



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Übersetzung als Metamorphose. Die Sonette
Shakespeares in Übertragung durch Stefan George, Karl
Kraus und Klaus Reichert.“

Verfasser

Manfred Sári

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ass.-Prof. Dr. habil. Werner Michler

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Werner Michler herzlich für seine umfangreiche fachkundige Unterstützung bei der Themenfindung und dem Verfassen dieser Diplomarbeit bedanken. Seine hervorragenden Ratschläge und Anregungen haben sehr viel dazu beigetragen, dass diese Arbeit trotz des Zeitdruckes eines auslaufenden Studienganges rechtzeitig fertiggestellt wurde.

Zu großem Dank bin ich ihm auch aufgrund seiner richtungsweisenden und administrativen Begleitung während meines Studiums in Wien und meines Erasmusaufenthaltes an der University of Nottingham verpflichtet, der Inspiration und Anstoß für die Themenwahl der vorliegenden Arbeit war. An dieser Stelle möchte ich auch Frau Prof. Dr. Maike Oergel dankenswerterweise erwähnen, die mich in Nottingham bei meiner ersten wissenschaftlichen Beschäftigung mit Shakespeare begleitet hat. Meinen Dank möchte ich außerdem Frau Prof. Dr. Luise von Flotow von der University of Ottawa aussprechen, deren Literaturhinweise mir wichtige Puzzlestücke für meine Argumentation geliefert haben.

In Wien hilfreich zur Seite gestanden sind mir auch Herr Prof. Dr. Michael Rohrwasser und Frau Prof. Dr. Irmgard Egger, die allen technischen Fragen, die das Verfassen einer Diplomarbeit aufwirft, offen und geduldig gegenübergestanden sind.

Wien, im Januar 2013

Siglenverzeichnis

Für alle öfter zitierten Texte werden folgende Abkürzungen verwendet, gefolgt von der Seitenangabe:

AdÜ = Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 56-69.

BM = Koppenfels, Werner von: Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

DF = Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. Reprint. Heft 885-887. (Dezember 1932) München: Kösel 1973, S. 45-64.

DLO = Reichert, Klaus: „Dark lady“, „lovely boy“ oder „onlie begetter“?: Klaus Reichert liest aus seiner Übersetzung der Sonette Shakespeares. (14.12.2010, Universität Wien)
http://metamorphosis.univie.ac.at/dokumente/ws2010/reichert_lesung14122010.MP3 (30.12.2012).

FS = Reichert, Klaus: Der fremde Shakespeare. München, Wien: Carl Hanser 1998.

ITS = Munday, Jeremy: Introducing Translation Studies, Theories and Applications. London, New York: Routledge 2001.

KcG = Kranner, Georg: Kraus contra George. Kommentare zu den Übertragungen der Sonette Shakespeares. Wien: WUV Universitätsverlag 1993. (Commentarii 1)

NB = Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Zweite Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

SA = Duncan-Jones, Katherine (Hg.): The Arden Shakespeare. Shakespeare's Sonnets. London: Methuen Drama 2010.

SB = Booth, Stephen (Hg.): Shakespeare's Sonnets. Edited with analytic commentary. New Haven: Yale University Press 2000.

SCT = Vermeer, Hans J.: Skopos and Commission in Translational Action. Translated by Andrew Chesterman. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London, New York: Routledge 2000, S. 227-238.

SD = Shakespeare, William: William Shakespeare. Die Sonette – The Sonnets. Deutsch von Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Fischer 2007 a.

SiG = Koppenfels, Werner von: „*dressing old words new*“: William Shakespeare's Sonnets into German, In: Gutsch, Jürgen / Pfister, Manfred (Hg.): William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD). Dozwil: Edition SIGNATHUR 2009, S. 277-292.

SN = Kraus, Karl: Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. Wien: Die Fackel 1933.

SU = George, Stefan: Shakespeare Sonette. Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim. Stuttgart: Klett-Cotta 2008. (Stefan George. Sämtliche Werke in 18 Bänden. XII)

TI = Venuti, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation. London, New York: Routledge 2005.

TLC = Gaddis Rose, Marilyn: Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis. Manchester: St. Jerome 1997.

TRM = Lefevere, André: Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, New York: Routledge 1992.

UA = Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München, Wien: Carl Hanser 2003.

ÜPK = Volkmann, Kathrin: Shakespeares Sonette auf deutsch: Übersetzungsprozesse zwischen Philologie und dichterischer Kreativität. Univ. Diss. Universität Heidelberg 1996.

1 Inhalt

2	Vorbemerkung	8
3	Modelle des Übersetzens	13
3.1	Treue und Freiheit.....	13
3.2	Äquivalenz	14
3.3	Möglichkeit von Lyrikübersetzung.....	17
3.4	Die hermeneutische Bewegung.....	19
3.5	Die Aufgabe des Übersetzers.....	23
3.6	Skopos.....	25
3.7	The Cultural Turn	30
3.8	Der unsichtbare Übersetzer	37
3.9	Der sichtbare Übersetzer	43
3.10	Exkurs: Das problematische Original	44
3.11	Übersetzung als Literaturkritik	46
3.12	Paradigmenproblematik	48
4	Die Sonette und ihre Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte	51
5	Das Übersetzen von Stefan George und Karl Kraus	60
5.1	Stefan George als Sonettübersetzer.....	60
5.2	Karl Kraus, sein Shakespeare und seine Sprache.....	65
5.3	Kraus und George – Sonett 66	71
5.4	Kraus und George – Sonett 5	76
6	Klaus Reichert und die unendliche Aufgabe Shakespeare.....	82
6.1	Reichert – Sonett 6.....	91
6.2	Reichert – Sonett 7	94
6.3	Reichert – Sonett 105.....	96
7	Übersetzung als Metamorphose	102
8	Bibliographie.....	108
8.1	Siglenverzeichnis	108
8.2	Primärliteratur	109
8.3	Sekundärliteratur	110
9	Anhang – Sonette.....	116

9.1	Sonett 66	116
9.2	Sonett 5	117
9.3	Sonett 81 – Couplet.....	119
9.4	Sonett 6	119
9.5	Sonett 7	120
9.6	Sonett 105	121
10	Zusammenfassung.....	123
11	Curriculum Vitae	124

2 Vorbemerkung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Sonetten Shakespeares in ihrer Übertragung durch deutsche Übersetzer.¹ Dazu werden die Übersetzungen von Stefan George mit denen von Karl Kraus in Kontrast gesetzt und die Versionen von Klaus Reichert näher betrachtet. Es soll der Frage nachgegangen werden, ob diese Übersetzungen in eine Auswahl der Modelle verschiedener Übersetzungstheorien passen, oder das Problem der Lyrikübersetzung doch noch nicht überwunden ist.

Beschäftigt man sich etwa mit klassisch linguistischen Paradigmen der Übersetzungstheorie wie den Theorien von Newmark und Nida (Vgl. ITS, S. 38-46),² die sich mit der Beziehung zwischen Quellsprache und Zielsprache beziehungsweise Quelltext und Zieltext auseinandersetzen, schleicht sich die Vermutung ein, dass es „nicht genügt, mit rein lexikalischen oder ausschließlich stilistischen Äquivalenzen zu operieren“,³ um Übersetzungen literarischer Texte angemessen zu analysieren. Obwohl in diesen Modellen versucht wird, durch korrekte übersetzerische Praxis eine Art Äquivalenz zwischen den Texten herzustellen (Vgl. ITS, S. 42), scheitern die aus ihnen erwachsenden rigiden Klassifikationssysteme an der Komplexität des literarischen Werkes. Tatsächlich wird in vielen praktischen Anleitungen zur Übersetzungspraxis die Arbeit an der Literatur ausgeklammert, als Ausnahme angesehen oder direkt dem Feld der Kunst überlassen. Als allgemein akzeptiert gilt: „literary translation is flawed by nature“. (TLC, S. 5)⁴ In weiterer Folge nimmt die Übersetzung von Poesie sogar innerhalb dieser Ausklammerung eine Sonderstellung als Widerspruch in sich ein.

¹ [Anm. d. Verf.: Für die gesamte Arbeit gilt, dass Bezeichnungen wie „Übersetzer“ oder „Dichter“ usw. als geschlechtsneutral zu verstehen sind. Die Wahl der maskulinen Form dient der besseren Lesbarkeit.]

² ITS = Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*. London, New York: Routledge 2001. [Anm. d. Verf.: Übersetzungen der Sekundärliteratur sind die des Verfassers, sofern nicht anders gekennzeichnet.]

³ Lengeler, Rainer: *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung, Stefan George und Paul Celan*. Hg. v. d. Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989. (Vorträge Geisteswissenschaften G 297), S. 9.

⁴ TLC = Gaddis Rose, Marilyn: *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*. Manchester: St. Jerome 1997.

(TLC, S. 5) Als schwer bis unmöglich gilt sie als unlehrbare Kunst des Scheiterns,⁵ wird aber dennoch weiterhin praktiziert.

Die Frage der Bewertung von bestehenden Übersetzungen lässt dann auch jene Theoretiker nicht los, die neben der linguistischen auch auf der philosophischen Ebene operieren. George Steiner, der in der Übersetzung eine hermeneutische Bewegung sieht, (ITS, S. 163) beklagt – obwohl er zugibt, dass bei der Übersetzung der Schaffungsakt des Urkünstlers wiederholt und der literarische Text erneuert wird (NB, S. 18)⁶ – Verfälschungen des Originals durch Fehler des Übersetzers. (Vg. NB, S. 316-319) Das steht im Kontrast zu Benjamin, wo eine Übersetzung nicht unbedingt zum Verständnis des Originals beitragen kann, sondern ‚lediglich‘ dessen Fortleben ermöglicht. (Vgl. AdÜ, S. 56-60)⁷ Die beiden Modelle scheinen aber unter dem Aspekt der individuellen Werkkohärenz eines übersetzenden Autors nicht vereinbar.

Postmoderne theoretische Ansätze attestieren Übersetzungen bestimmte sozio-politische Zwecke oder kulturelle Agenden im Umfeld von „power, ideology, institution and manipulation“ (TRM, S. 2),⁸ scheitern allerdings auch an der Grenze zu individuellen Schreibprojekten von Autoren, Übersetzern beziehungsweise Autor-Übersetzern. Nicht immer kann von einem unsichtbaren Übersetzer (TI, S. 1)⁹ gesprochen werden, dessen Einfluss erst sorgfältig aufgedeckt und hervorgebracht werden muss.¹⁰ Es handelt sich bei Übersetzung also nur teilweise um „benign

⁵ Landers, Clifford E.: Literary Translation. A Practical Guide. Clevedon: Multilingual Matters 2001, S. 97.

⁶ NB = Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Zweite Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp²2004.

⁷ AdÜ = Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 56-60.

⁸ TRM = Lefevere, André: Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, New York: Routledge 1992.

⁹ TI = Venuti, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation. Second Edition: Routledge: London, New York²2005.

¹⁰ Waisman, Sergio: Between Reading and Writing. In: Maier, Carol / Massardier-Kenney (Hg.): Literature in translation: teaching issues and reading practices. Ohio: Kent State University Press 2010, S. 70.

conservatism“ (TLC, S. 27), der sich entweder an die Unantastbarkeit des Originals oder den literarischen Konsens der Zeit hält.

In Anbetracht des Werkes in seiner Ganzheit und der damit verbundenen etwaigen Intention muss in Betracht gezogen werden, dass die dem Autor eigene literarische Normenvorstellung oder gar Poetik als wichtiger zu untersuchender Aspekt der Translationspraxis unterschätzt wird – hinsichtlich der Fragestellung, ob nicht jede Übersetzung in einem bestimmten Ausmaß persönliche Interpretation eines Stoffes ist.¹¹ Diese Frage lässt sich meiner Ansicht nach auch nicht unter Heranziehung der Skopostheorie von Reiss und Vermeer¹² hinlänglich erklären. Diese postuliert, dass der Zweck einer jeden Translation die Art und Weise der Übersetzung bestimmt. Im Bereich der Poesie kommt der Zweckbegriff aber ins Wanken.

Durch eine Gegenüberstellung der Autor-Übersetzer mit den Fragestellungen, die sich aus den präsentierten Theorien ergeben haben, soll untersucht werden, ob dieses spezifische Phänomen der literarischen Übersetzung tatsächlich in kein Paradigma zu passen vermag. Denn es ist zu vermuten, dass Georges Sonette nicht nur „Zeile für Zeile, Wort für Wort und Reim für Reim“¹³ übersetzt sind und „alle Aspekte und Qualitäten des Originals“¹⁴ erhalten, sondern durch „George und seinem Kreis besonders teure Wertvorstellungen“¹⁵ gefärbt sind. Erklären sich die Sonette von Kraus durch die Antipathie zu George (Vgl. KcG, S. 9-10)¹⁶ oder sind sie

¹¹ Vgl. Reynolds, Matthew: *The Poetry Of Translation. From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue*. New York: Oxford University Press 2011, S. 59-73.

¹² Vgl. Reiß, Katharina; Vermeer Hans J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer 1984.

¹³ Norwood, Eugene: Stefan George's Translation of Shakespeare's Sonnets. In: *Monatshefte für deutschsprachige Kultur und Literatur* 44 (1952), S. 219.

¹⁴ Hoffman, Friedrich: Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette. In: *Shakespeare Jahrbuch* 92 (1956), S. 155.

¹⁵ Stamm, Rudolf: „A Cup of Alteration“ Shakespeare Sonett 66 – Deutsch von Stefan George, Karl Kraus und Heinz Helbling. Sonett 116 – Deutsch von Heinz Helbling, Ilse Krämer und Paul Celan – Französisch von Pierre Jean Jouve. In: Fries, Udo / Leisi, Ernst (Hg.): *Meaning and beyond: Ernst Leisi zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Narr 1989, S. 25.

¹⁶ **KcG** = Kranner, Georg: *Kraus contra George. Kommentare zu den Übertragungen der Sonette Shakespeares*. Wien: WUV Universitätsverlag 1993. (Commentarii 1)

Symptom einer klaren „Intention auf die Sprache“ (AdÜ, S. 63) in Form seines besonderen Sprachverständnisses? (Vgl. KcG, S. 44-46)

Und wenn ja, wie steht diese im Verhältnis zum Verständnis von Klaus Reichert, der die Sonette in „Prosagedichte, im jambischen Schreitmaß rhythmisiert“ (SD, S. 11)¹⁷ übersetzt hat, die gar nicht philologisch getreue Interlinearversionen sein sollen (SD, S. 11), sondern das darstellen sollen, was jenseits der formalen Besonderheiten und strukturellen Eigenheiten liegt? (Vgl. DLO, 00:08:00)¹⁸ Im Zusammenhang mit der unendlichen Aufgabe des Übersetzens verwendet Reichert schließlich sogar selbst die Worte „Appropriation“ (UA, S. 25)¹⁹ und „Assimilation“. (UA, S. 25) Sind diese eigenständigen Autoren letztlich etwa doch nur Agenten stärkerer, sozio-politischer institutioneller Kräfte?

Durch eine vergleichende Vorgehensweise unter Heranziehung entsprechender Literatur soll untersucht werden, ob und in welcher Form diese Autoren die Sonette Shakespeares „einverleibend“ (Vgl. NB, S. 314) übersetzt haben und ob solch eine *appropriation*²⁰ überhaupt als zu beachtender Hauptaspekt eines jeden literarischen Übersetzungsprozesses angesehen werden muss. Wird innerhalb/zwischen Sprachen²¹ und Kulturen²² übersetzt oder findet die Übersetzung zwischen Werken und Autoren statt und handelt es sich hier um einen Prozess der literarischen Zueigenmachung des fremden Textes? Ist es klar, dass „der Individualstil, das heißt die Auffassungs- und Schreibweise eines einzelnen Übersetzers

¹⁷ **SD** = Shakespeare, William: William Shakespeare. Die Sonette – The Sonnets. Deutsch von Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Fischer 2007 a.

¹⁸ **DLO** = Reichert, Klaus: „Dark lady“, „lovely boy“ oder „onlie begetter“?: Klaus Reichert liest aus seiner Übersetzung der Sonette Shakespeares. (14.12.2010, Universität Wien)

http://metamorphosis.univie.ac.at/dokumente/ws2010/reichert_lesung14122010.MP3

(30.12.2012).

¹⁹ **UA** = Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München, Wien: Carl Hanser 2003.

²⁰ Waisman (2011), S. 71.

²¹ Reynolds (2011), S. 12-17.

²² Vgl. Pym, Anthony: Exploring Translation Theories. London, New York: Routledge 2010, S. 143-166.

[...] mehr oder weniger jede Übersetzung [prägt]“,²³ oder steckt mehr dahinter? Verwandeln sich die Sonette gar metamorphosenhaft von einer Gestalt in eine andere (Vgl. DLO, (00:05:00) und sind als eigenständige Werke Dinge, die vom Original abgetrennt existieren können?²⁴

²³ Fritz, Paul: Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen. In: Paul Frank, Armin / Turk, Horst u.a. (Hg.): Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit. Berlin: Erich Schmidt 2004. (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 18), S. 109.

²⁴ Vgl. Massardier-Kenney, Françoise: Translation Theory and its Usefulness. In: Maier, Carol / Massardier-Kenney (Hg.): Literature in translation: teaching issues and reading practices. Ohio: Kent State University Press 2010, S. 22-29.

3 Modelle des Übersetzens

3.1 Treue und Freiheit

Die meisten übersetzungstheoretischen Ansätze und Theorien gehen aus der ihnen vorangehenden *word-for-word* versus *sense-for-sense* – Debatte (ITS, S. 19) hervor, die darüber geführt wurde, ob ein übersetzter Text wörtlich, frei oder treu zu sein habe und die lange Zeit Basis der Diskussion um Übersetzung bilden sollte. (ITS, S. 19-20) Die Frage um die Wörtlichkeit beziehungsweise der Treue einer Übersetzung zum Original geht zurück bis zu Cicero, Horaz und Hieronymus, die diese Konzepte der Wort-für-Wort und Sinn-für-Sinn-Übersetzungen geprägt haben. (ITS, S. 19-20) Das Konzept der Äquivalenz gründet sich spezifisch im Modell von Hieronymus, der eine freie, sinnhafte Übersetzung dem strikt wörtlichen Ansatz vorzieht und von einem gegebenen Text spricht, der durch gute und treue Praxis, so genau wie möglich und unter Einbeziehung entsprechender Wörterbücher in eine andere Sprache übertragen werden muss.²⁵ Ein Wort-für-Wort übersetzter Text wäre absurd und würde den Sinn des Textes verschleiern, während durch eine freie, sinnhafte Übersetzung der Inhalt übertragbar sei – mit dieser Maxime waren die zwei extremen Pole der darauf folgenden Debatte zwischen Form und Inhalt gesetzt. (ITS, S. 20) Perfektes Endergebnis wäre eine ideale interlineare Übersetzung, die dem Original gegenüber so treu wie möglich ist. Ein solches Ideal erwies sich jedoch als unerreichbar und beschäftigte gerade wegen seiner Unerreichbarkeit Übersetzer und Theoretiker gleichermaßen. Um Treue beim Übersetzen als fundamentales Konzept überhaupt fixierbar zu machen, waren Kompromisse nötig. So wurde das Modell auf die linguistische Ebene reduziert, möglich gemacht durch den Glauben an die Unveränderbarkeit des statischen Originaltextes. Mit der Zeit änderte sich also der Glaube an

²⁵ Bassnett, Susan / Lefevere, André: Introduction: Where are we in Translation Studies? In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters 1998. (Topics in Translation 11), S. 2.

einer einzigen Art möglicher Treue hin zu mehreren Typen von Treue, die für jeweils unterschiedliche Situationen angebracht sind.²⁶

3.2 Äquivalenz

In der textlinguistisch fundierten äquivalenz-orientierten Übersetzungswissenschaft, gegründet auf Methoden von Eugene Nida und Peter Newmark, steht die übersetzerische Produktionstheorie im Mittelpunkt.²⁷ Hauptaugenmerk dieser Theorie ist „in erster Linie die Bestimmung der jeweils geeigneten Übersetzungsmethode für das größtmögliche Text- oder Textklassenspektrum, dann die Entwicklung von Prinzipien, eingeschränkten Regeln und Anregungen für das Übersetzen und Kritisieren von Übersetzungen und schließlich die Bemühung im Einsichten in das Verhältnis, in dem Gedanke, Bedeutung und Sprache zueinander stehen“.²⁸

Die Übersetzungslehre Nidas will versuchen, zwischen *source language* / Quellsprache und *target language* / Zielsprache und in weiterem Sinne zwischen *source text* / Quelltext und *target text* / Zieltext, durch korrekte Praktiken der Übersetzung Äquivalenz herzustellen. Um das möglich zu machen, teilt Nida die Bedeutung eines Begriffes in mehrere Teile auf: in seine linguistische Bedeutung, referentielle Bedeutung (welche etwa im Wörterbuch zu finden ist), sowie seine emotive, konnotative Bedeutung. Linguistische Techniken sollen dem Übersetzer helfen, diese Bedeutungssplitter zu erkennen, korrekt zu klassifizieren und in weiterer Folge erfolgreich in entsprechende Begriffe in der Zielsprache zu übersetzen. (Vgl. ITS, S. 38-39)

²⁶ Vgl. Bassnet / Lefevere (1998), S. 2-3.

²⁷ Frank, Armin Paul: Einleitung. In: Kittel, Harald u.a. (Hg.): Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Berlin: Erich Schmidt 1988. (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 2), S. IX-X.

²⁸ Ebd., S. IX.

Obwohl es keine absolute Übereinstimmung zweier Sprachen und demnach auch keine vollkommen exakte Übersetzung geben kann,²⁹ soll so eine von zwei grundlegenden Ausrichtungen oder Typen von Äquivalenz erreicht werden: *formal equivalence* / formale Äquivalenz oder *dynamic equivalence* / dynamische Äquivalenz.³⁰

„Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation, one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. [...] [O]ne is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language“.³¹ Orientiert in Richtung der Struktur des originalen Quelltextes wird hier versucht, durch korrekte Entsprechungen der Strukturen in der Übersetzung Genauigkeit und Korrektheit darzustellen. (ITS, S. 42)

Im Gegensatz dazu basiert eine Übersetzung, die eine dynamische Äquivalenz produzieren soll, auf dem Prinzip des äquivalenten Effekts.³² In solch einer Übersetzung „one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with the dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message“.³³

In diesem Sinne soll das Übersetzte an die sprachlichen und kulturellen Bedürfnisse des Rezeptors angepasst werden, um so ein höchstmögliches Maß an Natürlichkeit zu erreichen. (ITS, S. 42) Um diesen höchstmöglichen natürlichen *equivalent effect* (ITS, S. 42) zu erreichen, sind Adaption von Grammatik, Lexik und kultureller Referenzen essentiell. Grundprinzipien einer erfolgreichen Übersetzung sind laut Nida zudem „making sense; [...]

²⁹ Nida, Eugene: Principles of Correspondence. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London, New York: Routledge 2000, S. 153.

³⁰ Nida (2000), S. 156.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

conveying the spirit and manner of the original; [...] having a natural and easy form of expression; [...] [and] producing a similar response [as the original]“ (ITS, S. 42)

Peter Newmarks Arbeit an der Übersetzung will sich von Nida distanzieren, da seiner Ansicht nach der rezeptor-orientierte Erfolg des Äquivalenzeffekts illusorisch ist. (ITS, S. 44) Denn ein äquivalenter Effekt im Rezipienten sei inoperabel, sobald der übersetzte Text außerhalb von Raum und Zeit der Zielsprache sei – man könne nie erwarten, bei einem modernen Publikum den gleichen Effekt hervorzurufen, der bei den Rezeptoren des Originaltextes aufgetreten sei. (ITS, S. 44) Um die Kluft etwas zu verkleinern, stellte er deshalb zum ersten Mal 1981 in *Approaches to Translation*³⁴ die Konzepte der semantischen und kommunikativen Übersetzung vor.³⁵

In diesem Modell ist „semantic translation [...] at the author’s level, the attempt to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the target language allow, the exact contextual meaning of the original“.³⁶ Diese Definition liegt dem, was Nida mit seiner formalen Äquivalenz beschreibt aber verdächtig nahe, und auch die Formulierung der kommunikativen Übersetzung liegt nicht unweit von dem, was Nida mit dynamischer Äquivalenz meint: (ITS, S. 44)

„communicative translation [...] is [...] an attempt to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original; it renders the contextual meaning of the original in such a way that both content and language are readily acceptable and comprehensible to the readership“.³⁷

Obwohl Nidas als auch Newmarks Herangehensweisen von sich selbst behaupten, sowohl literarische als auch nicht-literarische Texte

³⁴ Newmark, Peter: *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press 1981.

³⁵ Newmark, Peter: *The linguistic and communicative stages in translation theory*. In: Munday, Jeremy (Hg.): *The Routledge Companion to Translation Studies*. London, New York: Routledge 2009, S. 30.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

abzudecken,³⁸ ist die linguistische Übersetzungsforschung, obwohl sie vorgibt deskriptiv zu sein, auf ein beschränktes Textmaterial bezogen und über die Beschäftigung mit Problemen bei Sachtexten nicht sehr weit hinausgekommen.³⁹ Denn in diesem Fall ist Übersetzung nicht mehr als eine linguistisch festgelegte Erscheinungsform, die kommunikative Äquivalenz von zwei Texten sicherstellt.⁴⁰ Mit Nidas geforderter normativer Äquivalenz wird dann noch „ein unüberprüfbares normatives Kriterium in die Übersetzung eingeführt, während Stil lediglich als etwas Sekundäres, der Bedeutung Hinzutretendes betrachtet wird“.⁴¹

3.3 Möglichkeit von Lyrikübersetzung

Von vielen Seiten heißt es, dass Übersetzung von Literatur „an inherently flawed endeavor“⁴² ist, da ihr poetischer Sprachgebrauch etwas ist, das außerhalb der traditionellen semantischen Einschränkungen der Sprache liegt,⁴³ denn lyrische Texte sind gekennzeichnet durch eine verdichtete, bildreiche und von Stilfiguren ausgeschmückte Sprache, zu deren Bildhaftigkeit weitere Hürden wie Metrum, Zeilenlänge, Zeilenzahl, Strophenteilung und Stilfiguren hinzutreten. Es scheint unvermeidbar, dass nicht alle semantischen oder ästhetischen Eigenschaften des vorhergehenden Textes in das übersetzte Gedicht transferiert werden können. (Vgl. ÜPK, S. 8-9) Aufgrund dieser Schwierigkeiten gilt Lyrik für viele als etwas anderes, als eine Art Literatur, die im Besitz einer speziellen Qualität ist, welche die Kreation einer solchen ‚höheren‘ Art Text erst ermöglicht – einer besonderen Textart, die zwar in einer bestimmten Sprache konstruiert aber

³⁸ Newmark (2009), S. 30.

³⁹ Apel, Friedmar: Literarische Übersetzung. Stuttgart: Metzler 1983. (Sammlung Metzler M 206), S4.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Waisman (2010), S. 70.

⁴³ Landers (2001), S. 97.

nicht in eine andere transportiert werden kann.⁴⁴ Der vagen Idee der absoluten Unübersetzbarkeit von Lyrik kann man schon allein mit der Tatsache entgegentreten, dass trotz aller Einwände doch erfolgreiche Übersetzungen zu existieren scheinen. Außerdem wird der Versuch Gedichte zu übersetzen, noch lange nicht aufgegeben: auch im 21. Jahrhundert werden Gedichte voller Eifer übersetzt. Als Beispiel sollen dafür etwa Shakespeares Sonette in Übersetzung durch Klaus Reichert dienen, die, erst 2007 erschienen, die Sonette in Prosa darstellen. Gedichtübersetzungen scheinen, bedenkt man nur die Übersetzungsgeschichte der Sonette Shakespeares, also sogar häufiger zu gelingen als nicht zu gelingen.

Mit lediglich der verbleibenden Feststellung, dass es ‚erfolgreiche‘ Übersetzungen in der bisherigen Literaturgeschichte gegeben hat, rückt die Frage der literarischen Übersetzung also hin zur kataloghaften, historisch-deskriptiven Übersetzungsforschung, welche die Übersetzung weniger als permanente Aufgabe sieht, sondern – unter dem Aspekt des bereits übersetzt gewordenen Textes – als abgeschlossenes literarisches Produkt, welches unter sprach-, literatur-, geistes- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven erschlossen werden muss.⁴⁵

Damit scheint es aber noch nicht getan zu sein, denn die Frage der Bewertung von Übersetzung, Fehleranalyse und Übersetzungskritik⁴⁶ lässt auch jene Theoretiker nicht los, die neben der linguistischen auch auf der philosophischen Ebene operieren.

⁴⁴ Bassnett, Susan: *Transplanting the Seed: Poetry and Translation*. In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: *Multilingual Matters* 1998 b. (Topics in Translation 11), S. 57.

⁴⁵ Frank (1988), S. X.

⁴⁶ Ebd.

3.4 Die hermeneutische Bewegung

George Steiner etwa sieht in der Übersetzung einen hermeneutischen Prozess des Aufspürens, Aneignens und Übertragens von Bedeutung, der aus vier Phasen besteht. Es ist zu erwähnen, dass Steiner Shakespeares Werk selbst nah an das Konzept der Hermeneutik und des hermeneutischen Zirkels setzt. Shakespeare zu lesen ist hier auch gleichzeitig Vorbereitung auf bessere Lektüre von Shakespeare. Je besser das Verständnis des Gesamtwerkes, idealerweise auch mitsamt Kenntnis der Jugendschriften und dem Nachlass, desto besser auch das Verständnis des Einzeltextes. (Vgl. NB, S. 311-312) Zu wahrer Einsicht, dem intuitiven Vorstoßen in den Stoff brauche es jedoch mehr: optimale Interpretation, bei der sich die menschliche Empfindungsfähigkeit den Gegenstand aneignet, dabei sein autonomes Leben bewahrt und beschleunigt. Stärkste Interpretation dieses Versuchs, Bedeutung aus einem Text zu heben, findet Steiner in der Übersetzung als interpretativen Transfer eines Werkes von Quellsprache in die Zielsprache durch eine Form der Mimesis. In einem Prozess einer „ursprünglichen Wiederholung“ (NB, S. 18) wird der schöpferische Akt des Autors reaktualisiert, der literarische Text reaktualisierend erneuert. (NB, S. 18) Dieser Vorgang ist jedoch gleichzeitig reproduktiv wie auch erfinderisch, denn so könne diese Art der Mimesis einen Text zwar aufs Neue erschaffen (NB, S. 18), „allerdings nur in jenem Sinne einer abhängigen Spiegelung, [...] der »Imitation«“. (NB, S. 18)

Steiners vierseitiger Übersetzungsvorgang beginnt nun zunächst mit **Vertrauen** auf die Bedeutungshaltigkeit des Textes. Ein Übersetzer muss dem Text zugestehen, dass er etwas enthält, das sich verstehen lässt und die folgende Transaktion nicht umsonst macht. (NB, S. 311) Der Übersetzer gibt also zu und muss darauf vertrauen, dass der Text in der Quellsprache symbolisch für etwas Konkretes in der Welt steht, das auch übersetzt werden kann. (ITS, S. 163) Das Vertrauen muss aber auch widerrufbar sein. Steiner sieht zum Beispiel Textarten wie „Nonsense-Poesie, »poésie

concrète«, [und] Glossolalie“ (NB, S. 312) als unübersetzbar, da sie lexikalisch nicht auswechselbar sind oder gar absichtlich nichts bezeichnen. Der Übersetzer muss also auf die Kohärenz der Welt setzen und setzt sich dabei zwei Risiken aus: (NB, S. 312)

- „»Etwas«“ (NB, S. 312) könne möglicherweise „»schlechthin alles«“ (NB, S. 312) bedeuten, wodurch sich der Übersetzer einem „Wirbel selbsttätig rotierender Metaphern oder analogischer Verkettungen“ (NB, S. 312) aussetzt.
- Der Übersetzer entdeckt Fälle, in denen „»da nichts ist«, das sich von seiner formalen Autonomie ablösen ließe“ (NB, S. 312), da Bedeutung und Form untrennbar miteinander verwoben und nicht geteilt übersetzt werden können. (ITS, S. 164)

Dem Vertrauen folgt im übersetzerischen Prozess die **Aggression**. (NB, S. 313) Er beschreibt diese Phase als „eine Invasion, einen Beutefeldzug“ (NB, S. 313): „Der Übersetzer dringt ein, raubt und heimst ein“. (NB, S. 313) Doch die erfolgreiche Eroberung der fremden Bedeutung bringt auch einen Verlust mit sich: die Übersetzung in der anderen Sprache kann plötzlich materiell dünner geworden sein, ihre Substanz hat sich verändert. (NB, S. 313) Steiner kritisiert, dass manche Texte oder gar ganze literarische Gattungen durch Übersetzung ausgeschöpft oder entleert worden wären. Interessant sind auch die Texte, die im Original verblassen, nach der übersetzerischen Transfiguration aber von ästhetisch höherem Rang sind – für Steiner ein Verrat am Text. (NB, S. 313)

Die dritte Phase ist die **Einverleibung**. Form und Bedeutung des erbeuteten Textes werden in das semantische Feld des Übersetzers inkorporiert. (NB, S. 314) Die dadurch möglich gemachten „unzähligen Schattierungen der Assimilierung und Lokalisierung des Neuerwerbs reichen von der totalen Domestizierung, dem totalen Aufgehobensein im Kern des neuen Sprachzusammenhanges, [...] bis zu permanenter Fremdheit, der

Randexistenz eines kunstvollen Produktes“. (NB, S. 314) Ein Import des fremden Textes kann also gefährlich nahe daran rücken, die „ganze einheimische Struktur aus dem Geleise [zu] bringen oder [zu] verschieben“. (NB, S. 314) Steiner bietet hierfür zwei Metaphern an: sakramentale Speisung oder Inkarnation und Infektion. (NB, S. 315) Durch Speisung kann die Zielkultur entweder durch den fremden Text bereichert werden oder wird durch ihn infiziert und stößt ihn letztendlich ab. Steiner vergleicht diesen Prozess mit dem Ringen um Vorherrschaft verschiedener literarischer Systeme (ITS, S. 164) – so nimmt er insbesondere die europäische Romantik als Abwehrreaktion auf eine Infektion fremder französischer Güter aus dem 18. Jahrhundert wahr. (NB, S. 315) Diese „»Dialektik der Einverleibung«“ (NB, S. 315) von Steiner, der auch der Übersetzer selbst unterworfen ist, lässt die Möglichkeit offen, selbst aufgefressen und gelähmt von alternativen Quellen die Kraft zum eigenen Schaffen zu verlieren. Manche Schriftsteller wären deswegen dazu gezwungen gewesen, so Steiner, vom Übersetzen abzulassen, da die eingeatmete Stimme des fremden Textes drohte, ihre eigene zu ersticken. (Vgl. NB, S. 315) Steiner unterschätzt hier das Element der eigenen poetischen Einflüsse des Übersetzers als Autor und die wiederum auf ihn Druck ausübenden hegemonialen Kräfte der gesellschaftlichen Situationen, wie sie Lefevere und Venuti beschreiben werden.

Wenig vertrauensvoll gegenüber der „Kraft zu eigenem Schaffen“ (NB, S. 315) des Übersetzers, bezeichnet Steiner den hermeneutischen Prozess ohne das Wiederherstellen von **Reziprozität** als unvollständig und gefährlich. (NB, S. 316) Nach der gewalttätigen Aneignung des Übersetzers bleibt dem Original ein dialektisch-enigmatischer Rest, es hat einen Bruchschaden erlitten – hier verweist Steiner auf die Furcht vor Übersetzung insbesondere sakraler und ritueller Schriften. (NB, S. 316) Die übersetzte Beute hingegen hat zugenommen: denn dadurch, dass eine Übersetzung methodische Durchdringung und analytisch spezifizierender Prozess ist, berücksichtigt sie als konzentriertes Verstehen die Einzelheiten ihres Gegenstandes und

kann ihn in seiner Gänze beleuchten. Durch diesen interpretatorischen Akt kann es zur Überdetermination kommen: der Übersetzer entdeckt und präsentiert mehr, als im Original tatsächlich zu finden ist. (Vgl. NB, S. 316-317) Ein als übersetzenswert erachteter Text hat allein durch diese Tatsache eine Position höherer Würde und wird in eine Dynamik künstlicher Vergrößerung verstrickt (NB, S. 317) – „Übertretung und Umschreibung vergrößern die Statur des Originals“. (NB, S. 317)

Die Beziehung zwischen Original und Übersetzung ist jedenfalls eine schwierig zu erfassende, klar ist aber, dass die Übersetzung nicht nur reines Schatten-Abbild des Originals ist, denn der Originaltext gewinnt ja durch die Verhältnisse zu seinen Übersetzungen. (Vgl. NB, S. 317) „Manche Übersetzungen lassen uns von der Leinwand zurücktreten, andere stellen uns dicht vor sie hin“. (NB, S. 317) Jeder neue Blickwinkel lässt uns das Bild also aus einer anderen Perspektive verstehen, selbst weniger adäquate Übersetzungen können dem Textverständnis zuträglich sein, da sie die dunklen Stellen des Originals besser sichtbar machen kann. Verfälscht wird eine Übersetzung dann, wenn der Übersetzer zu viel weggelassen, ausgeschmückt oder vernachlässigt hat, zu viel Essenz des Originals mit der des Übersetzers ausgefüllt wurde. (NB, S. 317-318) Das führt zu Ungleichgewichtigkeit – die „Quelle hat Energie abgegeben, das Becken hat Energie aufgenommen“ (NB, S. 318) – die die Harmonie des Gesamtsystems stört. (NB, S. 318) Steiner spricht von der Unvermeidlichkeit der Beschädigung des Originals und sein Bedürfnis nach Ausgleich dieser Beschädigung führt ihn zurück zum Schlüsselbegriff der übersetzerischen Treue, die nichts mit Wörtlichkeit oder der technischen Übertragung vom Geist des Originals zu tun hat (NB, S. 319), sondern dann gegeben ist, wenn er um „die Wiederherstellung der intakten Präsenz bemüht ist, die er durch das aneignende Verstehen gestört hat“. (NB, S. 319) Damit sieht Steiner in der Treue einen moralischen wie auch ökonomischen Wert, dem gehorchend ein Übersetzer erst die Möglichkeit für den erfolgreichen Austausch von Bedeutung schaffen kann – den Idealfall stellt

ein Tausch ohne Verlust dar, denn das vollkommene Gegenstück ist unerreichbar. (NB, S. 319)

In gewisser Weise strebt also auch Steiner das Erreichen einer Art Äquivalenz an. Ihm geht es aber nicht darum, den Ausgleich dadurch zu erreichen, beim Übersetzen dem Original entsprechende zielsprachliche Ausdrücke zu finden und dadurch natürliche Äquivalenz⁴⁷ zu erreichen, sondern durch Hinzugabe eines noch schwerer zu definierenden Etwas seitens eines verantwortungsvollen Übersetzers.

3.5 Die Aufgabe des Übersetzers

Der Fall, dass eine Übersetzung tatsächlich einen schädlichen Einfluss auf das Original ausüben könnte, wäre für Benjamin, der in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* gerade die Unabhängigkeit der beiden Pole voneinander betont, sehr unwahrscheinlich. Seine Aussage, dass „eine Übersetzung niemals [...] etwas für das Original zu bedeuten vermag“ (AdÜ, S. 57), muss man aber differenziert betrachten, denn verflochten sind Original und Übersetzung sehr eng. Übersetzung ist für Benjamin eine Form, Übersetzbarkeit ist eine dem Text zugehörige Eigenschaft. Diese Unabhängigkeit der Übersetzung würde es sogar denkbar machen, Sprachliches zu übersetzen, das für Menschen noch unübersetzbar wäre. (AdÜ, S. 57) So geht die Übersetzung aus ihrem Original hervor und in „ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung“. (AdÜ, S. 58) Eine temporale Komponente in den Vorgang der Übersetzung tragend, gibt Benjamin der Übersetzung doch zu, für das Fortleben des Originals nicht nur hilfreich, sondern gar essentiell zu sein, vor allem „wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhmes erreicht“. (AdÜ, S. 58)

Schlechte Übersetzung ist für Benjamin jene, welche Bedeutung oder Inhalte aus dem Originaltext vermitteln will. (AdÜ, S. 56) Eine gelungene

⁴⁷ Vgl. Kapitel 3.2.

Übersetzung hat mehr zu sein. Die Aufgabe des Übersetzers ist streng von der des Dichters unterschieden und „besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird“. (AdÜ, S. 63) Dabei bleibt aber etwas Unberührbares zurück, das „Unfaßbare, Geheimnisvolle, »Dichterische«“. (AdÜ, S. 56) Die Übersetzung unterscheidet sich vom unübersetzbaren Dichterwort des Originals dadurch, dass dessen Intention unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gesamtzusammenhänge gerichtet ist (Vgl. AdÜ, S. 63), während die Übersetzung nur den „Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag“. (AdÜ, S. 64) So ist die Intention des Dichters in einem einzelnen Kunstwerk die naive, erste, anschauliche Intention auf die Sprache, während die des Übersetzer eine abgeleitete, letzte, ideenhafte ist. In dieser Kapazität hebt die Übersetzung das Original aber in einen anderen, in gewisser Weise endgültigen, Sprachbereich. (Vgl. AdÜ, S. 63-64) Durch diesen sprachlich-qualitativen Unterschied zwischen Original und Übersetzung sind Übersetzungen auch nicht mehr weiter übersetzbar (AdÜ, S. 62-63), „wegen der allzu großen Flüchtigkeit, mit welcher der Sinn an ihnen haftet“. (AdÜ, S. 68)

Die Übersetzung schafft es, das Symbolisierende zum Symbolisierten selbst zu machen. Dieser Vorgang hebt den Text in einen höheren Kreis der Sprache. In den Übersetzungen kann das verborgene Verhältnis der Sprachen zueinander offenbart werden, ein Schritt in die richtige Richtung auf der Suche nach der reinen Sprache der Wahrheit, in der alle Geheimnisse und alles Denken aufbewahrt sind. (Vgl. AdÜ, S. 62-67)

Eine Übersetzung hat daher die „Art des Meinens“ (AdÜ, S. 65) des Originals in der eigenen Sprache nachzubilden und führt so zur Sprachergänzung. (AdÜ, S. 65) Durch die durchscheinende Existenz der Übersetzung fällt die reine Sprache umso besser auf das Original. Für diesen Fall der übersetzerischen Treue ist Wörtlichkeit die korrekte Strategie – „vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax, und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers“. (AdÜ, S. 66) Und so ist Übersetzung die einzige Möglichkeit, jene „reine Sprache,

die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangenen in der Umdichtung zu befreien“ . (AdÜ, S. 67)

Neben der direkten Intention auf die Sprache ist für Benjamin der sprachliche Unterschied zwischen Original und seiner Übersetzung auf der zeitlichen Ebene interessant. Das Dichterwort, so Benjamin, überdauert in seiner Muttersprache, während die Sprache des Übersetzers sich ständig ändert. (AdÜ, S. 60) Benjamin scheint sich der dauerhaften Existenz eines Originals sicher zu sein, dessen Ton und Bedeutung sich mit der Zeit zwar durch den Wandel dichterischer Tendenzen ändern kann, die Übersetzung jedoch läuft ständig viel mehr Gefahr, im Sprachwachstum unterzugehen, obsolet zu werden und von einer aktuelleren ersetzt zu werden. (Vgl. AdÜ, S. 60)

Doch sowohl die Sprache des Originals als auch die der Übersetzung sind keine fixierten und dauerhaften Kategorien, sie sind in Raum und Zeit stetiger Verwandlung ausgesetzt. Um die Beziehung zwischen dem Original und der daraus hervorgehenden Übersetzung zu beschreiben, benutzt Benjamin das Bild der Tangente: Die Übersetzung berührt das Original nur an einem Punkt und geht danach ihren eigenen Weg.⁴⁸

3.6 Skopos

In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts bewegten sich Übersetzungstheorien weg von den vorangehenden statisch-linguistischen Modellen hin zur Entwicklung einer funktionalistisch-kommunikativen Herangehensweise. (ITS, S. 72) Von besonderer Bedeutung ist hier die Skopos-Theorie von Katharina Reiss und Hans J. Vermeer, erstmals dargelegt in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984). Grundidee der Skopos-Theorie ist, dass der Übersetzer sich bei seiner Arbeit

⁴⁸ Buden, Boris: Kulturelle Übersetzung. Einige Worte zur Einführung in das Problem. In: Buden, Boris / Nowotny, Stefan: Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs. Wien: Turia + Kant 2008 a, S. 17.

streng an den Skopos einer Übersetzung anlehnt. Dieser Skopos ist der kommunikative Zweck einer Übersetzung und ist wichtiger als ein strenger Fokus auf den Originaltext.⁴⁹

Die Grundsätze der Skopos-Theorie skizziert Vermeer folgendermaßen:

- „Any form of translational action [...] may be conceived as an action [...]. Any action has an aim, a purpose. [...] The word *skopos*, then, is a technical term for the aim or purpose of a translation“. (SCT, S. 227)⁵⁰
- „Translational action leads to a ‚target text‘ [...]; translation leads to a *translatum* (i.e. the resulting translated text), as a particular variety of target text“. (SCT, S. 227)
- „The aim of any translational action, and the mode in which it is to be realized, are negotiated with the client who commissions the action. A precise specification of aim and mode is essential for the translator. – This is of course analogously true of translation proper: skopos and mode of realization must be adequately defined if the text-translator is to fulfil his task successfully“. (SCT, S. 227-228)

Auch der Platz des Übersetzers an sich ist bei Vermeer klar festgelegt:

- „The translator is ‚the‘ expert in translational action. He is responsible for the performance of the commissioned task, for the final *translatum*“. (SCT, S. 228)

Diese Entkoppelung der Übersetzung vom Zwang, so nah wie möglich am Original angelehnt zu sein, erlaubt es, dass ein Originaltext auf unterschiedliche Arten übersetzt werden kann – um jeweils unterschiedliche

⁴⁹ Pym (2010), S. 44.

⁵⁰ **SCT** = Vermeer, Hans J.: Skopos and Commission in Translational Action. Translated by Andrew Chesterman. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London, New York: Routledge 2000.

Zwecke und Funktionen in der Zielkultur zu erfüllen. Eine adäquate Übersetzung kann nur dann erreicht werden, wenn sich der Übersetzer an die Methoden und Strategien hält, die erforderlich sind, um den mit dem Auftraggeber abgeklärten Zweck der Übersetzung zu erreichen. (ITS, S. 79)

Der Zweck/Skopos einer Übersetzung kann auch vom Übersetzer selbst festgelegt werden, aber ob nun aus eigener oder fremder Initiative heraus übersetzt wird, ändert nichts an der Tatsache, dass immer in Übereinkunft mit einem wie auch immer gearteten Auftrag gearbeitet wird. Grundsätzlich spricht Vermeer aber eher von einem dezidierten Auftrag, bei dem der Zweck entweder klar gegeben, zwischen Übersetzer und Auftraggeber genau festgemacht oder zumindest durch die Natur des Auftrages implizit gegeben ist – im besten Fall handelt es sich um explizite Instruktion im Hinblick auf den endgültig zu erreichenden Zweck. Wenn diese fehlt, so bestehe trotzdem implizit das Verständnis, dass etwa ein technischer Artikel auch als technischer Artikel übersetzt werden sollte. Letzten Endes ist der Übersetzer der Experte der translatorischen Handlung, der entscheiden kann, ob eine Übersetzung in Anbetracht des gewählten Skopos realisierbar ist. Auch wenn der Auftrag so viel detaillierte Information wie möglich über das Ziel der Übersetzung und dessen Spezifikationen sowie Informationen über die Konditionen unter denen dieses erzielt werden soll enthält, muss diese mit dem Übersetzer verhandelt werden – denn der Kunde könne ja unpräzise oder falsche Vorstellungen darüber haben, wie ein Text in der Zielkultur aufgenommen wird. (Vgl. SCT, S. 234-235) Das setzt den Übersetzer in eine überraschend starke Position: da der Originaltext für eine bestimmte Situation in der Quellkultur konzipiert war und der originale Autor natürlich nicht in der Lage ist, für die neue Zielkultur zu produzieren, braucht es den Übersetzer-Experten, um ein passendes Produkt zu verfassen. (Vgl. SCT, S. 228-229)

Das Skopos-Modell gibt also zu, dass übersetzerische Entscheidungen nicht nur anhand der vom Auftraggeber gegebenen Gründe oder an den Zweck

des End-Benutzers angepasst getroffen werden sollen, sondern auch anhand dessen, was der Übersetzer selbst für den passenden Zweck hält.⁵¹

Es lässt sich zusammenfassen, dass hier mehrere unterschiedliche Übersetzungen akzeptiert werden, deren Form hauptsächlich bestimmt wird durch den Zweck, den Skopos einer jeden Übersetzung.⁵² Dadurch, dass jeder Übersetzung ein Skopos zukommt, versteht Vermeer die Theorie auch als allumfassend, denn „every reception or production of a text can at least retrospectively be assigned a skopos, as can every translation, by an observer or literary scholar etc.“ (SCT, S. 234)

In der Literatur jedoch stößt die Skopos-Theorie an ihre Grenzen. So wurde etwa oft kritisiert, dass diese angeblich allumfassende Theorie nur bei nicht-literarischen Texten greifen kann – denn literarische Texte haben oft keinen spezifischen Zweck oder sind stilistisch viel zu komplex. (Vgl. ITS, S. 81) Man denke nur an Benjamins Literaturverständnis, welches einen Zweckvermittlungsaspekt in der Literatur als schlecht bis unmöglich bezeichnet.⁵³ Vermeer geht selbst ‚präemptiv‘ auf solche Einwände ein und liefert einige Gegenargumente.

Dass Literatur kein Zweck zukommt, kann Vermeer nicht akzeptieren, denn „this presumably means that the creation includes individual moments to which no goal, no function or intention can be attributed.“ (SCT, S. 230) Allein das Niederschreiben ist jedoch schon eine Handlung, gefolgt von der Publikation oder dem in Betracht ziehen etwaiger Reaktionen des Publikums seitens des Autors. (SCT, S. 230) Und da für Vermeer jede Handlung automatisch mit einem Zweck verbunden ist (Vgl. SCT, S. 227), gilt: „even the creation of literature involves purposeful action“. (SCT, S. 231) Auch die Intention, Kunst nur für die Kunst zu schaffen, ist für Vermeer eine zweckbehaftete Handlung. (SCT, S. 231)

⁵¹ Vgl. Pym (2010), S. 44.

⁵² Vgl. Pym (2010), S. 45.

⁵³ Vgl. Kapitel 3.5

Auch den Einwand, dass nicht jede Übersetzung eine bestimmte Intention haben muss, weist Vermeer zurück. Eines dieser Argumente besteht aus der Frage, wie es denn wäre, wenn der Übersetzer versucht, nur das zu übersetzen, was im Quelltext zu finden ist und sonst kein spezifisches Ziel verfolgt. Darauf wendet Vermeer ein, dass Treue zum Originaltext ein Skopos und demnach Ziel in sich selbst ist, vermutlich sogar das am öftesten gesetzte. (SCT, S. 231-232) Weiteres Gegenargument ist, dass sich ein spezifisches Übersetzungsziel restriktiv auf die Möglichkeiten der Übersetzung auswirken würde, da dann nur eine begrenzte Interpretationsreichweite des Zieltextes im Vergleich zum Originaltext möglich wäre. Vermeer verwirft diesen Kritikpunkt mit dem Hinweis darauf, dass ein gegebener Skopos natürlich bestimmte Interpretationen, die nicht Teil des Übersetzungszweckes sind, ausschließen kann. Ein mögliches Ziel könne aber mit Sicherheit sein, die Interpretationsbandbreite des Originals zu erhalten. Eine Übersetzung erreiche ja nur einen anderen Text, nicht aber einen, in dem mehr oder weniger als im Original enthalten ist. (SCT, S. 232) In jedem Fall aber ist das *translatum* als ein selbstständiger Text zu sehen. (SCT, S. 233) Anderer Spezialfall wäre der, wenn der Übersetzer mit gar keiner bestimmten Empfängergruppe oder spezifischem Empfänger rechnet. Dass ein Autor nicht unbedingt immer einen genau angegebenen Adressaten im Sinne einer tatsächlichen Person oder Personengruppe im Sinn habe, gibt Vermeer durchaus zu, aber: so lange der Glaube daran besteht, sich verständlich ausdrücken zu können und man mit der Existenz eines rezipierenden Publikums variierender Intelligenz und Bildungsstandes rechnet, so wird immer eine Orientation in Richtung einer bestimmten geschlossenen Gruppe von Adressaten erfolgen – bewusst oder unbewusst. (SCT, S. 233)

Diese Gegenargumente Vermeers, die er in seinem eigenen Text „at a rather banal straw-man level“⁵⁴ führt, reichen aber nicht aus, um die konkreten Zweck-Diskrepanzen zu erklären, mit denen sich ein Leser konfrontiert

⁵⁴ Pym (2010), S. 57.

sieht, sollte er versuchen, tatsächlich das Phänomen der Poesie-Übersetzung eines eigenständigen Literaten zu erklären. Als besonderes Beispiel für diesen Fall soll an späterer Stelle Karl Kraus dienen.

3.7 The Cultural Turn

In den 1990er Jahren vollzog die Übersetzungsforschung einen *cultural turn*, in dem sich eine Annäherung der Übersetzungstheorie an das Feld der Cultural Studies vollzog. Linguistische Erklärungsversuche abweisend, wiesen insbesondere die Forscher Susan Bassnett und André Lefevere auf die Interaktion zwischen Kultur und Übersetzung hin (ITS, S. 124-125) – mit besonderem Hinblick auf „studies of changing standards in translation over time, the power exercised in and on the publishing industry in pursuit of specific ideologies, feminist writing and translation, translation as ‘appropriation’, translation and colonization, and translation as rewriting, including film rewrites“. (ITS, S. 125) Nur durch eine Betrachtung des Übersetzungsprozesses in Zusammenhang mit der tatsächlichen Übersetzungspraxis, (denn auf den Übersetzer wirken zu jeder Zeit Einschränkungen von innerhalb sowie außerhalb des Textes ein) wäre es möglich zu erkennen, wie genau komplexe manipulative Textprozesse stattfinden: wie und warum ein Text etwa zur Übersetzung auserkoren wird, welche Rolle dabei Übersetzer, Herausgeber oder Kunde spielen, welche Kriterien die Strategien des Übersetzers wirklich determinieren und wie ein Text schließlich in der Zielkultur aufgenommen werden wird.⁵⁵

Um das zu untersuchen, gehen Bassnett und Lefevere besonders auf eben diese Mechaniken der „cultural manipulation by those in power“⁵⁶ ein. Sie beziehen sich damit auf die Einsicht, dass Übersetzungen eine der

⁵⁵ Bassnett, Susan: The Translation Turn in Cultural Studies. In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters 1998 a. (Topics in Translation 11), S. 123.

⁵⁶ Gentzler, Edwin: Foreword. In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters 1998. (Topics in Translation 11), S. ix.

literarischen Hauptwerkzeuge größerer sozialer Institutionen sind, um durch die Manipulation der Gesellschaft eine gewünschte Kultur zu konstruieren.⁵⁷

„Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation in the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live“.⁵⁸

Lefevere sieht den gesamten Prozess von Akzeptanz oder Ablehnung von Literatur und ihre mögliche Aufnahme in den literarischen Kanon als von konkreten Faktoren bestimmt. Um diese zu erkennen, muss jedoch die Literaturwissenschaft die Interpretation als ihr Hauptwerkzeug zurücknehmen. Nur so ist es möglich, diese Problemfelder von „power, ideology, institution and manipulation“ (TRM, S. 2) zu adressieren.

Der Übersetzer nimmt bei Lefevere eine interessante Stellung ein. Einerseits betont er die Rolle des *rewriting* als schon immer da gewesener „motor force behind literary evolution“ (TRM, S. 2), gesteuert von einem Übersetzer-*rewriter*, dem es gelingen kann, die Vorstellung eines Dichters, einer Periode, eines Genres bis hin zu einer ganzen Literatur zu prägen. (TRM, S. 5) Andererseits sieht er den Übersetzer selbst ideologischen und

⁵⁷ Gentzler (1998), S. x.

⁵⁸ Bassnett, Susan / Lefevere, André: General editors' preface. In: Lefevere, André: Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, New York: Routledge 1992, S. vii.

kulturellen, außerhalb des Textes liegenden Kräften ausgeliefert, die ihn zu bestimmtem translatorischen Handeln zwingen können.

Trotz ideologischer Motivationen oder Zwängen schließt Lefevere die Möglichkeit von poetologisch bestimmten Übersetzungen nicht aus – belegt diese aber immer mit einem gewissen Vorwurf der Böswilligkeit – etwa am Beispiel des viktorianischen Übersetzers Edward Fitzgerald, der den persischen Dichter Omar Khayyam übersetzt hat. Fitzgeralds Einstellung zum Persischen, das er dem viktorianischen Englisch als unterlegen betrachtet hat, führte dazu, die Originale so umzuschreiben, wie er das bei klassischen Autoren nie gewagt hätte: angepasst an die derzeitig dominante Vorstellung davon, wie Poesie zu sein habe. So spricht Lefevere hier immer von verzerrten Bildern, die die Auffassung von Generationen professioneller und nicht-professioneller Leser dauerhaft verändert hat. (TRM, S. 7-8) An anderer Stelle hatte Lefevere solche translatorische Phänomene als *refractions*⁵⁹ bezeichnet. Am Beispiel der Rezeption der (übersetzten) Theaterstücke Bertolt Brechts im englischen Sprachraum hatte er gezeigt, wie das Werk eines bestimmten Autors gerade erst durch Missverständnisse und falsche Vorstellungen in einer anderen Kultur aufgenommen und einflussreich werden kann – *refracted* können sie vor einem anderen, neuen Hintergrund verstanden werden.⁶⁰

Zwei regulatorische Hauptinstanzen der kontrollierenden *patronage* bestimmen nach Lefevere das literarische System, in dem dieses systematische Anpassen und Manipulieren von Originalen an die dominanten ideologischen oder poetologischen Ströme der Gegenwart stattfindet.

⁵⁹ Vgl. Lefevere, André: *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. In: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge 2000, S. 239.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 239-240.

Kräfte innerhalb des literarischen Systems

Professionelle innerhalb des literarischen Systems wie Kritiker, Lehrer und Übersetzer sind selbst oft die, die bestimmte literarische Werke unterdrücken, sofern sie nicht in das dominante Konzept von dem passen, was Literatur zu sein habe. (TRM, S. 14) Kommentare von Kritikern bestimmen schließlich die Rezeption von Werken, während Lehrer oft bestimmen, ob ein bestimmtes Buch nun gelesen werden soll oder nicht. (ITS, S. 126) Literarische Zeitschriften und Verleger tragen einen großen Teil dazu bei, ob Werke in den literarischen Kanon aufgenommen werden und die Klassiker, die in Schulen und Universitäten gelehrt werden, verbleiben auch die, die gekauft werden. (TRM, S. 20) Das bereits oben angesprochene Beispiel von Fitzgerald unterstreicht die refraktionell-repressive Macht des Übersetzers selbst. Eben auch die erfolgreiche Brecht-Rezeption in der englischsprachigen Welt sei laut Lefevere nur den Kompromissen der Übersetzer zu verdanken, die sie mit den in der Zielsprache von der *patronage* geforderten poetischen und ökonomischen Voraussetzungen geschlossen haben, um Brecht für das jeweilige Publikum akzeptabler zu machen.⁶¹ Lefevere weist insbesondere darauf hin, dass Verlage nur selten um die Qualität der Übersetzung von Manuskripten bemüht sind, die sich entweder nicht gut verkaufen oder nichtsdestotrotz erfolgreich sind. Zusätzlich schränkt der institutionelle Einfluss diverser Copyright-Gesetze die Möglichkeit von Verbesserungen nach der Veröffentlichung weiter ein. (TRM, S. 66)

Kräfte außerhalb des literarischen Systems

Diese Kräfte der *patronage* befinden sich außerhalb des inneren Zirkels des professionellen literarischen Systems und setzen sich zusammen aus mächtigen Einzelpersonen wie adeligen Mäzenen (in der Vergangenheit) oder Institutionen wie politischen Parteien oder religiösen Gruppen – alle die Institutionen, die zusammen gesellschaftsbestimmend sind – in deren

⁶¹ Vgl. Lefevere (2000), S. 243-245.

Macht es liegt, festlegen zu können, was auf welche Art geschrieben oder übersetzt werden soll. So bestimmen Gunst und finanzielle Unterstützung von Gönnern natürlich die von den unter ihrer Schirmherrschaft stehenden Autoren produzierte Literatur: (TRM, S. 14-15) „Professionals who represent the ‚reigning orthodoxy‘ at any given time in the development of a literary system are close to the ideology of patrons dominating that phase in the history of the social system in which die literary system is embedded. In fact, the patron(s) count on these professionals to bring the literary system in line with their own ideology“. (TRM, S. 15-16)

Lefevere definiert drei Elemente, auf deren Zusammenwirkung *patronage* basiert:

- Die ideologische Komponente, die sich restriktiv auf die Wahl und Entwicklung von Form und Inhalt auswirkt. Für Lefevere ist diese Ideologie nicht allein auf eine politische beschränkt, vielmehr geht es ihm um etwas Generelleres: das Gesamtgitter von Form, Konvention und Glaube, das alle unsere Handlungen bestimmt.
 - Eine ökonomische Komponente: Entlohnung von Autor und *rewriter* erfolgt durch den *patron*, welcher Art dieser Geldgeber auch immer sein möge. Früher ging das Geld direkt vom Mäzen an den Künstler, in neuerer Zeit handelt es sich dabei aber eher um Lizenzzahlungen und Übersetzungsgebühren.
 - Eine Statuskomponente: Fundiert zu werden, impliziert Integration in eine gewisse Gruppe und deren Lebensstil, ob das nun Zugehörigkeit an einen königlichen Hof oder Anschluss an eine Dichtergruppe bedeutet.
- (Vgl. TRM, S. 16)

Weiteres teilt Lefevere sein *patronage*-System in differenzierte und undifferenzierte *patronage* auf. Undifferenziert ist sie, wenn alle drei der definierenden Komponenten von einer Institution oder Person ausgehen. Etwa wenn ein absoluter Monarch oder ein totalitäres System es zum Ziel

hat, die Gesamtstabilität des sozialen Systems aufrecht zu erhalten. In einem solchen System wird die produzierte Literatur entweder Stabilität fördern oder zumindest nicht gefährden. Als differenziert gilt *patronage* dann, wenn ökonomischer Erfolg größtenteils unabhängig von ideologischen Faktoren erreicht werden kann und nicht unbedingt hohen Status innerhalb der literarischen Elite mit sich bringt. (Vgl. TRM, S. 17)

In jedem Fall impliziert die Akzeptanz jeglicher Art von *patronage*, dass Autoren und *rewriter* innerhalb der Parameter arbeiten, die von den Geldgebern gesetzt werden und bereit sind, Macht und Status der Gönner zu legitimieren. (TRM, S. 18) Trotz des negativen Bildes, das Lefevre mit seinen Ausführungen über die verzerrend-bestimmende Auswirkung von *patronage* zeichnet, sieht er Veränderungen im literarischen System eng mit ihr verbunden: „Change is a function of the need felt in the environment of a literary system for that system to be or remain functional. In other words, the literary system is supposed to have an impact on the environment by means of the works it produces, or the rewritings thereof“. (TRM, S. 23) Sollten diese Erwartungen nicht erfüllt werden, dann ist zu erwarten, dass *patrons* die Produktion von Werken mehr nach ihren Wünschen und mehr der dominanten Poetik der Epoche angepasst verlangen.

Die dominante Poetik der Periode

Lefevre definiert Poetik als aus zwei Komponenten bestehend. Einerseits ist sie ein Inventar, das sich aus den in der Literatur üblichen literarischen Mitteln, Gattungen, Motiven und Charakter-, sowie Situations- und Symbolprototypen zusammensetzt. Auf der anderen Seite sieht er sie aus funktioneller Sicht als Gesamtkonzept dessen, was Literatur innerhalb des ganzen sozialen Systems ist oder zu sein hat. Diese funktionelle Seite wird natürlich auch zu einem großen Teil durch ideologische Einflüsse von außerhalb des literarischen Umfeldes bestimmt. (TRM, S. 26-27)

„Institutions enforce or, at least, try to enforce the dominant poetics of a period by using it as the yardstick against which current production is measured“. (TRM, S. 19) Dementsprechend erreichen auch bestimmte

Werke früher die Ebene von Klassikern, während andere zurückgewiesen werden – mit der Möglichkeit, doch noch eine solche hochrangige Position zu erreichen, sollte sich die dominante Poetik ändern. (TRM, S. 19) Änderungen im literarischen System und der dominierenden Poetik vollziehen sich aber eben auch durch den Akt des *rewriting* und der Übersetzung. Durch sie können nicht nur fremde Werke und Autoren durch *refractions* in das bestehende System integriert, sondern auch neue Stilmittel in das bestehende Inventar der Poetik aufgenommen werden – das kann den Weg für Veränderungen in der funktionellen poetischen Konzeption ebnen. (TRM, S. 38)

Über das Zusammenspiel zwischen Poetik, Ideologie und Übersetzung stellt Lefevere eine fatalistische Beobachtung auf: „on every level of the translation process, it can be shown that, if linguistic considerations enter into conflict with the considerations of an ideological and/or poet logical nature, the latter tend to win out.“ (TRM, S. 39)

Der wichtigste bestimmende Faktor des Bildes eines Werkes, das durch Übersetzung projiziert wird, ist für Lefevere also immer die Ideologie des Übersetzers selbst, ob dieser ihr nun zustimmt oder sie ihm aus externer Quelle aufgezwungen wird. Danach folgt die aktuelle dominante Poetik der Kultur in die das Werk übersetzt werden soll. Die Ideologie, und nicht etwa dem Übersetzer persönlich innewohnende poetische Vorstellungen oder linguistische Überlegungen, bestimmt die grundsätzliche Strategie des Übersetzens und liefert Lösungen für die Probleme, die im Diskurs in und um das Original aufgeworfen werden. (Vgl. TRM, S. 41) Gleichzeitig wird sie auch bestimmen, wie ein Übersetzer mit linguistischen Ausdrücken des Originals umgehen wird. (TRM, S. 48)

3.8 Der unsichtbare Übersetzer

Ein fremder Text besteht aus vielen verschiedenen semantischen Lesemöglichkeiten, die, basierend auf variierenden kulturellen Annahmen und interpretativer Auswahl in spezifischen sozialen und historischen Situationen, nur provisorisch in einer Übersetzung fixiert werden können. Bedeutung ist eine pluralistische und bedingte Beziehung, keine einheitliche, unveränderbare Essenz. (TI, S. 13) So begründet Übersetzungstheoretiker Lawrence Venuti seine Ansicht, dass daher eine Übersetzung auch nicht mithilfe von mathematischen Konzepten von semantischen Äquivalenzen oder Korrespondenzen beurteilt werden könne. Da Genauigkeit, Treue und Freiheit in der Übersetzung historisch determinierte Begriffe sind, kann auf deren Basis auch nicht der einen oder der anderen Übersetzung wahre Legitimität zugesprochen werden. Sogar die Vorstellung des linguistischen Fehlers ist variabel, da, besonders in der literarischen Übersetzung, Fehlübersetzungen nicht nur als verstehbar, sondern auch als signifikant angesehen werden können. Die Funktionsfähigkeit einer Übersetzung definiert sich, so Venuti, aus der Beziehung, in der sie mit den sozio-kulturellen Konditionen unter denen sie produziert und gelesen wird, steht. (Vgl. TI, S. 13-14) Venuti sieht Übersetzung in vielerlei Hinsicht als einen gewalttätigen Akt an. Die Komponente übersetzerischer Gewalt liegt tief vergraben in ihrem Zweck und der Praxis ihrer Ausführung: ⁶² „the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that pre-exist it in the target language always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation and reception of texts“ ⁶³.

Übersetzung ist bei Venuti der gewaltsame Austausch der linguistischen und kulturellen Differenz des fremden Textes mit einem Text, der für einen Leser der Zielsprache verständlich ist. Diese Differenz kann zwar nicht ganz

⁶² Venuti, Lawrence: Translation as Cultural Politics: Régimes of Domestication in English. In: Baker, Mona (Hg.): Critical Readings in Translation Studies. Routledge: London, New York 2010, S. 68.

⁶³ Ebd.

zunichte gemacht werden, erleidet jedoch einen Schwund in Verbindung mit einem Ausschluss bestimmter Möglichkeiten im Text, erhält dafür aber einen Gewinn spezifischer zielkultureller Eigenheiten. Die Differenz, die es schafft, übermittelt zu werden, ist geprägt von Eigenschaften der Zielkultur, assimiliert in deren Ansichten von Verständlichkeit, Kanon und Tabus, Codes und Ideologien. Als diese Art kultureller Praxis ist es Aufgabe der Übersetzung, das kulturelle Andere als das vertraute Verständliche zurückzubringen – und sie läuft somit Gefahr, den Text dadurch komplett zu domestizieren. Oft handelt sie dabei als (möglicherweise unwissender) Agent für Projekte imperialistischer Aneignung fremder Kulturen für heimische, kulturelle, ökonomische oder politische Agenden. Übersetzung sieht Venuti einerseits als eine enorm starke, nationale Identitäten stiftende Kraft, die eine Rolle in ethnischen Konflikten und geopolitischen Konfrontationen spielen kann. Andererseits kann sie den fremden Text dazu einspannen, den literarischen Kanon der Zielkultur aufrecht zu erhalten oder zu bearbeiten, indem sie Literatur mit den poetischen und narrativen Diskursen einschreibt, die innerhalb der Zielkultur um Dominanz ringen. Dieser Einfluss des fremden Textes durch Übersetzung gilt auch für konzeptuelle Paradigmen wie Untersuchungsmethoden und Praktiken zielkultureller Disziplinen und Berufe. In solch einer Rolle ist Übersetzung eine kulturpolitische Praxis, die ideologisch behaftete Identitäten fremder Kulturen entweder konstruiert oder kritisiert, und/oder diskursive Werte und institutionelle Grenzen der Zielkultur entweder bestärkt oder übertritt. Die so ausgeübte Gewalt ist teilweise unvermeidbarer inhärenter Teil des Übersetzungsprozesses, sowie ein potentieller Prozess, der erst bei der Produktion und Rezeption des übersetzten Textes zu Tage tritt.⁶⁴

Trotz der Position von Übersetzung als mächtigem kulturellen Werkzeug, beklagt Venuti die Unsichtbarkeit des Übersetzers als Person, mit besonderem Hauptaugenmerk auf den Übersetzer im anglo-amerikanischen Raum. Diese „translator’s invisibility“ (TI, S. 1) konstituiert sich aus

⁶⁴ Vgl. Venuti (2010), S. 68.

mindestens zwei sich gegenseitig bestimmenden Phänomenen. (TI, S. 1) Das eine bezeichnet er als einen „illusionistic effect of discourse“, (TI, S. 1) der Manipulation der in die zu übersetzende Sprache durch den Übersetzer selbst. Das andere ist die Art, wie Übersetzungen selbst gelesen und bewertet werden, denn ein übersetzter literarischer Text wird dann von Verlegern, Kritikern und Lesern akzeptiert, wenn die Übersetzungsweise sich so flüssig wie möglich liest, der Text ohne linguistische oder stilistische Eigenheiten auskommt und es so aussehen lässt, als ob er die Persönlichkeit und Intention des fremden Autors oder die essentielle Bedeutung des vorhergehenden Textes reflektiert und eine neue Gestalt annimmt (TI, S. 1): „the appearance [...] that the translation is not in fact a translation, but the ,original.“ (TI, S. 1)

Diese Illusion von Transparenz ergibt sich also aus dem Effekt einer flüssigen Übersetzungsstrategie und der Anstrengung des Übersetzers, durch Anlehnung an modernen Sprachgebrauch, gleichbleibende Syntax und Fixierung präziser Bedeutungen im Text das Lesen so einfach wie möglich zu gestalten. Doch auch Leser selbst spielen eine signifikante Rolle bei der Erzeugung dieser Illusion. Schuld daran ist die generelle Tendenz, Übersetzungen hauptsächlich konzentriert auf den Sinn des Textes zu lesen und alle stilistischen Eigenschaften der Übersetzung als Hindernisse für die ungestörte Kommunikation mit der Intention des fremden Autors einzuschätzen. So schafft es dieser Transparenzeffekt, beginnend mit der entscheidenden Intervention des Übersetzers, die zahlreichen Konditionen unter denen eine Übersetzung entsteht, zu verstecken. (Vgl. TI, S. 1) „The more fluent, the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text“. (TI, S. 1)

Trotz der Übersetzung zugesprochenen Eigenschaften von Macht und Gewalt, sieht Venuti sie in der heutigen Gesellschaft als zutiefst marginalisiert. Übersetzung sieht er als stigmatisierte Schreibweise, behindert durch Copyright-Gesetze, herabgewertet durch höhere

Bildungsanstalten und ausgenutzt durch Verlage, Firmen, Regierungen und religiösen Institutionen. Übersetzung wird deswegen so nachteilig behandelt, weil sie Überlegungen anregt, die die Autorität dominanter kultureller Werte in Frage stellen kann. Als potenziell herausfordernde Praktik provoziert sie daher die Anstrengungen und repressiven Kräfte der dominanten Institutionen, die eigene Benutzung von Übersetzung zu verstecken und zu mystifizieren.⁶⁵

Als den möglicherweise wichtigsten Faktor hinter der derzeitigen Marginalität von Übersetzung identifiziert Venuti die Tatsache, dass sie das bestehende Konzept von Autorschaft in Frage stellt.⁶⁶ Während Autorschaft generell als ursprünglicher Selbstaussdruck in einem einzigartigen Text definiert wird, fristet die Übersetzung ihr Dasein als ein Derivat, weder selbstdarstellend noch einzigartig. Sie imitiert lediglich einen anderen Text. Dadurch löst sie aber, im Lichte des herrschenden Verständnisses von originaler Autorschaft, aber Furcht vor Inauthentizität, Verzerrung und Kontamination aus. Da der Übersetzer seinen Fokus jedoch auch auf die linguistischen und kulturellen Konstituenten des fremden Textes lenken muss, kann Übersetzung auch die Furcht verbreiten, dass der fremde Autor gar selber nicht originell ist, sondern derivativ fundamental abhängig von prä-existentem Material ist. Um dem entgegenzuwirken, zumindest teilweise, ist die gängige Translationspraxis eine sich selbst versteckende, die linguistische und kulturelle Differenzen unterdrückt, den Text an dominante Werte in der Zielkultur anpasst und unübersetzt erscheinen lässt.⁶⁷

Obwohl die Übersetzung nun zweitrangige Repräsentation des originalen, authentischen Ausdrucks des Autors ist und deswegen allgemein als von geringerem Wert angesehen wird, will Venuti ihren Wert nicht so weit anheben, um zu behaupten, dass der Übersetzer als auf vergleichbarer Ebene mit dem fremden, originalen Autor ist (TI, S. 6): „translations are different

⁶⁵ Venuti, Lawrence: *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. London, New York: Routledge 2006, S. 1.

⁶⁶ Venuti (2006), S. 31.

⁶⁷ Vgl. Venuti (2006), S. 31.

in intention and effect from original compositions, and this generic distinction is worth preserving as a means of describing different sorts of writing practices“ (TI, S. 6) Es geht ihm darum, dass die genaue Art der Autorschaft des Übersetzers noch nicht formuliert ist und die klassische Vorstellung originaler Authentizität seine Arbeit kontinuierlich stigmatisiert. (TI, S. 6) In weiterer Folge weist Venuti darauf hin, dass die Selbstidentifizierung mancher Übersetzer mit den von ihnen übersetzten Autoren eine Illusion ist – sie befinden sich nicht in einer tatsächlichen psychologischen Beziehung zum originalen Schriftsteller, die eine originale auktoriale Präsenz im Text herstellt. (Vgl. TI, S. 6-7)

Um gegen den Status und die Unsichtbarkeit des Übersetzers innerhalb dieses Standards anzukämpfen (TI, S. 32-33), tritt er für eine Übersetzungsmethode ein, bei der sich ein Übersetzer sichtbarer in den Text einschreiben soll.⁶⁸ *foreignizing* im Gegensatz zu *domesticating translation* (TI, S. 32) Bei dieser Art der Übersetzung, die er später als *minoritizing translation* bezeichnen wird,⁶⁹ handelt es sich um eine strategische Konstruktion eines Textes, abhängig von der derzeitigen Situation in der Zielkultur. *foreignizing translation* verstärkt die Differenzen zum fremden Text durch das Unterbrechen von bestehenden kulturellen Codes innerhalb der Sprache der Übersetzung. Durch Abweichen von heimischen Normen soll ein verfremdetes Leseerlebnis erreicht werden, etwa durch das Übersetzen von Texten außerhalb des literarischen Kanons in der Zielkultur oder die Benutzung marginalisierter Sprachformen. Durch eine solche Praxis kann die ethnozentrische Gewaltausübung der Übersetzung eingeschränkt werden und sie kann stattdessen als strategische Intervention gegen hegemoniale Nationen und ungleichen kulturellen Austausch genutzt werden – als Form des Widerstandes im Interesse demokratischer geopolitischer Beziehungen gegen Ethnozentrismus, Rassismus, kulturellen

⁶⁸ Vgl. Bassnett, Susan: When is a Translation Not a Translation? In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters 1998 c. (Topics in Translation 11), S. 25.

⁶⁹ Vgl. Venuti (2006), S. 8-21.

Narzissmus und Imperialismus. (TI, S. 15-16) Ziel ist also eine Übersetzungstheorie und -technik, die dominanten Werten widersteht und die linguistischen und kulturellen Differenzen des fremden Textes wiedergibt. Es sei darauf hingewiesen, dass *foreignization* nicht unbedingt das Konzept des Leseflusses komplett aufgibt, sondern die Flüssigkeit stattdessen erneuert und innoviert. Der verfremdende Übersetzer muss Übersetzungspraktiken nicht erweitern, um das Lesen zu erschweren, sondern um neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Eine solche Art zu Übersetzen kann natürlich keinen direkten Zugang zum fremden Text liefern, es gelingt ihr aber, ein bestimmtes Bild des Fremden zu konstruieren, das zwar von der bestehenden Situation beeinflusst ist (denn der Übersetzer muss trotz aller Anstrengungen Ressourcen der bestehenden Übersetzungspraxis und Kultur benutzen), den status quo aber dennoch durch den Bezug auf derzeit nicht dominantes Material – „namely the marginal and the nonstandard, the residual and the emergent“ (TI, S. 20) – in Frage stellt. (Vgl. TI, S. 18-20)

Für Venuti gilt letzten Endes die Formel: „Good translation is minoritizing“. ⁷⁰ Da der Übersetzungsprozess niemals nur Kommunikation unter Gleichrangigen, sondern immer fundamental ethnozentrisch ist, kann und muss durch solch eine Übersetzungspraxis ein heterogener Diskurs kultiviert werden, der die Standardsprache und den literarischen Kanon dem außerhalb der Norm Liegenden und dem Marginalen öffnet. ⁷¹

⁷⁰ Venuti (2006), S. 11.

⁷¹ Vgl. ebd.

3.9 Der sichtbare Übersetzer

Innerhalb dieses Gedankenganges ist die Beziehung zwischen Original und Übersetzung also immer verknüpft mit Fragestellungen zu Autorität und Macht. Präsentiert wurden unter anderem auch die Annahme von Übersetzung als etwas Untergeordnetem, dem etwas Ausschlaggebendes aus dem Original fehlt sowie die Benjaminsche Vorstellung der Übersetzung als Ausdruck des Fortlebens des Originals, das es dem Text ermöglicht auch in neuerer Zeit zu überleben. Trotz all der Kraft, der der Übersetzung selbst in allen diesen theoretischen Zugängen zugesprochen wird, beklagt Venuti aber eben auch die Unsichtbarkeit des Übersetzers und fordert offen, dass der Übersetzer sich selbst mehr in den Text einschreiben soll und müsse. Oft genug wird behauptet, dass ein Übersetzer keinen Primärtext, sondern lediglich einen Sekundärtext formuliere und keine eigenen Ideen verschriftliche, sondern nur die von anderen Personen bereits vorformulierten Ideen neu produziert.⁷² Doch trotz all dieser Proteste weist Bassnett darauf hin, dass viele Übersetzer sich bewusst dazu entschlossen haben, sich sichtbar in den Texten, die sie produzieren, einzuschreiben. Sie weist explizit auf die Absurdität jeglichen Konzeptes von Gleichheit zwischen Texten hin und argumentiert, dass die Zeichen des Involvements eines Übersetzers im Prozess des zwischensprachlichen Transfers immer präsent sind und bei Untersuchung des Übersetzungsprozesses auch dekodierbar sein können, denn literarische Echos lassen sich in den Werken aller Autoren aufspüren. So werden auch nie zwei Übersetzungen gleich sein, da Fragmente des individuell Gelesenen immer in den Prozessen des Lesens und Schreibens präsent sein werden.⁷³ „Difference is built into the translation process, both on the levels of the readerly and the writerly“.⁷⁴

⁷² Wilss, Wolfram: Übersetzungsfertigkeit. Annäherungen an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff. Tübingen: Narr 1992. (Tübinger Beiträge zur Linguistik 376), S. 17.

⁷³ Vgl. Bassnett (1998 c), S. 25-27.

⁷⁴ Ebd., S. 27.

3.10 Exkurs: Das problematische Original

Vor diesem Hintergrund stellt Bassnett die Frage, ob und wann eine Übersetzung möglicherweise gar keine ist. Dabei führt sie Beispiele an, in denen etwa von einem Text behauptet wird, eine Übersetzung zu sein, obwohl das gar nicht der Fall ist – etwa James Macphersons ‚Übersetzungen‘ des erfundenen Dichters Ossian im 18. Jahrhundert.⁷⁵ Eine weitere Dimension dieser Fragestellung umfasst die Möglichkeit von Selbstübersetzung. Samuel Beckett etwa, der in Französisch und Englisch geschrieben hat, war einer, der seine eigenen Texte übersetzt hat. Einige seiner Gedichte finden sich nun in von ihm selbst übersetzten zweisprachigen Ausgaben publiziert – mit teilweise eklatanten Bedeutungsunterschieden zwischen den Sprachversionen. Unter dem Gesichtspunkt komplett neu gedachter Konzepte innerhalb zweier Versionen des selben Gedichts, und noch dazu vom selben Autor, wie kann da einem Original eines Gedichts jegliche Art von Autorität zukommen? Außerdem weist eben gerade der Fakt, dass die Versionen nebeneinander veröffentlicht wurden darauf hin, dass beide Texte und eben auch ihre Differenzen rezipiert werden sollten. Eine Lösung für das hier aufgeworfene Dilemma wäre, die Existenz eines Originals zu leugnen und stattdessen von der Existenz zweier Versionen des selben Textes auszugehen, die eben zufällig vom selben Autor in verschiedenen Sprachen verfasst wurden.⁷⁶

Ein weiteres Beispiel, das zur Beschreibung dieser Diskrepanz zwischen Original und Übersetzung herangezogen werden kann, ist der Fall von Übersetzungen innerhalb einer Sprache. Zu erwähnen seien hier einsprachige Übersetzungen von Shakespeare, man denke etwa an die Serie *Shakespeare Made Easy* von Alan Durband, bei der Shakespeares Theaterstücke Seite an Seite mit einer modernen englischen Übersetzung des leichteren Verständnisses eines modernen Publikums wegen präsentiert

⁷⁵ Vgl. Bassnett (1998 c), S. 27-28.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 30-31.

werden.⁷⁷ Betrachtet man solche Kategorien fragwürdiger Typen von Übersetzung mit weiterem Hinblick auf die divergierenden Übersetzungstheorien, so kann man zu dem Ergebnis kommen, dass die Kategorie oder Gattung ‚Übersetzung‘ nicht hilfreich und sehr vage konstruiert ist. Symptom dessen ist auch der immerwährende Streit, ob man es bei einer bestimmten Übersetzung nun mit einer Adaption, einer Version oder gar einer Imitation zu tun hat. Wenn man die Idee des Originals zusätzlich als eine relativ moderne Erfindung der Aufklärung sieht, dann wird das Unbehagen mit den moralisierenden Diskursen von ‚treu‘ und ‚frei‘ sowie erreichbarer Äquivalenz von denen aus die vorliegende Arbeit ihren Anfang genommen, hat umso klarer.⁷⁸ Bassnett bietet daher eine andere Definition von Übersetzung an: „It is probably more helpful to think of translation not so much as a category in its own right, but rather as a set of textual practices with which the writer and reader collude“.⁷⁹ Die geringe literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Übersetzung als einem Satz literarischer Praktiken sieht Bassnett veranlasst durch die wissenschaftliche Obsession mit binären Oppositionen zwischen Original und Übersetzung. Denn sogar dort, wo das Modell des dominanten Originals gegenüber einer untergeordneten Übersetzung herausgefordert wurde, besteht die Idee eines hegemoniellen Originals weiterhin – entweder in der Quell- oder Zielsprache.⁸⁰

⁷⁷ Steiger, Klaus Peter: Shakespeare-Bearbeitungen als Grenzfall der übersetzerischen Umwandlung. In: Kittel, Harald / House Juliane u.a. (Hg.): Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 3. Teilband. Berlin: de Gruyter 2011. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 26.1), S. 2536.

⁷⁸ Vgl. Bassnett (1998 c), S. 38-39.

⁷⁹ Ebd., S. 39.

⁸⁰ Bassnett (1998 c), S. 39.

3.11 Übersetzung als Literaturkritik

In *Translation and Literary Criticism*, geht Marilyn Gaddis Rose einen Schritt weiter und schlägt vor, „[to use] translation as a critical method for both analyzing literature and teaching it, not to mention translating it.“ (TLC, S. 2) – denn die Verbindung von Translations- und Literaturwissenschaft führe zu einer Bereicherung von Literatur. Im Verständnis von Gaddis-Rose ist Übersetzung Schlüssel für die Literaturtheorie: „Translation brings us into a literary work, in the usual sense of immersion and identification“. (TLC, S. 2)

Übersetzen öffnet einen einzigartigen Zugang zu Literatur und fordert Leser mit einer Grenze heraus. Durch das Erstellen einer solchen Grenze „it also establishes an interliminal space of sound, allusion and meaning where readers must collaborate, criticize and rewrite, thereby enriching their experience of literature“. (TLC, S. 2)

Mit der Zeit und dem Dazukommen neuer Leser kann sich stark verändern, wie ein bestimmtes literarisches Werk betrachtet und interpretiert wird. Mit immer neuen Leseerfahrungen scheint sich das Werk selbst zu verändern. (TLC, S. 6) „But doesn't it maintain a sameness, even though it cannot be read the same way?“ (TLC, S. 6) – fragt Gaddis-Rose. In der Tat besitzt ein literarisches Werk, obwohl es eben immer neue Interpretationen hervorrufen kann, eine gewisse autoritäre Integrität als Manifestation einer bestimmten Wortanordnung in einer bestimmten Sprache. Es besitzt aber auch, zu jedem Zeitpunkt an dem es von einem Leser gelesen wird, eine bestimmte Aura, die schwer beschreib- oder ausdrückbar ist. Dieses schwer fassbare Element der literarischen Gleichheit lässt sich aber durch das Replizieren bestimmter lexikalischer und syntaktischer Zeichen übersetzen. (TLC, S. 25) Die Werkaura könne aber nie direkt oder endgültig transferiert werden (TLC, S. 5), die Übersetzung leiste lediglich eine datierte Individualisierung eines Leseprozesses: „A translation proclaims that this is what the work in question meant to that translator on the date he or she declared the translation finished“. (TLC, S. 7) Sie zeigt ein Verständnis an, das

beiderseits an die Zeit gebunden und von Ideologie bestimmt ist. Die hegemoniale Wirkung von Lexika und der Prosodie der Zeit wirken sich natürlich auf das Textverständnis des Übersetzers aus und zwingen eine Lesart auf, die nicht gänzlich spontan persönlich ist. (TLC, S. 7)

Der Vergleich von Werk und seinen Übersetzungen eröffnet einen *interliminal text*, (TLC, S. 7) den Schwellentext zwischen den Textgrenzen des zuerst verfassten Textes und dessen Gegenstücken, „rendering visible or visualizable the richer contents enclosed“. (TLC, S. 7) In diesem Licht findet sich Übersetzung als ein Weg, an Literatur teilzuhaben und zu ihrer Vielfalt beizutragen (TLC, S. 8) und: „From this perspective, literature can only gain in translation“. (TLC, S. 2)

Übersetzer bezeichnet Gaddis-Rose als Vermittler, die sich etwas aneignen, das anfangs noch nicht ihnen gehört. Es besteht immer das Risiko, dabei denkt sie an den Fehler in der Übersetzung, das Angeeignete zu beschädigen oder falsch zu repräsentieren. Völlige Neutralität sei nicht möglich, ob aber nun anmaßend oder treu dienend, so ist die vermittelnde Leistung unbedingt notwendig. Gaddis-Rose benutzt aber eben jene Idee des Fehlers, um die Vorzüge von Übersetzung hervorzuheben – denn gerade ein ‚Fehler‘ erlaubt es, die Vielschichtigkeit des Originalausdrucks in größerem Maße zu würdigen. In diesem Sinne wäre es falsch, Übersetzer als Mächtegern-Dichter zu bezeichnen und deren Leistung hinter den kreativen Schreibprozess zu stellen. Beides sind keine spontanen Aktivitäten sondern von Wille, Anstrengung und Beharrlichkeit gekennzeichnete Prozesse. Etwas von einer Sprache in eine andere zu übersetzen, erfordert ähnliche Mittel und Inspiration, wie eine Situation oder ein Gefühl überhaupt erst in Sprache zu setzen. (Vgl. TLC, S.12)

Übersetzung wie/als auch Literaturkritik sind unter bestimmten Umständen eine Destillation oder Erweiterung des behandelten Textes, stellen aber nicht notwendigerweise ein besseres Produkt oder einen höheren geistigen Prozess her. Trotz des Status einer Übersetzung als derivativen Werkes, kann sie aber doch als besserer Text angesehen werden. Als Beispiel führt

Gaddis-Rose hier Baudelaire als den Übersetzer von Poe an. Jahrzehnte lang haben amerikanische Literaturspezialisten attestiert, dass Baudelaire Poe eindeutig verbessere. Literarische Übersetzung ist eine Form der Literaturkritik, die die charakteristischen Merkmale eines Textes in eine Sprache transferiert. Dadurch erlaubt sie es Übersetzern, professionellen Lesern, Amateurlesern und Literaturkritikern, sich durch das direkte Übersetzen oder das Vergleichen von Übersetzungen, innerhalb der Literatur zu bewegen. (Vgl. TLC, S. 12-13) „Either way we should feel we are moving inside what we are reading, examining literature from the inside, a way of making sure that we feel it from within“. (TLC, S. 13)

Es ist zu beachten, dass sich das von Gaddis-Rose hier präsentierte Übersetzungs-Verständnis drastisch von dem Steiners abgrenzt. Steiner spricht zwar auch von besserem Verständnis des Originals, setzt das aber in einem Zusammenhang mit dem hermeneutischen Zirkel, der verspricht, irgendwann zu einem absoluten Verständnis des Originals vorzudringen, während *Translation as Literary Criticism* Übersetzung als erweiterte Form von Sekundärliteratur ansieht, die das Textverständnis zwar erweitert und bereichert, aber nicht den erhobenen Anspruch der direkten Wirkung auf das Original erhebt.

3.12 Paradigmenproblematik

Nach einer überblicksartigen Revue mehrerer moderner Übersetzungstheorien lässt sich vermuten, dass das Phänomen der Lyrikübersetzung zwar ein beschreibbares zu sein scheint, sich aber nicht so ganz in bestehende Theorien einfangen lässt. Fasst man sie in ein bestehendes Modell ein, eröffnen sich immer wieder Problemstellen, die an den Grenzen der Theorie aneckt und sie überschreitet. Eine Übersetzung ist besondere Form eines Verstehensversuches, bei dem in neuen Wörtern ein individuelles Verständnis des Originals festgemacht wird. (ÜPK, S. 7) Der Verstehensprozess des Übersetzers wird aber, nach Venuti und Lefevere, in

zu bestimmendem Ausmaß durch die Einflüsse sozio-kultureller und politischer Kräfte beeinflusst.⁸¹ Diese Fremdfaktoren fließen ein in einen intentionellen Akt, den der Übersetzer entweder auf den Akt der Übersetzung (nach Vermeer)⁸² oder auf die Sprache selbst richtet (siehe Benjamin).⁸³ Unmöglich ist das Übersetzen von Literatur anscheinend nicht, trotz staunender Stimmen die proklamieren, dass es eigentlich unmöglich sein müsste. (ÜPK, S. 7) Dies lässt sich an zahlreichen Beweisstücken belegen, namentlich der großen Anzahl tatsächlich existierender Lyrik-Übersetzungen. Diese sind jedoch nie vollständig äquivalent mit dem vorhergehenden Text, bleiben „immer nur Annäherungen an die semantischen, argumentativen oder ästhetischen Strukturen des Originaltextes“ (ÜPK, S. 7), deren Ursache unter anderem klarerweise die verschiedenen Eigenschaften von Quell- und Zielsprache sind. (ÜPK, S. 7)

Die eingangs vorgestellten Übersetzungstheorien sollen nun mit den Sonettversionen von Stefan George, Karl Kraus und Klaus Reichert in Kontrast gesetzt werden, um die Diskrepanzen zwischen bestehenden Modellen und der schwer fassbaren Realität von Gedichtübersetzung zu beleuchten. Allein der Ansatz von Gaddis-Rose scheint einer zu sein, der die Richtung der Überlegung auf eine Theorie der Übersetzung lenkt, die es schafft, nicht wertend das Zusammenspiel von metamorphosenhaft veränderten und doch gleichartigen literarischen Texten zu würdigen. Es soll in einem relativ breiten Rahmen und anhand der drei Autor-Übersetzer betrachtet werden, ob man im Lichte der Unterschiede zwischen Original und Übersetzung etwa tatsächlich von Äquivalenz sprechen kann, ob ein Original durch eine zu starke Intention auf die Sprache wirklich beschädigt werden kann und ob dies, wenn ja, bestimmt durch einen bestimmten Zweck geschieht. Außerdem soll beobachtet werden, wie stark externe sozio-kulturelle Einflüsse tatsächlich auf den Übersetzungsprozess einwirken, eine

⁸¹ Vgl. Kapitel 2.7, 2.8.

⁸² Vgl. Kapitel 3.6.

⁸³ Vgl. Kapitel 3.5.

Übersetzung als Ganzes lediglich die statische Momentaufnahme des Übersetzer-Verständnisses darstellt und welche Übersetzungs- und literaturwissenschaftlichen Ansätze nach diesem Paradigmenkonflikt überhaupt noch greifen können.

4 Die Sonette und ihre Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte

Die Sonette Shakespeares erschienen vollständig erstmals in einer 69-seitigen Quarto-Edition im Jahr 1609, herausgegeben von Thomas Thorpe.⁸⁴ Woher und wann der Renaissance-Herausgeber und Buchhändler Thorpe in Besitz von Shakespeares Text gelang, ist unklar, in den Druck gingen sie jedenfalls zusammen mit dem Gedicht *A Lover's Complaint* im Anhang und einer mysteriösen Widmung von „T.T.“ (SA, S. 109)⁸⁵ an einen „Mr. W. H.“ (SB, S. 543),⁸⁶ „THE. ONLY. BEGETTER. OF. THESE. ENSUING. SONNETS.“ (SA, S. 109) Mit dieser viel diskutierten Widmung scheint Herausgeber Thorpe dem Wunsch des Dichters, seinen Freund W.H., der ihn zu den Sonetten inspiriert hat, zu loben und zu verewigen, weiteren Ausdruck zu verleihen. (SA, S. 108)

Das ursprüngliche italienische Sonett ist ein in der Grundform 14 Verse umfassendes Gedichtmaß mit typischer Reihenfolge und Binnengliederung mit grundsätzlich einheitlichem Versmaß. Das anfangs aus Elfsilbern bestehende italienische Sonett gliedert sich im Reim verschränkten Quartetten, gefolgt von zwei im Reim unterscheidbaren Terzetten (*abab abab cdc dcd*). Schon im 13. Jahrhundert treten jedoch schon Abweichungen im Reimschema auf, die neue Form *abba abba* wird für die italienischen Quartette schnell verbindlich, während die Kombination der Reime in den Terzetten zum Variationsmerkmal wird. Stark variierbar breitet sich das Sonett in Europa aus, das französische Sonett des 16. Jahrhunderts nähert die Anordnung der Terzettreime denen der Quartette an.

⁸⁴ Pfister, Manfred: Introduction – Shakespeare's Sonnets Global "in states unborn and accents yet unknown". In: Gutsch, Jürgen / Pfister, Manfred (Hg.): William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD). Dozwil: Edition SIGNATHUR 2009, S. 10.

⁸⁵ SA = Duncan-Jones, Katherine (Hg.): The Arden Shakespeare. Shakespeare's Sonnets. London: Methuen Drama 2010.

⁸⁶ SB = Booth, Stephen (Hg.): Shakespeare's Sonnets. Edited with analytic commentary. New Haven: Yale University Press 2000.

Hier wie auch im deutschen Barocksonett ist das übliche Versmaß der Alexandriner, der später in der Romantik durch den fünfhebigen Jambus abgelöst wird – das auch im englischen Sonett übliche Versmaß.⁸⁷ Shakespeares Sonette folgen dem englischen Sonettschema, bestehend aus drei Kreuzreimquartetten mit einem abschließenden Reimpaar-Couplet (*abab cdcd efef gg*). Diese Struktur erlaubt dem Dichter ein größeres Entfaltungsspektrum mit abschließender Zuspitzung des Gedankens im abschließenden Reim. In einigen wenigen Fällen weicht er von diesem Muster ab, Sonett 99 besteht aus 15 Zeilen, Sonett 126 aus zwölf und in Sonett 145 verwendet er Tetrameter.⁸⁸ Diese Änderungen des Schemas sind jedoch an signifikanten Stellen des Zyklus situiert. Auf das längere Sonett 99 etwa folgt ein Gedicht, in dem der Dichter seine Muse des Zeitverschwendens und Belanglosigkeiten bezichtigt. Das Sonett 126 markiert mit sechs Couplets und zwei leeren ausgeklammerten Zeilen die Zäsur am Ende der Sonette über den jungen Freund. Obwohl die Sonette formal relativ konventionell sind, so sind sie auf allen anderen Ebenen außergewöhnlich. Shakespeares Werk ruft durch seine außerordentliche stilistische und semantische Komplexität eine individuelle Rezeption und originale Antwort hervor (SA, S. 97): „words, lines, and clauses often give a multitude of meanings – of which none fits a single ‚basic‘ statement to which the others can be called auxiliary. [...] [E]ven where the lines are vaguest and most ambiguous they are usually *also* simple and obvious“. (SB, S. xii) So wie zwei Personen in ihrer Interpretation der Sonette nie gleichlaufen werden (SA, S. 97), so können auch keine zwei Übersetzungen, da sie ja, nach Gaddis-Rose, immer textinterpretatorische Vorgänge sind, miteinander übereinstimmen.⁸⁹

Jedenfalls ist die Identität des Mr. W.H nicht mit Sicherheit feststellbar, und diese Tatsache trifft auch auf die anderen im Zyklus adressierten Figuren zu.

⁸⁷ Borgstedt, Thomas: Sonett. In: Müller, Jans-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Berlin: de Gruyter 2003, S. 447.

⁸⁸ Hesse, Gisela: Shakespeare. Sonnets. In: Walter; Jens (Hg.): Kindlers neues Literaturlexikon. Bd. 15. Scho-St. München: Kindler 1991, S. 360.

⁸⁹ Vgl. Kapitel 3.11.

Gegenstand der Sonette 1-126 ist ein junger Freund, der Mr. W.H. sein könnte.⁹⁰ Sonette 1-17 versuchen den jungen Mann zur Heirat und zur Fortpflanzung zu überreden, ab Nr. 18 erweitert sich die Perspektive und der Wille des Dichters, die Schönheit des jungen Freundes, Inbegriff der Schönheit, dem er vollkommen ergeben ist, in ewigen Zeilen unsterblich zu machen. Die 108 Sonette zwischen 18 und 125 ergeben also den zentralen Kreis der Sonette über den jungen Freund. (SA, S. 100) In den Sonetten 40-42 wird in der Zwischenzeit auf die Beziehung zu einer Frau angespielt, die in den Nummern 127-152 eine zentrale Rolle spielt: Die Dark Lady, eine brünette, dunkelhaarige, dem damaligen petrarkistischen Schönheitsideal alles andere als entsprechende Frau.⁹¹ Diese Beziehung stellt einen scharfen Kontrast zur perfekten Liebe zur „temperate‘ beauty of the ‚fair youth““ (SA, S. 100) dar: Die emotional turbulente, hochgradig sexuelle Beziehung zu der teuflisch verführerischen Dark Lady „erlebt der Dichter als quälendes Verfallensein, dem er sich weder entreißen kann noch will, das er aber mit schneidender Klarheit als solches erkennt, derart in der rationalen Spiegelung seine Leiden verdoppelnd“.⁹² Diese Sonette sind geprägt von beißendem Sarkasmus und außerordentlicher Aggressivität, alle ihre Fehler werden angeprangert und ihr späterer Treubruch mit dem jungen Freund wird ganz allein ihr vorgeworfen. Zusätzlich ist in den Gedichten noch von einer vierten Person die Rede, einem rivalisierenden Dichter, dem zeitweise die Gunst des jungen Freundes zuteil wurde und auch als Konkurrent des Sprechers auftritt.⁹³ Schon allein aufgrund der Komplexität der Bedeutungsschichten der Sonette, die sich zusammensetzen aus den vielen Metaphern, viele davon aus dem Alltag des Stadtlebens oder dem juristischen, kommerziellen oder ländlichen Bereich, Beobachtungen über die Natur oder die seelische Verfassung, Alliterationen, Binnenreime, Antithesen, Wortspiele und Hyperbeln und der zeitlichen Entfernung zu

⁹⁰ Hesse (1991), S. 359.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

diesem natürlichen elisabethanischen Sprachfluss⁹⁴ ist es unmöglich festzumachen, was die Sonette nun wirklich ‚bedeuten‘. Auch die vier ‚Hauptcharaktere‘ der Sonette, der Dichter, der Freund, die Dark Lady und der Rivale „are drawn with many layers and intricate ambivalence“.⁹⁵ Letztlich erweitert sich die Problematik auf einzelne Wörter, die selbstständig durch mehrere sich oftmals widersprechende Konnotationen verwirren. (SA, S. 97-98)

Auch das strukturelle Arrangement der Gedichte wirft viele Fragen auf, viele Forscher vermuten eine den Sonetten zugrunde liegende, gewollte numerologische Anordnung, über deren Bedeutung und Stellenwert aber noch hitzige Debatten geführt werden (Vgl. SA, S. 97-103), vor allem da noch immer unklar ist, ob die Anordnung der Quarto-Ausgabe von 1609, obwohl sie größtenteils offensichtlich und sinnhaft konsistent ist, von Shakespeare selbst stammt. (SB, S. 545-546) Zu Fragen der Sexualität Shakespeares und der, die sich in den Sonetten widerspiegelt, lässt sich nur wenig Konsistentes sagen. Booth fasst prägnant zusammen: „William Shakespeare was almost certainly homosexual, bisexual or heterosexual. The sonnets provide no evidence on the matter“ (SB, S. 548) Die ersten 126 an den jungen Freund gerichteten Sonette sind jedenfalls reich an sexuellen Anspielungen und Wortspielen mit männlichen und weiblichen Geschlechtsorganen. Zudem spielt Shakespeare den gesamten Zyklus hindurch mit dem Bruch geläufiger Sonett-Konventionen darüber, was und wie eine geliebte Person zu sein hat. Davon auf eine tatsächliche sexuelle Ausrichtung Shakespeares deuten zu wollen, ist unvernünftig. (SB, S. 548-549)

Bei ihrer anfänglichen Erscheinung hinterließ die die 1609er Quarto-Edition keinen großen Eindruck in der literarischen Welt und dies blieb auch fast die sämtlichen folgenden zwei Jahrhunderte so. Erst mit dem Ende des 18.

⁹⁴ Hesse (1991), S. 360.

⁹⁵ Donat, Sebastian: „*Now is the time that face should form another*“ – German Parodies on Shakespeare’s Sonnets. In: Gutsch, Jürgen / Pfister, Manfred (Hg.): William Shakespeare’s Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD). Dozwil: Edition SIGNATHUR 2009, S. 294.

Jahrhunderts wurden die Sonette wiederentdeckt. Von Deutschland und England ausgehend, breitete sich ihr Einfluss stetig über den Rest Europas und schließlich die Welt aus.⁹⁶ Alle Kulturen wendeten sich Shakespeares Sonetten erheblich später zu als seinen Dramen, sogar in Deutschland, in dessen Literatur Shakespeare besonders wohlwollend aufgenommen wurde, erschienen die ersten Übersetzungen beträchtlich später als die der Dramen, die bereits ab 1741 in Deutsch auftauchten. Die Entdeckung der Sonette als Teil des Kanons der Weltliteratur und besondere poetische Leistung wurde erst möglich durch die Ästhetik der Romantik und deren Auffassung von Poesie als lyrischem Selbstausdruck eines sich offenbarenden Dichters. Diesem romantischen Verständnis verdanken die Sonette ihre Stuserhöhung von der Position der marginalen Supplementärliteratur zu einem Kernstück von Shakespeares Schaffen. Aus dieser Tradition erwuchs auch der fragwürdige Ruf der Sonette, eine fast bibliographisch-genaue Selbstdarstellung des Autors zu sein. Verstärkt durch Aussagen in Vorlesungen August Wilhelm Schlegels, derenzufolge die Sonette ganz offensichtlich Aussagen über reale Lebenssituationen und Gefühle des Autors selbst seien, wurden die Sonette gelesen als der Schlüssel, der erst den wahren Zugang zu seinem Herz und Werk ermöglicht. Gefeierte wurden sie als nun endlich aufgetauchtes Lebensdokument des Dichters, über dessen Leben so wenige tatsächliche Fakten bekannt waren, in dem der Große selbst zum Publikum spricht. Dabei wurde aber übersehen, dass die Sonette natürlich, genauso wie die Dramen, von literarischen Konventionen bestimmte fiktive Werke sind.⁹⁷ So verbleiben auch die rätselhaften Figuren wie Mr. W.H., der schöne, junge Freund, der Rivale und die Dark Lady unlösbare Mysterien, mit denen sich die Forschung noch immer beschäftigt. Die Suche nach den realen Personen hinter den Figuren vergrößert die Faszination um die Sonette nur noch mehr, anstatt den Blick auf den wahren, authentischen Shakespeare zu lenken.⁹⁸

⁹⁶ Pfister (2009), S. 10.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 14-15.

⁹⁸ Ebd., S. 15-16.

Werner Koppenfels bezeichnet das Projekt einer Komplettübersetzung der Sonette Shakespeares als „the crown glory on the brow of ambitious German translators“. (SiG, S. 277)⁹⁹ In der Tat scheint Shakespeares Sonettzyklus einer der am meisten ins Deutsche übersetzte literarische Text zu sein – mittlerweile existieren über 60 deutsche Übersetzungen aller 154 Sonette. Circa 140 Übersetzer haben sich an einzelnen Gedichten versucht – am öftesten übersetzt wurde hier das Sonett 18 mit 155 Versionen, dicht gefolgt von Sonett 66 mit etwa 132 Darstellungen. (SiG, S. 277)¹⁰⁰ Der außergewöhnliche Reichtum an Übersetzung, nicht nur in deutscher Sprache, beweist nicht nur die umfassende kulturelle Präsenz der höchst persönlichen Sonette, sowie den Enthusiasmus und Mut der Bewunderer und Übersetzer (SiG, S. 278), sie zeigt auch, dass literarische Übersetzung real ist und präsentiert den „pundits of untranslatability“¹⁰¹ immer neue, lebende Pflanzen.¹⁰²

Der Enthusiasmus für die Sonette lief, ganz im Gegensatz zu seiner Dramatik, im deutschen Sprachraum nur sehr langsam an. Erster deutscher Übersetzer war Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), der 56 der Sonette in Prosa übersetzte. Eingebettet in das Verständnis von der Untrennbarkeit von Sinn und Wort erschien ihm eine erklärende Prosaübertragung daher mehr als adäquat. (SiG, S. 278) Integriert in einem Aufsatz, in dem er den Sonetten Fehler und Unschicklichkeiten vorwarf (ÜPK, S. 18-19),¹⁰³ präsentierte er seine Versionen als „eine Art Informationsträger für das deutschsprachige Lesepublikum [...], das auf

⁹⁹ SiG = Koppenfels, Werner von: „*dressing old words new*“: William Shakespeare’s Sonnets into German. In: Gutsch, Jürgen / Pfister, Manfred (Hg.): William Shakespeare’s Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD). Dozwil: Edition SIGNATHUR 2009, S. 277-292.

¹⁰⁰ Koppenfels entnimmt diese Nummern aus: Fertig, Eymar: Geleitwort. In: Gutsch, Jürgen (Hg.): „...lesen, wie krass schön du bist konkret“: William Shakespeare. Sonett 18 vermittelt durch deutsche Übersetzer. Dozwil: SIGNATHUR 2003.; sowie: Erckenbrecht, Ulrich (Hg.): Shakespeare Sechsendsechzig. Variationen über ein Sonett. 2. erweiterte Auflage. Kassel: Muriverlag 2001.

¹⁰¹ Bassnett (1998 b), S. 74.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 58.

¹⁰³ ÜPK = Volkmann, Kathrin: Shakespeares Sonette auf deutsch: Übersetzungsprozesse zwischen Philologie und dichterischer Kreativität. Univ. Diss. Universität Heidelberg 1996.

diese Weise darüber unterrichtet werden sollte, welches Gedankengut in Shakespeares Sonetten in England zu lesen war“ (ÜPK, S. 18)

1803 versuchte sich Karl Ludwig Kannegießer an 26 ausgewählten Sonetten, die er, um Shakespeare näher an die wahre europäische dichterische Tradition heranzuführen, anfangs in das italienische Reimschema überzuführen versuchte, diesen Ansatz aber schnell wieder verwarf. Ein junger Karl Lachmann veröffentlichte 1820 die erste fast komplette Übersetzung des Sonett-Zyklus, verzichtete aber aus moralisch-pädagogischer Selbstzensur (ÜPK, S. 88) auf die namens-wortspielreichen Sonette 135 und 136 sowie das phallische Sonett 151. (SiG, S. 278)

Eine weitere wichtige Station in der Übersetzungsgeschichte der Sonette entstammt den Federn von Ludwig Tieck und seiner Tochter Dorothea Tieck. Die erfolgreichen Mitschöpfer des schnell als Klassiker in den deutschen Kanon aufgenommenen Schlegel-Tieck-Shakespeares hatten vor, die Sonette in ihre Edition zu integrieren, das Projekt verlief aber nicht wie erwartet und diese Sonetten erreichten nie einen den Dramen vergleichbaren Status. Nach der mühsamen Übersetzung von nur drei Sonetten übergab Ludwig die Arbeit an seine Tochter Dorothea, die sie weiterführte und schließlich alle Sonette ins Deutsche übersetzte. (SiG, S. 279) In ihrer Vollständigkeit blieben sie lange Zeit unveröffentlicht, bis sie Christa Jahnson 1992 schließlich kritisch herausgegeben publizierte.¹⁰⁴ Ihr Vater hatte 1826, als Beispiel ihrer zu diesem Zeitpunkt schon fertiggestellten Übertragung, 26 ihrer Sonette als die eines jungen Freundes publiziert,¹⁰⁵ um die zu erwartende kritische Rezeption einer etwaigen Komplettausgabe abzuschätzen – und verwarf das Projekt dann aufgrund mäßig positiver Reaktionen. (SiG, S. 279-280) Als eine weitere der romantischen Periode entsprungene Version können die Übersetzungen von Gottlob Regis aus 1836 bezeichnet werden. Der vielfältige Übersetzer Regis hatte zuvor Rabelais übersetzt und legte mit seinen Gedichten eine Version vor, die von

¹⁰⁴ Jahnson, Christa (Hg.): Shakespeares Sonette in der Übersetzung Dorothea Tiecks. Tübingen: Francke 1992.

¹⁰⁵ Ebd., S. 2-3.

seinen Zeitgenossen lange Zeit als eine der bis dato besten Versionen überhaupt rezipiert wurde. (SiG, S. 280) Das überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass er die Gestaltung seiner Übersetzung an die Sprache Goethes mit einem hohen lyrischen Ton ausrichtete (ÜPK, S. 90) und darauf bedacht war, den Fluss des Ausdrucks Shakespeares zu bewahren.¹⁰⁶

Im späten 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der Goldschnittlyrik, schien Übersetzung kein Problem mehr darzustellen. In dieser Tradition übersetzte Friedrich Bodenstedt 1862 der Selbstaussage nach angeblich frisch, leicht und relativ problemlos in das moderne poetische Idiom der Zeit. (SiG, S. 280) Eigenen poetischen Ambitionen folgend dichtete er sie deutsch mit der Auffassung nach, dass die ursprüngliche Reihenfolge kein organisches Ganzes darstelle. Mit dem Glauben, die früher entstandenen Sonette erkennen zu können, ordnete er sie dementsprechend kurzerhand neu. (ÜPK, S. 80)

Von Otto Gildemeister (1823-1902), der auch Byron übersetzt hatte (SiG, S. 281), erschien 1871 eine Übersetzung der Sonette, die als eine bürgerlich-tugendhafte Arbeit bezeichnet wurde, die sich brav an das Original gehalten haben soll.¹⁰⁷

Die für die vorliegende Arbeit besonders relevante George-Übersetzung der Sonette erschien 1909 und formte ein wichtiges Kapitel der deutschen Poesie und Sonettrezeption im Allgemeinen (SiG, S. 281), indem sie sich von jeglicher Romantisierung weit abwandte. (BM, S. 322) Auf die *Umdichtung* von George soll aber an späterer Stelle ausführlicher eingegangen werden. Auf Georges Sonette antwortete Karl Kraus in seiner *Fackel* mit einem von Polemik gekürten Gegenschlag und veröffentlichte 1933 eine eigene komplette *Nachdichtung* (SN)¹⁰⁸ der Sonette, die in weiterer Folge ebenfalls genauer betrachtet werden soll. Weitere namhafte

¹⁰⁶ Grundlehner, Philip: Kraus vs. George: Shakespeare's *Sonnets*. In: Jahrbuch Deutsche Shakespeare Gesellschaft West (1977), S. 115.

¹⁰⁷ Borgmeier, Raimund: Shakespeares Sonett „When forty winters...“ und die deutschen Übersetzer. Untersuchungen zu den Problemen der Shakespeare-Übertragung. München: Wilhelm Fink 1970. (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 4), S. 46.

¹⁰⁸ SN = Kraus, Karl: Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. Wien: Die Fackel 1933.

Sonettübersetzungen erfolgten durch Karl Richter, Karl Simrock, Eduard Saenger, Ludwig Fulda, Richard Flatter, Gustav Wolff und Rolf-Dietrich Keil.¹⁰⁹ Eine der ersten bedeutenden Nachkriegsübersetzungen der Sonette erfolgte durch Paul Celan, der 1967 *Einundzwanzig Sonette*¹¹⁰ übersetzte und allein das 105. Sonett durch eine ganz eigene ‚Intention auf die Sprache‘ zu einer „Poetik der Beständigkeit“¹¹¹ fortsetzte und so die Gedichte markant ins eigene Werk integrierte. In ihnen wird durch den Dialog zweier Zeitalter, die Dringlichkeit von Shakespeares Konflikt zwischen Schönheit, Liebe, Poesie und Zeit für ein modernes poetisches Bewusstsein aufbereitet. So erklären sich auch die fremdartigen Eigenheiten der Sonette Celans wie Reim- und Rhythmusänderungen, neue Metaphern, Wiederholungen und Wortspiele. So erzeugte er durch seine individuelle heikle Poetik ein modernes skeptisches Gegenbild der Sonette. (SiG, S. 283) Auch im 21. Jahrhundert scheint der Übersetzungseifer nicht abzuflauen, neben vielen auf radikale Modernisierung herabzielenden Versionen erscheint 2007 etwa die in dieser Arbeit behandelte, zwischen Prosa und Vers schwebende *Neuübersetzung* Klaus Reicherts. (SiG, S. 283-284)

¹⁰⁹ Vgl. Borgmeier (1970), S. 43-56.

¹¹⁰ Shakespeare, William: *Einundzwanzig Sonette*. Übers. von Paul Celan. Frankfurt: Insel 1967.

¹¹¹ Vgl. Szondi, Peter: *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*. In: Szondi, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 13-45.

5 Das Übersetzen von Stefan George und Karl Kraus

5.1 Stefan George als Sonettübersetzer

Als Friedrich Gundolf, lange Zeit Georges bevorzugter Schüler, 1899 in München Zugang in den George-Kreis suchte, präsentierte er George einige seiner Sonette. Der fand Gefallen an Gestalt und Ausdruck dieser Versionen, die eindeutig stark von seinem eigenen poetischen Stil beeinflusst waren. Er unterstützte Gundolf bei seinen Überarbeitungen der Schlegel-Tieck-Dramen, beanspruchte aber die Arbeit an den Sonetten schnell ganz für sich. (SiG, S. 281) George, der schon seit seiner Jugend aus dem Englischen übersetzte, wurde schließlich von seinem Verleger Bondi beauftragt, die Sonette zu übersetzen und begann die Arbeit an diesen im Februar 1907, brauchte dafür bis in den Dezember 1908. In den Druck gingen sie im Oktober 1909.¹¹² Schnell wurde ihm konstatiert, dass seine Übersetzungsarbeit durch sein Verständnis darüber gekennzeichnet sei, dass es nicht möglich wäre, die Seele eines Kunstwerks ohne ‘Buchstabentreue’ wiederzugeben und es wäre für ihn von größter Wichtigkeit gewesen sei, das Original in Klang und Form so genau und detailgetreu wie möglich wiederzugeben.¹¹³ Er sei dabei naturgemäß auf Probleme gestoßen, mit denen jeder Übersetzer aus dem Englischen und im Besonderen Shakespeare-Englisch, zu kämpfen habe – mit der Verschiedenheit die „grundsätzlich zwischen dem Charakter einer homogenen Sprache und dem einer gemischten besteht“.¹¹⁴

Form ist für George von größter Wichtigkeit, formal- wie klanglich-ästhetische Ansprüche haben bei ihm einen hohen Stellenwert und an sie stellt er hohe Ansprüche (Vgl. ÜPK, S. 40): Reim und Metrum streng beachtend, „durch strengen Rhythmus und feste Ordnung strukturiert“ (ÜPK,

¹¹² Marx, Olga: Stefan George in seinen Übertragungen englischer Dichtung. Teil II: Shakespeare Sonette. In: *Castrum Peregrini* 92 (1971), S. 15.

¹¹³ Norwood (1952), S. 217.

¹¹⁴ Marx (1971), S. 16.

S. 40), „zeichnen sich seine Gedichte durch dichte Zeilenfüllung aus oft kurzen Wörtern aus, die sich zu streng metrischen Verseinheiten aufreihen“. (ÜPK, S. 40) George wird von vielen Seiten nachgesagt, die Sonette der Form nach sorgfältigst zu bewahren – sei das nun in Versmaß, Reim oder Integrität der Wörter im Text.¹¹⁵ Im Englischen etwa existieren viele Wörter, in denen mehrere Meinungsschattierungen, manche angelsächsischer, manche griechischer, lateinischer, altfranzösischer, mittelenglischer Natur nebeneinander enthalten sind. Nach Olga Marx wird im Deutschen diese Vielfalt der „Schattierungen der Bedeutung mit ganz anderen Mitteln erreicht, hauptsächlich durch Neubildung oder Zusammenfügung von Worten zur Bezeichnung neuer Inhalte“. ¹¹⁶ Dieses Nebeneinander von Sprachschichten ruft Bilder hervor, die in einer homogenen Sprache wie dem Deutschen kaum wiederzugeben sind. Dass auch englische Wörter, die eine entsprechende deutsche Übersetzung haben, ganz andere Assoziationen hervorrufen wie ihr deutsches Äquivalent, ist klar. „Da das Englische einen Großteil seiner Inflektionsendungen verloren hat, hat es konsequenterweise auch eine rigidere Wortordnung als das Deutsche [...] und das größte Problem für den Übersetzer ist es, Platz für die deutschen Inflektionsendungen zu finden, ohne den englischen Vers zu verstümmeln“. ¹¹⁷ Ein großes Problem stellen auch sowohl die im Englischen äußerst häufigen Einsilber als auch die Strenge des jambischen Pentameters dar, welche es dem deutschen Übersetzer schwierig macht, den bedeutungswichtigsten Teil des Gedichts an die richtige Stelle zu rücken.¹¹⁸ Anzumerken ist auch, dass in den Sonetten Shakespeares die Mehrzahl der Reime männlich sind, während im Deutschen eine viel größere und abwechslungsreichere Reimvielfalt zur Verfügung steht.¹¹⁹

¹¹⁵ Grundlehner (1977), S. 110.

¹¹⁶ Marx (1971), S. 16.

¹¹⁷ Norwood (1952), S. 218.

¹¹⁸ Marx (1971), S. 19.

¹¹⁹ Ebd., S. 18.

Da George in den Augen der Kritiker „Zeile für Zeile, Wort für Wort und Reim für Reim“¹²⁰ übersetzt hatte, wäre es einfach, seine Sonette leichtfertig als Paradebeispiele für das eingangs besprochene Äquivalenz-Modell der Theoretiker Eugene Nida und Peter Newmark als *formal* respektive *semantic translations* zu bezeichnen, die durch Korrektheit und Genauigkeit beziehungsweise genauer Entsprechung von Form und Inhalt bestimmt sind.¹²¹

Um die Einordnung in dieses Modell zu treffen, müsste man nur damit argumentieren, dass Georges Stil auf den ersten Blick parallel mit den Charakteristika Shakespeares läuft und die speziellen Probleme des Shakespeare-Übersetzens gut bewältigt.¹²² Um das zu erreichen, hatte sich George ja nur an Shakespeares Stil angepasst, der von seinem meisterhaften Umgang mit der Rhythmik des Englischen, die Betonung der Meinung mit der Betonung des Verses zusammenfallen zu lassen, bestimmt ist.¹²³ Rezipiert wurden Georges Sonette in einer Zeit, in der die Übersetzungstheorie über die einander gegenüberstehenden Paradigmen von übersetzerischer Treue und Untreue noch nicht hinaus war, größtenteils positiv und auf diese Weise. Friedrich Hoffmann lobt sie in seinem Aufsatz *Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette* über alle Maße und nennt die Übertragung eine, „die als Gesamtleistung Shakespeare gerecht wird“.¹²⁴

Trotz der erklärten und beschworenen Anpassung an Shakespeares Stil, zeigt sich aber, dass das Phänomen der Literaturübersetzung von George mit Äquivalenz nicht ganz zu beschreiben ist, da die Umdichtung gleichermaßen einen mutigen Akt poetischer Aneignung – Appropriation – darstellt. Obwohl seine silbensparende, dem englischen Versmaß angelehnte Übersetzung der verbalen Textur und den phonetischen Mustern des englischen Textes nahe kommt, markiert die Kreativität Georges doch einen

¹²⁰ Norwood (1952), S. 219.

¹²¹ Vgl. Kapitel 3.2.

¹²² Norwood (1952), S. 218.

¹²³ Ebd., S. 218.

¹²⁴ Hoffman (1956), S. 155.

Unterschied. In ihrer Präsentation ist die Umdichtung Georges bedacht darauf, die eigene Kunstfertigkeit und Zurückhaltung so stark wie möglich hervorzuheben: „By sounding strained and mannered, its style sets out to mark a double distance: distance of his own time from the cultural plentitude of Shakespeare’s, and of his own poetry from the vulgar literary business of the present“. (SiG, S. 281-282) Mit diesem Anspruch einer ganz neuen lyrischen Sprache, durch die er sich von der lyrischen Tradition seiner Zeit abheben wollte, tritt offensichtlich eine Individualisierung höchsten Maßes in die Sonette. Ein Bedürfnis, das durch Gleich- und Gegenüberstellung mit dem englischen Dichter gedeckt wird. Erstes augenscheinliches Merkmal dieser Aneignung durch George ist das eigene Schriftbild. Mit Ausnahme des Zeilenanfangs sind die Sonette durchgehend klein geschrieben, auf Beistriche wird zu Gunsten von Punkten in der Mitte der Zeile verzichtet – stark sichtbare Methoden einer individuellen Gliederung. (Vgl. ÜPK, S. 40) Seine Sprache hebt sich ab als eine, in der „lexikalische und grammatische Konventionen oder unmittelbare Verständlichkeit nicht mehr oberste Gebote sind“ (ÜPK, S. 40) - frei schafft er neue Wörter und Wortkombinationen, belebt veraltete Wortformen wieder¹²⁵ und bedient sich unidiomatischer Ausdrücke. (ÜPK, S. 41)

Neologismen wie „gestaun“ (George, SU, S. 8) aus dem 2. Sonett und „entzieren“ (George, SU, S. 11) aus dem 5. Sonett, die Kraus später besonders kritisieren wird, spielen in Georges Übersetzung eine wichtige Rolle. Diese leitet George oft aufgrund ihrer Ähnlichkeit in Worterscheinung oder lautlichen Kluges von englischen Wörtern ab. Ohne die Regeln der deutschen Sprache besonders zu befolgen, kürzt und verändert er frei Worte und greift auf veraltete Archaismen zu. (KcG, S. 63-65) Oft finden sich in seinen Sonetten auch Komposita oder Wortkonstruktionen mit Bindestrich, mit denen er willkürlich „Abstrakta und Konkreta mit Hilfe von Bindestrichen zu neuen Begriffen [kombiniert.]“ (KcG, S. 64) Beispiele dafür sind „liebes-gabe“ (George, SU,

¹²⁵ Norwood (1952), S. 218.

S. 26), aus dem 20. Sonett „stärke-übermass“ (George, SU, S. 29) aus dem 23. Sonett oder „mein ausgestossnen-los“ (George, SU, S. 35) aus dem 24. Sonett.

Mit der Zeit gewannen Georges Versionen in der Tradition der Sonettübersetzungen einen ähnlichen Rang wie die Dramen Schlegel-Tiecks als qualitativ besonders hochwertige Sonette, die gleichzeitig viele Züge des Originals ins Deutsche gebracht haben und im selben Atemzug als eigene Gedichte von hohem Rang bezeichnet werden.¹²⁶ Neben der Gedanken- und Bilderfolge des Originals legte George zusammengefasst also höchsten Wert auf die syntaktische und rhythmische Gestalt des englischen Originals. Es lässt sich aber doch, mit besonderem Hinblick auf Georges Archaismen und Neologismen und seinen kreativen Umgang mit der Sprache sagen, dass in die Sonette unmissverständliche, dem „George und seinem Kreis besonders teure Wertvorstellungen in das Sonett [gelangen]“.¹²⁷ Gerade die „scheinbar nicht mehr zu steigernde Kongruenz von Ausgangs- und Zieltext trägt hier also zur Entfernung der Übersetzung vom Original bei“. (ÜPK, S. 42) Mit der Tatsache, dass nur aufgrund Georges Eifer, deutsche Form-Entsprechungen zu finden, eine Art Affektiertheit in die Übersetzungen kommt, deren sorgfältiger Ausdruck den natürlichen Sprachfluss und die Spontanität Shakespeares beeinträchtigt,¹²⁸ ist es noch nicht getan. Das wird umso begreiflicher, wenn man sie um die Tatsache ergänzt, dass dem sich seines Könnens bewussten Georges Umdichten auch immer Umdeuten bedeutet: „er bemächtigt sich der Vorlage, eignet sie sich gleichsam an. Diese Vorlage [...] wirkt auf ihn wie eine Herausforderung: er muß und will sich messen, er bezieht Stellung. Seine Auslegung ist zugleich Selbstaussage, Selbstoffenbarung“.¹²⁹ So ist Georges Übersetzen wichtiger Bestandteil seines Werkes, das Eigenschaften

¹²⁶ Vgl. Stamm (1989), S. 24.

¹²⁷ Stamm (1989), S. 25.

¹²⁸ Grundlehner (1977), S. 110.

¹²⁹ Bauer, Roger: Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges. In: Heftrich, Eckhard u.a. (Hg.): Stefan George Kolloquium. Köln: Wienand 1971, S. 160.

und Konstanten des eigenen dichterischen Werkes enthält.¹³⁰ Dass die Trennlinie zwischen den beiden Polen der ‚originalen‘ dichterischen Schöpfung und der Übersetzung nicht so klar zu ziehen sein kann, wurde in dieser Arbeit bereits an früherer Stelle angedeutet.

5.2 Karl Kraus, sein Shakespeare und seine Sprache

Der Gegenschlag auf Georges Übersetzungsleistung und seiner „kreative[n] Benutzung von Sprache“,¹³¹ durch deren Einsatz er „der deutschen Sprache Gewalt antun müsse“,¹³² erfolgte durch Karl Kraus. (SiG, S. 282) Seine Reaktion auf George war so vernichtend wie sarkastisch. In Nr. 885-887 der Fackel feuert er in seiner Abhandlung *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare* (DF, S. 45-64)¹³³ eine Salve der Polemik ab. Er bezeichnet George als „Dilettant am fremden Geisteswerk“ (DF, S. 49), als „Hohepriester des Unglaublichen“ (DF, S. 49), dessen Sonett-Übersetzung „dem damals noch verbreiteten Wunsch, daß Gott England strafen möge, die Tat auf dem Fuße folgen [ließ]. War dies der Fall, so ward [...] die Rute schwerer gezüchtigt; das Deutsche hat noch mehr gelitten“ (DF, S. 50), Georges Umdichtung sei eine Tat „deutscher Kriegführung gegen die eigene Sprache“. (DF, S. 50) Diese „Idiotie, die das Eigenleben zweier Sprachen negiert“ (DF, S. 48), bezeichnet er dann im Vorwort seiner Sonett-*Nachdichtung* als „Vergewaltigung zweier Sprachen, [...] eine Einheit des dichterischen wie des philologischen Mißlingens“ (SN, Vorwort), eine „Herabsetzung Shakespeareschen Fühlens und Denkens auf das Niveau der Mittelmäßigkeit“. (SN, Vorwort) Kraus vervollständigt diese ausgiebige Polemik mit Bemerkungen darüber, dass er, „der einzige kompetente

¹³⁰ Bauer (1971), S. 160.

¹³¹ Norwood (1952), S. 218.

¹³² Goldsmith, Ulrich K: Shakespeare and Stefan George: The Sonnets In: Studies in Comparison. 32-54. New York: Peter Lang 1989, S. 67.

¹³³ DF = Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. Reprint. Heft 885-887. (Dezember 1932). München: Kösel 1973.

Sachwalter des deutschsprachigen Shakespeare“,¹³⁴ der englischen Sprache nicht mächtig sei und dies auch nicht zu sein brauche. Es wäre jedoch falsch, all diese Aussagen für bare Münze zu nehmen und es ist wichtig, nach dem Hintergrund für diese krasse Ablehnung und den Wahrheitsgehalt dieser Selbstaussagen zu fragen. Besonderen Anstoß nahm Kraus an der teilweise zu beobachtenden Orientierung der Übersetzungssprache Georges an der Quellsprache des Ausgangstextes, anstatt den Text an die vorhandenen Rahmenbedingungen der deutschen Sprache anzupassen. (ÜPK, S. 50)

Um den Zorn, den Kraus gegen Georges Sprachexperimente und Idiombiegungen (ÜPK, S. 50) hegt zu verstehen, muss man erst tiefer in das Verhältnis eindringen, das Kraus zu Sprache und im Besonderen zur deutschen Sprache, hatte. Sein Sprachverständnis ist ein kuriozes, geprägt von Verehrung der deutschen Sprache und von der Überzeugung, dass Sprache nicht nur Abbild, sondern gleichzeitig auch Schaffer von Realität ist, Kommunikation ist Realität und einzige Bedeutungsquelle.¹³⁵ Die deutsche Sprache ist für ihn die „gedankenreichste“, die den „höchsten Gipfel“ erreicht hat. Die Sprache im allgemeinen „ist die einzige Chimäre, deren Trugkraft ohne Ende ist, die Unerschöpflichkeit, an der das Leben nicht verarmt. Der Mensch lerne, ihr zu dienen!“ (DF, S. 30) Sprache war für ihn Wunder und Herrin, die er als Diener verehrte,¹³⁶ und „sich keinem anderen Gesetz und keiner anderen Regel beugte als denen der Sprache, diesen aber mit vollständiger Konsequenz“.¹³⁷

¹³⁴ Gassenmeier, Michael: Philologische Akribie und poetische Gestaltungskraft in Karl Kraus' *Nachdichtung der Sonette Shakespeares* nebst deren Beziehung zur *Umdichtung* derselben von Stefan George, die „für jeden Leser unentbehrlich ist“. In: Dvorak, Johann (Hg.): *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003. (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte 43), S. 256.

¹³⁵ Rogers, Michael: Karl Kraus and the Creation of a Symbolic Language. In: Schleichl, Sigurd Paul / Timms, Edward (Hg.): *Karl Kraus in neuer Sicht*, Londoner Kraus-Symposium. München: Edition Text + Kritik 1986, S. 34.

¹³⁶ Tiedemann, Rüdiger von: Karl Kraus und Shakespeare: Plädoyer für eine genauere Betrachtung. In: *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 14 (1979), S. 3.

¹³⁷ Strelka, Joseph P: Anstatt eines Vorworts. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Karl Kraus: Diener der Sprache - Meister des Ethos*. Tübingen: Francke 1990, S. 7.

Die Sprachphilosophie von Kraus ist die einer „Philosophie der Sprache als Erfahrung,“¹³⁸ für ihn gibt es eine stabile Gleichung zwischen Sprache und Erfahrung sowie Wort und Welt,¹³⁹ aus der er ein Modell des Weltganzen macht.¹⁴⁰ Sprachverfehlungen sind gleichzeitig moralische Verfehlungen des Sprechers und die natürliche Sprache, beziehungsweise sein Ideal der deutschen Sprache, registriert jede Lüge als Angriff auf die ihr eigene Grammatik und ihren Geist.¹⁴¹ Daraus erklärt sich auch der ausdrückliche Hass von Kraus auf die „»schwarze Magie« der Presse“¹⁴² und das Zeitungswesen: Realität ist, was die Medien berichten. Wenn diese verfälschen, eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt besteht, dann wird auch die Realität selbst verzerrt.¹⁴³ Seine Antipathie gegenüber Sprachverfälschern weitet sich neben der Presse auch auf die „ihm verhasste Zunft der Literaturhistoriker, Philologen und professionellen Übersetzer“¹⁴⁴ aus. Diese Vorstellung der deutschen Sprache bezeichnet Kraus selbst nicht als Hypothese sondern bezieht sie aus ihrer Tradition und der Moral ihrer, seiner Meinung nach, besten Benutzer.¹⁴⁵ Ein wahrer Bezug zur Wirklichkeit kann nur in den Augenblicken bestehen, wenn Ausgedrücktes und Ausdruck, sprachliche Form und Inhalt zusammenfallen.¹⁴⁶ Dieses statische Sprachverständnis setzt auch die Vorstellung einer statischen Gesellschaft voraus,¹⁴⁷ eine Problematik die in seiner Übersetzungstheorie noch einmal auftauchen wird.

Mit der Übersetzung hat sich Kraus sein gesamtes Werk hindurch beschäftigt. Er teilt grundsätzlich die der Romantik entstammenden Auffassung, dass Dichtung aufgrund der Verschiedenheit der Sprachen

¹³⁸ Stern, J.P: Karl Kraus: Language and Experience. In: Schleichl, Sigurd Paul / Timms, Edward (Hg.): Karl Kraus in neuer Sicht, Londoner Kraus-Symposium. München: Edition Text + Kritik 1986, S. 30.

¹³⁹ Stern (1986), S. 26.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 30.

¹⁴¹ Ebd., S. 23.

¹⁴² Strelka (1990), S. 10.

¹⁴³ Rogers (1986), S. 39.

¹⁴⁴ Gassenmeier (2003), S. 259.

¹⁴⁵ Stern (1986), S. 23.

¹⁴⁶ Vgl. Rogers (1986), S. 40-41.

¹⁴⁷ Stern (1986), S. 27.

eigentlich unübersetzbar ist und stellt sich daher dezidiert gegen textvergleichende, philologisch-treue, wörtliche Übersetzung, deren Wörtlichkeit er als idiotisch ansieht. Wortwörtliche Übersetzungen seien fast immer schlecht und er kritisiert durch sie implizierte relative Gleichwertigkeit von Wörtern verschiedener Sprachen.¹⁴⁸

Stattdessen setzt er auf Sprachschöpfung durch den Versuch, „Gefühle und Gedanken so in jene des Nachfühlenden und in die der andern Sprache zu übertragen, so einzuschöpfen, daß der Eindruck zwingend werde, der Dichter hatte, in dieser Welt und Sprache lebend, nicht anders gedichtet“.
(DF, S. 48)

Er spricht also weniger von Übersetzen als von dichterischem Ersetzen des Gedankens, der Stimmung und Vision des Dichters in der Zielsprache. Wichtig ist ihm Gedankentreue, die weitaus wichtiger wiegt als jede Wörtlichkeit, auch wenn dadurch das Originalmaterial durch ein völlig anderes ersetzt werden muss.¹⁴⁹ „Hence he is best where the plot of a Shakespearean passage is mainly syntactical, where the movement of the spirit lies in the density and resources of clause structure“.¹⁵⁰ Man kann hier einwenden, dass diese krasse Ahistorizität nicht nur die Geschichtlichkeit der Ausgangssprache ignoriert, sondern auch die diachrone Wandelbarkeit der Zielsprache,¹⁵¹ was durchaus der Fall ist, doch verständlicher wird, wenn man das eher statische Sprachverständnis von Kraus in Betracht zieht.

¹⁴⁸ Birus, Hendrik: Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen: Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen. In: Kittel, Harald u.a. (Hg.): Geschichte, System, literarische Übersetzung-Histories. Systems, Literary Translations. Berlin: Schmidt 1992. (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 5), S. 177.

¹⁴⁹ Birus (1992), S. 178.

¹⁵⁰ Steiner, George: Commentary. (on Sonnet 87 in Trs. by Stefan George and Karl Kraus). In: Delos: A Journal On & Of Translation 4 (1970), S. 184.

¹⁵¹ Birus (1992), S. 179.

Auch mit Shakespeare hat sich Kraus sein ganzes Leben intensiv auseinandergesetzt,¹⁵² seit Beginn seiner journalistischen Karriere fühlte er sich ihm nahe.¹⁵³ Der Dichter, der „alles vorausgewußt“¹⁵⁴ hat, war für ihn von höchster Bedeutung, die Identifikation mit ihm reichte bis ins Persönlichste.¹⁵⁵ Der Schlegel-Shakespeare, dessen Autorität Kraus anerkannte,¹⁵⁶ nahm für ihn neben Goethe und Schiller die Stellung des „»dritten deutschen Klassiker[s]«“¹⁵⁷ ein. Shakespeare ist ihm hauptsächlich ein „*deutsches* Spracherlebnis, vermittelt durch die sogenannte Schlegel/Tiecksche Übersetzung“.¹⁵⁸ Shakespeare-Zitate durchziehen das gesamte Werk von Kraus und stehen in eigentümlicher Beziehung zu ebendiesem, der „Text Shakespeares wird meistens auch als Erweiterung des eigenen Diskurses von Kraus verwendet [...] [und] vorbehaltlos akzeptiert“.¹⁵⁹ Immer wieder greift Kraus in seinem Werk auf Shakespeare zurück und integriert ihn in seine Vorlesung, in Fragen der Doppelmoral seiner Zeit wird Shakespeare letzte Instanz.¹⁶⁰

Die Arbeit an und mit Shakespeare ist ihm produktives Aneignen des fremden Werkes, das „für das Ohr und den inneren Sinn der Phantasie und nicht für das Auge“.¹⁶¹ da ist. Neben der Sonette bearbeitete er auch *The Merry Wives of Windsor*, *King Lear*, *Timon of Athens*, *Troilus and Cressida*, *Macbeth*, *The Winter's Tale* und *The Taming of the Shrew*, die 1934/35 als *Shakespeares Dramen, für Hörer und Leser bearbeitet, teilweise sprachlich erneuert von Karl Kraus* in vier Bänden und später durch die Sonette ergänzt, herausgebracht wurden. Ungedruckt blieb seine Arbeit an *Measure*

¹⁵² Tiedemann (1979), S. 1.

¹⁵³ Ikeuchi, Osamu: Shakespeare als Taktik. In: *Doitsu bungaku* („Die deutsche Literatur“). Hg. v. d. Japanischen Gesellschaft für Germanistik) 90 (1993), S. 65.

¹⁵⁴ Tiedemann (1979), S. 5.

¹⁵⁵ Patsch, Sylvia M: Karl Kraus und Shakespeare. In: *Literatur und Kritik*. Österreichische Monatsschrift 211-212 (1987), S. 71.

¹⁵⁶ Tiedemann (1979), S. 10.

¹⁵⁷ Ribeiro, António Sousa: Karl Kraus und Shakespeare. Die Macht des Epigonen. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Karl Kraus: Diener der Sprache - Meister des Ethos*. Tübingen: Francke 1990, S. 240.

¹⁵⁸ Ribeiro (1990), S. 249.

¹⁵⁹ Ebd., S. 240-241.

¹⁶⁰ Ikeuchi (1993), S. 65.

¹⁶¹ Ribeiro (1990), S. 257.

for Measure, Antony and Cleopatra und *Hamlet*.¹⁶² Insofern misst Kraus Shakespeares Dichtung mit einem enormen moralischen Anspruch¹⁶³ - einen Anspruch, den er auch an die Sprache und alle ihre Benutzer heranträgt. Sowohl in seinen Bearbeitungen der Stücke Shakespeares als auch in seiner Nachdichtung der Sonette zeigt sich sein fehlendes Interesse an einer „die dem Original näher kommende, philologisch korrekte Neuübertragung, [...] sondern die Vermittlung des Gedankens durch des Dichters Wort“. ¹⁶⁴ Dieses Sprach-, Übersetzungs- und Shakespeareverständnis erklärt in vielerlei Hinsicht die Art, mit der Kraus die Sonette übersetzt und warum seiner Ansicht nach die Gegenüberstellung seiner Sonette mit denen von George mehr „Anhörungsunterricht“ (DF, S. 50) als philologische Arbeit ist. Jedenfalls ist die Selbstaussage von Kraus, dass seine Übersetzung eine reine Gegen-Übersetzung contra George ist, der „grundsätzlich das gedanklich Unbetonte in die Hebung und das Betonte in die Senkung bringt, so daß [...] [er,] um den Vers richtig zu sprechen, den Gedanken falsch skandieren muß“ (DF, S. 50), kritisch zu betrachten. Das Englische gibt ihm eben nicht ‚nur‘ George. (DF, S. 50) Während seiner Arbeit an den Sonetten befindet er sich in enger Kommunikation mit Sidonie Nádherny, die in der englischen Sprache äußerst bewandt war und ihm das Original zweifellos erklären und kommentieren konnte. Oft finden sich in seinen Ersetzungen viele lexikalische, grammatische und syntaktische Details, die sich nur aus der Vertrautheit mit dem englischen Original erklären lassen, auf dessen Text sich Kraus zuweilen beruft.¹⁶⁵ Obwohl seine Englischkenntnisse tatsächlich begrenzt waren, (so arbeitete er etwa mit interlinearen Transkriptionen der Originale, die er sich übersetzen ließ) (ÜPK, S. 50) gibt es doch Indizien dafür, dass Kraus die Vermarktung seiner vermeintlichen Einsprachlichkeit künstlich aufbaute und sie mehr seinem Spott auf Literaturhistoriker, Philologen und professionellen Übersetzern diene. So

¹⁶² Vgl. Mixner, Manfred: Zweimal Shakespeare. Die Übersetzungen von Erich Fried und die Bearbeitungen von Karl Kraus. In: Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift 131. (1979), S. 413.

¹⁶³ Ebd., S. 414.

¹⁶⁴ Ebd., S. 420.

¹⁶⁵ Gassenmeier (2003), S. 258-259.

war er beispielsweise sehr verärgert darüber, dass Hugo von Hofmannsthal bei seinen Libretti nicht mit den Originalen, sondern mangelhaften Übersetzungen arbeitete.¹⁶⁶ Trotz allem Spott lässt sich bei den Nachdichtungen von Kraus doch Sorgfalt und „größte philologische Akribie“ nachweisen,¹⁶⁷ diese drückt sich aber aus in seinem Verlangen, in gutem, schönem und vor allem zeitlosen Deutsch die „sprachliche Logik und Konsistenz von Argumenten“ (KcG, S. 10) auszudrücken und eigentlich „keine Übersetzung, sondern ein deutsches Gedicht zu schreiben“. (KcG, S. 69) Verstöße gegen die grammatikalischen Regeln der deutschen Sprache sind, wenn überhaupt, nur in Ausnahmefällen zu gestatten – auf keinen Fall jedoch bei der Willkür Georges. (Vgl. KcG, S. 59-60)

5.3 Kraus und George – Sonett 66

Shakespeare

Tired with all these for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that to die I leave my love alone.
(SA, S. 243)

Im 66. Sonett zeigt sich der Sprecher erschöpft von der Korruption und Heuchelei seiner Zeit und ersehnt den Tod, wird jedoch von dem Gedanken, seine Liebe dadurch verlassen zu müssen, von diesem Gedanken abgebracht. Das Sonett setzt sich zu einem großen Teil aus einem Katalog von elf

¹⁶⁶ Gassenmeier (2003), S. 259.

¹⁶⁷ Ebd., S. 287.

Unrechten zusammen (SA, S. 243-244), die mit „And“ eingeleitet werden und grammatisch grundsätzlich gleich aufgebaut sind. So gereiht ähnelt das Sonett einer Klagelitaneei, die sich zusammensetzt aus formelhaft wiederholten Partizipkonstruktionen, in denen Tugenden umgekehrt, zerstört oder entstellt dargestellt werden. (ÜPK, S. 242) Es wird vermutet, dass das Sonett aufgrund der Konnotationen der Zahl 66(6) mit dem biblischen Teufel und damit allgemeiner Korruption an dieser Stelle im Zyklus steht. (SA, S. 242)

George

Dies alles müd ruf ich nach todes rast:
Seh ich Verdienst als bettelmann geboren
Und dürftiges Nichts in herrlichkeit gefasst
Und reinsten Glauben unheilvoll verschworn

Und goldne Ehre schändlich missverwandt
Und jungfräuliche Tugend roh geschwächt
Und das Vollkommne ungerecht verbannt
Und Kraft durch lahme lenkung abgeflächt

Und Kunst schwer-zungig vor der obrigkeit
Und geist vorm doktor Narrheit ohne recht
Und Einfachheit missnannt Einfältigkeit
Und sklave Gut in dienst beim herren Schlecht.

Dies alles müd möcht ich gegangen sein •
Liess ich nicht • sterbend • meine lieb allein.
(SU, S. 72)¹⁶⁸

Georges Übersetzung orientiert sich, wenig überraschend, am Bauprinzip des englischen Textes, dem „strenge[n] Aufbau von Aufzählung, Allegorisierung und Beschreibung der Abstrakta, die gleichzeitig die semantischen Kerne des Sonetts ausmachen“. (ÜPK, S. 44) Er betont alle parallelen Strukturen, „tired“ wird in Zeile 1 und 13 parallel als

¹⁶⁸ SU = George, Stefan: Shakespeare Sonnette. Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim. Stuttgart: Klett-Cotta 2008. (Stefan George. Sämtliche Werke in 18 Bänden. XII)

„müd“ dargestellt, das Adjektiv erfährt aber hier durch „Dies alles müd“ eine für George charakteristische Unidiomatisierung. (ÜPK, S. 44)

„schwer-zungig“ stellt auf den ersten Blick ein formal äquivalentes¹⁶⁹ Adjektivattribut zu „tongue-tied“ her, „führt aber die Konnotation des pathologischen Nicht-Sprechen-Könnens anstelle des Nicht-Dürfens ein“. (ÜPK, S. 44) Und macht die Seite dieses Äquivalenz-Spektrums damit wieder zunichte. In Zeile 9 zeigt sich mit „obrigkeit“ für „authority“ anstatt etwa „Autorität“ die, vermutlich aus dichtungstechnischen Überlegungen, Wahl eines Wortes mit mehreren Reimalternativen. (ÜPK, S. 44) In unmittelbarer Nähe in Zeile 9 und später in Zeile 10 übersetzt George „art“ und „skill“ mit „Kunst“ und „geist“, deren Begriffsinhalte mit auf die bereits angedeuteten Wertvorstellungen beladen sind, die für den George-Kreis besondere Bedeutungen haben müssen¹⁷⁰ und klares Anzeichen für den Prozess, poetischer und dichterischer Aneignung sind.

Kraus

Den Tod erseh'n ich, müd, es anzusehn:
wie sich Verdienst verhüllt im Bettlerkleide
und hohles Nichts sich darf im Prunke blähn
und Treue wird verkauft durch falsche Eide,

wie Würde trägt der ausgepichte Wicht
und keusche Sittlichkeit verfällt im Schande
und echte Ehre lebt im Gunstverzicht
und Majestät im schlotternden Gewande,

wie Kunst verstummen muß vor Büttels Macht
und Geist entsagt für die gelehrten Narren
und Wahrheit wird als Torheit ausgelacht
und Güte muß des Winks der Bosheit harren.

All dessen müd, hielt' ich den Tod für Glück,
blieb' meine Liebe einsam nicht zurück.
(SN, S. LXVI)

¹⁶⁹ Vgl. Kapitel 3.2.

¹⁷⁰ Vgl. Stamm (1989), S. 25.

Kraus Sonett 66 präsentiert sich als eine „viel radikalere Neuschöpfung als bei George. Was hier zum Ausdruck kommt, ist weder die Not eines Erschöpften, noch die Todessehnsucht eines Enttäuschten, sondern die Ungeduld eines Empörten“.¹⁷¹ Von Äquivalenz kann hier keine Rede sein, vielmehr ist dieses Sonett die zu erwartende „Adaption an die zielsprachliche Grammatik“ (ÜPK, S. 50) durch Kraus, in der er seine eigenen „grammatischen und syntaktischen Strukturen [...] synthetisieren mußte“ (ÜPK, S. 50) um „vor sprachlicher Inkompetenz gefeit zu sein“. (ÜPK, S. 50)

Größte Neuerung ist der „Ersatz der strengen Reihung von Partizipien durch eine freiere Aufzählung von Modalsätzen mit ihren finiten, präsentischen Verbalformen“.¹⁷² So wird für jedes Quartett mit „wie“ ein einleitender Vergleich eingeführt, der den bei Shakespeare fast das gesamte Sonett füllenden Gedanken in drei leichter zu verstehende Teile aufgeteilt wird, um dem Rezipienten die Problematik in einem idiomatischen Erzählstil immer klar vor Augen zu führen. (Vgl. ÜPK, S. 51)

Besonders am Umgang Georges mit den Sonetten lässt sich die Zweifelhafteigkeit des Äquivalenz-Modelles von Nida und Newmark hervorheben. Die auf den ersten Blick formal äquivalenten, beziehungsweise semantisch übersetzten Sonette sind von ihrer Vorlage viel zu verschieden, um noch als solche betrachtet zu werden, und in ihrer eigenwilligen Gestalt wird alles andere als ein natürlicher Ausdruck geschweige denn ein äquivalenter Effekt ausgelöst, der eine ähnliche Antwort im Leser auslöst wie das Original.¹⁷³

Nimmt man den Begriff der Äquivalenz in Hinblick auf diese Tatsache weiter auseinander, so muss man mit den Einsichten von Gideon Toury,¹⁷⁴ der die Denkschule der *descriptive translation studies* geprägt hat, zu der

¹⁷¹ Stamm (1989), S. 27.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. Kapitel 3.2.

¹⁷⁴ Pym (2010) bezieht sich hier auf: Toury, Gideon: In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics 1980, S. 63-70.

Einsicht gelangen, dass bestimmte Arten der Äquivalenz ein nicht anzustrebendes Ziel des Übersetzungsprozesses sein können, sondern Äquivalenz viel mehr eine Eigenschaft jeder Übersetzung ist, sobald sie als solche bezeichnet wird und unabhängig von ihrem linguistischen oder ästhetischen Aufbau ist.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Vgl. Pym (2010), S. 64.

5.4 Kraus und George – Sonett 5

Shakespeare

Those hours that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell
Will play the tyrants to the very same,
And that unfair which fairly doth excel.
For never-resting time leads summer on
To hideous winter, and confounds him there,
Sap checked with frost and lusty leaves quite gone,
Beauty o'er-snowed and bareness everywhere;
Then were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it, nor no remembrance what it was.
But flowers distilled, though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.
(SA, S. 121)

George

Die stunden die mit holdem werk umziehn
Liebliche schau drauf jedes auge ruht
Entzieren was am zierlichsten gediehn
Und treffen ganz das gleiche ding mit wut.

Den sommer treibt die zeit die nimmer steht
Greulichem winter zu und tilgt ihn dort:
Saft dürr im frost und üppig laub verweht!
Schönheit vereist! Kahlheit an jedem ort!

Doch bliebe flüssig nicht in glases haft
Als geist zurück des sommers filterung •
So wär mit schönheit auch der schönheit kraft
Geraubt – es schwände selbst erinnerung.

Doch geist der blumen • ob auch winter grüsse •
Entbehrt nur form: es lebt die innre süsse.
(SU, S. 11)

Georges Sonett Nr. 5 hat Kraus in der Fackel besonders vehement kritisiert. Warum ist erkennbar, es enthält auf relativ geringem Raum viele der George-Eigenheiten, die der Sprachphilosophie von Kraus besonders zuwider laufen. So fragt er in seinem Kommentar dazu: „Wann hätten sich,

in Ding und Wort, jemals »Filterung« und »Erinnerung« gereimt?“ (DF, S. 57) Solch ein Fehlreim widerspricht der Forderung von Kraus, dass Form und Inhalt immer zusammenfallen müssen, denn Kraus selbst versucht in seinen Übersetzungen die strenge grammatische Fügung der Reime mit äquivalenten semantischen Bedeutungen – mitsamt kompliziertem Oppositionsgefüge – der Wörter zu verbinden.¹⁷⁶ Ebenbürtige Entsprechungen neben korrekter rhythmischer Struktur und Syntax sind die Devise.¹⁷⁷ Im Rahmen seines schöpferischen Ersetzens findet sich auch die Maxime, „das gedanklich Betonte in die Hebung [des Verses] und das Unbetonte in die Senkung zu bringen“.¹⁷⁸ Denn nur so kann für Kraus der Sinn optimal dargestellt werden. Mit „Saft dürr“ findet sich nun in diesem Sonett ein Beispiel der Wortakrobatik Georges, die für Kraus fast absurd wirken muss¹⁷⁹ und ihm demnach besonders sauer aufstößt.

Kraus

Das Werk der Zeit, das unsern Sinn entzückt,
den Augen Wonne, dem Verstand ein Wunder,
tyrannisch wird es von ihr selbst entrückt,
zerstückt, zerpfückt und abgetan zum Plunder.

Nicht ruht die Zeit und treibt das Sommerglück
in Winterelend, um es zu verderben.
Natur erstarrt in Frost, und Stück für Stück
muß unter Eis und Schnee die Schönheit sterben.

Und bliebe nicht des Sommers süßer Geist
im Glase als ein schmerzlich blasses Wähnen,
dann lebte nichts, was Schönheit uns beweist,
und kein Besinnen bliebe und kein Sehnen.

So aber wirkt, wenn Winter noch so wüte,
der Sommer fort in seines Wesens Blüte.
(SN, S. V)

¹⁷⁶ Birus (1992), S. 198.

¹⁷⁷ Vgl. Gassenmeier (2003), S. 287.

¹⁷⁸ Ebd., S. 265.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 284.

In der Nachdichtung durch Kraus findet sich in Zeile 3 ein Indiz dafür, dass er sich als Quelle seiner Arbeit nicht nur mit dem beschäftigt hat, was George ihm gab. Shakespeares „tyrants“ findet sich als „tyrannisch“ bei Kraus wieder, bei George findet sich dafür keine Entsprechung.

Was Shakespeare in „Beauty o’ersnowed and bareness everywhere“ nur andeutet, verstärkt Kraus merklich: „und Stück für Stück muß unter Eis und Schnee die Schönheit sterben“. Shakespeare spricht nur von verschneiter Schönheit, während Kraus ihr völliges Ende attestiert. Erwarteterweise wirkt Kraus hier erklärender und pointierter. Was die *Arden*-Ausgabe erklärt, erklärt auch Kraus: „The process which has brought the young man to his present physical perfection will in the same manner bring him to decay. However, [...] the speaker tells him that he can preserve the essence of his beauty“. (Shakespeare, SA, S. 120) Dass dieser Prozess der Aufbewahrung so geschieht, „as Elizabethan housewives preserve roses by distilling rose-water“ (Shakespeare, SA, S. 120), findet bei Shakespeare in der Form Gestalt, dass „summer’s distillation“ gleichzeitig „flowers distilled“ sind, was George in seiner Übersetzung derart ausarbeitet: „sommers filterung“ findet sich später als „geist der blumen“ wieder. Kraus ist subtiler, macht den Prozess unscheinbarer, ist ihm sich aber durchaus bewusst. Blumen sind zwar keine zu finden, dafür aber des Sommers „Wesens Blüte“.

Am vorliegenden Sonett lässt sich ein weiteres Merkmal der Poetik von Kraus feststellen. Nicht nur besteht seine Kritik an George aus persönlicher Polemik gegen George und den pseudoreligiösen Kult um den ihn umgebenden Kreis (KcG, S. 26-27), sie enthält auch erweitert sein negatives Verhältnis zum europäischen Ästhetizismus (KcG, S. 12) und „insbesondere seine Kritik an dessen zentralen Kategorien: Schönheit, Amoralismus und l’art pour l’art“ (KcG, S. 12) und dem „Formfetischismus der Ästheten“. (KcG, S. 13) Denen „warf Kraus vor, Formen nur als Ornament zu benutzen“. (KcG, S. 15)

Im Gedicht macht sich ein Problem mit der Schönheit bemerkbar, das bei Kraus ein tatsächliches ist. Die Schönheit ist ihm „als vordergründiges,

leicht zu rezipierendes Ornament verdächtig“. (KcG, S. 18) Die naturalistische und antiästhetische Haltung von Kraus bewirkt in ihm ein Problem mit der Schönheit an sich, sowie die Tendenz, sie dissonant realistisch mit dem Hässlichen gleichzusetzen – bis hin zu in späteren Jahren hinzukommenden Zweifeln an den Möglichkeiten der Kunst selbst. (Vgl. KcG, S. 16-20)

Schließlich soll das abschließende Couplet des 81. Sonetts ein weiteres Beispiel für die charakteristische von Kraus gewünschte Übertragung des poetischen Gedankens, des Prosa-Arguments des Verses¹⁸⁰ bieten:

Shakespeare

You shall live, such virtue hath my pen,
Where breath most breathes, even in the mouths of men.
(SA, S. 273)

George

Dann lebst du noch – mein wirken ist der grund –
Wo hauch am meisten haucht: in menschenmund
(SU, S. 87)

Kraus

Der Geist, der es erschuf, kann Macht verleihn:
Solange Menschen leben, wirst du sein!
(SN, S. LXXXI)

Das Ende des Sonetts durchzieht bei Shakespeare mit „all the breathers of this world“ und „Where breath most breathes, even in the Mouths of men“ ein Motiv des Atems: “**breath** [here] suggests both the breath that distinguishes a living body from a dead one, and the ‘breath’ of rumour or fame“. (SA, S. 272)

Wenn ihm eine adäquate Versform nicht möglich erscheint, scheut Kraus nicht davor zurück, Bildfolgen und Klangfiguren auf ihr diskursives

¹⁸⁰ Birus (1992), S. 194.

Minimum zu reduzieren und unter Opferung grammatischer Poesie ihre argumentative Logik und persuasiven Sprachgestus herauszuarbeiten.¹⁸¹ Diese konsequente Methodik hat zur Folge, dass seine Gedichte leicht als „zur Banalisierung sich neigende kommentierende Übersetzung“¹⁸² bezeichnet wurden. Kraus opfert das „breath-“ Motiv zur Gänze und findet die Macht des Poeten nicht in the „virtue“ of his „pen“ oder seinem „werken,“ sondern direkt im „Geist, der es [das Monument] erschuf“, und erklärt umso deutlicher worum es geht: „When the poet dies, he will be quickly forgotten; but when the youth dies, he will continue to live as the subject-matter of the poet’s verse“. (SA, S. 272)

George hingegen übersetzt jeweils „alle haucher dieser zeit“ und „Wo hauch am meisten haucht: in menschenmund,“ übernimmt das Bild und findet mit „hauch“ einen Begriff, der durchaus passende Konnotationen des Lebenshauchs enthält, wenn auch der „fame-“ Sinn nicht mitschwingt.

Die Antwort von Kraus auf Georges Sonette, mitsamt der ihm eigenen poetischen Ansichten, stellt eine große Herausforderung für den Skopos-Ansatz von Vermeer dar, da die Theorie Fälle wie diesen – des Zusammenkommens mehrerer, sich vielleicht sogar widersprechenden Zwecken – nicht auflösen kann. Das ist dann der Fall, wenn individuelle Übersetzer ihre eigenen Entscheidungen treffen, die nicht einem spezifischen, externen Auftrag bestimmt sind.¹⁸³ Es ist letztlich unmöglich zu sagen, welcher Zweck beim Verfassen seiner Sonette der bei Kraus dominierende war: Seine Haltung gegen George, seine Position gegen den Ästhetizismus und die Schönheit als Ideal der Dichtung (KcG, S. 59) oder seine spezifische Intention auf die (dezidiert deutsche) Sprache? Diese Intention ähnelt der, die Benjamin vorschwebt, obgleich für ihn Übersetzung ja keine Form mehr ist, sondern im idealen Fall gar keine Spuren der Sprache des Originals enthält. (Vgl. KcG, S. 47)

¹⁸¹ Birus (1992), S. 193.

¹⁸² Tiedemann (1979), S. 15.

¹⁸³ Vgl. Pym (2010), S. 59.

Eine die Skopos-Theorie immer weiter marginalisierende Tatsache ist, dass sie nicht falsifizierbar ist. Falls jede Übersetzung tatsächlich von ihrem Zweck bestimmt ist, so besteht dieser Zweck aus dem Ziel, das letztendlich von ihr erreicht wird. Um aber zwischen Zweck und Ziel zu unterscheiden, müssen, um ein dementsprechendes Kriterium zu finden, erst nicht gelungene Übersetzungen identifiziert werden, welche ihr Ziel nicht erreicht haben. Wenn aber das angestrebte Ziel vom Übersetzer selbst festgelegt wurde, stellt sich die Frage, ob es legitim ist, einem Übersetzer vorzuwerfen, den sich selbst gesetzten Zweck nicht erreicht zu haben. Kommt dann noch das Element der verschiedenen Zwecke, (die bei Kraus beispielsweise eindeutig zu beobachten waren) die augenscheinlich in eine Übersetzung einfließen, in diesen Gedankengang, verliert das Skopos-Modell umso mehr seine Aussagekraft.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Vgl. Pym (2010), S. 58.

6 Klaus Reichert und die unendliche Aufgabe Shakespeare

Klaus Reichert, geboren 1938, ist ehemaliger Professor für Anglistik an der Universität Frankfurt am Main. Neben seiner Arbeit über die Renaissance, klassische Moderne, Übersetzungsgeschichte und –theorie ist er auch selbst Übersetzer. Neben Shakespeare hat er unter anderem Lewis Carroll, James Joyce, John Cage, Charles Olson, Robert Creeley und das Hohelied Salomons übersetzt. (SD, S. 2) 1983 erhielt er den Wieland-Preis für Übersetzung, 1996 den Hessischen Kulturpreis Wissenschaft. Seit 1993 ist er Direktor des Zentrums zur Erforschung der frühen Neuzeit (FS, hinterer Klappentext)¹⁸⁵ und seit 2002 ist er Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. (SD, S. 2)

Mit Shakespeare hat sich Reichert nicht nur übersetzerisch, sondern auch wissenschaftlich beschäftigt. In seiner Aufsatzsammlung *Der fremde Shakespeare* finden sich Arbeiten zu Shakespeares Stücken und deren Figuren, in denen Reichert die seltsame Beziehung zwischen Shakespeare und den auf ihn folgenden Generationen darstellt – Shakespeare ist nah und fern gleichzeitig, gleichzeitig attraktiv und nichtzugehörig. Fremd erscheint Reichert Shakespeare nicht nur aufgrund der zeitlichen Distanz: Shakespeare, der fremde Außenseiter der literarischen Szene, verstörte schon seine Zeitgenossen: um 1590 tauchte er als Emporkömmling plötzlich in London auf, ohne studiert zu haben oder literarische Voraussetzungen mitzubringen. Trotzdem inkorporierte er in seine Werke eine unglaubliche Menge an Elementen: klassische Literatur, Überlieferungen aus der Volkskultur, politische und philosophische Debatten, Wirtschaftsthemen, Probleme der neuen (Natur-)Wissenschaften und Thematiken des Alltäglichen. Allumfassend vermischte er alle diese Themenfelder und sorgte damit für unglaublichen Erfolg im Theater, irritierte aber die

¹⁸⁵ FS = Reichert, Klaus: *Der fremde Shakespeare*. München, Wien: Carl Hanser 1998.

Zeitgenossen, die solche Beweglichkeit und Ungebundenheit nicht akzeptieren konnten, wie etwa Ben Jonson oder Robert Greene. Diese Fremdheit blieb Shakespeare lange zu eigen. Als seine Dramen etwa von Wieland für Deutschland aufbereitet wurden, musste das ‚Geniale‘ in Shakespeares Werk gerettet werden: alles was nicht in die klassizistisch-bürgerliche Poetik passte, musste entfernt werden. So wurden Shakespeares Metaphern auf ihren gedanklichen Kern reduziert, Obszönitäten, Wortspiele und unzählige komische Szenen gestrichen. Nur ein gezähmter Shakespeare, seiner Fremdheit beraubt, war einer, der in Deutschland zum dritten deutschen Klassiker werden konnte. Im 20. Jahrhundert wird Shakespeare, so Reichert, erst wieder in die Fremde gerückt, etwa durch den historischen Nachbau des originalen Globe Theatres in London. Doch auch die Gegenwart ist vor Versuchen, Shakespeare in die Nähe zu holen nicht gefeit, etwa mit Versuchen, Shakespeare im politischen Umfeld unserer Zeit als nahe darzustellen. (Vgl. FS, S. 9-12) Solche Praktiken führen enorme Risiken in der Form von „Verwilderungen und blindwütigen Aktualisierungen“ (FS, S. 12) mit sich, „im Extremfall auf der einen Seite Musealisierung [...], auf der anderen Verwilderung“. (FS, S. 44)

Shakespeare ist für Reichert ein schwieriger Autor, der bei mehrmaligem Lesen immer schwieriger wird. Je öfter man sich mit ihm beschäftigt, desto öfter kann es zum Beispiel passieren, dass der Leser ein Wort bemerkt, das die bisherige Lektüre fundamental verändert – etwa durch die Wiederentdeckung einer verlorengegangenen Wortbedeutung. Eine der Hauptschwierigkeiten der Auslegung von Shakespeare stellt für ihn das immer präsente Vorverstehen dar, hinter das von Zeile zu Zeile zurückgetreten werden muss, um das dadurch unvermeidbare Missverstehen zu umgehen. (UA, S. 44) Um mit Shakespeare also korrekt umzugehen, darf man sich nur auf die Texte sowie die Denkhorizonte ihrer Zeit konzentrieren – man muss die Fremde zu Shakespeare wieder aufbauen. Denn nur durch eine solche Distanzierung kann seine Nähe wahrgenommen werden. Probleme des Individualismus Shakespearescher Figuren müssen in ihrem historischen Kontext gesehen werden, um ihre Problematiken auf

Fragestellungen der heutigen Zeit umzumünzen. Jegliche dadurch gewonnene Identifikationsdynamik darf aber nie die differenzierende Fremde aus dem Blickfeld fallen lassen. (Vgl. FS, S. 12-16) Faszination übt auf Reichert die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Nebeneinander des sich Ausschließenden und die davon ausgelösten Irritationen“ (FS, S. 15) bei Shakespeare aus, der Widersprüche immer betont stehen lässt. So sieht er sich immer wieder in „neu erfahrene[m] Erstaunen über die rätselhafte Vielstelligkeit dieses Autors in seiner Ferne und Nähe“. (FS, S. 15)

Obwohl ihm Shakespeares Übersetzbarkeit immer unmöglicher erschienen ist (FS, S. 16), veröffentlicht Reichert 2007 seine Übersetzung des gesamten Sonettzyklus in einer zweisprachigen Ausgabe. Dass er sich mit den Sonetten gewissenhaft auseinandergesetzt hat, wird auf den ersten Blick klar, denn deren Themenfelder und Schwierigkeiten sind ihm äußerst bewusst. Die Unidentifizierbarkeit des „you,“ an den sich die Sonette richten, ist eine Schwierigkeit, die er genau beschreibt: man stelle sich darunter zwar einen Jüngling vor, dank undeutiger Formulierungen kann man sich dessen aber nie ganz sicher sein, da sie sich, ohne Forschungswissen und dank unklarer englischer Ausdrücke, auch größtenteils problemlos an eine Frau richten lassen. (SD, S. 5) Es ist das Schweben zwischen den Geschlechtern, „das den Gedichten ihre Rätselhaftigkeit und ihre Faszination gibt, dieses Dazwischen oder Hin und Her“. (SD, S. 5)

Diese Mechanik kennt er aus Shakespeares Komödien wie *Twelfth Night* oder *As You Like It*, in denen mit der Unsicherheit gespielt wird, in wen sich die Figuren nun verlieben. Erledigt Orlando Liebesdienste für den Ganymed, die in ihn verkleidete Rosalind oder den dahinter steckenden Schauspieler? Die Präsenz des Androgynen, des ständigen Wechsels zwischen Mann und Frau bestimmt auch die Sonette. (Vgl. SD, S. 5-6) Dank dieser Ambiguität deutet Reichert darauf hin, dass es nicht wichtig ist, an welches Geschlecht sie gerichtet sind (SD, S. 6), denn „es sind Liebesgedichte, Gedichte der Glut und der Leidenschaft, der Trennung und Sehnsucht, der Eifersucht und

Verzweiflung, der Unterwerfung und des Auftrumpfens, auch der Trauer, der Einsamkeit und Vergeblichkeit“ (SD, S. 6)

Obwohl es in den Sonetten selbst keine Informationen darüber gebe, an wen sie gerichtet sind, identifiziert Reichert die ersten 17 Sonette als Auftragssonette für den heiratsunwilligen Earl of Southampton, Henry Wriothesley, mit dem Shakespeare ein enges freundschaftliches Verhältnis gepflegt und ihn den er sich dann auch verliebt habe. (Vgl. DLO, 00:22:00) Dieser sollte dazu bewogen werden, eine bestimmte Frau zu heiraten. Angenommen soll Shakespeare die Arbeit haben, da die Theater zwischen 1592 und 1594 geschlossen waren und Sonette gerade in Mode waren. Ab Sonett 18 sind die Gedichte für Reichert keine Auftragsarbeit mehr, sondern ganz der Liebe gewidmet, die in allen möglichen Phasen beschrieben wird. (DLO, 00:23:00) Es geht nicht mehr um das Zeugen eines Kindes, der junge Freund „zeugt jetzt mit der Muse des Dichters sein wahres, sein immerwährendes Abbild und Nachbild: das Gedicht“. (SD, S. 7) Hier vermutet Reichert ein neues Liebesobjekt, den Earl of Pembroke, William Herbert - solche Spekulationen verbannt er jedoch in den Bereich der Forschung, sie seien für das Lesen nicht wichtig. (SD, S. 7-8) Neben den geläufigen Metaphern über die Zeit und den Tod hört er auch eine Wehmut in der Stimme des „I“ der Gedichte: in einer Zeit, in der Leib und Leben ständig durch Krankheit gefährdet wird, überrascht das Motiv der Vergänglichkeit nicht, er verortet aber auch das Motiv der Liebe, die mit der Zeit zermürbt und nur von jemandem ausgedrückt werden kann, der diesen Vorgang auch fühlt. (SD, S. 8)

Konsequenz der Liebe eines alternden Liebhabers zu einem jungen Mann (DLO, 00:25:00) sind Verrat und Partnerwechsel seitens des geliebten Freundes. Ein rivalisierender Poet taucht auf, der für das Gefühl Shakespeares steht, dass seine Zeit um sei. Ein ähnliches Sentiment lässt Shakespeare in *The Tempest* mit Prospero anklingen. Neue Dichter liefern dem Publikum das, was es hören will, er fühlt sich obsolet. (Vgl. SD, S. 8)

Das Ende der alternden Liebe und das Auslaufen eines unzeitgemäßen Dichtungsmodelles sieht Reichert mit Sonett 126 markiert, nach dem plötzlich die Dark Lady auftritt. (SD, S. 8-9) Mit ihr ändert sich der Ton der Sonette total. (DLO, 00:24:00)

Nach dieser Zäsur tritt plötzlich aggressive, laute, fordernde Lust in die Gedichte hinein, gerichtet auf die Dark Lady, die, dem Schönheitsgefühl der Epoche entgegengesetzt, mit dem Hellem, Blondem und dem Schönen nichts mehr zu tun hat. Die Dunkle ist neu und verwirrend und spielt mit dem dichterischen „Ich“ der Sonette, das ihrer Sexualität trotz sexuellen Betrugens hörig ist. (Vgl. SD, S. 8-10)

„Die Lust ist [in diesen Sonetten] wie ein Fieber, wie Wahn, der Dichter weiß das und will sich doch [...] an ihr berauschen, hin- und hergerissen zwischen Gier und Verzweiflung“. (SD, S. 10) Trotz oder gerade aufgrund seines ausführlichen Wissens um die inneren Funktionsweisen der Sonette ist er sich deren Schwierigkeiten bewusst:

„Die Sonette sind außerordentlich komprimiert komponiert und in ihrem Anspielungsreichtum kaum ohne Kommentar zu verstehen. Manche Verse entziehen sich ganz dem Verständnis und werden trotz Emendationsvorschlägen auch nicht klarer. Fast jedes Sonett arbeitet mit einem bestimmten Wortmaterial, das in seinen verschiedenen Assoziationsmöglichkeiten durchgespielt wird. In solchen Permutationen liegt die technische Modernität dieser Gedichte, und es ist wichtig, beim Lesen den Gang des Verfahrens zu verfolgen. Bestimmte Wörter ziehen sich wie ein roter Faden durch den Zyklus, fast immer Einsilber (worth, truth, sweet, fair, use)“. (SD, S. 10)

Die Nachbildung dessen in Versform sieht er durch die Eigenschaften des Deutschen unmöglich, da das Deutsche wenig Einsilber besitzt. Diese müssen flektiert werden und erschweren weiterhin das Einfassen in zehn oder elf Silben. Über die meisten deutschen Sonettübersetzungen in

Versform habe er sich geärgert, da bei ihnen die Hälfte dessen, was im Text zu finden ist, durch den Reimzwang verloren gegangen ist. (DLO, 00:18:00) Einige wenige Übersetzungen, welche den Weg der Versform gewählt haben, bezeichnet er aber doch als für ihn bedeutsame Glanzleistungen. Darunter befinden sich die von Regis, Gildemeister, Celan und George. Besonders die Sonette Celans und Georges hebt er als eigenständige Sonette und integralen Bestandteil des poetischen Werkes der Übersetzer hervor. (SD, S. 10)

An anderer Stelle hatte er anhand eines vergleichenden Beispiels aus Sonett 84 den für ihn vorhandenen Rangunterschied zwischen George und Gildemeister ausgedrückt: „Im ersten Fall *Machwerk*, im anderen *Stil*“. (UA, S. 116) Alle solche Übersetzungen, die sich mehr oder weniger an das englische Reimschema halten, sehen sich gezwungen um Reimwörter ohne englische Entsprechungen herum ein Sonett zu konstruieren. Wortwiederholungen, Entfaltung des Materials, der Satzbau – alle diese Bausteine gehen so verloren und sind nur Schatten der Substanz Shakespeares. (SD, S. 11) Wenn es um Gedichte geht, sind Übersetzer schlichtweg Lyrik-Interpretatoren, die nie zu gleichen Resultaten kommen und sich immer auf andere Formen, Schichten und Strukturen des Gedichts konzentrieren werden. Unter der Voraussetzung, dass eine Gedichtübersetzung nie alles gänzlich übersetzen kann, stellt Reichert die Frage, ob der Verlust nun im Vers oder der Prosa am geringsten ist. Für die alte Literatur antwortet er auf diese Frage zugunsten der Prosa. (UA, S. 275)

Dass sich die Sonettform nicht erfolgreich reproduzieren lässt, will er damit nicht sagen, da die genau nachgebauten Gedichte von Dichtern wie George und Regis oder die auf einer anderen Ebene weitergedichteten Sonette Celans ja gelungene eigenständige Umdichtungen seien. Bei der Übersetzung eines Sonetts in ein anderes Sonett gehe aber durch den Formzwang viel verloren: das Zusammenspiel von mehr Parametern als nur Reim und Metrum. (UA, S. 127) Ein streng gebautes Prosasonett biete nicht nur die Chance, mehr als nur die formalen Komplexitäten zu erhalten (UA

S.127-128), sondern auch „kulturell-kontextuelle: die kaum mehr zu fassende Konkretion der Wörter, die Polyphonie der Stimmen, die aus unterschiedlichen Sprachzugehörigkeiten gewirkt sind, die offenen oder verborgenen Fragen an andere Texte, die Anspielungen“. (UA, S. 128) Ein Prosasonett habe genug Platz, einen kontextuellen Spielraum zu bieten, in dem sich diese Intertextualität ausdrücken lassen könne. (UA, S. 128) Die dem Gedicht innewohnenden Eigentümlichkeiten, wie „die verseigten Abfolgen und Lizenzen im Satzbau, [...] rhythmische Beschleunigungen und Retardierungen, [...] Vernetzungen der Wörter durch Konnotationsgeflechte, [...] verschiedenen Typen der Bildlichkeit in ihrer Konkretion, [...] auch die Wortwörtlichkeit der Idiomatik“ (UA, S. 124) hält Reichert für in Prosa übertragbar, übersetzbar und ausdrückbar.

Voraussetzung dafür ist aber ein Verständnis, das Poetische nicht direkt in der Verssprache gelagert zu denken, sondern aus den verseigten Verfahrensweisen zusammengesetzt. Das gebe einer Prosaübersetzung die Möglichkeit, selbst ein poetisches Werk zu sein, nicht nur derivativer, unadäquater Supplementärtext eines Originals, dem eine ‚korrekte‘ Lyrik-Übersetzung vorzuziehen ist. (Vgl. UA, S. 119-130)

Inspiziert zu seinen eigenen Versuchen der Prosaübersetzung der Sonette fühlte Reichert sich durch Pierre-Jean Jouve's französischer Übersetzung, „in eine rhythmische Prosa, [...] ganz frisch und ganz anders, als das was [...] [er] an Sonett-Übersetzungen kannte“. (SD, S. 11) Auf den Eindruck und Einfluss, den Jouve auf Reichert ausüben musste, soll an späterer Stelle, bei näherer Betrachtung seiner Sonette, näher eingegangen werden. Auch die wortwörtlichen, den Textsinn exemplarisch vermittelnden Eschenburg-Übersetzungen, waren Reichert bekannt. Von einer solchen der Poesie entgegengesetzten Übersetzung will sich Reichert abgrenzen (SD, S. 11), seine „Übersetzungen wollen nicht Lesehilfen sein, nicht philologisch getreue Interlinearversionen. Es sind Prosagedichte, im jambischen Schreitmaß rhythmisiert, das immer dann unterlaufen wird – aussetzt –, wenn ein Wort besonders markiert werden sollte“. (SD, S. 11-12) Erreicht werden soll ein lockeres „Schweben zwischen Vers- und Prosarhythmus“.

(SD, S. 12) In dieser Art der Übersetzung werden andere Schwierigkeiten entdeckt als in der metrisch gereimten Übersetzung. Reichert will jedes Wort mit Hinblick auf seine Funktion in der Entfaltung des poetischen Gedankens übersetzen. In den Dramen Shakespeares tragen etwa die Syntax, Art, Weise und Reihenfolge der Wörter beträchtlich mehr zur Charakterisierung einer Figur bei, als ein fertig gebauter Satz. (UA, S. 49) Durch diese „allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Reden“ (DLO, 00:15:00) kann eine Metapher irgendwo anfangen und ganz woanders wieder aufhören. (DLO, 00:15:00)

Da dieser Prozess bei Shakespeare überall im Gange ist, lässt sich auch kein Wort im Gedicht als Füllwort klassifizieren. Solange der Vers noch nicht zu Ende ist, ist der Sinn noch nicht fertig ausformuliert. Das Deutsch seiner Sonette bezeichnet Reichert als möglicherweise komplizierter als das Englisch von Shakespeare. (SD, S. 12) Er sei Shakespeares Verfahren gefolgt, und habe „den *deutschen* Wörtern nachgehört, welche Fortführungen sie erlauben könnten, also nicht »nur« übersetzt, sondern am deutschen Material gearbeitet“. (SD, S. 12) Ironischerweise stellt er sich mit dieser Aussage nahe an das, was Kraus bereits von sich behauptet hatte, dem Darstellen der Sonette in schönem und korrektem Deutsch – und diesen hatte er in *Der unendlichen Aufgabe* noch als Shakespeare-Karikaturisten bezeichnet. (UA, S. 126)

Trotz Reicherts Hinweis, keine philologisch treue, erklärende Gedichte verfassen zu wollen, weist er ausdrücklich auf sich selbst als altgedienten Philologen hin, dessen Priorität bei dem genau im Text zu findenden Wortlaut liegt, mit all seinen Schattierungen, Abschattungen und Mehrdeutigkeiten, die mit der Sprachentwicklung in den Hintergrund getreten und an der Textoberfläche nicht mehr klar fassbar sind. Jenseits der formalen Besonderheiten und strukturellen Eigenheiten der Sonette sei ihm das Gefühl, das Klima des Assoziationsspielraums der Wörter in ihrer ursprünglichen Bedeutung wichtig. An diesen ursprünglichen Wortinhalt zurückzukommen, ist ein schwieriges Unterfangen, für das der Übersetzer erst wieder lesen lernen muss. Es sollte nicht versucht werden zu lesen, was

gemeint ist, sondern was tatsächlich im Text steht – richtiges Lesen ist Voraussetzung für Übersetzung. (Vgl. DLO, 00:08:00) Auf diese Art analysiert sind die Sonette kunstvoll gemachte Gebilde mit geringer Anzahl an Vokabeln, die im Laufe des Gedichtes durchpermutiert werden. Auf welche Art dieser geringe Vokabelstand in unterschiedliche Beziehungen gesetzt wird, ist ein wichtiger Aspekt der Sonette, der durch Fixierung auf den Reim unterschlagen wird. (Vgl. DLO, 00:19:00)

Durch seine Übersetzungstechnik erscheint es Reichert, insbesondere bei seinen Bearbeitungen der Stücke, möglich, dass „ein poetischer Sprechstil durch ein heutiges Äquivalent wiedergegeben wird“. (UA, S. 113) Innerhalb dessen muss nicht mehr aus metrischen Gründen gekürzt werden und verschiedene sprachliche Situationen können durch wechselnde Zeilenlängen wiedergegeben werden. Erlaubt und angemessen sind auch mehrfache Übersetzung schwer zu fixierender Wortbedeutungen. Die Technik dieser freien Rhythmisierungen in der Dramenübersetzung versucht, das syntaktische System der stetigen Gedankenverfertigung Shakespeares gleichzeitig mit den rhythmischen Emotionen der Figuren zu übersetzen. Neben der bis jetzt meist unbeachteten Gedankenverfertigung soll durch gewolltes Überzeichnen auch weitere übersehene Eigenschaften des Originals hervorgehoben werden. Darunter zählt Reichert auch metrische Brüche und Sprünge sowie den unbeachteten Zeigegestus der Zeilenenden auf. (Vgl. UA, S. 113-114)

Die Beziehung Reicherts zu Shakespeare, die sowohl auf poetischer als auch auf wissenschaftlich-philologischer Ebene verortet ist, wirft ein neues Licht auf seine Behauptung, nicht auf philologischer Treue aus zu sein und seine negative Haltung gegenüber der erklärenden Absichten Eschenburgs. Allein die Tatsache, dass Reichert in seiner Ausgabe neben den zweisprachig (!) veröffentlichten Sonetten auch Kommentare abgedruckt hat, sind Anschein eines Erörterungsbedürfnisses. George etwa hat es nicht für notwendig erachtet, seine deutsche Version neben der englischen stehen zu lassen, geschweige denn dem Leser Shakespeares Metaphern, oder sogar auch die eigenen übersetzerischen Entscheidungsprozesse näher zu erläutern.

6.1 Reichert – Sonett 6

Shakespeare

Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer, ere thou be distilled:
Make sweet some vial, treasure thou some place
With beauty's treasure, ere it be self-killed.
That use is not forbidden usury
Which happies those that pay the willing loan;
That's for thyself to breed another thee,
Or ten times happier, be it ten for one:
Ten times thyself were happier than thou art,
If ten of thine ten times refigured thee;
Then what could death do if thou shouldst depart,
Leaving thee living in posterity?
Be not self-willed for thou art much too fair
To be death's conquest and make worms thine heir.
(SA, S. 123)

Reichert

Dann laß des Winters Reißhand in dir den Sommer nicht entstellen,
eh die Essenz nicht abgezogen ist: füll süß ein Fläschchen, mach
reich einen Ort durch Reichtümer der Schönheit, eh sie sich selbst
ermordet.

*Die Art des Wucherns ist ja nicht verboten, die die beglückt, die
üppig Zinsen zahlen. Es heißt für dich, ein andres Du zu hecken,
nein zehnmal glücklicher, wenn's zehn für eins ergibt.*

Zehnmal du selbst wär mehr Glück, als du bist, wenn zehn von dir
dich zehnmal wiedergäben: Was täte dann der Tod, wenn du dahin-
gehst? Er muß dich leben lassen im eignen Fleisch und Blut.

Sei nicht dir selbst genug, denn du bist viel zu schön für Todes-
beute, Würmer nur als Erben.
(SD, S. 25)

Sonett 6 folgt thematisch unmittelbar auf das bereits behandelte Sonett 5:
der junge Freund des Dichters muss die Schönheit der Rose destillieren, er
muss also heiraten, eine Frau glücklich machen und sich durch
Fortpflanzung unsterblich machen. (SA, S. 122) Es ist also als Teil der

Sonette 1-17 ein Prokreation-Sonett, in dem der junge Freund des Dichters dazu aufgefordert wird, sein selbtsüchtiges Junggesellen-Dasein aufzugeben und sich fortzupflanzen (SD, S. 322) – dieser Hinweis, der bei Reichert zu Beginn der Kommentare einzelner Gedichte zu finden ist, läutet, nach den Hinweisen zur Widmung der Quarto-Ausgabe, seine veranschaulichenden Bemühungen ein.

Im 1. Quartett scheint Reichert seiner Maxime, nur zu übersetzen was da steht, zu befolgen: mit „füll süß ein Fläschchen“ bleibt das Bild der Destillation von Rosenblättern, bereits benutzt in Sonett 5, klar sichtbar bestehen. (Vgl. SD, S. 323) Ausgedrückt durch das Rosendestillat, viel benutzt in elisabethanischer Küche und Medizin, ist die Erhaltung der Schönheit. (SA, S. 120) Stephen Booth weist darauf hin, dass mit „*make sweet some vial*“ im Hinblick auf den Kontext des Sonettes, die Befruchtung des Mutterleibes gemeint wird und sieht diese Vermutung bestätigt durch Zeile 7 des Gedichts, „That’s for thyself to breed another thee,“. (SB, S. 141) Reichert ist an solchen Bedeutungen scheinbar nicht interessiert, schwächt das Verb als „hecken“ ab und betont durch Veränderung des Schriftbildes eine ihm als besonders wichtig hervorzuhebend erscheinende Metapher. Auf das Bild, dessen Beginn im zweiten Quartett durch ein kursives „*Die Art des Wucherns*“ eingeleitet wird, geht Reichert im Kommentar genauer ein: das als moralisch verwerflich geltende Zinsnehmen wurde bei den Elisabethanern aus wirtschaftlichen Überlegungen geduldet – jedoch begrenzt auf einen Höchstzinssatz von 10 Prozent. Pointiert wird das Spiel mit der Zehn dadurch, dass das Wuchern laut Aristoteles unnatürlich wäre, da ja Geld als etwas Totes nichts, wie etwa den Zins, zeugen könne. (Vgl. SD, S. 323)

Die Geldmetaphern wie das Rechnen, Kontoführung und Bilanzieren, die Shakespeare in den Sonetten oftmals verwendet, um Liebe zu be- und umschreiben, gehören zu den Textbausteinen, die Reichert in der bisherigen Bearbeitung als zu wenig beachtet verortet. In früheren Zeiten wurden sie, so Reichert, Shakespeare als Verdinglichung der Liebe vorgeworfen, in der Geldgeschäfte keinen Platz hätten. In der Elisabethanischen Zeit sei Geld

aber als der große Gleichmacher entdeckt worden, der alle ökonomischen Unterschiede zwischen den Menschen ausgleichen könne. Ganz anders als noch im Mittelalter erlaubt die Geldwirtschaft auch niedrigeren Klassen den gesellschaftlichen Aufstieg – sogar Herzogtitel waren durch Handelsgeschick erwerbbar. Die Zahl an Adelligen war aufgrund der Rosenkriege stark dezimiert, und diese Positionen und Titel wurden dann für Geld an die, die durch Spekulationen zu großen Geldmengen gekommen sind, verkauft. Meist gingen diese an die sogenannten *merchant adventurers*,¹⁸⁶ Investitionskapitalisten, welche durch Spekulationen auf Überseereisen von Handelsschiffen unglaubliche Gewinne machten und mit diesen monetären Mitteln eine neue Art der Flexibilität in die englische Gesellschaft einführten. Dieser Geldgedanke ist bei Shakespeare nun verbunden mit der aufkommenden Idee der romantischen Liebe, die nicht mehr von Genealogie oder Reichtum her determiniert, über bisherige Hierarchien hinweggeht. Diese, gegen alle Bedingungen und gesellschaftlichen Zwänge ankämpfende Liebe, ist durch das Bild des Geldes als universellen Gleichmacher metaphorisch einfangbar. So erklärt und legitimiert Reichert die häufige Benutzung solcher Geldmetaphern bei Shakespeare und deren Platz im Liebesgedicht – und so kommt es für ihn auch nicht in Frage, eben diese Metapher aus Unschicklichkeit bis zur Unkenntlichkeit hin abzuschwächen. (Vgl. DLO, 00:37:00)

Reichert nun eine Eschenburg ähnliche Erklärungsfanatik vorwerfen zu wollen, wäre überstürzt: so lässt sich im selben Sonett auch eine Art Kontraktion des Textinhalts beobachten. Augenfällig ist in dieser Hinsicht folgende Kombination von Adjektiv + Nomen im englischen Original, die von Reichert zu einem Komposit zusammgezogen wird und das Bedeutungsspektrum einschränkt:

„winter’s ragged hand“ wird bei Reichert zu „des Winters Reißhand“ – „ragged“ steht als Adjektiv für mehrere Dinge: „rough (torn and capable of

¹⁸⁶ Vgl. die Definition der *merchant adventurers* mit SD, S. 322.

tearing)“ (SB, S. 141) während die „Reißhand“ wie eine grausame Reißerin wirkt, die nicht unbedingt selbst rau und zerrissen ist.

In Sonett 7 lässt sich eine ähnliche Dynamik beobachten:

6.2 Reichert – Sonett 7

Shakespeare

Lo, in the Orient when the gracious light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty;
And having climbed the steep-up heavenly hill,
Resembling strong youth in his middle age,
Yet mortal looks adore his beauty still,
Attending on his golden pilgrimage:
But when from high-most pitch with weary car,
Like feeble age he reeleth from the day,
The eyes, fore-duteous, now converted are
From his low tract, and look another way:
So thou, thyself out-going in thy noon,
Unlooked on diest, unless thou get a son.
(SA, S. 125)

Reichert

Schau, wenn im Osten das gnadenreiche Licht den Flammenkopf erhebt, dann huldigt jedes Auge unten dem neu erscheinenden Gesicht, mit Blicken der Verehrung für die heilige Majestät.

Und wenn es den steilen Himmelsberg erstiegen, der starken Jugend gleich in ihrem mittlern Alter, bewundern Menschenblicke seine Schönheit immer noch und warten auf der goldnen Pilgerschaft.

Doch wenn's vom höchsten Punkt mit müdem Wagen kraftlos wie das Alter wankt dahin vom Tag, gleich sind die eben noch verehrungsvollen Augen abgelenkt von seiner niedern Bahn und schau woanders hin.

So wirst du, über deine Mittagszeit hinaus, unangeblickt ersterben, zeugst du nicht eine neue Sonne, einen Sohn.
(SD, S. 27)

Das Gedicht, welches das Leben des jungen Freundes mit der Bewegung der Sonne vergleicht, suggeriert, dass der Jüngling, genau so wie die Sonne beim Aufstieg bewundert und beim Untergehen nicht mehr beachtet wird, die ihm entgegengebrachte Bewunderung verlieren wird, sollte er keinen Sohn zeugen. Der angedeutete Vergleich wird erst mit dem Ende des Sonetts gezogen, wenn das Wort „son“ mit „sun“ konvergiert. (SA, S. 124)

Eben dieses „unless thou get a son“ stellt für Reichert ein im Deutschen unübersetzbares Wortspiel dar, das aber in einem die Bahn der Sonne thematisierenden Gedicht nicht weggelassen werden darf und übersetzt das Wort daher doppelt. (SD, S. 323)

Die dem entgegengestellte Bedeutungsabschwächung findet sich wieder in einer Adjektiv + Nomen-Stellung. Die „mortal looks“ in Zeile 7 finden sich bei Reichert lediglich als „Menschenblicke“ wieder. Booth attestiert dem Sonett vage, aber dennoch durchgängige religiöse Anspielungen und Verweise auf die Kreuzigung und Wiederauferstehung Jesus. Obwohl sich diese Indizien nie verhärten, tragen sie zur Gleichsetzung zwischen Geburt, Tod und Wiederauferstehung der Sonne mit dem Sieg der Menschen über den Tod durch Fortpflanzung bei. So enthalten die „mortal looks“, bezieht man sich auf eben diese religiöse Sprache, auch die Möglichkeit von Blicken, die zwar jetzt noch sterblich, aber möglicherweise in einem Leben nach dem Tod nicht mehr sterblich sind. (SB, S. 141) Reichert, für den dieses Gedicht primär eines über die Sonnenbahn zu sein scheint (Vgl. SD, S. 323), reichen diese vagen Allusionen nicht, um diese Möglichkeit stärker auszudrücken, die „heilige Majestät“ und der „steile Himmelsberg“ (bei dem auch ein Adjektiv in das Nomen integriert wird) bleiben dennoch so bestehen.

6.3 Reichert – Sonett 105

Shakespeare

Let not my love be called idolatry,
Nor my beloved as an idol show,
Since all alike my songs and praises be,
To one, of one, still such, and ever so.
Kind is my love today, tomorrow kind,
Still constant in a wondrous excellence;
Therefore my verse, to constancy confined,
One thing expressing, leaves out difference.
Fair, kind and true is all my argument;
Fair kind, and true, varying to other words,
And in this change is my invention spent,
Three themes in one, which wondrous scope affords.
Fair, kind and true have often lived alone,
Which three, till now, never kept seat in one.
(SA, S. 321)

Reichert

Nicht Götzendienst soll meine Liebe heißen, der Liebste nicht als
Götzenbild erscheinen, denn alle meine Lieder, meine Preisungen,
sie sagen gleiches: Einem, von Einem, immer das und immer so.

Gut ist meine Liebe heute, morgen gut, beständig immer in dem
innigsten Erstaunen. Darum spricht auch mein Vers, Beständigem
verschworen, nur Eines aus, läßt den Wechsel.

Schön, gut und treu – mehr weiß ich nicht; schön, gut und treu, mit
andern Wörtern variiert, und in diesem Anders erschöpft sich
meine Kunst: ineins drei Themen und erstaunlich frei.

Schön, gut und treu, die lebten oft alleine, niemals, bis jetzt, warn
sie vereint in Einem.
(SD, S. 223)

Am Beginn des 105. Sonetts versucht der Sprecher, sich vom Vorwurf des
Götzendienstes zu entlasten, während er seinen Freund in weiterer Folge
durch die wiederholte Benutzung dreifacher Ausdrücke mit der
Dreifaltigkeit vergleicht (SA, S. 320) und sich dabei des Götzendienstes
eigentlich selbst wieder schuldig macht. (SD, S. 329) Das zweite Quartett

des Gedichtes hat Reichert in der Übersetzung von Jouve präsentiert, um sein Unbehagen gegenüber Versübersetzungen zu präsentieren:

L'amour est bon ce jour, demain est bon l'amour toujours
constant en une admirable excellence; voilà comment mon
vers, obligé à constance, dit une seule chose et sans varia-
tion.
(SD, S. 125)¹⁸⁷

Begeistert zeigt sich Reichert von der Tatsache, dass Jouve den chiastischen ersten Vers des Gedichtes nicht nur nachbildet, sondern sie durch weitere doppelte Wiederholung überdeterminiert, damit eine stärkere Vernetzung der Wörter als im Original bildet und so auf das gleichklingende „toujours“ hinarbeitet. Durch diesen Gleichklang ist die zusätzliche Thematik der Beständigkeit im Gedicht bereits ausgedrückt und thematisiert, bevor das Wort überhaupt genannt wird. An den Lauten der Übersetzung liest Reichert auch bereits die Variationslosigkeit ab, mit der das Thema behandelt und am Ende des Quartetts beschworen wird. So wird der gedankliche Kern des Gedichts ereignishaft in seiner Sprache ausgedrückt. (Vgl. UA, S. 125-126)

Wie Reichert mit dem Thema umgeht, kann bereits früh im Sonett abgeleitet werden: „Götzendienst“ und „Götzenbild“ treten als unübersehbares Nomenpaar eines Chiasmus auf, der noch gleichförmiger wirkt als das Original, worauf mit „Einem, von Einem, immer das und immer so“ durch Verdoppelung von „immer“ die Beständigkeit bereits im ersten Quartett frühen Ausdruck findet. Im zweiten Quartett wird das fortgesetzt. Die Wortstellung von Zeile 5 wird vom Original genau übernommen, allerdings ohne eine zusätzliche Verdoppelung der Liebe, wie sie bei Jouve zu finden war – das würde wohl der Übersetzungsphilosophie Reicherts zu stark missfallen, die ein solches Zufügen von nicht im Text enthaltenen Elementen generell nicht erlaubt.

¹⁸⁷ Reichert zitiert hier Shakespeare, William: Sonnets. Version française de Pierre Jean Jouve. Paris: Mercure de France 1969, S. 131.

Liest man weiter, lässt sich gleich solch ein Paradoxon verorten. So fragt sich Reichert, warum Jouve bei der Übersetzung von Zeile 8 statt „variation“ nicht „difference“ gewählt hat. Er erklärt sich die Wortwahl dadurch, dass mit „variation“ ein gewolltes, neues Spannungsmoment in das Gedicht eindringt. „sans variation“ weicht vom Kontext der Strophe ab und tritt in einen Gegensatz, der zu bedeuten scheint, dass Variation nur als die Differenz dieser Liebe zu jeder anderen nur in der Variationslosigkeit selbst greifbar ist. So entfaltet Jouvés Gedicht trotz aller Wortwörtlichkeit und Befolgung der originalen Struktur eine eigenständige Poetizität. (Vgl. UA, S. 126)

Reichert wählt an dieser Stelle eine eigenständige Formulierung, die selbst Spuren einer eigenen, anders gearteten Poetik enthält: „Darum spricht auch mein Vers, Beständigem verschworen, nur Eines aus, läßt aus den Wechsel“. Der Vers ist nicht mehr an Beständigkeit gebunden, viel mehr ist er mit ihr, möglicherweise sogar auf gleicher Augenhöhe, konspiratorisch verbunden. Der „Wechsel“ selbst enthält eine große Menge neuer Konnotationen, die im ursprünglichen englischen „difference“ selbst nicht enthalten sind. Dies kann laut Booth selbst schon sehr viel bedeuten, etwa: „not attempt to achieve variety [:] [...] [leaving] out everything else, anything different“, (SB, S. 337-338) „[and] pertains [...] to the comic fallaciousness of the speaker’s argument about idolatry and to his theme, the nature of the beloved“. (SB, S. 338)

Im dritten Quartett übersetzt Reichert „change“ in ein „Anders“. Es könnte sein, dass der hier eigentlich zu erwartende „Wechsel“ bereits vorgezogen im zweiten Quartett verankert ist, wodurch hier mit dem „Anderen“ etwas völlig Anderes eröffnet wird als im Original. Statt einer im Wechsel limitierter Möglichkeiten verbrauchten literarischen Kreativität, die Booth bei Shakespeare ausgedrückt findet (SB, S. 141), konstituiert Reichert ein „Anders“, in der sich die Kunst und der Vers in den eröffneten Themengebieten „erstaunlich frei“ ständig neu erschöpfen kann.

Die Übersetzung von „true“ als „treu“ statt „wahr“ erklärt Reichert dann damit, dass sich das aus der beschworenen Beständigkeit ergebe. (SD, S.

329) Vermischt man die teils textnah-erklärerische Übersetzungstechnik Reicherts mit den Spuren einer eigenen, autoriellen Poetik, so ergibt sich sein ganz klar individueller Übersetzungsstil, den er selbst als „extreme Position heutigen Shakespeare-Übersetzens“ (UA, S. 113) bezeichnet hat. Vom eigenen Stil einer Übersetzung könne laut Reichert nun mit gleichem Recht gesprochen werden wie dem eigenen Stil eines Originalwerkes. Er ist typische und identifizierbare Handschrift einer jeden Übersetzung, enthält „die Eigenart, das Besondere, das Charakteristische, das Unverwechselbare. In diesem Sinne können Übersetzungen ebenso ihren eigenen, unverwechselbaren Stil haben wie die Werke, die sie veranlaßt haben, und bisweilen sogar über deren Stil hinaus, in Fortführung und Extremierung seiner Möglichkeiten“. (UA, S. 101) Kehrseite dieser Medaille ist der Stil, der unauffällig Eigenheiten des Originals verschwinden lässt und den Text nach den Regeln und Konventionen der Zielsprache transformiert. Trotz aller Eigenheiten gilt aber immer, dass nie genaue Übereinstimmung mit dem Original angestrebt sein kann, da Übersetzung immer „eher den ausgesprochenen oder unausgesprochenen Annahmen über Stil der *eigenen* Zeit folgt als denen der Vorlage, und dies gerade auch dann, wenn der Rückgang auf den ›wahren‹ Stil des Autors, seine Eigentümlichkeiten, ausdrücklich gefordert ist“. (UA, S. 102) Dass diese Tatsache zu gewissem Grade auch auf Reichert selbst zutreffen muss, leuchtet ein. Ob dieser jedoch tatsächlich überdimensional stark durch externe Einflüsse wie sie Lefevere oder Venuti beschreiben, beeinflusst wird oder dieser historisch-soziale Kontext hinter eigene dichterische Überlegungen zurücktritt, ist zu bezweifeln. Im Allgemeinen beklagt Reichert, ganz im Sinne Venutis, in seiner Dankrede nach der Überreichung des Wieland-Preises die Unsichtbarkeit des Übersetzers „das ganze Elend des Übersetzens und des Übersetzers. [...] Der Original-Autor darf, der After-Autor darf nicht“. (UA, S. 268) Eine flüssige Übersetzung, die Lesern nichts zumutet, ist höchster Anspruch der Kritiker, die Verstöße gegen die Gesetze der Zielsprache scharf ahnden. (UA, S. 269) Reichert sieht sich nun aber als privilegiert, da er von allen diesen Kriterien weniger stark beeinflusst ist als so mancher

Lohnübersetzer. Er habe sein Auskommen anderswo, kann Aufträge ablehnen und Bedingungen stellen. Er kann es sich leisten, „so zu übersetzen, *wie* ich will, und das zu übersetzen, *was* ich will“ (UA, S. 273) und bedauert die Übersetzer, die im Verborgenen arbeiten und sich aus Geldgründen von Lektoren, Redakteuren oder Dramaturgen ihr Übersetzen vorschreiben lassen müssen (UA, S. 273), eine Tatsache, die ihn von den alles dominierenden externen Einflüssen, die Lefevere beschreibt, in gewisser Hinsicht befreit. Dass deren Existenz dadurch natürlich nicht negiert werden kann, ist aber klar, da viele Übersetzer ihnen doch ausgeliefert sind. So sagt Reichert, dass der Zustand des Übersetzens ein anderer wäre, wenn dem Übersetzer mit der selben Akzeptanz, Toleranz und Geldmitteln begegnet würde, wie dem originalen Autor. (UA, S. 273) Bis das geschieht, wird innovativer Übersetzungsstil immer erfolglos bleiben, solange er nicht aus entsprechenden literarischen Entwicklungen in der Zielsprache abgefangen wird. Da „Autorenstil und Übersetzungsstil [...] also zweierlei [sind] – inkongruent, inkommensurabel, tangential sich berührend, jeweils woanders situiert, möglicherweise aber dennoch gleichrangig“ (UA, S. 116), eröffnet sich die Möglichkeit „zu einem neuen Übersetzungsbegriff [...], der dem unter ihm verstandenen so viel Recht einräumt wie dem geringsten Gericht eines Originalautors“. (UA, S. 115-116)

Übersetzung ist für Reichert einerseits eine Fortschrittsgeschichte von verschiedenen Graden der Nähe und der Ferne gegenüber des übersetzten Autors, andererseits aber auch „Teil eines *Prozesses*, durch den sie in ein gesamtliterarisches *Ensemble* eingebunden ist“. (UA, S. 52) Gerade Reicherts Shakespeare-Übersetzen, das von einem verschachtelten Zusammenspiel von Ferne und Nähe bestimmt ist, passt nun nicht in Venutis Oppositionpaar der *domesticating* und *minoritizing translation*. Auf den ersten Blick scheint sie durch ihre erklärende Prosadarstellung alles andere zu sein als eine *minoritizing translation*, wodurch sie nach Venuti

sofort eine schlechte sein sollte.¹⁸⁸ Aber Reichert postuliert ganz im Gegensatz dazu, dass dies gar nicht notwendig sein müsse, um eine gute Übersetzung zu produzieren, die uns Shakespeare näher bringt. So wird gerade durch den domestizierenden Vorgang der Konstruktion eines guten, komplizierten, schwebenden Deutsch (Vgl. SD, S. 12) versucht, eine *minoritizing translation* zu erzeugen, die uns Shakespeare gerade durch die so dargestellte Fremde verständlicher macht.

¹⁸⁸ Vgl. Kapitel 3.8.

7 Übersetzung als Metamorphose

In vielerlei Hinsicht scheint sich in dieser Arbeit nur das ernüchternde Ergebnis gezeigt zu haben, dass sich außer der Tatsache, dass literarische Übersetzung trotz aller Zweifel möglich zu sein scheint,¹⁸⁹ nicht viel über sie sagen lässt. In keines der zu Beginn der Arbeit beschriebenen Modelle, die zeitlich vor dem Cultural Turn der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts verortet sind, ausgenommen der relativ liberalen Benjamins, scheint sie so richtig zu passen. Die Textarbeit an George hat gezeigt, dass die aus den Kategorien von ‚treu‘ und ‚frei‘ erwachsene Vorstellung von zu erreichbarer Äquivalenz innerhalb von Übersetzungen eine größtenteils illusorische ist: Trotz formaler Ähnlichkeiten, die sich auf stilistische Weise dem Klang und Form der englischen Sonette anpassen, schreibt sich der selbstbewusste George aktiv in die Sonette ein, um sich einerseits mit Shakespeare gleichzustellen, andererseits die Gedichte aber auch in die eigenen Vorstellungen von Poesie zu integrieren. In dieser stellen sie weder formale Äquivalenz, noch eine dynamische her: die eigenwillige Wortwahl und –kreation Georges ist keinesfalls Anpassung an die zielsprachlichen Bedürfnisse eines Lesers in dem ein höchstmögliches Gefühl von Natürlichkeit erreicht werden soll.¹⁹⁰

Die bei Kraus in Konflikt tretenden Konzeptionen von Sprache, Dichtung und Übersetzung, die sich mit einer persönlichen Abneigung gegen George vermischen, problematisieren beispielhaft den Zweckgedanken der onehin schwer vertretbaren Skopos-Theorie. Der ersetzend Übersetzende Kraus will die Sonette einerseits in zeitlosem Deutsch darstellen, schreibt aber auch ‚gegen‘ George, den Ästhetizismus und die Schönheit: mehrere übersetzerische Zwecke, deren Prioritäten nicht in eine eindeutige Reihung gesetzt werden können, machen bei dichterischer Übersetzung die Festlegung eines einzigen Skopos unmöglich.¹⁹¹

¹⁸⁹ Vgl. Kapitel 3.3.

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel 3.1, 3.2, 5.

¹⁹¹ Vgl. Kapitel 3.6, 5.

Durch Benjamins klare Intention auf die Sprache des Übersetzers, der mit dieser die „Art des Meinens“ (AdÜ, S. 65) des Originals nachzubilden hat, erscheint auch die totale übersetzerische Abhängigkeit von sozio-kulturellen Kräften wie Lefevere sie im Sinn hat zweifelhaft: Klaus Reichert weist in explizit auf seine relative Unabhängigkeit von *patrons* in seiner Arbeit hin. Zudem ist er ein ganz und gar nicht unsichtbarer Übersetzer im Sinne Venutis: seine eigene dichterische Einschreibung und seine theoretischen Texte über die Übersetzung selbst – allein *Die unendliche Aufgabe* und *Der fremde Shakespeare* – identifizieren ihn ganz klar als präsenten Übersetzer, dessen Dichtung von intentionellem Handeln geprägt ist. Schließlich will er erklären, was Shakespeare ‚tatsächlich‘ geschrieben hat und seine Fremdheit begreifbar machen. Diesen Effekt versucht er durch eine Art der Übersetzung zu erzeugen, die weder *domesticating*, noch *minoritizing* ist.¹⁹² Nimmt man in die translatorische Gleichung eine tatsächliche Werkintention der Übersetzer, die aus der von Benjamin beschriebenen Intention auf die Sprache erwächst¹⁹³ und im „weiten Spektrum übersetzerischer Möglichkeiten an der Wiedergabe eines ‘unübersetzbar‘ komplexen Originals durch mehrere sprachmächtige Nachdichter“ (BM, S. 318)¹⁹⁴ nachweislich nicht mehr zu leugnen ist mit auf, so wird Übersetzung ein Enigma personifizierter Differenz.¹⁹⁵ Unter Anbetracht der Komplexität der Sonette und der Vielfalt ihrer möglichen deutschen Versionen über die literarischen Konzeptionen mehrerer Perioden hinweg¹⁹⁶ muss Übersetzung als besonderer, veränderter Spezialfall der originalen Textproduktion zu verorten sein – Übersetzung ist so wie der Ursprungstext selbst eine an Sprache gebundene Interpretation der Außenwelt,¹⁹⁷ die wiederum gleichzeitig in beeinflussender Wechselwirkung mit externen Einflüssen steht. Übersetzung ist

¹⁹² Vgl. Kapitel 3.5, 3.7, 3.8, 6.

¹⁹³ Vgl. Lengeler (1989), S. 9.

¹⁹⁴ **BM** = Koppenfels, Werner von: *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

¹⁹⁵ Waisman (2010), S. 69.

¹⁹⁶ Vgl. Kapitel 4.

¹⁹⁷ Vgl. Apel (1983), S. 5.

Transformation, nach der Etwas in anderer Gestalt das selbe heißen soll, trotz anderer Wörter, einem anderen Satzbau, Lauten oder sogar einem komplett anderen Alphabet. So stellt sich die Frage, wie Etwas nach dem Austausch so gut wie aller äußerlicher Textparameter noch immer als das Gleiche ausgegeben werden kann, in dem das eigentlich Wesentliche wie Sinn und Bedeutung noch enthalten sind.¹⁹⁸ Gleichzeitig wird aber in den entstehenden Text immer Differenz auch miteingeschrieben.¹⁹⁹ Hier soll angeknüpft und angedeutet werden, dass durch den seltsamen *interliminal space*, der nach Gaddis-Rose innerhalb und zwischen den Texten eröffnet wird und in dem Übersetzung stattfindet,²⁰⁰ zumindest in Übertragungen von Literaten eine solche Selbsteinschreibung stattfindet, dass viel mehr von einem Prozess der Verwandlung einer Form in die andere zu sprechen ist, ähnlich der Metamorphosen Ovids. (UA, S. 7) Dort werden Figuren von einer Gestalt unwiederbringlich in die andere versetzt. Und doch „ist bezeichnend, daß die Verwandlung nicht ganz aufgeht, daß vielmehr in der neuen Gestalt die alte mitgesetzt bleibt, ja sogar auf ihren charakteristischen Zug konzentriert sein kann“. (UA, S. 7) In Lyrikübersetzungen findet immer eine neu bestimmte poetologische Strukturierung statt, durch die eine zusätzliche Konnotationsebene in den Text kommt, die neue poetische Aussagen macht. (Vgl. ÜPK, S. 157-158) Evaluiert man so die hierarchische Beziehung zwischen höhergestellter Literatur und untergestellter Übersetzung, verursacht durch die Obsession der Moderne mit dem Konzept einer überlegenen Originalität²⁰¹ neu, lässt sich mit einiger Legitimität behaupten, dass „Original und Übersetzung die zwei Seiten eines Blattes Papier sein“²⁰² können, wenn nicht sogar für sich selbst stehende Blätter. Denn, so ähnlich sie sich auch sind – „Kein Original kann

¹⁹⁸ Reichert, Klaus: Das Fremde als das Eigene. Übersetzung als Transformation und Selbstzersetzung. In: Böhme, Hartmut u.a. (Hg.): Transformationen der Antike. Berlin: de Gruyter 2007 b, S. 1.

¹⁹⁹ Vgl. Kapitel 3.9.

²⁰⁰ Vgl. Kapitel 3.11.

²⁰¹ Massardier-Kenney (2010), S. 28.

²⁰² Reichert (2007 b), S. 1.

aus der Übersetzung rekonstruiert werden“.²⁰³ Als etwas, das zwischen Lesen und Schreiben entsteht,²⁰⁴ ist Übersetzung „that strangest of literary artifacts, [...] defined as being more than one“.²⁰⁵ So lange die beiden aber wertend verglichen werden, wird die Übersetzung niemals dem Original gewachsen sein können.²⁰⁶ Wenn aber die „poetische Übertragung ein Paradigma für die Metamorphose von Literatur in Literatur darstellt“ (BM, S. 317), dann ist sie „Prozeß des Austauschs und der Umwandlung von poetischer Energie als schöpferische[r] Rezeptionsvorgang“ (BM, S. 318) Totale äquivalente Nachbildung kann also weder gefordert noch erreicht werden, (BM, S. 318) Beurteilung der Übertragung führt zu subjektiven Wertungen (BM, S. 318) und „zwangsläufig zur Schulmeisterei“ (BM, S. 318), da solche Beschäftigung mit poetischer Übersetzung ihre Mannigfaltigkeit nicht verstehen kann:²⁰⁷ „like all poetry, the nimble, intuitive work of the great poetic translators outgoes whatever critical categories are brought to bear on it“.²⁰⁸ Eine solche Ansicht räumt schließlich mit der hermeneutischen Idee Steiners auf, die besagt, dass eine Übersetzung etwas aus dem Original stiehlt, unbedingt aber durch kompensierendes Schreiben wieder Reziprozität herstellen muss, um das Original nicht zu beschädigen oder es durch Ungleichgewicht falsch darzustellen.²⁰⁹

Stattdessen geht es darum, „Nachvollzug und Eigenleistung als Wesen der literarischen Übersetzung zu erkennen, nach dem Vorbild der schöpferischen Intertextualität, ‘eigenständiger’ Dichtung und ohne den Fluch zwangsläufiger Minderwertigkeit gegenüber den Originalen“ (BM, S. 318) Denn wer könne von sich behaupten, beurteilen zu können, ab wie vielen ‚Einheiten‘ eigener „dichterische[r] Kreativität“ (ÜPK, S. 159), die

²⁰³ Buden, Boris: Übersetzung ist unmöglich – fangen wir also an! In: Buden, Boris / Nowotny, Stefan: Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs. Wien: Turia + Kant 2008 b, S. 74.

²⁰⁴ Waisman (2010), S. 80.

²⁰⁵ Ebd., S. 69.

²⁰⁶ Ebd., S. 71.

²⁰⁷ Reynolds (2011), S. 306.

²⁰⁸ Ebd., S. 306.

²⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.4.

bei der „Verknüpfung des originalen Dichtens mit dem eigenen“ (ÜPK, S. 159) in den übersetzten Text gemischt werden, man es nun tatsächlich mit einem eigenständigen, nicht mehr untergeordneten Kunstwerk zu tun hat? Ein Übersetzer reflektiert zwar kritisch und analytisch über sein eigenes übersetzerisches Handeln, kann aber nie gänzlich objektiver Beobachter eines Textes sein, sondern in erster Instanz selbst (fehlerhafter) Leser.²¹⁰ Daher kann die Übersetzung auch nie ‚nur‘ die intendierte Bedeutung in einem persönlichen Stil wiedergeben, sondern enthält auch alle gesammelten Einflüsse, die auf die Psyche des Schreibenden zum Zeitpunkt des Verfassens eingewirkt haben und dadurch Bedeutung entstabilisieren und entpersonalisieren.²¹¹ Durch diese Autorschaft stiftende Eigenschaft muss eine Übersetzung gleichwertiger literarischer Text sein, mehr als nur das von Gaddis-Rose vorgeschlagene Produkt des abgeschlossenen Verstehensprozesses des Übersetzers (TLC, S. 7), sondern voll eigener literarischer Leerstellen und Fragestellungen. So muss sie auch gleichwertig im literarischen Raum existieren, sich beziehen und antworten auf andere Texte. (Vgl. UA, S. 270) Folgt man diesem Gedankengang, so muss Übersetzungskritik, um überhaupt etwas leisten zu können, ihr Interesse auf den synchronen oder diachronen Abstand lenken, den die Übersetzung zum Original als mehrschichtigen, besonders starken Fall der Intertextualität überwindet (BM, S. 318) – „in literary criticism there should be potentially equal standing for original texts and their translations“. (TLC, S. 71) Eine solche Betrachtungsweise wird dann besonders schlüssig, wenn nicht mehr der Fehler begangen wird zu vergessen, dass Originale selbst von Prätexten beeinflusst werden und fremde Textspuren aufweisen (BM, S. 318) – auch Shakespeare hatte Quellen, seine Ideen und Motive können nicht aus dem Nichts gekommen sein. Untersuchung von Übersetzung wird so zur Beobachtung des Dialoges von Epochen und Autoren (BM, S. 318) durch produktive Übertragung, in der Literatur aus der Betroffenheit durch andere,

²¹⁰ Vgl. Stolze, Radegundis: Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen. Tübingen: Narr 1992, S. 21-22.

²¹¹ Venuti (2006), S. 10.

fremde, vorhergehende Texte entsteht, und deren Potential sich im zeitlichen und räumlichen Abstand zum ‚Original‘ immer weiter entfaltet. (BM, S. 327) „Nicht nur hindert der Prä-Text den Folgetext nicht daran, ein eigenständiges und notwendiges Werk seines Autors, seiner Epoche und Kultur zu werden – er ruft ihn hervor, indem er seinen Autor ‘provoziert’“. (BM, S. 327) Im Original ist also das Potential zu seinen möglichen Übersetzungen schon enthalten, deren Bandbreite sich mit der Zeit immer weiter vergrößert, es „kann der Einzeltext mit dem Blick auf den formalen, historischen oder metaphorischen Kontext in verändertem Licht erscheinen“. (ÜPK, S. 159) „Wenn Übersetzung eine Form ist, so muß Übersetzbarkeit gewissen Werken wesentlich sein“ (AdÜ, S. 57), sagt schon Benjamin. Danach kann die so transformierte Gestalt aber, trotz nicht zu leugnender starker intertextueller, sie bedingender Beziehung zum Prätext, ihren eigenen Weg im literarischen Umfeld gehen, Antworten evozieren und neue Metamorphosen durchwandeln, sind also nicht „unübersetzbar [...] wegen der allzu großen Flüchtigkeit, mit welcher der Sinn an ihnen haftet“. (AdÜ, S. 68) Als eigenständiges Werk, in das sich ein poetischer Übersetzer einschreibt, haben Übersetzungen mehr zu bieten.

8 Bibliographie

8.1 Siglenverzeichnis

Für alle öfter zitierten Texte werden folgende Abkürzungen verwendet, gefolgt von der Seitenangabe:

AdÜ = Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 56-69.

BM = Koppenfels, Werner von: Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

DF = Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. Reprint. Heft 885-887. (Dezember 1932) München: Kösel 1973, S. 45-64.

DLO = Reichert, Klaus: „Dark lady“, „lovely boy“ oder „onlie begetter“?: Klaus Reichert liest aus seiner Übersetzung der Sonette Shakespeares. (14.12.2010, Universität Wien)
http://metamorphosis.univie.ac.at/dokumente/ws2010/reichert_lesung14122010.MP3 (30.12.2012).

FS = Reichert, Klaus: Der fremde Shakespeare. München, Wien: Carl Hanser 1998.

ITS = Munday, Jeremy: Introducing Translation Studies, Theories and Applications. London, New York: Routledge 2001.

KcG = Kranner, Georg: Kraus contra George. Kommentare zu den Übertragungen der Sonette Shakespeares. Wien: WUV Universitätsverlag 1993. (Commentarii 1)

NB = Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Zweite Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp²2004.

SA = Duncan-Jones, Katherine (Hg.): The Arden Shakespeare. Shakespeare's Sonnets. London: Methuen Drama 2010.

SB = Booth, Stephen (Hg.): Shakespeare's Sonnets. Edited with analytic commentary. New Haven: Yale University Press 2000.

SCT = Vermeer, Hans J.: Skopos and Commission in Translational Action. Translated by Andrew Chesterman. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London, New York: Routledge 2000, S. 227-238.

SD = Shakespeare, William: William Shakespeare. Die Sonette – The Sonnets. Deutsch von Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Fischer 2007 a.

SiG = Koppenfels, Werner von: „*dressing old words new*“: William Shakespeare’s Sonnets into German, In: Gutsch, Jürgen / Pfister, Manfred (Hg.): William Shakespeare’s Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD). Dozwil: Edition SIGNATHUR 2009, S. 277-292.

SN = Kraus, Karl: Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. Wien: Die Fackel 1933.

SU = George, Stefan: Shakespeare Sonnette. Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim. Stuttgart: Klett-Cotta 2008. (Stefan George. Sämtliche Werke in 18 Bänden. XII)

TI = Venuti, Lawrence: The Translator’s Invisibility. A History of Translation. London, New York: Routledge ²2005.

TLC = Gaddis Rose, Marilyn: Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis. Manchester: St. Jerome 1997.

TRM = Lefevere, André: Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, New York: Routledge 1992.

UA = Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München, Wien: Carl Hanser 2003.

ÜPK = Volkmann, Kathrin: Shakespeares Sonette auf deutsch: Übersetzungsprozesse zwischen Philologie und dichterischer Kreativität. Univ. Diss. Universität Heidelberg 1996.

8.2 Primärliteratur

Booth, Stephen (Hg.): Shakespeare’s Sonnets. Edited with analytic commentary. New Haven: Yale University Press 2000. [= **SB**]

Duncan-Jones, Katherine (Hg.): The Arden Shakespeare. Shakespeare’s Sonnets. London: Methuen Drama 2010. [= **SA**]

George, Stefan: Shakespeare Sonnette. Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim. Stuttgart: Klett-Cotta 2008. (Stefan George. Sämtliche Werke in 18 Bänden. XII) [= **SU**]

Kraus, Karl: Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. München: Kösel 1964. [= **SN**]

Shakespeare, William: Die Sonette – The Sonnets. Deutsch von Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Fischer 2007 a. [= **SD**]

8.3 Sekundärliteratur

Apel, Friedmar: Literarische Übersetzung. Stuttgart: Metzler 1983. (Sammlung Metzler M 206)

Bassnett, Susan: The Translation Turn in Cultural Studies. In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters 1998 a. (Topics in Translation 11), S. 123-140.

Bassnett, Susan: Transplanting the Seed: Poetry and Translation. In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters 1998 b. (Topics in Translation 11), S. 57-75.

Bassnett, Susan: When is a Translation Not a Translation? In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters 1998 c. (Topics in Translation 11), S. 25-40.

Bassnett, Susan / Lefevere, André: General editors' preface. In: Lefevere, André: Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, New York: Routledge 1992, S. vii-viii.

Bassnett, Susan / Lefevere, André: Introduction: Where are we in Translation Studies? In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters 1998. (Topics in Translation 11)

Bauer, Roger: Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges. In: Heftrich, Eckhard u.a. (Hg.): Stefan George Kolloquium. Köln: Wienand 1971, S. 160-167.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 56-69. [= AdÜ]

Birus, Hendrik: Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen: Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen. In: Kittel, Harald u.a. (Hg.): Geschichte, System, literarische Übersetzung-Histories. Systems, Literary Translations. Berlin: Schmidt 1992. (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 5), S. 173-211.

Borgmeier, Raimund: Shakespeares Sonett „When forty winters...“ und die deutschen Übersetzer. Untersuchungen zu den Problemen der Shakespeare-Übertragung. München: Wilhelm Fink 1970. (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 4)

Buden, Boris: Kulturelle Übersetzung. Einige Worte zur Einführung in das Problem. In: Buden, Boris / Nowotny, Stefan (Hg.) : Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs. Wien: Turia + Kant 2008 a, S. 9-28.

Buden, Boris: Übersetzung ist unmöglich – fangen wir also an! In: Buden, Boris / Nowotny, Stefan (Hg.): Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs. Wien: Turia + Kant 2008 b, S. 71-85.

Donat, Sebastian: “*Now is the time that face should form another*” – German Parodies on Shakespeare’s Sonnets. In: Gutsch, Jürgen / Pfister, Manfred (Hg.): William Shakespeare’s Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD). Dozwil: Edition SIGNAThUR 2009, S. 293-302.

Erckenbrecht, Ulrich (Hg.): Shakespeare Sechsendsechzig. Variationen über ein Sonett. 2. erweiterte Auflage. Kassel: Muriverlag 2001.

Fertig, Eymar: Geleitwort. In: Gutsch, Jürgen (Hg.): „...lesen, wie krass schön du bist konkret“: William Shakespeare. Sonett 18 vermittelt durch deutsche Übersetzer. Dozwil: SIGNAThUR 2003.

Frank, Armin Paul: Einleitung. In: Kittel, Harald u.a. (Hg.): Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Berlin: Erich Schmidt 1988 (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 2), S. IX-XIII.

Fritz, Paul: Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen. In: Paul Frank, Armin / Turk, Horst u.a. (Hg.): Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit. Berlin: Erich Schmidt 2004. (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 18), S. 109-121.

Gaddis Rose, Marilyn: Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis. Manchester: St. Jerome 1997. [= **TLC**]

Gassenmeier, Michael: Philologische Akribie und poetische Gestaltungskraft in Karl Kraus' *Nachdichtung der Sonette Shakespeares* nebst deren Beziehung zur *Umdichtung* derselben von Stefan George, die „für jeden Leser unentbehrlich ist“. In: Dvorak, Johann (Hg.): Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003. (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte 43), S. 255-292.

Gentzler, Edwin: Foreword. In: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters 1998. (Topics in Translation 11), S. ix-xxii.

Goldsmith, Ulrich K: Shakespeare and Stefan George: The Sonnets In: Studies in Comparison. 32-54. New York: Peter Lang 1989, S. 67-86.

Grundlehner, Philip: Kraus vs. George: Shakespeare’s *Sonnets*. In: Jahrbuch Deutsche Shakespeare Gesellschaft West (1977), S. 109-128.

Hoffman, Friedrich: Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette. In: Shakespeare Jahrbuch 92. (1956), S. 146-156.

Ikeuchi, Osamu: Shakespeare als Taktik. In: Doitsu bungaku („Die deutsche Literatur“. Hg. v. d. Japanischen Gesellschaft für Germanistik) 90 (1993), S. 57-65. (in japanischer Sprache, deutsche Zusammenfassung S.65)

Jahson, Christa (Hg.): Shakespeares Sonette in der Übersetzung Dorothea Tiecks. Tübingen: Francke 1992.

Koppenfels, Werner von: Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991. [= **BM**]

Koppenfels, Werner von: „*dressing old words new*“: William Shakespeare’s Sonnets into German, In: William Shakespeare’s Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD), ed. by Manfred Pfister and Jürgen Gutsch, Dozwil: Edition SIGNAThUR 2009, S. 277-292. [= **SiG**]

Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. Reprint. Heft 885-887. (Dezember 1932). München: Kösel 1973. [= **DF**]

Kranner, Georg: Kraus contra George. Kommentare zu den Übertragungen der Sonette Shakespeares. Wien: WUV Universitätsverlag 1993. (Commentarii 1) [= **KcG**]

Landers, Clifford E.: Literary Translation. A Practical Guide. Clevedon: Multilingual Matters 2001.

Lefevere, André: Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London, New York: Routledge 2000, S. 239-255.

Lefevere, André: Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, New York: Routledge 1992. [= **TRM**]

Lengeler, Rainer: Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung, Stefan George und Paul Celan. Hg. v. d. Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989. (Vorträge Geisteswissenschaften G 297)

Massardier-Kenney, Françoise: Translation Theory and its Usefulness. In: Maier, Carol / Massardier-Kenney (Hg.): Literature in translation: teaching issues and reading practices. Ohio: Kent State University Press 2010, S. 22-29.

Marx, Olga: Stefan George in seinen Übertragungen englischer Dichtung. Teil II: Shakespeare Sonette. In: Castrum Peregrini 92 (1971), S. 5-77.

Mixner, Manfred: Zweimal Shakespeare. Die Übersetzungen von Erich Fried und die Bearbeitungen von Karl Kraus. In: Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift 131 (1979), S. 413-420.

Borgstedt, Thomas: Sonett. In: Müller, Jans-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. III. Berlin: de Gruyter 2003, S. 447-450.

Munday, Jeremy: Issues in translation studies. In: Munday, Jeremy (Hg.): The Routledge Companion to Translation Studies. London, New York: Routledge 2009, S. 1-20.

Munday, Jeremy: Introducing Translation Studies, Theories and Applications. London, New York: Routledge 2001. [= ITS]

Newmark, Peter: Approaches to translation. Oxford: Pergamon Press 1981.

Newmark, Peter: The linguistic and communicative stages in translation theory. In: Munday, Jeremy (Hg.): The Routledge Companion to Translation Studies. London, New York: Routledge 2009, S. 20-36.

Nida, Eugene: Principles of Correspondence. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London, New York: Routledge 2000, S. 153-167.

Norwood, Eugene: Stefan George's Translation of Shakespeare's Sonnets. In: Monatshefte für deutschsprachige Kultur und Literatur 44. Nr. 4/5 (1952), S. 217-224.

Patsch, Sylvia M: Karl Kraus und Shakespeare. In: Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift 211-212 (1987), S. 69-77.

Pfister, Manfred: Introduction – Shakespeare's Sonnets Global "*in states unborn and accents yet unknown*". In: Gutsch, Jürgen / Pfister, Manfred (Hg.): William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology (with a DVD). Dozwil: Edition SIGNATHUR 2009, S. 9-33.

Pym, Anthony: Exploring Translation Theories. London, New York: Routledge 2010.

Reichert, Klaus: „Dark lady“, „lovely boy“ oder „onlie begetter“?: Klaus Reichert liest aus seiner Übersetzung der Sonette Shakespeares. (14.12.2010, Universität Wien)
http://metamorphosis.univie.ac.at/dokumente/ws2010/reichert_lesung14122010.MP3 (30.12.2012). [= DLO]

Reichert, Klaus: Das Fremde als das Eigene. Übersetzung als Transformation und Selbstersetzung. In: Böhme, Hartmut u.a. (Hg.): Transformationen der Antike. Berlin: de Gruyter 2007 b, S. 1-17.

Reichert, Klaus: Der fremde Shakespeare. München, Wien: Carl Hanser 1998. [= FS]

Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München, Wien: Carl Hanser 2003. [= UA]

Reiß, Katharina; Vermeer Hans J.: Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Niemeyer 1984.

Reynolds, Matthew: *The Poetry Of Translation. From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue*. New York: Oxford University Press 2011.

Ribeiro, António Sousa: Karl Kraus und Shakespeare. Die Macht des Epigonen. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Karl Kraus: Diener der Sprache - Meister des Ethos*. Tübingen: Francke 1990, S. 237-265.

Rogers, Michael: Karl Kraus and the Creation of a Symbolic Language. In: Schleichl, Sigurd Paul / Timms, Edward (Hg.): *Karl Kraus in neuer Sicht, Londoner Kraus-Symposium*. München: Edition Text + Kritik 1986, S. 32-45.

Shakespeare, William: *Einundzwanzig Sonette*. Übers. von Paul Celan. Frankfurt: Insel 1967.

Shakespeare, William: *Sonnets. Version française de Pierre Jean Jouve*. Paris: Mercure de France 1969.

Stamm, Rudolf: „A Cup of Alteration“ Shakespeare Sonett 66 – Deutsch von Stefan George, Karl Kraus und Heinz Helbling. Sonett 116 – Deutsch von Heinz Helbling, Ilse Krämer und Paul Celan – Französisch von Pierre Jean Jouve. In: Fries, Udo / Leisi, Ernst (Hg.): *Meaning and beyond: Ernst Leisi zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Narr 1989, S. 21-41.

Steiger, Klaus Peter: Shakespeare-Bearbeitungen als Grenzfall der übersetzerischen Umwandlung. In: Kittel, Harald / House Juliane u.a. (Hg.): *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 3. Teilband. Berlin: de Gruyter 2011. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 26.1), S. 2534-2538.

Steiner, George: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Zweite Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. [= **NB**]

Steiner, George: Commentary. (on Sonnet 87 in Trs. by Stefan George and Karl Kraus). In: *Delos: A Journal On & Of Translation* 4 (1970), S. 175-184.

Stern, J.P: Karl Kraus: Language and Experience. In: Schleichl, Sigurd Paul / Timms, Edward (Hg.): *Karl Kraus in neuer Sicht, Londoner Kraus-Symposium*. München: Edition Text + Kritik 1986, S. 21-31.

Strelka, Joseph P: Anstatt eines Vorworts. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Karl Kraus: Diener der Sprache - Meister des Ethos*. Tübingen: Francke 1990, S. 7-15.

Stolze, Radegundis: *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Tübingen: Narr 1992.

Szondi, Peter: *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*. In: Szondi, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 13-45.

Tiedemann, Rüdiger von: Karl Kraus und Shakespeare: Plädoyer für eine genauere Betrachtung. In: *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 14 (1979), S. 1-21.

Toury, Gideon: In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics 1980.

Venuti, Lawrence: The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference. London, New York: Routledge 2006.

Venuti, Lawrence: Translation as Cultural Politics: Régimes of Domestication in English. In: Baker, Mona (Hg.): Critical Readings in Translation Studies. London, New York: Routledge 2010, S. 65-79.

Venuti, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation. London, New York: Routledge 2005. [= **TI**]

Vermeer, Hans J.: Skopos and Commission in Translational Action. Translated by Andrew Chesterman. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London, New York: Routledge 2000, S. 227-238. [= **SCT**]

Volkman, Kathrin: Shakespeares Sonette auf deutsch: Übersetzungsprozesse zwischen Philologie und dichterischer Kreativität. Univ. Diss. Universität Heidelberg 1996. [= **ÜPK**]

Hesse, Gisela: Shakespeare. Sonnets. In: Walter, Jens (Hg.): Kindlers neues Literaturlexikon. Bd. 15. Scho-St. München: Kindler 1991, S. 359-362.

Waisman, Sergio: Between Reading and Writing. In: Maier, Carol / Massardier-Kenney (Hg.): Literature in translation: teaching issues and reading practices. Ohio: Kent State University Press 2010, S. 69-85.

Wilss, Wolfram: Übersetzungsfertigkeit. Annäherungen an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff. Tübingen: Narr 1992. (Tübinger Beiträge zur Linguistik 376)

9 Anhang – Sonette

9.1 Sonett 66

Shakespeare

Tired with all these for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that to die I leave my love alone.
(SA, S. 243)

George

Dies alles müd ruf ich nach todes rast:
Seh ich Verdienst als bettelmann geboren
Und dürftiges Nichts in herrlichkeit gefasst
Und reinsten Glauben unheilvoll verschworn

Und goldne Ehre schändlich missverwandt
Und jungfräuliche Tugend roh geschwächt
Und das Vollkommne ungerecht verbannt
Und Kraft durch lahme lenkung abgeflächt

Und Kunst schwer-zungig vor der obrigkeit
Und geist vorm doktor Narrheit ohne recht
Und Einfachheit missnannt Einfältigkeit
Und sklave Gut in dienst beim herren Schlecht.

Dies alles müd möcht ich gegangen sein •
Liess ich nicht • sterbend • meine lieb allein.
(SU, S. 72)

Kraus

Den Tod ersehnt' ich, müd, es anzusehn:
wie sich Verdienst verhüllt im Bettlerkleide
und hohles Nichts sich darf im Prunke blähn
und Treue wird verkauft durch falsche Eide,

wie Würde trägt der ausgepichte Wicht
und keusche Sittlichkeit verfällt im Schande
und echte Ehre lebt im Gunstverzicht
und Majestät im schlotternden Gewande,

wie Kunst verstummen muß vor Büttels Macht
und Geist entsagt für die gelehrten Narren
und Wahrheit wird als Torheit ausgelacht
und Güte muß des Winks der Bosheit harren.

All dessen müd, hielt' ich den Tod für Glück,
blieb' meine Liebe einsam nicht zurück.
(SN, S. LXVI)

9.2 Sonett 5

Shakespeare

Those hours that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell
Will play the tyrants to the very same,
And that unfair which fairly doth excel.
For never-resting time leads summer on
To hideous winter, and confounds him there,
Sap checked with frost and lusty leaves quite gone,
Beauty o'er-snowed and bareness everywhere;
Then were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it, nor no remembrance what it was.
But flowers distilled, though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.
(SA, S. 121)

George

Die stunden die mit holdem werk umziehn
Liebliche schau drauf jedes auge ruht
Entzieren was am zierlichsten gediehn
Und treffen ganz das gleiche ding mit wut.

Den sommer treibt die zeit die nimmer steht
Greulichem winter zu und tilgt ihn dort:
Saft dürr im frost und üppig laub verweht!
Schönheit vereist! Kahlheit an jedem ort!

Doch bliebe flüssig nicht in glases haft
Als geist zurück des sommers filterung •
So wär mit schönheit auch der schönheit kraft
Geraubt – es schwände selbst erinnerung.

Doch geist der blumen • ob auch winter grüsse •
Entbehrt nur form: es lebt die innre süsse.
(SU, S. 11)

Kraus

Das Werk der Zeit, das unsern Sinn entzückt,
den Augen Wonne, dem Verstand ein Wunder,
tyrannisch wird es von ihr selbst entrückt,
zerstückt, zerpflückt und abgetan zum Plunder.

Nicht ruht die Zeit und treibt das Sommerglück
in Winterelend, um es zu verderben.
Natur erstarrt in Frost, und Stück für Stück
muß unter Eis und Schnee die Schönheit sterben.

Und bliebe nicht des Sommers süßer Geist
im Glase als ein schmerzlich blasses Wähnen,
dann lebte nichts, was Schönheit uns beweist,
und kein Besinnen bliebe und kein Sehnen.

So aber wirkt, wenn Winter noch so wüte,
der Sommer fort in seines Wesens Blüte.
(SN, S. V)

9.3 Sonett 81 – Couplet

Shakespeare

You shall live, such virtue hath my pen,
Where breath most breathes, even in the mouths of men.
(SA, S. 273)

George

Dann lebst du noch – mein wirken ist der grund –
Wo hauch am meisten haucht: in menschenmund
(SU, S. 87)

Kraus

Der Geist, der es erschuf, kann Macht verleihn:
Solange Menschen leben, wirst du sein!
(SN, S. LXXXI)

9.4 Sonett 6

Shakespeare

Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer, ere thou be distilled:
Make sweet some vial, treasure thou some place
With beauty's treasure, ere it be self-killed.
That use is not forbidden usury
Which happies those that pay the willing loan;
That's for thyself to breed another thee,
Or ten times happier, be it ten for one:
Ten times thyself were happier than thou art,
If ten of thine ten times refigured thee;
Then what could death do if thou shouldst depart,
Leaving thee living in posterity?
Be not self-willed for thou art much too fair
To be death's conquest and make worms thine heir.
(SA, S. 123)

Reichert

Dann laß des Winters Reißhand in dir den Sommer nicht entstellen,
eh die Essenz nicht abgezogen ist: füll süß ein Fläschchen, mach
reich einen Ort durch Reichtümer der Schönheit, eh sie sich selbst
ermordet.

*Die Art des Wucherns ist ja nicht verboten, die die beglückt, die
üppig Zinsen zahlen. Es heißt für dich, ein andres Du zu hecken,
nein zehnmal glücklicher, wenn's zehn für eins ergibt.*

Zehnmal du selbst wär mehr Glück, als du bist, wenn zehn von dir
dich zehnmal wiedergäben: Was täte dann der Tod, wenn du dahin-
gehst? Er muß dich leben lassen im eignen Fleisch und Blut.

Sei nicht dir selbst genug, denn du bist viel zu schön für Todes-
beute, Würmer nur als Erben.
(SD, S. 25)

9.5 Sonett 7

Shakespeare

Lo, in the Orient when the gracious light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty;
And having climbed the steep-up heavenly hill,
Resembling strong youth in his middle age,
Yet mortal looks adore his beauty still,
Attending on his golden pilgrimage:
But when from high-most pitch with weary car,
Like feeble age he reeleth from the day,
The eyes, fore-duteous, now converted are
From his low tract, and look another way:
So thou, thyself out-going in thy noon,
Unlooked on diest, unless thou get a son.
(SA, S. 125)

Reichert

Schau, wenn im Osten das gnadenreiche Licht den Flammenkopf erhebt, dann huldigt jedes Auge unten dem neu erscheinenden Gesicht, mit Blicken der Verehrung für die heilige Majestät.

Und wenn es den steilen Himmelsberg erstiegen, der starken Jugend gleich in ihrem mittlern Alter, bewundern Menschenblicke seine Schönheit immer noch und warten auf der goldnen Pilgerschaft.

Doch wenn's vom höchsten Punkt mit müdem Wagen kraftlos wie das Alter wankt dahin vom Tag, gleich sind die eben noch verehrungsvollen Augen abgelenkt von seiner niedern Bahn und schau woanders hin.

So wirst du, über deine Mittagszeit hinaus, unangeblickt ersterben, zeugst du nicht eine neue Sonne, einen Sohn.
(SD, S. 27)

9.6 Sonett 105

Shakespeare

Let not my love be called idolatry,
Nor my beloved as an idol show,
Since all alike my songs and praises be,
To one, of one, still such, and ever so.
Kind is my love today, tomorrow kind,
Still constant in a wondrous excellence;
Therefore my verse, to constancy confined,
One thing expressing, leaves out difference.
Fair, kind and true is all my argument;
Fair kind, and true, varying to other words,
And in this change is my invention spent,
Three themes in one, which wondrous scope affords.
Fair, kind and true have often lived alone,
Which three, till now, never kept seat in one.
(SA, S. 321)

Reichert

Nicht Götzendienst soll meine Liebe heißen, der Liebste nicht als Götzenbild erscheinen, denn alle meine Lieder, meine Preisungen, sie sagen gleiches: Einem, von Einem, immer das und immer so.

Gut ist meine Liebe heute, morgen gut, beständig immer in dem innigsten Erstaunen. Darum spricht auch mein Vers, Beständigem verschworen, nur Eines aus, läßt den Wechsel.

Schön, gut und treu – mehr weiß ich nicht; schön, gut und treu, mit andern Wörtern variiert, und in diesem Anders erschöpft sich meine Kunst: ineins drei Themen und erstaunlich frei.

Schön, gut und treu, die lebten oft alleine, niemals, bis jetzt, warn sie vereint in Einem.

(SD, S. 223)

10 Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Sonetten Shakespeares in Übertragung durch die Übersetzer-Schriftsteller Stefan George, Karl Kraus und Klaus Reichert im Verhältnis zu mehreren übersetzungstheoretischen Modellen, um die Diskrepanzen zwischen den verschiedenen Theorien und der schwer fassbaren Realität von Lyrikübersetzung zu beleuchten. Dazu werden anfangs neben des Problems der Gedichtübersetzung an sich die Kategorien der übersetzerischen Treue und Freiheit beschrieben, gefolgt vom Äquivalenzansatz von Eugene Nida und Peter Newmark, dem hermeneutisch-einverleibenden Modell von George Steiner, der intentionalen Aufgabe des Übersetzers laut Walter Benjamin und der zwecksuchenden Skopos-Theorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer. Die kulturwissenschaftlichen Ansätze zur Übersetzung von Susan Bassnett und André Lefevere, welche Übersetzer beschreibt, die – bestimmt von sozio-kulturellen Kräften und Institutionen – kulturpolitischen Agenden dienen, leiten in weiterer Folge die Arbeit Lawrence Venutis ein, die die Situation unsichtbarer Übersetzer im gesellschaftlichen Hintergrund beschreibt. Ein Überblick über die Sonette Shakespeares bietet daraufhin eine Synopsis über ihre Thematik, Rezeption und Übersetzungsgeschichte im Hinblick auf die verschiedenen Arten, wie die Gedichte bisher übersetzt wurden. Die Übersetzungstechniken und -philosophien von George, Kraus und Reichert werden beschrieben und anhand einiger Sonette dargestellt. Die Ergebnisse dieser Betrachtungen werden dann benutzt, um die vorgestellten Übersetzungsmodelle zu problematisieren und zu relativieren. Abschließend will mit Hilfe der theoretischen Arbeiten von Marilyn Gaddis-Rose und Reichert selbst ein Ausblick auf eine mögliche Übersetzungstheorie der Metamorphose geliefert werden, die das Denken von Übersetzung als eigenständigem, originalen literarischem Werk erlaubt.

11 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Manfred Sári
Geburtsdatum: 21.09.1987 in Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg:

1998 - 2006 Evangelisches Gymnasium in Wien
2006 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
2007 WU Wien: Studium der Sozial- und
Wirtschaftswissenschaften
2008 - 2013 Universität Wien: Diplomstudium Deutsche Philologie
Wahlfächer aus: Philosophie, Vergleichende
Literaturwissenschaft, Translationswissenschaften,
Anglistik
2010 Erasmusstudium an der University of Nottingham

Berufliche Erfahrungen:

2008 - 2009 Marketingassistent bei Hoesch Bausysteme GmbH –
ThyssenKrupp Steel
2011 - 2012 Medienbeobachter bei META Communication
International GmbH