele ergreift. Ich vermute hinter diesem Vorplatz, gewissermaßen im heiligen Schatten der Araukarie, eine Wohnung voll von strahlendem Mahagoni und ein Leben voll Anstand und Gesundheit, mit Frühaufstehen, Pflichterfüllung, gemäßigt heitern Familienfesten, sonntäglichem Kirchgang und frühem Schlafgehen.<sup>263</sup>

Im nächsten Ausschnitt hat *Garten* eine Bedeutung, die uns als religiöses Motiv bekannt ist. Der reine *Garten* der Unschuld steht im Kontext mit der verbotenen Frucht des Paradiesbaumes, nämlich dem Apfel. Bei Hesse stecken im Bild des Apfels ebenfalls die noch nicht erlebten Gefühle der Lust und Leidenschaft. Ab dieser Passage beginnt Harry seinen Weg zum Verständnis seiner Gefühle, die er mit Hilfe von Maria und Hermine, später im Magischen Theater mit Pablo, erreicht:

Jetzt hatten Hermine und Maria mir diesen *Garten* in seiner Unschuld gezeigt, dankbar war ich sein Gast gewesen – aber es wurde bald Zeit für mich,

<sup>260</sup> Ebd., S. 232.

<sup>261</sup> Ebd., S. 124.

<sup>262</sup> Ebd., S. 22-23.

<sup>263</sup> Ebd., S. 38.

weiterzugehen, es war zu hübsch und warm in diesem *Garten*. Weiter um die Krone des Lebens zu werben, weiter die endlose Schuld des Lebens zu büßen war mir bestimmt. [...]. Ich war voll brennender Sehnsucht, voll erstickender Angst, und ich klammerte mich wild an Maria, lief noch einmal flackernd und gierig durch alle Pfade und Dickichte ihres Gartens, verbiß mich noch einmal in die süße Frucht des Paradiesbaumes.<sup>264</sup>

Die Figur von Maria steht für körperliche Gefühle, die Harry niemals zuvor erlebt hatte. Die Bedeutung dieser Figur wird dem Leser im Roman stilistisch geschickt vermittelt. Die zahlreichen Vergleiche und metaphorischen Beschreibungen ihres weiblichen Charakters werden durch die Lexeme *Rose*, *Sommer*, *Herbst*, *Abschied*, *Duft*, *sommerlich*, *rosenhaft*, *so reif*, *so voll geduftet hatte*, die stilistisch erfüllt die peripheren Elemente des gesamten Baus des stilistischen Kerns *Garten* bilden, wiedergegeben. Maria ist für Harry eine Rose, die ihn an einen sorglosen Sommer erinnert. Die Gegenüberstellung von *Sommer* und *Herbst*, sowie *Duft* und *Abschied* intensiviert die Bedeutung der Rose, dieses Symbols der Liebe für Harry in seinem Garten des Inneren.

Ihr Duft und ihre ganze Signatur war sommerlich, war rosenhaft.<sup>265</sup>

Sie nahm Abschied. Abschied war es, Herbst war es, Schicksal war es, wonach die Sommerrose so reif und voll geduftet hatte.<sup>266</sup>

Diese peripheren Elemente des stilistischen Komplexes *Garten* finden wir im gesamten Romanverlauf, auch als *Maria*, *Blume*, *liebes Blümchen*, *Blüte*, *Lotosblüte* oder im Vergleich ihrer Schönheit mit Blumen als *Blumengesicht* oder die Intensivierung ihrer Schönheit durch Wiederholung des Adjektivs *schöne*, *schöne Blume* oder Blumen als *Geschenk*, sowie in einem Vergleich als *Göttin*:

O ihr schönen Blumen alle, Ida und Lore, ihr alle, die ich einst einen Sommer lang, einen Monat lang, einen Tag lang geliebt habe!<sup>267</sup>

Als ich mich zu ihr legte, lächelte ihr Blumengesicht mich allwissend und gütig an.<sup>268</sup>

Wieder erwachte ich, ohne aufgehört zu haben, sie mit den Armen zu umschlingen, meine schöne, schöne Blume. Und wunderbar! – beständig blieb die schöne Blume dennoch das Geschenk, das mir Hermine gemacht hatte.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Ebd., S. 202-203.

<sup>265</sup> Ebd., S. 184.

<sup>266</sup> Ebd., S. 212.

<sup>267</sup> Ebd., S. 257.

<sup>268</sup> Ebd., S. 177.

<sup>269</sup> Ebd., S. 180.

„Maria“, sagte ich, „du bist heut verschwenderisch wie eine Göttin. ... Ich fürchte mein liebes Blümchen, es sei ein Märchenprinz und du werdest von ihm entführt und nie mehr zu mir zurückfinden“.<sup>270</sup>

Mir aber ward allmählich dies ganz tönende Haus voll tanzbrausender Säle, dieses berauschte Volk von Masken zu einem tollen Traumparadies, Blüte um Blüte warb mit ihrem Duft, Frucht um Frucht umspielte ich suchend mit probenden Fingern, Schlangen blickten mich aus grünem Laubschatten verführen an, Lotosblüte geisterte über schwarzem Sumpf, Zaubervögel lockten im Gezweige, und alles führte mich doch zu einem ersehnten Ziel, alles lud mich neu mit Sehnsucht nach der Einzigsten [...].<sup>271</sup>

Die Semantik von *Blume* setzt Hesse allgemein bei der Beschreibung der Frauen ein. Die Lexeme *Frau* und *blühen* sind in den folgenden Kontexten stilistisch erfüllt. Als stilistische Peripherien dienen auch die Lexeme *Welt*, *Vergnügungsorte*, *Verbotenes*, *sommerlich*, *vollreifen*, *entzündet*, *zusammengeschmolzen*, selbst die Namen *Maria* und *Hermine*, da sie eine literarische-kontextuelle Idee tragen und nicht bestimmte Personen:

[...] und hatten stets neben den offiziellen und zahlenden Freunden noch andre Liebesbeziehungen blühen.<sup>272</sup>

Die Welt der Tanz – und Vergnügungsorte, der Kinos, der Bars und Hotelteehallen, die für mich, den Einsiedler und Ästheten, noch immer etwas Minderwertiges, Verbotenes und Entwürdigendes hatte, war für Maria, für Hermine und ihre Kameradinnen die Welt schlechthin, war weder gut noch böse, weder begehrens- noch hassenswert, in dieser Welt blühte ihr kurzes sehnsüchtiges Leben, in ihr waren sie heimisch und erfahren.<sup>273</sup>

Ich tanzte ununterbrochen, mit jeder Frau, die mir eben in den Weg lief, mit ganz jungen Mädchen, mit blühenden jungen Frauen, mit sommerlich vollreifen, mit wehmütig verblühenden: von allen entzückt, lachend, glücklich, strahlend.<sup>274</sup>

Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, alle, mit denen ich getanzt habe, alle, die ich entzündet, alle, die mich entzündet hatten, alle, um die ich geworben, alle, an die ich mich verlangend geschmiegt, alle, denen ich mit Liebessehnsucht nachgeblickt hatte, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, die in meinem Armen blühte.<sup>275</sup>

Die Erinnerungen an vergangenes Leben und Wissen sowie der Alltag von Harry werden auch im Motiv der Pflanzenwelt dargestellt, die den stilistischen Kern *Garten* zu seiner Erfüllung bringen:

---

<sup>270</sup> Ebd., S. 201.

<sup>271</sup> Ebd., S. 215.

<sup>272</sup> Ebd., S. 178.

<sup>273</sup> Ebd., S. 178-179.

<sup>274</sup> Ebd., S. 217.

<sup>275</sup> Ebd., S. 220.

[...] es war ein schöner und wehmütiger Ausflug in mein ehemaliges Leben gewesen, in die Gefilde meiner Jugend, in die Gebiete des idealen Harry.<sup>276</sup>

Und auch das unglücklichste Leben hat seine Sonnenstunden und seine kleinen Glücksblumen zwischen dem Sand und Gestein.<sup>277</sup>

Im peripheren Bereich des Motivs vom *Garten* sind auch die Lexeme *verwahrlost* und *verwildert*, *erntet*, *fruchtbar* sowie Wortverbindungen *reife*, *haltbare Frucht*, *langsam gewachsen und schwer geworden*, *bis zur Wurzel erschüttert*,

[...] meine Anschauungen, mein Geschmack, mein ganzes Denken, mit dem ich einst als ein begabter und beliebter Mann gegläntzt hatte, war jetzt verwahrlost und verwildert und den Leuten verdächtig.<sup>278</sup>

[...] statt Gottbesessenheit erntet er Gewissensruhe, statt Lust Behagen, statt Freiheit Bequemlichkeit, statt tödlicher Glut eine angenehme Temperatur.<sup>279</sup>

Gegen Mittag erwacht, fand ich in mir alsbald die geklärte Situation wieder, das kleine Büchlein lag auf dem Nachttisch und mein Gedicht, und freundlich kühl blickte aus dem Wirrsal meines jüngsten Lebens mein Entschluß mich an, über nacht im Schlafe rund und fest geworden. Eile tat nicht not, mein Todesentschluß war nicht die Laune einer Stunde, er war eine reife, haltbare Frucht, langsam gewachsen und schwer geworden, im Wind des Schicksals leis geschaukelt, dessen nächster Stoß sie zum Fallen bringen mußte.<sup>280</sup>

Und in der Tat ertrug er manches Ungemach jetzt viel leichter, das ihn früher tiefer und länger gequält, ja vielleicht bis zur Wurzel erschüttert hätte.<sup>281</sup>

[...] zu einem recht ansehnlichen Mißgeschick und Unstern, in dessen Hölle ihre Talente gar gekocht und fruchtbar werden.<sup>282</sup>

Als Bestandteile des *Gartens* können nicht nur Prozesse, die dem Garten typisch sind bezeichnet werden, sondern auch das, was dort wachsen könnte: Zwiebel, ein Bündel von Zwiebeln oder seine Schale. So gibt es in den nächsten Beispielen die peripheren Elemente *Zwiebel*, *Schale*, *Bündel* in einer metaphorischen Verwendung.

[...] der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe.<sup>283</sup>

Und doch war das nur die Schale: innen war alles voll Bedeutung, Spannung, Schicksal, und [...].<sup>284</sup>

---

<sup>276</sup> Ebd., S. 173.

<sup>277</sup> Ebd., S. 57.

<sup>278</sup> Ebd., S. 90.

<sup>279</sup> Ebd., S. 69.

<sup>280</sup> Ebd., S. 92.

<sup>281</sup> Ebd., S. 66.

<sup>282</sup> Ebd., S. 71.

<sup>283</sup> Ebd., S. 79.

<sup>284</sup> Ebd., S. 202.

Und wenn in besonders begabten und zart organisierten Menschenseelen die Ahnung ihrer Vielspältigkeit aufdämmert, wenn sie, wie jedes Genie, den Wahn der Persönlichkeit durchbrechen und sich als mehrteilig, als ein Bündel aus vielen Ichs empfinden, so brauchen sie das nur zu äußern, [...].<sup>285</sup>

Stilistischer Kern: Garten

Stilistische Peripherie: *Gärtner, die zauberhaftesten Blumen, die edelsten Bäume, ausreißen, abhauen blühen, welken, Rose, Sommer, Herbst, Abschied, Duft, sommerlich, rosenhaft, so reif, so voll geduftet hatte, Blume, liebes Blümchen, Blüte, Lotosblüte, Blumengesicht, schöne, schöne Blume, Krone, Geschenk, Göttin, Welt, Vergnügungsorte, Verbotenes, sommerlich, vollreifen, entzündet, zusammengeschmolzen, Maria, Hermine, Frau, blühen, verwahrlost, verwildert, erntet, fruchtbar, reife, haltbare Frucht, langsam gewachsen und schwer geworden, bis zur Wurzel erschüttert, Zwiebel, Schale, Bündel*

**SK „Der Steppenwolf“** (der gesamte Romantext)

Den gesamten Romantext betrachtend würde ich ihn den folgenden stilistischen Komplex beschreiben: als stilistischer Kern dient in diesem Fall das Gedicht vom *Steppenwolf* (Seite 87-88) als seine peripheren Elemente der *Tractat vom Steppenwolf* (Seite 54-86), die Beschreibung und die Geschehnisse im Magischen Theater (Seite 222-277) und als weitere stilistische Peripherie kommt natürlich das Gedicht „Die Unsterblichen“ (Seite 200-201) hinzu. Die Teile wie Vorwort des Herausgebers (Seite 7-32) oder Harry Hallers Aufzeichnungen (Seite 33-53) wie auch die restlichen Teile des gesamten Textes dienen als Bindeglieder zwischen dem Kern und der Peripherie dieses Kontextes.

Stilistischer Kern: Gedicht *Steppenwolf* (Seite 87-88)

Stilistische Peripherie: *Tractat vom Steppenwolf* (Seite 54-86), Gedicht *Die Unsterblichen* (Seite 200-201), der Abschnitt über das Magische Theater (Seite 222-277).

So eine grobe strukturelle Gliederung folgt nur aufgrund der gesamten kontextuellen Analyse des Romantextes, dessen Inhalt wie eine Mosaik aus verschiedenen bunten schriftstellerischen Steinen kreativ gebaut ist, und in dem die

---

<sup>285</sup> Ebd., S. 77.

Elemente des stilistischen Kerns und der stilistischen Peripherie in Wechsel- und Zusammenwirkung in gegenseitiger stilistischer Erfülltheit stehen. Ohne die detaillierte Analyse des gesamten Werkes wäre diese Schlussfolgerung unmöglich, da dies nur die präzise Auseinandersetzung mit dem Stoff erlaubt.

**Zusammenfassung des Kapitels:** Die vorgestellte Art der Interpretation des Textes sollte helfen, tiefer in den Romaninhalt zu blicken und seine Bestandteile zu erkennen, sowie nochmals aufzuzeigen, wie reich die Sprache Hesses ist. Die Schwierigkeit beim Hesse-Lesen liegt nicht darin, den Nebensinn, der in diese oder jene Episode gelegt wurde, zu verstehen. Die Schwierigkeit liegt vielmehr im Wahrnehmen der von Hesse gemalten Szenen und Gegenstände. Denn in ihnen liegt von Anfang an der Sinn, der ihn interessiert. Wichtig ist außerdem die Übertragung, das Vorüberströmen der einzelnen Bilder, ihre Selbstständigkeit und ihre Angehörigkeit zum großen Gesamten nicht nur des künstlerischen Vorhabens, sondern auch des Lebens, wie es der Autor verstanden hat, nachzuvollziehen. Werke solcher Art kann man mit Sicherheit als Reichtum nicht nur der Literatur des deutschsprachigen Raumes, sondern auch der Weltliteratur bezeichnen. Die Annäherung aber an diese literarische Gesamtheit wird mit dem Erkennen und Betrachten des „kreativen Kontextes“ und seiner Bestandteile möglich.

Mithilfe der Thesen Mahmudovs, angewandt auf Beispiele Hesses *Steppenwolf* wurde versucht, die Position des Autors mit seinem Text in einem neuen Licht darzustellen. Der Autor eines literarischen Textes ist der Schöpfer seines einmaligen Wortes, seines „kreativen Kontextes“, der seinem Werk ein weiteres Leben verleiht, das sich mit seinem Leser weiterentwickelt. Die literarische Erfülltheit oder dieser dialogische Prozess zwischen dem Autor, seinem Werk und dem Leser ermöglichen die Geburt des Mahmudov'schen „kreativen Kontextes“ und bestimmen andererseits die Interpretationsmöglichkeiten des Textes. Die Beispiele aus dem Roman *Der Steppenwolf* haben die stilistische Erfülltheit des schriftstellerischen Wortes, seiner Gedanken und seines Kontextes gezeigt.

Die erworbenen Ergebnisse geben nun auch die Möglichkeit den Roman ins Kasachische zu übersetzen. Denn ohne Verständnis der Sprache des Autors, seines Werkes, seiner Idee im Werk, ohne das Gefühl für seinen Kontext zu haben, wäre es

schwer, eine adäquate Übersetzung eines literarischen Textes zu entwickeln. Diese präzise Auseinandersetzung mit dem Textinhalt und der Textsprache gewährleistet diesen Weg zur literarischen Übersetzung.

### 3. Die Methoden der Übersetzung der stilistischen Komplexe „Wolf“, „Steppenwolf“, „Garten“ im *Steppenwolf*

#### 3.1 Die Übertragung des Kerns und der Peripherie ins Kasachische

Nach der präzisen Auseinandersetzung mit dem „kreativen Kontext“ des Romans und der Herausarbeitung von Gruppen stilistischer Komplexe wie „Wolf“, „Steppenwolf“ und „Garten“ wird in diesem Kapitel der Versuch unternommen, sie ins Kasachische ohne die „zweite Hand“, das Russische, zu übersetzen. Alle Beispiele sind tabellarisch, zuerst im Original – Deutsch, dann in ihrer Übersetzung auf Kasachisch gegeben.

Das Ziel dieses Kapitels ist es, die Frage zu beantworten, was während der Übersetzung mit dem stilistischen Komplex eines „kreativen Kontextes“ passiert. Kann er verloren gehen? Was soll der Übersetzer machen, welche Methoden anwenden, um den stilistischen Kern und die stilistische Peripherie nicht nur beibehalten zu können, sondern auch den stilistischen Komplex dem Leser verständlich zu machen, d.h. seine stilistische Erfülltheit zu bewahren?

Diese Fragen werden hier mit Hilfe dieser Tabelle zu beantwortet versucht und zwar anhand aller Unterstreichungen und Kursivierungen in den Zitaten des Kapitels 2.3, wo die kursiv gegebenen Zitateinheiten den stilistischen Kern und die unterstrichenen die stilistische Peripherie des stilistischen Komplexes markieren. In dem Fall, dass der stilistische Kern in seinen übersetzten Formen (Kasachisch) übertragen werden konnte, bleibt auch die Kursivierung in der Übersetzung erhalten. Im Fall, dass es nicht möglich war, geht auch die Kursivierung verloren. Im Fall, dass die stilistische Peripherie (Kasachisch) übertragen werden konnte, bleibt auch die Unterstreichung in der Übersetzung. Beziehungsweise, falls sie nicht übertragen wurde, dann geht auch die Unterstreichung verloren. So kann man sehen, was mit dem Originaltext in seiner Übersetzung passiert.

|     |  |   |
|-----|--|---|
| Nr. | <p><b>H.Hesse, Der Steppenwolf – deutsch, Original</b></p>   | <p><b>A.Havranek (geb. Rakhimzhanova)–kasachisch, Übersetzung;</b><br/> <b>T.Kamzin, S.Kamzina–kasachisch, Korrektur</b><br/>         (mit Transliteration des kasachischen Textes)</p>   |
| 1.  | <p>[...] <u>den Sprung ins Weltall wagen zu können</u>, müßte solch ein <i>Steppenwolf</i> einmal sich selbst gegenübergestellt werden, müßte tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewußtsein seiner selbst kommen [Hesse 1999: 73].</p>   | <p>[...] ғарышқа бір атылуға <u>бел байлау</u>, бұл сынды <i>Tуз тағысына</i> өз өзін толық танып һәм өз жанының шыңырау-шытырманьына үңіліп, түбінде өз жанына бетпе-бет бір қарау керек еді.<br/>         [...] ghari'shqa bir ati'lwgha <u>bel baylaw</u>, bul si'ndi' <i>Tu'z taghi'si'na</i> o'z o'zin toli'q tani'p xa'm o'z jani'ni'ng shi'ngi'raw-shi'ti'rmani'na u'ngilip, tu'binde o'z jani'na betpe-bet bir qaraw kerek edi.</p>   |
| 2.  | <p>Er aber, der <i>Steppenwolf</i>, hatte seinen <u>scharfen kurzhaarigen Kopf witternd in die Höhe gereckt</u>, <u>schnupperte</u> mit der <u>nervösen Nase</u> um sich her und sagte: noch ehe er Antwort gab oder seinen Namen nannte: „Oh, hier riecht es gut!“ [Hesse 1999: 8].</p>   | <p>Ал ол болса, <i>Tуз тағысы</i>, жауап бермес әрі өз атын атамас бұрын, <u>сүйір келген тықыр басын шалт көтеріп, иіс алған да, дір-дір еткен танауымен айналасындағы ауаны қармап, айтқан: «О, мұнда тәтті иіс шығып тұр!»</u><br/>         Al ol bolsa, <i>Tu'z taghi'si'</i>, jawap bermes a'ri o'z ati'n atamas buri'n, <u>su'yir kelgen ti'qi'r basi'n shalt ko'terip, i'is alghan da, dir-dir etken tanawi'men aynalasi'ndaghi' awani' qarmaп, aytqan: «O, munda ta'tti i'is shi'ghi'p tur!»</u></p>  |
| 3.  | <p>Zum Beispiel, wenn Harry als Mensch einen schönen Gedanken hatte, eine feine, edle Empfindung fühlte oder eine sogenannte gute Tat verrichtete, dann <u>bleckte</u> der <i>Wolf</i> in ihm die Zähne und lachte und zeigte ihm <u>mit blutigem Hohn</u>, wie lächerlich dieses ganze edle Theater einem Steppentier zu Gesicht stehe, [...] [Hesse 1999: 56].</p> | <p>Мысалы, Гарри адам болғандықтан бір керемет ойға келсе, нәзік, игі сезімге кенелсе немесе айтарлықтай мейірімді әрекет істесе, ішіндегі <u>қасқыр</u> сол мезетте <u>азуын ақситып, күліп, қан жылатып келемеждеп</u>, осы бір игілікті спектакльдің бір түз тағысына қаншалықты күлкілі, ұсқынсыз екенін көрсететін [...].<br/>         Mi'sali', Garri" adam bolghandi'qtan bir keremet oygha kelse, na'zik, i"gi sezimge kenelse nemese aytarli'qtay meyirimdi a'reket istese, ishindegі <i>qasqi'r</i> sol mezette <u>azwi'n aqsi'ti'p, ku'lip, qan ji'lati'p kelemejdeп</u>, osi' bir i"gilikti spektakl#ding bir tu'z taghi'si'na qanshali'qti' ku'lkili, usqi'nsi'z ekenin ko'rsetetin [...].</p> |

|    |   |  |
|----|---|--|
| 4. | <p>Harry kann niemals wieder ganz zum <i>Wolfe</i> werden, und würde er es, so sähe er, daß auch der <u>Wolf</u> wieder nichts Einfaches und Anfängliches ist, sondern schon etwas sehr Vielfaches und Kompliziertes. Auch der <u>Wolf</u> hat zwei und mehr als zwei Seelen in seiner <u>Wolfsbrust</u>, und wer ein <u>Wolf</u> zu sein begehrt, begehrt dieselbe Vergeßlichkeit wie der Mann mit jenem Liede: „O selig, ein Kind noch zu sein!“ [Hesse 1999: 83].</p>  | <p>Гарри енді қайтып толықтай <i>қасқыр</i> бола алмайды, болған күннің өзінде де <u>қасқырдың</u> баяғыдай қарапайым, баяғыдай пәк емесін, оның енді санқырлы һәм күрделі жаратылыс екенін көрер еді. Сол <u>қасқырдың</u> да <u>қасқыр кеудесінде</u> екі ия екіден де көп жан бар, әрі <u>қасқыр</u> болуды көкsep жүрген жан да; «Рахат тек балалықта!» деп әндеткен адам тәрізді ұмытшақ. <i>Garrı</i>" endi qayti'p toli'qtay <i>qasqi'r</i> bola almaydi', bolghan ku'ning o'zinde de <i>qasqi'r</i>di'ng bayaghi'day qarapayi'm, bayaghi'day pa'k emesin, oni'ng endi sanqirli' xa'm ku'rdeli jarati'li's ekenin ko'rer edi. Sol <i>qasqi'r</i>di'ng da <i>qasqi'r</i> kewdesinde eki i"ya ekiden de ko'p jan bar, a'ri <i>qasqi'r</i> bolwidi' ko'ksep ju'rgen jan da; «Rahat tek balali'qta!» dep a'ndetken adam ta'rizdi umi'tshaq.</p>   |
| 5. | <p>Er nennt alles Wilde in sich <i>Wolf</i> und empfindet es als böse, als gefährlich, als Bürgerschreck – aber er, der doch ein Künstler zu sein und zarte Sinne zu haben glaubt, vermag nicht zu sehen, daß außer dem <i>Wolf</i>, hinter dem <i>Wolf</i>, noch viel andres in ihm lebt, daß nicht alles <u>Wolf</u> ist, was beißt, daß da auch noch <u>Fuchs</u>, <u>Drache</u>, <u>Tiger</u>, <u>Affe</u> und <u>Paradiesvogel</u> wohnen. Und daß diese ganze Welt, dieser ganze <u>Paradiesgarten</u> von holden und schrecklichen, großen und kleinen, starken und zarten Gestaltungen erdrückt und gefangengehalten wird von dem <u>Wolfmärchen</u>, ebenso wie der wahre Mensch in ihm vom Scheinmenschen, vom Bürger, erdrückt und gefangengehalten wird [Hesse 1999: 85].</p> | <p>Ол өз бойындағы бар тағылықты <i>қасқыр</i> деп, оны әрі зұлым, қауіпті, мешандық тұрғыда – қорқынышты деп танитын, бірақ өзін шебер деп санап, сезімінің нәзіктігін толық сезінсе де, өз бойында <u>қасқырмен</u> қатар <u>түлкінің</u>, <u>айдаһардың</u>, <u>жолбарыстың</u>, <u>маймылдың</u>, <u>жұмақ құсының</u>, өзге де көп нәрсенің барын түсіне алар емес. Осы бір күллі әлем, сұлу және сұрықсыз, үлкен һәм кіші, бүкіл <u>жәннат бағы</u>, күшті және әлсіз мақұлықтар мекені осы бір күллі <u>жәннат бағы қасқыр</u> турлы аңыздың арбауына түсіп, жаншылған, бойындағы Гарри толық адам жартыкеш мешан адамның тұтқынында қалғандай. <i>Ol o'z boyi'ndaghi' bar taghi'li'qti' qasqi'r</i> dep, oni' a'ri zuli'm, qawi'pti, meshhandi'q turghi'da – qorqi'ni'shti' dep tani'ti'n, biraq o'zin sheber dep sanap, sezimining na'zikigin toli'q sezinse de, o'z boyi'nda <i>qasqi'r</i>men qatar <u>tu'lkining</u>, <u>aydaxardi'ng</u>, <u>jolbari'sti'ng</u>, <u>maymi'ldi'ng</u>, <u>jumaq qu'ni'ng</u>, o'zge de ko'p na'rsening bari'n tu'sine alar emes. Osi' bir ku'lli a'lem, sulw ja'ne suri'qsi'z, u'lken xa'm kishi, bu'kil <u>ja'nnat baghi'</u>, ku'shti ja'ne a'lsiz</p> |

|    |   |   |
|----|---|---|
|    |   | maquli'qtar mekeni osi' bir ku'lli ja'nnat baghi' qasqi'r twrli' angi'zdi'ng arbawi'na tu'sip, janshi'lghan, boyi'ndaghi' Garri" toli'q adam jarti'kesh meshhan adamni'ng tutqi'ni'nda qalghanday.  |
| 6. | Ich sah diesen Kerl, dieses <u>Vieh</u> von <u>Steppenwolf</u> vor mir <u>wie eine Fliege</u> <u>im Netz</u> , [...] [Hesse 1999: 137].   | Мен бұл бозбаланы, бұл <u>Түз тағысы хайуанды өрмекшінің торына түскен шыбындай көрдім</u> [...].<br>Men bul bozbalani', bul <u>Tu'z taghi'si'</u> haywandi' o'rmekshining tori'na tu'sken shi'bi'nday ko'rdim [...].   |
| 7. | Harry ist gar kein <u>Wolfmensch</u> , [...] [Hesse 1999: 75].  | Гарри ешқандай да <u>адам-қасқыр</u> емес [...].<br>Garri" eshqanday da <u>adam-qasqi'r</u> емес [...].   |
| 8. | Mir aber ward allmählich dies ganz tönende Haus voll tanzbrausender Säle, dieses <u>berauschte Volk von Masken zu einem tollen Traumparadies, Blüte um Blüte warb mit ihrem Duft, Frucht um Frucht umspielte ich suchend mit probenden Fingern, Schlangen blickten mich aus grünem Laubschatten verführend an, Lotosblüte geisterte über schwarzem Sumpf, Zaubervögel lockten im Gezweige</u> , und alles führte mich doch zu einem ersehnten Ziel, alles lud mich neu mit Sehnsucht nach der Einzigen. [...]. Aber heute, [...], strahlte ich selbst, der <u>Steppenwolf</u> Harry, dies Lächeln, [...] [Hesse 1999: 215-216]. | Мен үшін биге толы даңғыраған үй, маска киіп, қызара бөрткен жандардың бәрі бірте-бірте ессіз <u>қиял жәннатына айналып, хош иісті гүлдер бірінен кейін бірі мені арбаған, ізденімпаз саусақтарыммен сәттілік іздеп жемістерді бірінен кейін бірін аймаладым, көк жапырақтардың көленкесінен жылан біткен маған қызыға қарап, лотостың гүлі күй батпақтың бетінде қалықтап, бұтаққа қонақтаған ғажайып-құс мені еліктірген</u> , бірақ барлығы мені бір мақсатқа жетелеп, барлығы мені жаңа сағынышпен бір нәрсеге шақырып тұрды. [...]. Ал бүгін, [...], мен, <u>Түз тағысы</u> Гарри, сол күлкімен жайнап тұрдым.<br>Men u'shin bi''ge toli' dangghi'raghan u'y, maska ki''ip, qi'zara bo'rtken jandardi'ng ba'ri birte-birte essiz qi''yal ja'nnati'na aynali'p, hosh i''isti gu'lder birinen keyin biri meni arbaghan, izdenimpaz sawsaqtari'mmen sa'ttilik izdep jemisterdi birinen keyin birin aymaladi'm, ko'k japi'raqtardi'ng ko'lengkesinen ji'lan bitken maghan qi'zi'gha qarap, lotosti'ng gu'li quy batpaqti'ng betinde qali'qtap, butaqqa qonaqtaghan ghajayi'p-qus meni eliktirgen, biraq barli'ghi' meni bir maqsatqa jetelep, barli'ghi' meni janga saghi'ni'shpen bir na'rsege shaqi'ri'p turdi'. [...]. Al bu'gin, [...], men, <u>Tu'z</u> |

|     |   |  |
|-----|---|--|
|     |   | <i>taghi'si' Garri", sol ku'lkimen jaunap turdi'm.</i>   |
| 9.  | <p>Es sollen schon viele Menschen gesehen worden sein, welche viel vom <u>Hund</u> oder vom <u>Fuchs</u>, vom <u>Fisch</u> oder von der <u>Schlange</u> in sich hatten, [...]. <u>Bei diesen Menschen lebte eben der Mensch und der Fuchs, der Mensch und der Fisch nebeneinander her</u>, und keiner tat dem andern weh, einer half sogar dem andern, und in manchem Manne, der es weit gebracht hat und beneidet wird, was es mehr der <u>Fuchs</u> oder <u>Affe</u> als der Mensch, der sein Glück gemacht hat [Hesse 1999: 55].</p> | <p>Бойында <u>ит</u> пен <u>түлкі</u>, <u>балық</u> пен <u>жылан</u> қатар өмір сүретін адамдар жетіп артылады [...]. Олардың бойында <u>адам мен түлкі</u>, немесе <u>адам мен балық</u> бір-біріне кедергі келтірмей, тіпті бірі екіншісін сүйемелдейтін де; ал жетістікке жетіп, жұрт көре алмайтын жандар көбінесе өз бақыты үшін бойындағы адамға емес, <u>түлкіге</u> ия <u>маймылға қарыздар</u> еді.</p> <p>Boyi'nda i't pen tu'lki, bali'q pen ji'lan qatar o'mir su'retin adamdar jetip arti'ladi' [...]. Olardi'ng boyi'nda <u>adam men tu'lki</u>, nemese <u>adam men bali'q</u> bir-birine kedergi keltirmey, tipti biri ekinshisin su'yemeldeytin de; al jetistikke jetip, jurk ko're almayti'n jandar ko'binese o'z baqi'ti' u'shin boyi'ndaghi' adamgha emes, <u>tu'lkige i"ya maymi'lgha qari'zdar</u> edi.</p>                               |
| 10. | <p>Und zwischen den Schlafzeiten <u>trank ich ihre schöne heitere Jugend</u> und erfuhr im leisen Plaudern eine Menge wissenswerter Dinge über ihr und Hermines Leben. [...]. <u>Emsig und geschäftig, sorgenvoll und leichtsinnig, klug und doch besinnungslos lebten diese Schmetterlinge</u> ihr ebenso kindliches wie raffiniertes Leben, unabhängig, nicht für jeden käuflich, vom Glück und guten Wetter das Ihre erwartend, [...] [Hesse 1999: 177-178].</p>   | <p>Ұйқыдан бас алған шақтарда <u>мен оның сұлу да жайсаң балғын шуағын сіміріп</u>, парықсыз күбірінен оның және Герминаның өмірі туралы қызықты жайттарға қанықтым. <u>Құлшыныспен әрі жігермен, уайыммен әрі ұшқалақтықпен, ақылмен алайда долбармен бұл көбелектер жеңілтек</u> әрі сәнді өмірін әркімге сатылмай, тағдырдан өз бақытын күтіп, жақсылыққа үміттеніп, еркін өмір сүрді [...].</p> <p>Uyqi'dan bas alghan shaqtarda <u>men oni'ng sulw da jaysang balghi'n shwaghi'n simirip</u>, pari'qsi'z ku'birinen oni'ng ja'ne Germi'nani'ng o'miri twrali' qi'zi'qti' jayttargha qani'qti'm. <u>Qulshi'ni'spen a'ri jigermen, wayi'mmen a'ri ushqalaqti'qpen, aqi'lmen alayda dolbarmen bul ko'belekter jengiltek</u> a'ri sa'ndi o'mirin a'rkimge sati'lmay, taghdi'rdan o'z baqi'ti'n ku'tip, jaqsi'li'qqa u'mittenip, erkin o'mir su'rди [...].</p> |
| 11. | [...] und ich sah dem Pfarrer und den   | [...] мен дін қызметшісі мен жерлеу  |

|     |   |   |
|-----|---|---|
|     | <p>übrigen <u>Aasgeiern</u>, Angestellten einer Begräbnisanstalt, bei ihren Verrichtungen zu, [...] [Hesse 1999: 95].</p>   | <p>бюросының қызметкерлері кейіпіндегі өзге <u>құзғындардың</u> қимыл-әрекеттерін бақылай бастадым, [...].<br/>[...] мен din qizmetshisi men jerlew byurosi'ni'ng qizmetkerleri keyipindegi o'zge <u>quzghi'ndardi'ng</u> qi'mi'l-a'reketterin baqi'lay bastadi'm, [...].</p>   |
| 12. | <p>Aber wenn ich auch ein alter und etwas <u>ruppiger Steppenwolf</u> bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter [Hesse 1999: 22].</p>   | <p>Қақсал тартып, <u>жүні түскен Түз тағысы</u> болғанымға қарамастан, мен туғанда анам қалжа жеген.<br/>Qaqsal tarti'p, <u>ju'ni tu'sken</u> Tu'z taghi'si' bolghani'ma qaramastan, men twghanda anam qalja jegen.</p>   |
| 13. | <p><u>Blickte nicht auch aus seinen schwarzen Augen nur meine eigene Seele mich an, der verlorne bange Vogel</u>, ebenso wie aus den grauen Augen Hermines? [Hesse 1999: 223].</p>  | <p><u>Оның қара көздерімен қорқыныштың құшағына құлаған құстай адасып, өз жаным өзіме қарап тұрды ма</u>, тура бір Гермина сұр көздерімен қарағандай?<br/><u>Oni'ng qara ko'zderimen qorqi'ni'shti'ng qushaghi'na qulaghan qustay adasi'p, o'z jani'm o'zime qarap turdi' ma, twra bir Germi'na sur ko'zderimen qaraghanday?</u></p>  |
| 14. | <p>Wenn nun der <u>Gärtner dieses Gartens keine andre botanische Unterscheidung</u> kennt als „eßbar“ und „Unkraut“, dann wird er mit neun Zehnteln seines <u>Gartens</u> nichts anzufangen wissen, er wird die <u>zauberhaftesten Blumen ausreißen</u>, die <u>edelsten Bäume abhauen</u> oder wird sie doch hassen und scheel ansehen. So macht es der <u>Steppenwolf</u> mit den tausend Blumen seiner Seele [Hesse 1999: 86].</p> | <p>Егер <u>бақ иесі бағбан «жеуге жарамды» мен «арамшөптен» өзге табиғи айырмасын</u> білмесе, онда <u>бақтың</u> оннан тоғыз бөлігін іске жарамсыз қылып, нағыз <u>ғажайып гүлдерді жұлып, қасиетті ағаштарды шабады</u>, тіпті болмаса оларға жеккөрінішпен қарайды. <u>Түз тағысы</u> да өз <u>жанының мың сан гүліне</u> солай қарайды.<br/>Eger <u>baq i'esi baghban «jewge jaramdi'» men «aramsho'pten» o'zge tabi'ghi' ayi'rmasi'n</u> bilmese, onda <u>baqti'ng</u> onnan toghi'z bo'ligin iske jaramsi'z qi'li'p, naghiz <u>ghajayi'p gu'lderdi juli'p, qasi'etti aghashtardi' shabadi'</u>, tipti bolmasa olargha jekko'rinishpen qaraydi'. Tu'z taghi'si' da o'z <u>jani'ni'ng mi'ng san gu'line</u> solay qaraydi'.</p> |
| 15. | <p><u>Viel Liebe, viel Glück, viel Wollust, viel Verwirrung auch und Leid bekam ich zu kosten, alle versäumte Liebe meines Lebens blühte in dieser Traumstunde zauberhaft in meinem Garten, keusche zarte Blumen, grelle lodernde Blumen, dunkle</u></p>  | <p>Мол махаббат, сансыз бақыт, шексіз рахат, бірақ сан мәрте абдырап, сансыз қиыншылықтарды да көрдім, сол бір сикырлы сағаттарда <u>өмірімде жоғалтқан бар махаббатым өз бағымда ғажайыппен гүлденді</u>, - <u>пәк, нәзік гүлдер, жарық та жалынды гүлдер</u>,</p>   |

|     |   |   |
|-----|---|---|
|     | <u>schnellwelkende Blumen, flackernde Wolllust, innige Träumerei, glühende Schwermut, angstvolles Sterben, strahlende Neugeburt</u> [Hesse 1999: 258].  | <u>сұрғылт, тез солатын гүлдер, ашы мұң, секемшіл өлім, жарқырап жандану.</u><br>Mol mahabbat, sansi'z baqi't, sheksiz rahat, biraq san ma'rte abdi'rap, sansi'z qi'i'nshi'li'qtardi' da ko'rdim, sol bir si"qi'rli' saghattarda o'mirimde joghaltqan bar mahabbati'm o'z <i>baghi'mda ghajayi'ppen gu'ldendi</i> , - pa'k, na'zik gu'lder, jari'q ta jali'ndi' gu'lder, surghi'lt, tez solati'n gu'lder, ashhi' mung, sekemshil o'lim, jarqi'rap jandanw.  |
| 16. | Ich sah, wie allen <u>die Zerstörung- und Mordlust so hell und aufrichtig aus den Augen lachte, und in mir selbst blühten diese roten wilden Blumen hoch und feist und lachten nicht minder</u> [Hesse 1999: 232].  | <u>Мен олардың көздерінде өлтіру мен күйреудің тәтті құмары қалай жарқын әрі қалай анық күлетінін көрдім, сонда менің бойымдағы осы бір сәнді гүлденген алқызыл жабайы гүлдер бұдан кем сақылдап күлген емес.</u><br>Men olardi'ng ko'zderinde o'ltirw men ku'yrewding ta'tti qumari' qalay jarqi'n a'ri qalay ani'q ku'letinini ko'rdim, sonda mening boyi'mdaghi' osi' bir sa'ndi gu'ldengen alqi'zi'l jabayi' gu'lder budan kem saqi'ldap ku'lgen emes.  |
| 17. | „Sie haben, Herr von Goethe, gleich von allen großen Geistern die Fragwürdigkeit, Hoffnungslosigkeit des Menschenlebens deutlich erkannt und gefühlt: <u>die Herrlichkeit des Augenblicks und sein elendes Verwelken, die Unmöglichkeit, eine schöne Höhe des Gefühls anders zu bezahlen als durch die Kerkerhaft des Alltags, die brennende Sehnsucht nach dem Reich des Geistes, [...]</u> [Hesse 1999: 124]. | Сіз, фон Гете мырза, барлық әйгілі данышпандар тәрізді адам өмірінің үмітсіз әрі дүдәмәл екенін, <u>қас-қағым сәттің күдіреті мен оның қасиетсіз солғанын, сезімнің селкеусіз биіктігін рух патшалығының оттай ыстық сағынышы өртеген күнделікті тіршіліктің түрмесінен басқа қалай өтеуді білмейтінін анық түсіндің, [...]</u> .<br>Siz, fon Gete mi'rza, barli'q a'ygili dani'shpandar ta'rizdi adam o'mirining u'mitsiz a'ri du'da'ma'l ekenin, <u>qas-qaghi'm sa'tting qudireti men oni'ng qasi'etsiz solghani'n, sezimning selkewsiz bi"iktigin rwh patshali'ghi'ni'ng ottay i'sti'q saghi'ni'shi' o'rtegen ku'ndelikti tirshilikting tu'rmesinen basqa qalay o'tewdi bilmeytiningdi ani'q tu'sinding, [...]</u> . |
| 18. | «Ich weiß nicht, wer da wohnt, aber es muß hinter dieser Glastür <u>ein Paradies von Reinlichkeit und abgestaubter Bürgerlichkeit wohnen, von Ordnung</u>   | Мұнда кім тұратынын білмеймін, бірақ осы шыны есіктің арғы жағында <u>тазалық жәннаты, кіршіксіз таза мешандық өмір, ұсақ әдеттер мен</u>   |

|     |   |  |
|-----|---|--|
|     | <p><u>und ängstlich-rührender Hingabe an kleine Gewohnheiten und Pflichten.</u> [...]. Daran erinnert mich der Hauch von Terpentin, daran die Araukarie, und da sitze ich denn hie und da, sehe in diesen stillen kleinen <u>Garten der Ordnung</u> und freue mich, daß es das noch gibt» [Hesse 1999: 22-23].</p>  | <p><u>міндеттерге сескене-нәзік берілген тәртіп жәннаты болу керек.</u> [...]. Ол туралы менің есіме скипидар иісі мен араукария салады, сол себептен мен кейде осы жерде отырып, <u>тәртіптің тыныш бақшасына</u> қараймын да қуанамын, жер бетінде осындай орынның әлі де бар екеніне.</p> <p>Munda kim turati'ni'n bilmeymin, biraq osi' shi'ni' esikting arg'hi' jag'hi'nda <u>tazali'q ja'n'nati', kirshiksiz taza meshhandi'q o'mir, usaq a'detter men mindetterge seskene-na'zik berilgen ta'rtip ja'n'nati' bolw kerek.</u> [...]. Ol twrali' mening esime ski"pi"dar i"isi men arawkari"ya saladi', sol sebepten men keyde osi' jerde oti'ri'p, <u>ta'rtipting ti'ni'sh baqshasi'na</u> qaraymi'n da qwanami'n, jer betinde osi'nday ori'nmi'ng a'li de bar ekenine.</p>  |
| 19. | <p>[...] und blicke andächtig hinab in diesen kleinen <u>Garten der Ordnung</u>, dessen rührende Haltung und einsame Lächerlichkeit mich irgendwie <u>in der Seele ergreift</u>. Ich vermute hinter diesem Vorplatz, gewissermaßen im heiligen Schatten der Araukarie, eine Wohnung voll von strahlendem Mahagoni und ein Leben voll Anstand und Gesundheit, mit Frühaufstehen, Pflichterfüllung, gemäßigt heitern Familienfesten, sonntäglichem Kirchengang und frühem Schlafgehen [Hesse 1999: 38].</p> | <p>[...] және мен төменге көз салып, өзінің күлкілі жалғыздығымен әрі нұрлы қалпымен тұла бойды шымырлатқан осы бір <u>тәртіп бағына</u> құрметпен қараймын. Бұл алаңқайдың атында араукарияның қасиетті қалқасын паналап тұрған, жарқыраған қызыл ағашқа толы пәтер көрінді, таң бозынан тұрып, өз міндеттерін атқаратын, отбасы мерекесін әсіреқызылсыз көңілді өткізетін, жексенбі сайын шіркеуге барып, ерте жататын адалдық пен денсаулықа толы өмір көрінеді.</p> <p>[...] ja'ne men to'menge ko'z sali'p, o'zining ku'lkili jalghi'zdi'ghi'men a'ri nurli' qalpi'men tula boydi' shi'mi'rlatqan osi' bir <u>ta'rtip bag'hi'na</u> qurmetpen qaraymi'n. Bul alangqaydi'ng ati'nda arawkari"yani'ng qasi"etti qalqasi'n panalap turghan, jarqi'raghan qi'zi'l aghashqa toli' pa'ter ko'rindi, tang bozi'nan turi'p, o'z mindetterin atqarati'n, otbasi' merakesin a'sireqi'zi'lsi'z ko'ngildi o'tkizetin, jeksenbi sayi'n shirkewge bari'p, erte jatati'n adaldi'q pen densawli'qa toli' o'mir ko'rinedi.</p> |
| 20. | <p>Jetzt hatten Hermine und Maria mir diesen <u>Garten</u> in seiner Unschuld</p>   | <p>Endi Ger'mi"na men Mari"ya maghan osi' bir pa'ktigin saqtaghan <u>jer ja'n'natti'n</u></p>  |

|     |  |   |
|-----|--|---|
|     | <p>gezeigt, dankbar war ich sein Gast gewesen – aber es wurde bald Zeit für mich, weiterzugehen, es war zu hübsch und warm in diesem <u>Garten</u>. <u>Weiter um die Krone des Lebens zu werben, weiter die endlose Schuld des Lebens zu büßen</u> war mir bestimmt. [...]. Ich war <u>voll brennender Sehnsucht, voll erstickender Angst</u>, und ich klammerte mich wild an <u>Maria, lief noch einmal flackernd und gierig durch alle Pfade und Dickichte ihres Gartens, verbiß mich noch einmal in die süße Frucht des Paradiesbaumes</u> [Hesse 1999: 202-203].</p> | <p>ko'rsetip, men onda ri"zashi'li'qpen meyman boldi'm – biraq ta ari' qaray ju'retin waqit kelgen, ti'm jarqi'n a'ri jayma shwaq edi bul <u>jer ja'nhati</u>. Taghi'da taghdi'r ta'jine talasw, taghi'da o'mirding sansi'z ku'na'sin jww – bul mening tangdawi'm edi. [...]. <u>Tula boyi'm ashhi' munggha, tunshi'qti'rghan qorqi'ni'shqa toli' edi, ja'ne de men Mari"yagha o'lermendikpen jarmasi'p, oni'ng ja'nhati'ni'ng barli'q soqpaqtari men qali'ng nwi'n taghi' bir ret qomaghayli'qpen jantalasa aralap, jumaq aghashi'ni'ng bal jemisine tisimdi bati'ri'p jiberdim.</u></p> |
| 21. | <p><u>Ihr Duft und ihre ganze Signatur war sommerlich, war rosenhaft</u> [Hesse 1999: 184].</p>  | <p><u>Оның хош иісі мен тұтас келбетінде жайма-шуақ жаз бен раушан ойнайтын.</u><br/><u>Oni'ng hosh i"isi men tutas kelbetinde jayma-shwaq jaz ben rawshan oynayti'n.</u></p>   |
| 22. | <p><u>Sie nahm Abschied. Abschied war es, Herbst war es, Schicksal war es, wonach die Sommerrose so reif und voll geduftet hatte</u> [Hesse 1999: 212].</p>  | <p>Ол қоштасқан. <u>Бұл - менің жазғы раушанымның толықсып жұпар шашқан қоштасуы еді, күзі еді, тағдыры еді.</u><br/><u>Ol qoshtasqan. Bul - mening jazghi' rawshani'mni'ng toli'qsi'p jupar shashqan qoshtaswi' edi, ku'zi edi, taghdi'ri' edi.</u></p>  |
| 23. | <p>O <u>ihr schönen Blumen alle, Ida und Lore, ihr alle, die ich einst einen Sommer lang, einen Monat lang, einen Tag lang geliebt habe!</u> [Hesse 1999: 257].</p>  | <p>Уа, <u>барша әсем гүлдер, Ида және Лора, барлығыңды кезінде бір жаз, бір ай, бір күн болса да сүйгенмін мен!</u><br/><u>Wa, barsha a'sem gu'lder, I'da ja'ne Lora, barli'ghi'ngdi' kezinde bir jaz, bir ay, bir ku'n bolsa da su'ygenmin men!</u></p>  |
| 24. | <p>Wieder erwachte ich, ohne aufgehört zu haben, <u>sie</u> mit den Armen zu umschlingen, <u>meine schöne, schöne Blume</u>.<br/>Und wunderbar! – beständig blieb <u>die schöne Blume</u> dennoch <u>das Geschenk</u>, das mir Hermine gemacht hatte [Hesse 1999: 180].</p>  | <p>Оны – <u>менің әсем де әсем гүлімді</u> құшағымнан босатпай мен қайта ояндым.<br/>Бір ғажабы – <u>осы бір әсем гүл</u> сол қалпы Герминаның <u>сыйлығы</u> болып қала берді.<br/><u>Oni' – mening a'sem de a'sem gu'limdi qushaghi'mnan bosatpay men qayta oyandi'm.</u><br/><u>Bir ghajabi' – osi' bir a'sem gu'l sol qalpi' Germi"nani'ng si'yli'ghi' boli'p qala berdi.</u></p>   |

|     |  |  |
|-----|--|--|
| 25. | <p>“Maria“, sagte ich, „du bist heut verschwenderisch wie eine Göttin. [...] Ich fürchte <u>mein liebes Blümchen</u>, es sei ein Märchenprinz und du werdest von ihm entführt und nie mehr zu mir zurückfinden“ [Hesse 1999: 201].</p>   | <p>«Мария», - дедім мен, - «сен бүгін ысрапшылық құдайындайсың». [...]. <u>Сүйікті гүлім менің</u>, бұл сені алып қашатын ғажайып ханзада болар, сол үшін сен маған ешқашан қайтып оралмайсын деп қорқамын».</p> <p>«Mari"ya», - dedim men, - «sen bu'gin i'srapshi'li'q qudayi'ndaysi'ng». [...]. <u>Su'yikti gu'lim mening</u>, bul seni ali'p qashati'n ghajayi'p hanzada bolar, sol u'shin sen maghan eshqashan qayti'p oralmaysi'n dep qorqami'n».</p>  |
| 26. | <p>Als ich mich zu ihr legte, lächelte ihr <u>Blumengesicht</u> mich allwissend und gütig an [Hesse 1999: 177].</p>  | <p>Мен жанына жатқан кезде оның <u>гүлдей құлпырған жүзі</u> бәрін білетіндей мейіріммен күлімсіреді.</p> <p>Men jani'na jatqan kezde oni'ng <u>gu'ldey qulpi'rghan ju'zi</u></p>  |
| 27. | <p>[...] und hatten stets neben den offiziellen und zahlenden Freunden noch andre <u>Liebesbeziehungen blühen</u> [Hesse 1999: 178].</p>   | <p>[...] ресми және ақылы достарынан басқа, түрлі махаббат қарым-қатынастары да болды.</p> <p>[...] resmi" ja'ne aqi'li' dostari'nan basqa, tu'rli mahabbat qari'm-qati'nastari' da boldi'.</p>  |
| 28. | <p>Die Welt der Tanz – und Vergnügungslokale, der Kinos, der Bars und Hotelteehallen, die für mich, den Einsiedler und Ästheten, noch immer etwas Minderwertiges, Verbotenes und Entwürdigendes hatte, war für Maria, für Hermine und ihre Kameradinnen die Welt schlechthin, war weder gut noch böse, weder begehrens- noch hassenswert, <u>in dieser Welt blühte ihr kurzes sehnsüchtiges Leben</u>, in ihr waren sie heimisch und erfahren [Hesse 1999: 178-179].</p> | <p>Би мен сауық-сайран ортасы, кино, барлар мен шайханалы отельдердің әлемі, мен сияқты жұрттан безген эстет адам үшін, сапасы жоқ, тыйым салынған әрі қорлық жерлері болса, Мария мен Гермина және олардың дос қыздары үшін бұлар мейірімді де емес, зұлым да емес, жеккөрінішті де емес еді, <u>бұл әлемде олардың құмарлыққа толы қысқа өмірлері гүлденіп</u>, осында олар өздерің үйіндей және барлығын білетіндей сезінетің.</p> <p>Bi" men sawi'q-sayran ortasi', ki"no, barlar men shayhanali' otel#derding a'lemi, men si"yaqti' jurttan bezgen e'stet adam u'shin, sapasi' joq, ti'yi'm sali'nghan a'ri qorli'q jerleri bolsa, Mari"ya men Germi"na ja'ne olardi'ng dos qi'zdari' u'shin bular meyirimdi de emes, zuli'm da emes, jekko'rinishti de emes edi, <u>bul a'lemde olardi'ng qumarli'qqa toli' qi'sqa o'mirleri gu'ldenip</u>, osi'nda olar o'zdering swdaghi' bali'qtay sezinetin.</p> |
| 29. | <p>Ich tanzte ununterbrochen, mit jeder</p>  | <p>Мен жолымда кездескен әрбір әйелмен</p>   |

|     |  |  |
|-----|--|--|
|     | <p>Frau, die mir eben in den Weg lief, mit ganz jungen Mädchen, mit blühenden jungen Frauen, mit sommerlich vollreifen, mit wehmütig verblühenden: von allen entzückt, lachend, glücklich, strahlend [Hesse 1999: 217].</p>  | <p>тоқтаусыз биледім: жаңа гүлдеген жасөспірім, құлпырып тұрған бойжеткен, жаз кемеліне келген келіншек, мұнайып солған әйелдердің әрқайсысына сүйсіндім, күлдім, шаттандым, жандым.</p> <p>Men joli'mda kezdesken a'rbir a'yelmen toqtawsi'z bi"ledim: <u>janga gu'ldegen jaso'spirim, qulpi'ri'p turghan boyjetken, jaz kemeline kelgen kelinshek, mungayi'p solghan a'yelderding a'rqaysi'si'na su'ysindim, ku'ldim, shattandi'm, jandi'm.</u></p>  |
| 30. | <p>Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, alle, mit denen ich getanzt habe, alle, die ich entzündet, alle, die mich entzündet hatten, alle, um die ich geworben, alle, an die ich mich verlangend geschmiegt, alle, denen ich mit Liebessehnsucht nachgeblickt hatte, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, die in meinem Armen blühte [Hesse 1999: 220].</p> | <p>Мен жалын атып жанталасқан бұл түннің барлық әйелдерімен биледім, сонда мен еліктірген, мені еліктірген, менде көңілін тапқан, құмарлықпен менің құшағыма енген, олардын соңына махаббат мұңымен қараған, енді жалғыз жанға айналып менің құшағымда құлпырған.</p> <p>Men jali'n ati'p jantalasqan bul tu'ning barli'q a'yelderimen bi"ledim, sonda men eliktirgen, meni eliktirgen, mende ko'ngilin tapqan, qumarli'qpen mening qushaghi'ma engen, olardi'n songi'na mahabbat mungi'men qaraghan, endi jalghi'z jangha aynali'p mening qushaghi'mda qulpi'rghan.</p> |
| 31. | <p>[...] es war ein schöner und wehmütiger Ausflug in mein ehemaliges Leben gewesen, in die Gefilde meiner Jugend, in die Gebiete des idealen Harry [Hesse 1999: 173].</p>   | <p>Бұл менің өткен өміріме, жастығымның жайқалған желегіне, кіршіксіз Гарридің әлеміне жасалған тамаша әрі жабырқау саяхат болды.</p> <p>Bul mening o'tken o'mirime, jasti'ghi'mni'ng jayqalghan jelegine, kirshiksiz Garri'ding a'lemine jasalghan tamasha a'ri jabi'rqaaw sayahat boldi'.</p>  |
| 32. | <p>Und auch das unglücklichste Leben hat seine Sonnenstunden und seine kleinen Glücksblumen zwischen dem Sand und Gestein [Hesse 1999: 57].</p>  | <p>Ең бақытсыз өмірдің де тас пен топырағының арасында өзіннің күн шуағына толы күндері мен шағын бақыт гүлзары болады.</p> <p>Eng baqi'tsi'z o'mirding de tas pen topi'raghi'ni'ng arasi'nda o'zinning ku'n shwaghi'na toli' ku'nderi men shaghi'n baqi't gu'lzari' boladi'.</p>  |
| 33. | <p>[...] meine Anschauungen, mein Geschmack, mein ganzes Denken, mit</p>   | <p>Кезінде дарынды әрі әйгілі адам ретінде жарқыраған менің көзқарасым,</p>  |

|     |   |  |
|-----|---|--|
|     | <p>dem ich einst als ein begabter und beliebter Mann gegläntzt hatte, <u>war jetzt verwahrlost und verwildert</u> und den Leuten verdächtig [1, c. 90].</p>   | <p>талғамым, бүкіл ақыл-ойым енді қараусыз қаңырап, тағыланып кетіп, кісілер күдіктене қарайтындай болды. Kezinde dari'ndi' a'ri a'ygili adam retinde jarqi'raghan <u>mening ko'zqarasi'm, talghami'm, bu'kil aqi'l-oyi'm endi qarawsi'z qangi'rap, taghi'lani'p ketip,</u> kisiler ku'diktene qarayti'nday boldi'.</p>  |
| 34. | <p>Gegen Mittag erwacht, fand ich in mir alsbald die geklärte Situation wieder, das kleine Büchlein lag auf dem Nachttisch und mein Gedicht, und <u>freundlich kühl blickte aus dem Wirrsal meines jüngsten Lebens mein Entschluß mich an, über nacht im Schlafe rund und fest geworden.</u> Eile tat nicht not, mein Todesentschluß war nicht die Laune einer Stunde, <u>er war eine reife, haltbare Frucht, langsam gewachsen und schwer geworden, im Wind des Schicksals leis geschaukelt, dessen nächster Stoß sie zum Fallen bringen mußte</u> [Hesse 1999: 92].</p> | <p>Тал түске таман оянған мен мән-жайды тез түсіндім, кішкентай кітапша мен өлеңдерім тумбочканың үстінде жатыр екен, ал <u>бір түннің ішіндегі түсімде өсіп-жетіліп, қатайып алған шешімім өмірімнің соңғы соқпағының хаосынан салқын-сәлемді көзқараспен қарап тұрды.</u> Асығудың қажеті жоқ, өлімге бел байлаған менің шешімім бір сәттік қияңқылық емес еді, <u>бұл – өзін қазір тыныш қана тербеткен тағдыр желінің бір үдеуінен үзіліп түсуге дайын ақырын өсіп, ауыр тартқан, пісіп-қатайған жеміс еді.</u><br/> Tal tu'ske taman oyanghan men ma'n-jaydi' tez tu'sindim, kishkentay kitapsha men o'lengderim twmbochkani'ng u'stinde jati'r eken, al <u>bir tu'ning ishindegi tu'simde o'sip-jetilip, qatayi'p alghan sheshimim o'mirimning songghi' soqpaghi'ni'ng haosi'nan salqi'n-sa'lemdi ko'zqaraspen qarap turdi'.</u> Asi'ghwdi'ng qajeti joq, o'limge bel baylaghan mening sheshimim bir sa'ttik qi''yangqi'li'q emes edi, <u>bul – o'zin qazir ti'ni'sh qana terbetken taghdi'r jelining bir u'dewinen u'zilip tu'swge dayi'n aqi'ri'n o'sip, awi'r tartqan, pisip-qatayghan jemis edi.</u></p> |
| 35. | <p>Es reicht diesen zahllosen Existenzen nicht zur Tragik, wohl aber zu einem recht ansehnlichen Missgeschick und Unstern, <u>in dessen Hölle ihre Talente gar gekocht und fruchtbar werden</u> [Hesse 1999: 71].</p>   | <p>Сансыз адам трагизмді көтере алмас, алайда <u>олар тозақта пісіп-жетіліп жемісін беріп жатқан</u> дарындарының қайғылы үлесін көтере алады. Sansi'z adam tragi'zmdi ko'tere almas, alayda <u>olar tozaqta pisip-jetilip jemisin berip jatqan</u> dari'ndari'ni'ng qayghi'li' u'lesin ko'tere aladi'.</p>  |
| 36. | <p>Und in der Tat ertrug er manches Ungemach jetzt viel leichter, das <u>ihn früher tiefer und länger gequält, ja</u></p>   | <p>Шынында, кезінде оны ұзақ әрі қатты азап шектірген түрлі жайсыз жағдайларды ол енді әлдеқайда жеңіл</p>   |

|     |   |   |
|-----|---|---|
|     | vielleicht <u>bis zur Wurzel erschüttert hätte</u> [Hesse 1999: 66].  | кабылдады, өйтпесе <u>олар түбіне жетер еді</u> .<br>Shi'ni'nda, kezinde <u>oni'</u> uzaq a'ri qatti' azap shektirgen tu'rli jaysi'z jaghdaylardi' ol endi a'ldeqayda jengil qabi'ldadi', o'ytpese <u>olar tu'bine jeter edi</u> .  |
| 37. | [...] statt Gottbesessenheit <u>erntet</u> er Gewissensruhe, statt Lust Behagen, statt Freiheit Bequemlichkeit, statt tödlicher Glut eine angenehme Temperatur [Hesse 1999: 69].  | [...] құдайға құлшылық қылудың орнына сабырлы арды, ләззаттың орнына қанағатты, еркіндіктің орнына жайлылықты, аптап ыстықтың орнына жылы температураны табады.<br>[...] qudaygha qulshi'li'q qi'lwdi'ng orni'na sabi'rli' ardi', la'zzatti'ng orni'na qanaghatti', erkindikting orni'na jayli'li'qti', aptap i'sti'qti'ng orni'na ji'li' temperaturatwrani' tabadi'.   |
| 38. | [...] <u>der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe</u> [Hesse 1999: 79].  | [...] <u>адам – жүздеген қабықшалардан тұратын пияз, сандаған жіптерден толқылған бұл</u> .<br>[...] <u>adam – ju'zdegen qabi'qshalardan turati'n pi"yaz, sandaghan jipterden tolqi'lghan bul</u> .   |
| 39. | Und doch <u>war das nur die Schale</u> : innen war alles voll Bedeutung, Spannung, Schicksal, und [...] [Hesse 1999: 202].  | Бірақ та <u>бұл</u> тек қана <u>қабыршақ</u> , ал іші толған мағына, шиеленіс, тағдыр еді және [...].<br>Biraq ta <u>bul</u> tek qana <u>qabi'rshaq</u> , al ishi tolghan maghi'na, shi"elenis, taghdi'r edi ja'ne [...].   |
| 40. | Und wenn in besonders begabten und zart organisierten Menschenseelen die Ahnung ihrer Vielspältigkeit aufdämmert, wenn sie, wie jedes Genie, den Wahn der Persönlichkeit durchbrechen und sich als mehrteilig, <u>als ein Bündel aus vielen Ichs empfinden</u> , so brauchen sie das nur zu äußern, [...] [Hesse 1999: 77]. | Егер де ерекше дарынды хәм нәзік келген адам жанында өзінің көпқырлылық сезімі қылаң берсе, егер де ол кез-келген ғұлама іспетті тұлға тұтастығының иллюзиясын бұзып өтсе әрі өзінің күрделілігін, өзінің көптеген <u>«Мен»-дерінің жиынтығын сезінсе</u> , бұл жайды тек ыммен жеткізсе де болды [...].<br>Eger de erekshe dari'ndi' xa'm na'zik kelgen adam jani'nda o'zining qo'pq'rli'li'q sezimi qi'lang berse, eger de ol kez-kelgen ghulama ispetti tulgha tutasti'ghi'ni'ng i"llyuzi"yasi'n buzi'p o'tse a'ri o'zining ku'rdeliligin, o'zining ko'ptegen <u>«Men»-derining ji"i'nti'ghi'n sezinse</u> , bul jaydi' tek i'mmen jetkizse de boldi' [...]. |

## 3.2 Die Übertragungsspezifika: Methoden, Beobachtungen, Probleme

Anschließend zum Kapitel 3.1 werden im Weiteren die Übersetzungsanalysen der einzelnen Passagen gegeben sowie am Beispiel von bestimmten Stellen die Übersetzungsprobleme und Beobachtungen, die während des Übersetzungsprozesses entstanden sind, erläutert. Jedes Beispiel ist mit einer Zahl angegeben, damit es leicht im Kapitel 3.1 zu finden ist.

**Methoden:** Nach der detaillierten Analyse des *Steppenwolf* bestand die Übersetzung der ausgewählten Passagen ins Kasachische aus zwei großen Schritten. Im ersten Schritt der Übersetzung wurden von der Autorin die Methoden der wortwörtlichen und kontextuellen Übersetzungen ausgewählt. Dabei wurden aber sowohl syntaktische, als auch lexikalisch-semantische Besonderheiten des kasachischen Textes (beziehungsweise der kasachischen Sprache) berücksichtigt. Die Passagen wurden auch im Einklang mit dem Kontext des Romans übersetzt, um nicht nur lose Wörter und Wortverbindungen des Originals in der Übersetzung zu erhalten.

Im zweiten Schritt, einer Form der qualitativ-empirischen Überprüfung des Übersetzungsergebnisses, ging es vor allem um einen Austausch der Autorin über den entstandenen kasachischen Text mit der Sprachwissenschaftlerin Samal Kamzina und dem Übersetzer, Schriftsteller und Literaturkritiker Toktarbek Kamzin. Diese Schritte führten dazu, dem *Steppenwolf*-Text nicht nur seine kontextuelle Erfülltheit im Kasachischen zu geben, sondern auch seine Literarizität in einer anderen Sprache zu finden und zwei Sprachen, zwei Kulturen und zwei literarische Welten miteinander in Verbindung zu setzen. Zum Schluss dieser durchaus kreativen Arbeit lässt sich sagen, dass die Übersetzung der ausgewählten Passagen des *Steppenwolf* ins Kasachische gelungen ist und ihrer Adäquatheit einem literarischen Werk entspricht. Eine weitere Arbeit an der Übersetzung würde eine neue Stimme, die des *Steppenwolf – Түз тағысы*, in einem türkischen Kultur- und Sprachraum zum Erklingen bringen.

Diese Art der Übersetzung trug aber neben literarischen auch einen wissenschaftlichen Untersuchungscharakter, der natürlich neben Erfolgen auch Schwierigkeiten und Beobachtungen mit sich brachte.

**Beobachtungen:** Die emotionalen Momente in Hesses Sprache werden, sobald die im Allgemeinen zurückhaltend und verborgen dargestellten Gefühle offen gezeigt werden sollen, vor allem in Bezug auf die Beschreibung von Frauen, meist mithilfe orientalischer Bilder vermittelt (vgl. im Kapitel 2.2 die Lexik aus dem metaphorischen Modell „Pflanzenwelt“: Frauen – *Blume, Sommerrose, rosenhaft, sommerlich, Blumengesicht, Lotosblüte*; Frauenkörper – *Garten, Pfade und Dickichte ihres Gartens; Beziehungen blühen*). Im Kasachischen wurden Gefühle immer singend in einem Lied, mit gedehnten Worten oder nur Musik spielend auf der *Dombra*, der kasachischen zweisaitigen Laute, übertragen (diese Form der Vermittlung wird im Kasachischen *ku'y* genannt). Dank der Bildhaftigkeit, und auch dank der Genauigkeit der kasachischen Sprache (tiefe, hohe Schattierung der sprachlichen Übertragung), zeichnet sie sich aber durch einen lebhaften Charakter aus, deswegen ist die Wirkung auf den Leser (in der Literatur) und den Zuhörer (in der Musik) intensiver und näher. Das Gesagte und Beschriebene in einem Lied oder literarischen Text berührt durch den Rückgriff auf die bekannte Form des kulturellen Wissens (*ku'y*) die Gefühle/die Emotionen des Rezipienten. Außerdem versucht sich Kasachisch immer symbolisch auszudrücken<sup>286</sup>, da die Weltbetrachtung, wie es schon im Kapitel 2.1 zu zeigen versucht wurde, für den Aufbau des gesamten Weltmodells aufgrund der Totembilder, Aberglaube, und des Schamanismus sowie Tengrismus passiert. Diese Merkmale der Sprachen sollten deswegen bei der Übersetzung berücksichtigt werden.

In Beispiel 22 etwa gelingt es im Kasachischen die gleichen Bilder des metaphorischen Modells der Pflanzenwelt zu verwenden. Auch in der Zielsprache funktioniert die Gegenüberstellung vom Duft der *Sommerrose* mit dem kommenden Herbst die Situation des Abschiedes und des Schicksals zu symbolisieren. Allerdings erfolgt im Kasachischen notwendigerweise zunächst eine syntaktische Verschiebung: die Worte Abschied (*qoshtasw*), Herbst (*ku'z*) und Schicksal (*taghdi'r*) rücken an das Ende des Satzes, während die Beschreibung der Sommerrose und ihres Duftes an den Anfang gesetzt wird. Semantisch steht im Deutschen aber das, was die Rose ausstrahlt (Duft), für die Stimmung des schicksalhaften Vergehens, während im Kasachischen die Rose selbst das Schicksal in sich trägt und somit den Abschied symbolisiert.

---

<sup>286</sup> Kairbekov B.G.: Put' vody. Izbrannoe: stih i proza. Moskva: Tezaurus 2010, S. 339-398.

An einer anderen Stelle (Beispiel 20) hilft der Bezug auf das metaphorische Modell der Pflanzenwelt den „kreativen Kontext“ zu übertragen, obwohl das Kasachische eigentlich nicht die Möglichkeit bietet, den erotischen Aspekt dieser Stelle authentisch wiederzugeben. Zunächst erfolgt in Bezug auf den *Garten* eine Konkretisierung als „Paradies“ (*jer ja'nnati*). Nur dadurch kann die Schönheit der Situation dargestellt werden, denn die direkte Übertragung von Garten (*baq, baqsha*) würde vor allem Assoziationen mit Arbeit hervorrufen. In weiterer Folge, auf das Bild des Paradieses aufbauend, funktioniert die Übertragung der Begriffe „Pfad“ und „Dickicht“ mit ihren erotischen Anklängen. Die „süße Frucht des Paradiesbaumes“ findet für den Aspekt der Süße ihr Äquivalent in „honighaft“, da im Kasachischen positive Süße im Sinne von genussvoll, angenehm etc. mit *bal* (Honig) dargestellt wird.

Die Beispiele zeigen, dass es trotz kleinerer Verschiebungen in vielen Fällen möglich ist, im Kasachischen mit denselben metaphorischen Modellen zu arbeiten wie im Deutschen. Darüber hinaus ist die Übertragung in vielen Fällen nicht nur möglich, sondern, die von Hesse gewählten Bilder im Bereich der Natur, kommen der kasachischen Weise, sich symbolisch auszudrücken, entgegen. Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich natürlich zahlreiche Probleme bei der Übertragung von Literatur zwischen zwei so weit entfernten Sprachen und Kulturen ergeben. Im Folgenden wird eine Vielzahl von Fällen beispielhaft in den Blick genommen.

### **Lexikalische Adäquatheit**

Das Problem der lexikalischen Adäquatheit war das erste, vor allem beim Übersetzen des Symbols *Steppenwolf* (vgl. Kapitel 1.2 und Kapitel 2.1):

Für das deutsche Wort „Wolf“ findet man im Kasachischen 18 Äquivalente: *der Wolf* (deutsch) – *qasqi'r* (Oberbegriff für Wolf); *taghi'* (verwilderter Wolf in der Steppe); *ku'rt, i''t-qus* (alter Name für Wolf); *arlan* (ein starker Wolf); *birishek, abadan* (männlich, Leitwolf); *ko'kserek* (unter den jungen Wölfen der stärkste); *qorqaw, ko'rban* (ein stark reißender Wolf); *shil bo'ri* (ein ausgehungertes/ruppiger Wolf); *bo'ri, shi''bo'ri* (einem Hund ähnlicher in Sumpfgenden lebender Wolf); *shoghal* (ein blutrünstiger Wolf); *ko'kjal, atayi'* (ein mächtiger Wolf); *ko'kshulan* (ein sehr starker und mächtiger Wolf); *maytaban* (ein gemästeter, vollfleischiger Wolf) (kasachisch).

Für das deutsche Wort „Steppe“ findet man im Kasachischen drei Äquivalente: *die Steppe* (deutsch) – *dala, sayi'n dala, tu'z* (kasachisch). Bei dieser lexikalischen Vielzahl sollte man den Steppenwolf Harry in jeder Passage passend übersetzen, da der Steppenwolf bei Hesse teils *ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf*<sup>287</sup> (alt) ist, teils als *diesen Kerl, dieses Vieh von Steppenwolf*<sup>288</sup> (jung) dargestellt wird.

Auch für den Titel musste eine passende Variante festgelegt werden und die folgenden Möglichkeiten boten sich an: *Der Steppenwolf* (deutsch) = *Tu'z taghi'si'* oder *Tu'z bo'risi* (kasachisch). In unserem Fall bleiben wir bei der Variante *Tu'z taghi'si'* (Der Steppenwolf), da *tu'z* neben der Bedeutung der Steppe auch das Elend, das fremde Land, sich außerhalb des Zuhauses befinden, beinhaltet und *taghi'* neben der Bedeutung wild, verwildert auch menschenfeindlich und zurückgezogen beinhaltet. Deswegen erscheint die Übertragung als *Tu'z taghi'si'* adäquat und dem stilistischen Komplex *Steppenwolf* entsprechend.

Dazu Beispiel 1 aus dem Roman:

[...] den Sprung ins Weltall wagen zu können, müßte solch ein *Steppenwolf* einmal sich selbst gegenübergestellt werden, müßte tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewußtsein seiner selbst kommen.<sup>289</sup>

[...]vghari'shqa bir ati'lwgha bel baylaw, bul si'ndi' Tu'z taghi'si'na o'z o'zin toli'q tani'p xa'm o'z jani'ni'ng shi'ngi'raw-shi'ti'rmani'na u'ngilip, tu'binde o'z jani'na betpe-bet bir qaraw kerek edi.

In dieser Passage steht der titelgebende Begriff „Steppenwolf“, für den in seiner kompletten Form (im Gegensatz zum verkürzten „Wolf“) die Übersetzung *Tu'z taghi'si'* mit der dargestellten Herleitung, adäquat und angemessen erscheint, um den Kontext und den Bedeutungsumfang zu übertragen. Jedoch beinhaltet „der Steppenwolf“ als ein Symbol die komplexe Bedeutung der Zeit, der Werte und des Strebens zum hohen Ideal. Bei der Übersetzung dieses Symbols ins Kasachische ist die kontextuelle Übersetzungsmethode wichtig, da die Auswahl der passenden Symbolbilder in der Zielsprache größer als in der Ausgangssprache ist.

In der folgenden Passage (Beispiel 5) wurde Wolf als *qasqi'r* übersetzt:

Er nennt alles Wilde in sich *Wolf* und empfindet es als böse, als gefährlich, als Bürgerschreck – aber er, der doch ein Künstler zu sein und zarte Sinne zu haben

<sup>287</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 22.

<sup>288</sup> Ebd., S. 137.

<sup>289</sup> Ebd., S. 73.

glaubt, vermag nicht zu sehen, daß außer dem *Wolf*, hinter dem *Wolf*, noch viel andres in ihm lebt, daß nicht alles Wolf ist, was beißt, daß da auch noch Fuchs, Drache, Tiger, Affe und Paradiesvogel wohnen. Und daß diese ganze Welt, dieser ganze Paradiesgarten von holden und schrecklichen, großen und kleinen, starken und zarten Gestaltungen erdrückt und gefangengehalten wird von dem Wolfmärchen, ebenso wie der wahre Mensch in ihm vom Scheinmenschen, vom Bürger, erdrückt und gefangengehalten wird.<sup>290</sup>

Ol o'z boyi'ndaghi' bar taghi'li'qti' *qasqi'r* dep, oni' a'ri zuli'm, qawipti, meshhandi'q turghi'da – qorqi'ni'shti' dep tani'ti'n, biraq o'zin sheber dep sanap, sezimining na'ziktingin toli'q sezinse de, o'z boyi'nda qasqi'rmen qatar tu'lkinging, aydaxardi'ng, jolbari'sti'ng, maymi'ldi'ng, jumaq qusi'ni'ng, o'zge de ko'p na'rsening bari'n tu'sine alar emes. Osi' bir ku'lli a'lem, sulw ja'ne suri'qsi'z, u'lken xa'm kishi, bu'kil ja'nnat baghi', ku'shti ja'ne a'lsiz maquli'qtar mekeni osi' bir ku'lli ja'nnat baghi' qasqi'r twrli' angizdi'ng arbawi'na tu'sip, janshi'lghan, boyi'ndaghi' Garri" toli'q adam jarti'kesh meshhan adamni'ng tutqi'ni'nda qalghanday.

Im Gegensatz zu *taghi'* aus dem Titel *Tu'z taghi'si'* (Steppenwolf) ist *qasqi'r* (Wolf) ein Oberbegriff für Wölfe, also eine unspezifische Bezeichnung für das Tier. In der übersetzten Passage ist die Einordnung in das metaphorische Modell der Tierwelt wesentlich, da der Wolf unbestimmt genannt wird und dann in Abgrenzungen zu anderen Tieren und vor allem zum Steppenwolf differenziert wird. Dies zeigt sich auch in der Identifizierung Harrys mit einem Steppenwolf, der ganz spezifische Eigenschaften in sich trägt (böse, gefährlich, Bürgerschreck) von dem aber der Wolf in dieser Passage abstrahiert wird. Das heißt, dass bei der Übersetzung des stilistischen Kerns Wolf darauf zu achten war, einen Begriff zu wählen, der im konkreten Kontext der jeweiligen Passage, passend spezifiziert werden konnte.

### Übersetzung von Pronomen

Die Übertragung der Relativpronomen ins Kasachische erwies sich als nächstes Problem in dieser Reihe. Die Fülle der vorhandenen Relativpronomen des Originals findet ihre Äquivalenz in der Zielsprache in Personal- und Possessivpronomen wie *men* – ich, *meni* – mich, *mende* – bei mir, *mening* – mein/e, *olardi'n* – ihr/e/es/n. Dieses Nichtvorhandensein der Relativpronomen in der kasachischen Sprache verlangt eine vollständige Anpassung an die grammatischen und semantischen Normen der Zielsprache. Das Problem wurde unter Berücksichtigung des stilistischen Komplexes dieser Passage und mit Hilfe der kontextuellen Übersetzungsmethode gelöst. Somit

<sup>290</sup> Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 85.

wurde die adäquate Übersetzung erreicht und der stilistische Komplex ins Kasachische übertragen.

Dazu Beispiel 30:

Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, alle, mit **denen** ich getanzt habe, alle, **die** ich entzündet, alle, **die** mich entzündet hatten, alle, **um die** ich geworben, alle, **an die** ich mich verlangend geschmiegt, alle, **denen** ich mit Liebe Sehnsucht nachgeblickt hatte, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, **die** in meinem Armen blühte.<sup>291</sup>

**Men** jali'n ati'p jantalasqan bul tu'nning barli'q a'yelderimen bi"ledim, sonda **men** eliktirgen, **meni** eliktirgen, **mende** ko'ngilin tapqan, qumarli'qpen **mening** qushaghi'ma engen, **olardi'n** songi'na mahabbat mungi'men qaraghan, endi jalghi'z jangha aynali'p **mening** qushaghi'mda qulpi'rghan.

In der obigen Passage muss aufgrund des Fehlens von Relativpronomen eine Verschiebung des Akzents vorgenommen werden, der von den Frauen im Original zum Ich in der Übersetzung führt. An dieser Stelle konnte aber eine adäquate Übertragung geschaffen werden, da das metaphorische Modell „Licht“ mit dem Slot „Feuer“ im Mittelpunkt steht. Dieser Schwerpunkt durfte in der Übersetzung nicht verloren gehen, um den Sinn angemessen zu vermitteln, weshalb die Verschiebung auf das Ich in der Übersetzung nicht störend zu Buche schlägt.

Als nächstes Problem muss die Übertragung der Personalpronomen genannt werden. Für die deutschen Personalpronomen *sie* und *er* (Nom.Sg.) sowie *sie* und *ihn* (Akk.Sg.) gibt es im Kasachischen nur die Formen *ol* für *sie*, *er* und *oni'* für *sie*, *ihn*, weil in der kasachischen Sprache zwischen männlichen und weiblichen Formen grammatisch nicht unterschieden wird (Genus), weswegen in beiden Fällen jeweils nur eine Bezeichnung verwendet werden kann wie *ol* = *sie*, *er* und *oni'* = *sie*, *ihn*.

Dazu einige Beispiele:

Beispiel 22:

**Sie** nahm Abschied. Abschied war es, Herbst war es, Schicksal war es, wonach die Sommerrose so reif und voll geduftet hatte.<sup>292</sup>

**Ol** qoshtasqan. Bul - mening jazghi' rawshani'mni'ng toli'qsi'p jupar shashqan qoshtaswi' edi, ku'zi edi, taghdi'ri' edi.

Beispiel 36:

<sup>291</sup> Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 220.

<sup>292</sup> Ebd., S. 212.

Und in der Tat ertrug **er** manches Ungemach jetzt viel leichter, das **ihn** früher tiefer und länger gequält, ja vielleicht bis zur Wurzel erschüttert hätte.<sup>293</sup>

Shi'ni'nda, kezinde **oni'** uzaq a'ri qatti' azap shektirgen tu'rli jaysi'z jaghdaylardi' **ol** endi a'ldeqayda jengil qabi'ldadi', o'ytpese olar tu'bine jeter edi.

Beispiel 24:

Wieder erwachte ich, ohne aufgehört zu haben, **sie** mit den Armen zu umschlingen, meine schöne, schöne Blume. Und wunderbar! – beständig blieb die schöne Blume dennoch das Geschenk, das mir Hermine gemacht hatte.<sup>294</sup>

**Oni'** – mening a'sem de a'sem gu'limdi qushaghi'mnan bosatpay men qayta oyandi'm. Bir ghajabi' – osi' bir a'sem gu'l sol qalpi' Germi'nani'ng si'yli'ghi' boli'p qala berdi.

Allgemein verlangt die Übersetzung der Pronomen eine Übertragung in anderen grammatischen Kategorien, auch weil es im Kasachischen keine exakte Entsprechung für die Kasus im Deutschen gibt. Das Kasachische kennt sieben Kasus gegenüber den vier Deutschen. Darüber hinaus fehlen wie gezeigt im Kasachischen die Relativpronomen sowie eine dem Deutschen entsprechende Unterscheidung des grammatischen Geschlechts. Für die Anpassung und Umschreibung in den einzelnen Fällen, konnte durch eine Berücksichtigung der Elemente der stilistischen Peripherie beziehungsweise der metaphorischen Modelle, die adäquate Variante identifiziert werden.

### **Wörtlichkeit**

Als ein weiteres Problem war die Übertragung der Liebesszenen ins Kasachische, obwohl sie von Hesse genauso in Metaphern gekleidet beschrieben sind. Als Lösung für dieses in der kasachischen Kultur heiklen Problems bot sich für viele Passagen eine wortwörtliche Übersetzung an. Im bereits oben angeführten Beispiel 20 (Garten, Pfade, Dickicht), wo es in der Übertragung zunächst zu einer Verschiebung von Garten auf Paradies kommt, wird der darauffolgende Satzteil wortwörtlich übersetzt.

Beispiel 20:

Ich war voll brennender Sehnsucht, voll erstickender Angst, und ich klammerte mich wild an Maria, lief noch einmal flackernd und gierig durch alle Pfade und

<sup>293</sup> Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 66.

<sup>294</sup> Ebd., S. 180.

Dickichte ihres Gartens, verbiß mich noch einmal in die süße Frucht des Paradiesbaumes.<sup>295</sup>

Tula boyi'm ashhi' munggha, tunshi'qti'rghan qorqi'ni'shqa toli' edi, ja'ne de men Mari'yagha o'lermendikpen jarmasi'p, oni'ng ja'nmati'ni'ng barli'q soqpaqtari' men qali'ng nwi'n taghi' bir ret qomaghayli'qpen jantalasa aralap, jumaq aghashi'ni'ng bal jemisine tisimdi bati'ri'p jiberdim.

Zunächst erscheint es als würde man damit dem Problem der erotischen Assoziationen dieser Passage ausweichen. Jedoch hilft die Wörtlichkeit die bildhaft beschriebene Stelle in ihrer Originalität dem kasachischen Leser wiederzugeben, indem die wörtlichen Übersetzungen in Verbindung mit der oben beschriebenen Verschiebung zu Paradies die Assoziationen vermitteln, ohne ihre kreative, schriftstellerische Einmaligkeit zu schwächen.

### **Bildhaftigkeit**

Die Bildhaftigkeit und die Neigung zur Symbolhaftigkeit des Kasachischen machte während des Übersetzungsprozesses eine phraseologische Übertragung notwendig. Damit ist gemeint, dass das Kasachische eine Metapher, eine Phraseologie oder ein Symbol verlangt, wo es im Original eine direkte Beschreibung ohne rhetorische oder symbolhafte Figuren gibt.

Im Beispiel 1 muss „den Sprung ins Weltall wagen zu können“ als *ghari'shqa bir ati'lwgha bel baylaw* übertragen werden.

Beispiel 1:

[...] den Sprung ins Weltall wagen zu können, müßte solch ein *Steppenwolf* einmal sich selbst gegenübergestellt werden, müßte tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewußtsein seiner selbst kommen.<sup>296</sup>

[...] *ghari'shqa bir ati'lwgha bel baylaw*, bul si'ndi' Tu'z taghi'si'na o'z o'zin toli'q tani'p xa'm o'z jani'ni'ng shi'ngi'raw-shi'ti'rmani'na u'ngilip, tu'binde o'z jani'na betpe-bet bir qaraw kerek edi.

*Bel baylaw* heißt wörtlich „den Gurt um die Hüften binden“, was eine phraseologische Fügung ist, die für „etwas wagen“ steht und aus der Vorbereitung für einen Kampf stammt. Traditionell banden sich kasachische Kämpfer vor der Auseinandersetzung (*kures*) ihr Gewand mit einem Gurt fest. Durch solche und ähnliche

<sup>295</sup> Ebd., S. 202-203.

<sup>296</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 73.

Stellen erhält die Übersetzung einen größeren Reichtum an Bildern, aber um nicht eine ungewollte „Verschönerung“ anzufertigen, ist es wichtig den „kreativen Kontext“ nicht aus den Augen zu verlieren und mit passenden rhetorischen und stilistischen Mitteln den Kern zu übertragen.

Bei Beispiel 12, „so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter“ erfolgt statt einer wortwörtlichen Übertragung eine als phraseologische Einheit *anam qalja jegen* mit dem Sinn „geboren sein nach allen menschlichen Regeln, ein Mensch sein“ übersetzt wird, was aber den stilistischen Komplex zu übertragen half und der Passage den authentischen Charakter gibt:

Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger *Steppenwolf* bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter.<sup>297</sup>

Qaqsal tarti'p, ju'ni tu'sken *Tu'z taghi'si'* bolghani'ma qaramastan, men twghanda **anam qalja jegen**.

Mit dieser Variante der Übertragung wird das, was bei Hesse im Kontext wiedergegeben wird, nämlich, dass Harry seine Menschlichkeit nicht durch seine wölfischen Eigenschaften verliert, verdichtet in der phraseologischen Fügung *anam qalja jegen* ausgedrückt, ohne dass dabei die stilistische Erfülltheit des Originals ausgedünnt würde.

Dieses letzte Beispiel zeigt aber auch, dass bei einer Übersetzung stets Probleme bleiben, die in Kompromissen münden müssen. Hier etwa im Wegfallen von „Mutter“ und all der damit verbundenen Konnotationen und Assoziationen. So war es bei einigen Stellen nicht möglich, den stilistischen Komplex mit all seinen Elementen adäquat in die Zielsprache zu übertragen.

### **Nichtübertragbarkeit des stilistischen Komplexes**

Die nächsten Beispiele zeigen Stellen, wo der stilistische Komplex, vor allem die stilistische Peripherie, im Kasachischen nicht wiedergegeben werden konnte, da die im Original vorhandenen sprachlichen Bilder (Metaphern) in der Zielsprache ihre stilistische Färbung verlieren.

Beispiel 27:

---

<sup>297</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 22.

[...] und hatten stets neben den offiziellen und zahlenden Freunden noch andre **Liebesbeziehungen blühen**.<sup>298</sup>

[...] resmi" ja'ne aqi'li' dostari'nan basqa, tu'rli **mahabbat qari'm-qati'nastari'** da **boldi'**.

Hier wird die metaphorische Verbindung *Liebesbeziehungen blühen* ins Kasachische nur als – „es gibt Liebesbeziehungen“ übertragen, weil es nicht möglich ist die kasachischen Wörter für Blühen sinnvoll mit „Liebesbeziehungen“ in Verbindung zu setzen, was zu einem Verlust dieses Elements aus dem stilistischen Komplex *Garten* führt.

Beispiel 37:

[...] statt Gottbesessenheit **erntet** er Gewissensruhe, statt Lust Behagen, statt Freiheit Bequemlichkeit, statt tödlicher Glut eine angenehme Temperatur.<sup>299</sup>

[...] qudaygha qulshi'li'q qi'lwdi'ng orni'na sabi'rli' ardi', la'zzatti'ng orni'na qanaghatti', erkindikting orni'na jayli'li'qti', aptap i'sti'qti'ng orni'na ji'li' temperatwrani' **tabadi'**.

In diesem Beispiel wird das metaphorisch verwendete Verb *erntet* ins Kasachische nur als „findet“ (*tabadi'*) übertragen. Wieder muss die Anspielung auf den stilistischen Komplex *Garten* fallen gelassen werden und es war auch nicht möglich diesen Bezug an einer anderen Stelle dieser Passage einzubringen. Dieser Situation muss man bei der Übersetzungsarbeit ins Auge blicken und akzeptieren, dass an manchen Stellen Entscheidungen darüber notwendig sind, was bei der Übertragung erhalten werden muss, während gleichzeitig andere Elemente verloren gehen.

**Zusammenfassung des Kapitels:** Ein literarischer Text, der durch eine Vielzahl von rhetorischen Figuren, einen besonderen Kontext und eine einmalige Autorenstimme gekennzeichnet ist, verlangt von einem Übersetzer eine detaillierte Auseinandersetzung. Die Klassifizierung von metaphorischen Modellen auf der sprachlichen Ebene, die Bestimmung der stilistischen Komplexe auf der kontextuellen Ebene sowie die Bestimmung der tragenden Symbolbilder auf der lexikalischen Ebene erleichtern diese Arbeit und bieten auch bei „heiklen“ Übersetzungsproblemen oft einen Ausweg. Das Verständnis und das Übertragenkönnen der Seele eines Werkes in die Zielsprache hängen natürlich einerseits von der Begabung des Übersetzers, aber andererseits von

<sup>298</sup> Ebd., S. 178.

<sup>299</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 69.

seiner hartnäckigen Arbeit ab. Bei der Übersetzung von literarischen Werken aus Sprachen, die zu verschiedenen Sprachfamilien gehören, im vorliegenden Fall Deutsch-Kasachisch, ist die Berücksichtigung sowohl der sprachlichen als auch der kulturellen Besonderheiten wichtig.

Die präzise Auseinandersetzung mit dem Kontext des Romans und die danach geleistete Übersetzungsarbeit zeigte, dass es möglich ist, zu einer adäquaten Übersetzung der Romanpassagen zu gelangen und dabei die stilistischen Komplexe im Allgemeinen zu übertragen, ohne auf eine Hilfssprache zurückgreifen zu müssen, wie es bis jetzt für die kasachische Übersetzungskultur typisch und üblich war. Zwar haben die in diesem Kapitel angeführten Beispiele gezeigt, dass es zu Fragen und Problemen kommt, die für die Übersetzungsarbeit typisch sind, die aber keineswegs zu einer unangemessenen Entfernung vom Original führen müssen.

Somit lässt sich sagen, dass ein stilistischer Komplex eines „kreativen Kontextes“ in den meisten Fällen nicht verloren geht, wenn bei der Übersetzung sein stilistischer Kern und seine stilistische Peripherie berücksichtigt werden und mit möglichst gleicher stilistischer Erfülltheit beizubehalten versucht werden, so dass sie dem Leser einer anderen Kultur verständlich und doch authentisch bleiben. Eine solche Art der Übersetzung bringt den Erfolg nicht nur für die Belletristik der beiden Kulturen mit sich, sondern auch einen neuen Umgang mit der deutschsprachigen Literatur in einem turksprachigen beziehungsweise mehrsprachigen Land.

## Conclusio

In der verfassten Arbeit haben verschiedene Herangehensweisen an Hesses Werk *Der Steppenwolf* mit ihren Auswirkungen auf die übersetzerische Praxis ihren Platz gefunden. In der Einleitung wurden das Ziel und die Aufgaben, um dieses Ziel zu erreichen, der Aufbau der Arbeit sowie ihre theoretischen Grundlagen beschrieben. In der folgenden Zusammenfassung werden die Abschnitte und Kapitel mit ihren Ergebnissen kurz beschrieben und die Idee der Arbeit noch einmal dargestellt.

Der erste Abschnitt *Übertragung der sprachlichen Bilder im „kreativen Kontext“* besteht aus den Kapiteln *Literarische Übersetzung*, *Kreativer Kontext* und *Sprachliche Bilder als kognitives und kulturelles Phänomen*. Jedes Kapitel gab eine ausführliche Darstellung der theoretischen Grundlagen zum angegebenen Thema. Unter den zahlreichen Ansichten der zitierten Theoretiker wurde die eigene Position der Autorin entwickelt, die dann in den weiteren Kapiteln am Beispiel eines literarischen Textes geäußert wurde.

Das Kapitel 1.1 *Literarische Übersetzung* setzte sich mit den Ideen der Wissenschaftler aus den deutsch- und russischsprachigen Bereichen, nämlich jenen von Schleiermacher (1963), Benjamin (1972), Mahmudov (1989), Albrecht (1998), Schöndorf (2000), Frank (2004), Kittel (2004), Gil'čenok (2006), Karadža (2007), Kairbekov (2010) auseinander. Diese dichte Beschäftigung mit Fragen der literarischen Übersetzung half nicht nur auf die Ideen der Theoretiker und Praktiker dieses Bereiches einen Blick zu werfen, sondern auch ein eigenes Gefühl und eine eigene Herangehensweise an diesen Bereich der Arbeit mit einem literarischen Text zu entwickeln, was im dritten Abschnitt seine Anwendung fand.

Das Kapitel 1.2 *Kreativer Kontext* stellte zum ersten Mal die Theorie des „kreativen Kontextes“ des kasachstanischen Literaturwissenschaftlers und Übersetzers Hairulla Mahmudov (1989) in der deutschen Sprache vor und zeigte eine Art der literarischen Analyse basierend auf dem Kontext eines Werkes, auf seinen Attributen wie Wort, Satz, Absatz, Idee, Autorenstimme. Diese Interpretationsmöglichkeit wurde im Weiteren am Beispiel des *Steppenwolf* im Kapitel 2.2 eingesetzt. So wird unter dem „kreativen Kontext“ nach Mahmudov ein System der erfüllten stilistischen Sprechereinheiten verstanden, die die Sprache eines Autors einzigartig machen und nur

mit stilistischen Komplexen und ihren Bestandteilen, dem stilistischen Kern und der stilistischen Peripherie, denkbar sind.

Der zweite Abschnitt *Der Steppenwolf im Zwischenraum der Sprachen und Kulturen* besteht aus den Kapiteln „Wolf“ im „kreativen Kontext“ von *Steppenwolf* (Deutsch, Kasachisch), *Die metaphorische Modellierung der kognitiven Bilder im Steppenwolf*, *Der Steppenwolf als stilistischer Komplex*. Dieser zweite Abschnitt der Arbeit beschäftigte sich mit der Anwendung der dargestellten Theorien, Ansichten und Ideen des ersten Teils in der Praxis, nämlich an Hesses *Steppenwolf*.

So beschrieb das Kapitel 2.1 „Wolf“ im „kreativen Kontext“ von *Steppenwolf* (Deutsch, Kasachisch) das Symbol des Wolfes im Werk im Allgemeinen und auch als ein Wort in verschiedenen Kulturen. „Wolf“ nimmt als ein kulturelles und historisches Symbol in verschiedenen Kulturen eine archetypische Rolle ein, steht in Verbindung mit Entstehungsmythen verschiedener Völker, greift auf unterbewusste Vorstellungen über die Welt und das Leben eines Menschen und seine Nähe zur Natur zurück. Diese Darlegung zeigte auch, dass der Steppenwolf bei Hesse ein Symbol ist und für den ganzen Romankontext bedeutungstragend ist, da er nicht nur die Idee des Menschlichen und Tierischen in einer Natur meint, sondern auch die Ideen einer kontextuellen Parallele der Zeit und Unsterblichkeit, Verwandlung (Tier- und Menschenwerdung), Gewalt und Besorgnis, aber auch Instinkten und Intuition sowie des Intellektes trägt.

Im Kapitel 2.2 *Die metaphorische Modellierung der kognitiven Bilder im Steppenwolf*, das als eine praktische Unterstützung des Kapitels 1.3 diente, wurden durch eine ausführliche Arbeit am Romantext die sprachlichen Bilder, nach den Prinzipien der Theorie der kognitiven Metaphern herausgearbeitet. Alle Metaphern wurden sorgfältig nach ihrem Quell- und Zielbereich in geeignete metaphorische Modelle eingeordnet. Diese Auseinandersetzung half die Bausteine, die ein Autor in seiner Hand für die Erschaffung seines literarischen Werkes besaß, zu identifizieren und zum (literarischen, schriftstellerischen) Vorhaben des Autors vorzudringen. So wurden im Laufe der Arbeit folgende metaphorische Modelle erarbeitet: das metaphorische Modell der Tierwelt mit dem Frame „Tierreich“ und den Slots „Säugetiere“, „Vögel“, „Fische“ und „Andere“, dem Frame „Handlungen und Eigenschaften von Tieren“ und dem Frame „Gruppierungen der Tiere“ sowie dem Frame „Der Lebensraum der Tiere“; das metaphorische Modell der Pflanzenwelt mit dem Frame „Pflanzenreich“, dem Frame „Pflanzenteile“ und den Slots „Wurzel“, „Früchte“ und „Blüte“, dem Frame

„Lebenszyklus der Pflanzen“, dem Frame „Vorkommen der Pflanzen“; das metaphorische Modell „Licht“ mit dem Frame „Lichtquelle“ und den Slots „Licht“ und „Feuer“; das metaphorische Modell „Wasser“ mit dem Frame „Wasser“; das metaphorische Modell „Krieg“ mit dem Frame „Kriegerische Handlungen und Bewaffnung“ und den Slots „Kriegerische Handlungen“ und „Bewaffnung“ sowie dem Frame „Kriegsergebnisse“; das metaphorische Modell „Theater“ mit dem Frame „Theaterrequisiten und Aufführungselemente“ und den Slots „Theaterrequisiten“, „Aufführungselemente“ und dem Slot „Theaterraum“; sowie schließlich das metaphorische Modell „Spiegel“ mit dem Frame „Spiegel“.

Im Einklang mit der Basis im theoretischen Kapitel 1.2 und der analytischen Grundlage im Kapitel 2.2 kam als nächstes Kapitel 2.3 *Der Steppenwolf als stilistischer Komplex*, das sich mit dem „kreativen Kontext“ des Romans beschäftigte. Dafür boten die darauffolgenden Kapitel zur lexikalischen und sprachlichen Analyse des *Steppenwolf* zahlreiche Material für das adäquate Verständnis und die Feststellung des „kreativen Kontextes“ des *Steppenwolf*. Die herausgearbeiteten stilistischen Komplexe mit dem stilistischen Kern und der stilistischen Peripherie vermittelten, in welchem Zusammenhang das vom Autor ausgewählte Thema, seine literarische Idee auf der einen Seite, zu dem von ihm verwendetem sprachlich-lexikalischen Repertoire, zu seiner Begabung als stilistischer Meister, dessen sowohl sprachliche als auch kontextuelle Einmalbildungen „sein Gesicht“ und „sein Siegel“ sind, auf der anderen Seite stehen. Die Kombination dieser Elemente weist das Vorhandensein eines gelungenen „kreativen Kontextes“ nach. Das vorhandene Material bot folgende kreative Komplexe an: aus der Tierwelt stilistischer Komplex *Wolf* und stilistischer Komplex *Steppenwolf*; aus der Pflanzenwelt stilistischer Komplex *Garten*; nach der Romanstruktur stilistischer Komplex „Der Steppenwolf“ (der gesamte Romantext).

Der zweite Abschnitt der Arbeit war eine notwendige Vorbereitung für den dritten Abschnitt der Arbeit, der nämlich der Übersetzungsarbeit des *Steppenwolf* ins Kasachische gewidmet war. Der Abschnitt *Die Methoden der Übersetzung der stilistischen Komplexe „Wolf“, „Steppenwolf“, „Garten“ im Steppenwolf* besteht aus den Kapiteln *Die Übertragung des Kerns und der Peripherie ins Kasachische* und *Die Übertragungsspezifika: Methoden, Beobachtungen, Probleme*.

Im Kapitel 3.1 *Die Übertragung des Kerns und der Peripherie ins Kasachische* ist die kasachische Übersetzung der Passagen aus dem *Steppenwolf* zu finden. Der Roman

wurde bis jetzt noch nicht ins Kasachische übersetzt und dieses Kapitel mit dem praktischen Bezug im Bereich der literarischen Übersetzung ist eine Premiere. Jede Passage (insgesamt 40 Beispiele) wurde von der Autorin unter Berücksichtigung ihrer sprachlich-stilistischen und kognitiven Fülle und, um die Passagen im gesamten Romaninhalt nicht auseinanderzureißen, unter Berücksichtigung des „kreativen Kontextes“ des Romans und der Einmaligkeit des Autorenwortes sorgfältig übertragen. Weitere übersetzerische Arbeit könnte dem *Steppenwolf* im kasachischen Belletristikraum nicht nur Popularität bringen, sondern auch neue Anregungen im literaturwissenschaftlichen Bereich erzeugen, was für die deutschsprachige Literatur in einer neuen sprachlichen Gesellschaft interessant wäre.

Das Kapitel 3.2 *Die Übertragungsspezifika: Methoden, Beobachtungen, Probleme* wie es die Benennung des Kapitels sagt, beschrieb die Methoden, die während der Übersetzung verwendet wurden, strich die markanten Beobachtungen sowohl auf dem lexikalischen, als auch semantischen und kontextuellen Niveau hervor und beschäftigte sich mit Übersetzungsproblemen, die während der Arbeit angetroffen wurden und die oft mithilfe des „kreativen Kontextes“ mit seinen Elementen zur Lösung gebracht werden konnten.

Die präzise Auseinandersetzung mit dem Roman *Der Steppenwolf* und vor allem die Anwendung der verschiedenen Arten der Analyse von Text, Inhalt, Kontext und der Sprache des Romans erweiterten die Wege der Interpretationsmethoden und durchleuchteten das literarische Werk aus verschiedenen Perspektive. Außerdem ermöglichte diese Auseinandersetzung eine Übersetzung in eine nicht verwandte Sprache, in welche bis jetzt Übersetzungen meist mit Hilfe einer zweiten Sprache (Russisch) gemacht wurden. So könnte man sagen, dass das gestellte Ziel der Arbeit – eine adäquate theoriegeleitete Übersetzung der Romanpassagen zu schaffen, erreicht wurde und die Übersetzung gelungen ist. Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass eine Analyse nach Mahmudov die Möglichkeit bietet, zentrale Elemente (stilistischer Kern) eines literarischen Textes herauszuarbeiten, deren möglichst umfassende Übertragung essenziell ist, während andere Elemente (stilistische Peripherie) mit größerer Freiheit behandelt werden können, ohne dass das Wesen des Originals verloren ginge. Somit stellt die Theorie des „kreativen Kontextes“ ein geeignetes Werkzeug dar, um eine theoretisch-methodisch fundierte Übersetzung zu unterstützen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (suhrkamp taschenbuch).

### Sekundärliteratur:

Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

Aristoteles: Poetik. Übers. u. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2001.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders. Gesammelte Schriften Bd. IV/1. Frankfurt am Main 1972. S. 9-21.

Carlsson, Anni: Zur Geschichte des Steppenwolfsymbols, In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (suhrkamp taschenbuch 53).

Cheong, Kyung Yang: Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesse. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris: Lang 1991.

Čudinov A.P.: Političeskaâ lingvistika: učeb. Posobie. Moskva: Flinta Nauka 2006.

Čudinov A.P.: Rossiâ v metaforičeskom zerkale: kognitivnoe issledovanie političeskoj metafory (1991-2000): Monografiâ. Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg 2001.

Fillmore, Charles J.: Frame semantics. In: The Linguistic Society of Korea, eds. Linguistics in the Morning Calm. Seoul: Hanshin 1982.

Frank, Armin Paul und Kittel, Harald: Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Die literarische Übersetzung in Deutschland. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Hg. von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, Bd. 18.

Gil'čenok N.L.: Praktikum po perevodu s nemeckogo na russkij. Sankt-Peterburg: Karo 2006.

Goldschmidt, Georges-Arthur: Freud wartet auf das Wort. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

Hesse, Hermann: Ausgewählte Briefe. Frankfurt am Main 1981.

Ignatow, Assen: Esoterik als Geschichtsdeutung. Lev Gumilevs „historiosophische“ Lehren. In: Forum für osteuropäische Ideen -und Zeitgeschichte, 2002, Band 6, Heft 1. Böhlau Verlag GmbH & CIE. S. 13-42.

Kairbekov B.G.: Put' vody. Izbrannoe: stihi i proza. Moskva: Tezaurus 2010.

Karadža, Birsen: Aktual'nye problemy perevoda hudožestvennogo teksta s russkogo na tureckij âzyk (O probleme transliteracii i transkripcii sobstvennyh imen). In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriâ 9. Filologiâ. # 2. Moskva 2007.

Karasik V.I.: Âzykovej krug: ličnost', koncepty, diskurs. Volgograd: Peremena 2002.

Kertész, András: Die kognitive Metapherntheorie als metalinguistisches Unterfangen. Sprachtheorie und germanistische Linguistik. In: Debreceni Kossuth Egyetemi Kiado 14/1. Debrecen 2004, S. 39-60. Online Zugriff unter: <http://web.t-online.hu/andraskerteszkertesz%20Andras%20Metalinguistisches%20Unterfangen.pdf>

Lakoff, Dzhordzh & Dzhonson, Mark: Metafory, kotorymi my shiwem. Pervod s anglijskogo jazyka. Pod redakciej i s predisloviem A.N. Baranova. Moskva: Editorial URSS 2004.

Langacker, Ronald W.: Foundations of cognitive grammar. Stanford: Stanford University Press 1987.

Mahmudov H.H.: Russko-kazahskie lingvističeskie vzaimosvâzi. Alma-Ata: Nauka 1989.

Ponzi, Mauro: Der Wald und die Steppe. In: Hermann-Hesse-Jahrbuch. Hg. von Mauro Ponzi im Auftrag der Internationalen Hermann-Hesse-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005, Bd. 2.

Rakhimzhanova, Aigerim: Translation of german literature into kazakh and russian: experiences drawn from Hermann Hesses novel *Der Steppenwolf* (russian). In: Digitale Ausgabe: *Translation as a means of cultural interaction*: Proceedings of the 2nd International conference; December, 17–21, 2015. Krakow, Poland. – Moscow, MAKS Press, 2015. P. 286-293.

Rakhimzhanova, Aigerim: Kognitive Metaphern im Roman von Hermann Hesse „Der Steppenwolf“. In: Online Ausgabe der Wiener Linguistischen Gazette. Sonderausgabe/Special Issue 78A/2014. Wien: Universität Wien 2014. Online Zugriff unter: <https://www.univie.ac.at/linguistics/publications/wlg/78A2014/Rakhimzhanova.pdf>

Rakhimzhanova, Aigerim: „Der Steppenwolf“ im Zwischenraum der Sprachen und Kulturen (Deutsch, Kasachisch, Russisch). In: *Germanskije âzyki i problemy perevodovedeniâ v sovremennom polilingval'nom mire. Materialy meždunarodnogo Simpoziuma Germanistov*. Astana: ENU im. L.N.Gumileva 2014, S. 363-370.

Rakhimzhanova, Aigerim: Avtorskaâ metafora vs. arhetipiĉeskie znaniâ (na primere romana G.Gesse «Der Steppenwolf»). In: *The Aitmatov Akademy Jorhaul*. ISSN 2051-1299. Vol. II, Issue 1. London/UK: Aitmatov Academy, 2013. P. 90-93.

Rakhimzhanova, Aigerim: Ponâtijnye sfery-istoĉniki metafory v romane Germana Gesse «Stepnoj volk». In: *The Fourth International Conference on Cognitive Science. Abstracts, Volume 2*, Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010. S. 498-500.

Rakhimzhanova, Aigerim: HudoŹestvennyj tvorĉeskij kontekst i problema perevoda. In: *Materialy Meždunarodnogo nauĉnogo simpoziuma po metodologiĉeskim problemam teorii i praktiki hudoŹestvennogo perevoda «Aktual'nye problemy hudoŹestvennogo perevoda v stranah SNG»*. Moskva: IPK MGLU «Rema» 2011, S.97-100.

Rosch, Eleanor: Cognitive reference points. In: *Cognitive Psychology* 7. Issue 4 (1975).

Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: *Das Problem des Übersetzens*. Hg. von Hans Joachim Störig. Stuttgart 1963.

Schmitt, Rudolf: Diskussion ist Krieg, Liebe ist eine Reise, und die qualitative Forschung braucht eine Brille. Rezension: George Lakoff & Mark Johnson (2003). *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* (3. Auflage). In: *Forum Qualitative Sozialforschung* 5/2 (2004). Online Zugriff unter: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-04/2-04review-schmitt-d.htm>

Schöndorf, Karl Erich: Luther als Übersetzer in Theorie und Praxis. In: *Übertragung, Annäherung, Angleichung*. Hg. von Fabricius-Hansen, Cathrine u.a. Frankfurt am Main / Wien [u.a.]: Peter Lang 2000.

Spillner, Bernd: „Stilistik“, Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, 2001

Wildgen, Wolfgang: *Kognitive Grammatik: klassische Paradigmen und neue Perspektiven*. Berlin: de Gruyter 2008.

**Wörterbücher:**

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hg. und erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. ungek., durchges. Ausg., 7., Aufl. München: Deutsche Taschenbuch Verlag 2004.

Kazahstan. Nacional'naâ ènciklopediâ. – Almaty: Kazak ènciklopediâsy, 2004. – T.I. – ISBN 9965-9389-9-7.

Knaurs Lexikon der Symbole. Hg. von Hans Biedermann und Gerhard Riemann. München: Droemer Verlag 1989.

Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. von Hadumod Bußmann. 4., Aufl. Stuttgart: Kröner 2008.

Lexikon der Symbole. Hg. von Udo Becker. Freiburg im Breslau / Wien [u.a.]: Herder 1992.

Lexikon der Symbole. Hg. von Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Colowin, Herbert Röttgen. Wiesbaden: Fourier Verlag 1980.

Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012.

Metzler Lexikon Sprache. Hg. von Helmut Glück. 3., Aufl. Stuttgart: Metzler 2005.

Nehring 97. // DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

Online Zugriff unter:

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS44991>

Ožegov S. I., Švedova N. Ū. Tolkovyj slovar' russkogo âzyka. – 4-e izd. – M., 1997.

Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hg. von Lutz Mackensen. Vollst. überarb. Neuausg. München: Bassermann 2013.

Wörterbuch der Symbolik. Hg. von Manfred Lurker. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1991.

## **Anhang**

### **Zusammenfassung**

Die vorliegende Arbeit wurde an den Grenzen der drei Disziplinen Linguistik, Literaturwissenschaft und Übersetzungswissenschaft verfasst, somit trägt sie zur germanistischen Literatur- und Sprachwissenschaft eine neue Interpretations- und Übersetzungsmöglichkeit eines literarischen Textes bei. Im Zentrum der Arbeit steht Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf* und der Versuch, zu zeigen, ob eine theoriegeleitete Interpretation eine kasachische Übersetzung dieses weltweit bekannten Werkes zu unterstützen helfen kann. So wurde der Weg zu seiner kasachischen Übersetzung mithilfe der Theorien des „Kreativen Kontextes“ des kasachstanischen Literaturwissenschaftlers Hairulla Mahmudov, der Theorie der Kognitiven Metaphern nach George Lakoff und Mark Johnson, der metaphorischen Modellierung nach Anatolij Čudinov geebnet. Der „Kreative Kontext“, die kognitiven Metaphern und das symbolische Bild *Wolf* im Kontext des Romans werden in der Arbeit eingehend analysiert und bilden die Leitlinien für die Übersetzung des Romans ins Kasachische.