

BAND 2

Christoph Kugelmeier /  
Peter Riemer (Hrsg.)

# Von der Erzählung zum dramatischen Spiel

Wandlungen von Sprache und Gattung  
von Vergil bis in die Moderne

Verlag Alma Mater 

DRAMATISCHE  
ANTIKE

*Christoph Kugelmeier / Peter Riemer (Hrsg.)*

---

**Von der Erzählung zum dramatischen Spiel.**

Wandlungen von Sprache und Gattung von Vergil bis in die Moderne

# **Dramatische Antike**

*herausgegeben von*

Prof. Dr. Christoph Kugelmeier

Prof. Dr. Peter Riemer

**Band 2**

**Christoph Kugelmeier / Peter Riemer (Hrsg.)**

**Von der Erzählung  
zum dramatischen Spiel.**

Wandlungen von Sprache und Gattung  
von Vergil bis in die Moderne

**Verlag Alma Mater, Saarbrücken**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Veröffentlichung in der  
Deutschen Nationalbibliographie. Die bibliographischen Daten  
im Detail finden Sie im Internet unter <http://dnb.ddb.de>

© Verlag Alma Mater. 2019  
Diedenhofer Str. 32, 66117 Saarbrücken,  
Tel./Fax 0681/58.16.37  
[www.verlag-alma-mater.de](http://www.verlag-alma-mater.de)  
e-mail: [frpp@verlag-alma-mater.de](mailto:frpp@verlag-alma-mater.de)  
Druck: Faber Druck GmbH, Deutschland  
ISBN 978-3-946851-41-7

# Übersetzen als multifunktionale Texttransformation Ein Grundsatzreferat aus der Perspektive der Übersetzungshermeneutik

*Alberto Gil*

„Alguna vez he sido traductor (es decir: un héroe)“

„Manches Mal habe ich übersetzt (d. h., ich bin ein Held gewesen)“<sup>1</sup>

## **I: Übersetzen und Übersetzen**

Was ist nun beim Übersetzen das ‘Heldenhafte’, das der spanische Dichter, Linguist und Akademiker Dámaso Alonso so sehr bewundert? Es dürfte in der Wahl der Kompositabetonung liegen. Beim Übersetzen handelt es sich in unserem übertragenen Sinne um einen – so könnte man sagen – unproblematischen Vorgang: Der Inhalt einer Botschaft wird von der Ausgangs- in die Zielsprache hinüberbefördert. Beim Übersetzen jedoch steht viel mehr auf dem Spiel: Es wird nämlich versucht, einen Originaltext bis in die kleinsten Verästelungen seines Sinns zu durchdringen und ihn mit den hierzu angemessenen Ressourcen der Zielsprache verstehbar und annehmbar neu zu gestalten. Tatsächlich eine Herkulesaufgabe.

Diese ‘Heldentat’ steigert sich allerdings ins ‘Epische’, wenn es sich bei der Übersetzung um einen diachronischen Prozess handelt (ältere Werke werden Jahrhunderte später übertragen) oder wenn ein Gattungswechsel vollzogen wird (von Vers zu Prosa, von Epik zu Dramatik etc.). Dies war der Fall bei der Theateraufführung *Dido und Aeneas* (2015) und bildete den Anlass des vorliegenden Beitrags im vorausgehenden Kolloquium, welcher nun in schriftlicher Form zur Diskussion gestellt wird.

Der Vortrag wurde von einem Wort inspiriert, das Christian Klees und Christoph Kugelmeier in der Begleitbroschüre zur dramatischen Umformung des 4. Buches der *Aeneis* verwenden: Man sei bemüht, „in der Sprache unserer Zeit“ zu

---

<sup>1</sup> D. Alonso (†1981) 335.

übersetzen.<sup>2</sup> Diese Sprache ist allerdings eine besondere Varietät, nämlich die Bühnensprache. Solche Umformungen werden bereits seit längerem wissenschaftlich thematisiert worden. Mit Bezug auf Bühnenübersetzungen bemerkte Ernst A. Hartung seinerzeit:

„Alles, was nicht gespielt werden kann, ist Papier und als Aufführungsgrundlage unbrauchbar“<sup>3</sup>.

Darüber hinaus war eine zweite Bemerkung Kugelmeiers (ebd.) inspirierend: Mit dem Genrewechsel vom Epos zum Drama könne man nicht von einer Übersetzung im eigentlichen Sinne sprechen, sondern eher von einer „Transformation“; den Aufführungstext solle man also nicht eine „Tragödie Vergils“, sondern eine „Tragödie nach Vergil“ nennen. Wenn man aber den Terminus „Transformation“ translatoologisch beleuchtet, wird man gewahr, dass er im Grunde das Wesen der Übersetzung schlechthin erfasst. So lautet die schon klassische Definition Michael Schreibers von Übersetzung:

„Eine Übersetzung ist eine interlinguale Texttransformation, die auf hierarchisierten Invarianzforderungen beruht und immer auch eine Interpretation des AS-Textes darstellt“<sup>4</sup>.

Zur Lösung dieses Problems soll im Folgenden aus dem Gedankengut unseres Forschungszentrums „Hermeneutik und Kreativität“ ([www.hermeneutik-und-kreativitaet.de](http://www.hermeneutik-und-kreativitaet.de)) geschöpft und in einer Art Werkstattbericht über neuere Erkenntnisse der Beziehung zwischen Verstehen und Neugestalten in einer anderen Sprache nachgedacht werden.

Diesem Blick auf die Neugestaltung, letztlich auf die kreative Seite des Übersetzens, hat man in der neueren Forschung der Übersetzerpersönlichkeit einen hohen Stellenwert eingeräumt.<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang wird hin und wieder die Analogie ‘Übersetzer – Musikinterpret’ hergestellt: So vergleicht etwa Fritz Paepcke den Originaltext mit einer musikalischen Partitur.<sup>6</sup> Man könne sie histo-

---

<sup>2</sup> C. Klees / C. Kugelmeier / P. Riemer (Hrsg.): *Christian Klees nach Vergil, „Dido und Aeneas“*. Begleitbroschüre mit Informationsmaterial zur Uraufführung, Saarbrücken, 38. S. jetzt a. in diesem Band den Beitrag von Klees, C. (2019): „Eine Tragödie nach Vergil zwischen Schreibtisch und Regiestuhl“, S. 77-84.

<sup>3</sup> E.A. Hartung (1965) 10.

<sup>4</sup> M. Schreiber (1993) 76.

<sup>5</sup> B. Weitemeier (2004) 889.

<sup>6</sup> F. Paepcke (1986) 56.

risch exakt interpretieren oder aus den darin enthaltenen Möglichkeiten eine Ausführung zustande bringen, die den Stempel des Musikdirigenten trägt. Ohne explizit eine Parallele mit dem Musikinterpreten herzustellen, betont Paepcke, dass mit dem gewonnenen Selbstbewusstsein des Übersetzer-Interpreten ein rhetorisch-kreativer Akt in Gang gesetzt wird:

„Denn nachdem die Verflechtung des Textes mit der Ausgangssprache einmal gelöst ist, beginnt zugleich die Wachstumsgeschichte dieses Textes in der Zielsprache. Dabei ist die Sinntreue oberstes Gebot des Übersetzens; aber die Sinntreue impliziert die Kategorie der Abweichung, deren Ausmaß von den sprachlichen Eigenarten der Zielsprache bestimmt wird“<sup>7</sup>.

Im Grunde handelt es sich um die gegenseitige Beziehung zwischen Hermeneutik und Kreativität, deren gedankliche Wurzeln bis in die Antike reichen. Quintilian thematisiert in seiner *Institutio Oratoria*, dass bei Übersetzungen aus dem Griechischen auch formal neue Möglichkeiten des Lateinischen zu entdecken seien, denn bei der Übertragung wetteifere man mit dem Original (*certamen atque aemulationem*), und da es unzählige Wege zur Erreichung desselben Ziels gebe, sei die Übersetzung ein rhetorischer Ansporn für den Rhetor-Übersetzer.<sup>8</sup> Parallelen zur Musikinterpretation sind unübersehbar.

Für diese rhetorisch-poetische Kreativität fungiert seit Aristoteles der Begriff der Mimesis. In unserem Forschungszentrum haben wir in Bezug auf das Übersetzen darüber nachgedacht;<sup>9</sup> daraus schöpfen wir an dieser Stelle einige relevante Gedanken: Mimesis ist keine bloße Nachahmung eines Originals, sondern zielt auf die Abbildung seines Urbildes, d.h. es ist eine Suche nach wesentlichen und vielleicht auf den ersten Blick verborgenen Eigenschaften des Abzubildenden. Nach Aristoteles ist die Mimesis nur möglich, wenn man das Nachzuahmende grundlegend versteht.<sup>10</sup> Bezieht man die Mimesis auf den Übersetzungsprozess, ist der umgekehrte Weg keine Seltenheit; die Mimesis selbst vollzieht nämlich einen interpretativen Akt, denn der Übersetzer legt sich auf eine Auslegung unter den möglichen Interpretationen fest. Translatologisch lautet also die Frage, ob die

---

<sup>7</sup> F. Paepcke (1986) 57.

<sup>8</sup> Quint. inst. 10,5,2 und 10,5,5.

<sup>9</sup> A. Gil 2012.

<sup>10</sup> Aristot. poet. 1447a-1448b und 1451b.

Übertragung als solche auch eine hermeneutische Funktion ausübt, so dass die Übersetzung als eine multifunktionale Texttransformation verstanden werden kann, die mitunter verborgene Schichten des Originals zu Tage fördert.

Deutlich wird an dieser Stelle, dass die Translation einen philosophischen – namentlich hermeneutischen – Charakter aufweisen kann. Larisa Cercel hat hierfür den Terminus „Übersetzungshermeneutik“ geprägt und dieses Konzept in einer bereits klassisch gewordenen Monographie in ihren historischen und systematischen Dimensionen näher ausgeführt.<sup>11</sup> Es ist daher angemessen, bevor einzelne Beispiele analysiert werden, diese hermeneutische Fundierung des translatorischen Prozesses anhand des der Übersetzung und Rhetorik nahestehenden Hans-Georg Gadamer in ihren Wesenszügen kennenzulernen. Seine Gedanken sollen mit denen eines großen Dichters und Philosophen verglichen werden, der selbst als Übersetzer tätig war, nämlich Jorge Luis Borges. Er gelangt aus der literarischen Perspektive heraus zu erstaunlich ähnlichen und komplementären Überlegungen.

## **II: Gadamers Hermeneutik und Borges' Scharfsinn translatorisch verglichen**

Für Hans-Georg Gadamer (1993a) 197 ist das Übersetzen zunächst ein unlösbares Unterfangen:

„Ein übersetzter Satz, wenn er nicht von einem Meister der Übersetzungskunst so gründlich verwandelt ist, dass man ihm nicht mehr anmerkt, wie ein anderer lebendiger Satz dahinter war, ist wie eine Landkarte im Vergleich zu der Landschaft selber“<sup>12</sup>.

Jedem ist aber bewusst, dass Landkarten notwendig sind, will man Landschaften überblicken, sich darin zurechtfinden etc. Eine bloße 1:1-Abbildung der Wirklichkeit ist weder wünschenswert noch machbar, will man mit dieser Wirklichkeit etwas anfangen. Geistreich entfaltet Jorge Luis Borges in seinem Aperçu über die Genauigkeit in der Wissenschaft („Del rigor en la ciencia“),<sup>13</sup> die Allegorie der Kartographen, die unzufrieden mit der Größe ihrer Karten schließlich eine herstellten, welche genau das gesamte Land abdeckte. Die kommenden Generationen jedoch

---

<sup>11</sup> L. Cercel (2013).

<sup>12</sup> H.-G. Gadamer (1993) 197.

<sup>13</sup> Vgl. die Sektion „Museo“ in J.L. Borges (1960).

„verstanden weniger von dieser Kunst“, kümmerten sich nicht darum und übergaben die Karte ihrem Schicksal und dem Unwetter („lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos“).

Mit Bezug auf das Übersetzen stellt sich daher die grundsätzliche Frage: Was erwartet man bewusst oder unbewusst von einer Übersetzung? Könnte es sein, dass die Problematik der sogenannten ‘Unübersetzbarkeit’ letztlich auf einem reduzierten Translationsbegriff, etwa dem ‘Übersetzen’, beruht?

Gadamers pessimistische Haltung geht m.E. tiefer, nämlich auf sein Konzept vom Wesen der Sprache zurück, welches in der Verständigung liegt, und diese findet in der eigenen Sprache im Gespräch statt. Deswegen betont er:

„Wo Verständigung ist, da wird nicht übersetzt, sondern gesprochen. Eine fremde Sprache verstehen bedeutet ja, sie nicht in die eigene Sprache übersetzen müssen. Wo einer eine Sprache wirklich beherrscht, bedarf es keiner Übersetzung mehr, ja erscheint jede Übersetzung unmöglich“<sup>14</sup>.

Für Borges gibt es Texte, die übersetzt werden können, ja müssen; andere jedoch sind unantastbar. So könne die Poesie von F. Scott Fitzgerald oder Omar Khayyam übersetzt werden, weil es möglich sei, ihre Werke neu zu schaffen, „den Text als Prätext zu nehmen“.<sup>15</sup> Die Übersetzung ermöglicht in diesen Fällen die Kreativität des Übersetzers. Unveränderbar sei allerdings der *Quijote* von Cervantes: „jede Änderung ist ein Sakrileg“.<sup>16</sup> Der Anfang des Romans z.B.:

„En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor“.<sup>17</sup>

ist für ihn wegen seiner Vertrautheit mit diesem spanischen Text in einer anderen Fassung unvorstellbar; dieses Buch ist also nicht kontingent. Andere Beispiele:

---

<sup>14</sup> H.-G. Gadamer (1990) 388.

<sup>15</sup> J.L. Borges (1999) 321: „tomar el texto como pretexto“. Dieser Gedanke findet sich bereits bei Paul Valéry, für den die Bemühung um Wiedergabe der Poetizität den Inhalt des Originals zu einem „prétexte“ werden lässt (zitiert nach R. Kloepfer [1967] 82).

<sup>16</sup> J.L. Borges (1969) 106: „toda modificación es sacrílega“.

<sup>17</sup> „In einem Dorfe von La Mancha, dessen Namen ich mich nicht entsinnen mag, lebte unlängst ein Edler, einer von denen, die eine Lanze auf dem Vorplatz haben, einen alten Schild, einen dünnen Klepper und einen Jagdhund“; s. J.L. Borges (1969) 106.

Borges ist mit Shakespeare sehr vertraut, so dass für seine Texte keine andere Sprache als die seinige in Frage komme.<sup>18</sup> Gleiches gilt in seiner eigenen Sprache für Rubén Darío, den berühmten Dichter des spanischsprachigen Modernismus. So ist z.B. sein Vers „La princesa está pálida en su silla de oro“ („Die Prinzessin ist blass in ihrem goldenen Stuhl“) in der Fassung „En su silla de oro está pálida la princesa“ zwar gleichbedeutend, aber kein Vers mehr.<sup>19</sup>

Deutlicher wird dieses Konzept der Unübersetzbarkeit, wenn man bedenkt, was Gadamer „die Bergung im Wort“ nennt.<sup>20</sup> Gemeint ist, dass im Poetischen nicht einfach der Sinn ermittelt und übersetzt wird, denn in einem Kunstwerk gehören die sprachliche Form und der Inhalt gleichermaßen zum Text. Und dennoch: Mit Homers *Odyssee* – so weiter Borges – verhält es sich anders. Aus Mangel an Griechisch-Kenntnissen ist für ihn dieses Werk eine „librería internacional“,<sup>21</sup> und der Wert dieses Epos bestehe gerade im Reichtum seiner im Laufe der Jahrhunderte erstellten Übersetzungen. Aber etwas erhält auch hier das Prädikat ‘unveränderlich’, nämlich die eigentümlichen Epitheta, die dem an der Klassik Gebildeten in deutscher Sprache als „helläugige Athene“ (γλαυκῶπις Ἀθήνη), „gutthronende Eos“ (ἔϋθρονος Ἡώς), „vieltgewandter Odysseus“ (πολύτροπος Ὀδυσσεύς) oder „Erdbeweger Poseidon“ (Ποσειδάων ἐνοσίχθων) erinnerlich sind. Auch Gadamer konzidiert der Gattung ‘Erzählung’ (deren Ursprung wohlgermerkt das Epos ist) die Übersetzbarkeit, denn hier komme es nicht so sehr auf die gewählten Worte an, sondern vielmehr

„auf Anschaulichkeit, auf Spannungsdichte, auf Seelentiefe, auf Weltzauber [...] Es ist daher kein Zufall, dass die Prägung des Begriffs der Weltliteratur, die von Übersetzungen unabtrennbar ist, mit der Ausbreitung der Romankunst (und der dramatischen Leseliteratur) gleichzeitig war. Es ist die Ausbreitung der Lesekultur, die die Literatur zur ‘Literatur’ gemacht hat. So muss man heute fast sagen, ‘Literatur’ verlangt nach Übersetzung – eben weil sie Sache der Lesekultur ist“.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> J.L. Borges (1999) 321: „Shakespeare es intraducible a otro inglés que no sea el suyo“ – „Shakespeare ist in anderes Englisch als das seine nicht übersetzbar“.

<sup>19</sup> J.L. Borges (1999) 321.

<sup>20</sup> H.-G. Gadamer (1993b) 56.

<sup>21</sup> J.L. Borges (1969) 106.

<sup>22</sup> H.-G. Gadamer (1993c) 283.

Wenn im Hinblick auf das Übersetzen für eine solche Differenz zwischen Dichtung und Erzählung plädiert wird, fragt man sich, wie vorhin angedeutet, nach dem zugrundeliegenden Übersetzungskonzept. Hans-Martin Gauger macht in seiner Laudatio auf Fritz Vogelsang (1992) 64 darauf aufmerksam, dass in Bezug auf Kreativität das Verfassen eines Originaltextes und die Übersetzung gleichen Herausforderungen unterliegen: Suchen, finden, Zweifel, Verwerfen, erneutes Suchen, erneutes Finden ... So sei jedes Schreiben Übersetzen. Der Unterschied liege darin, dass beim Verfassen eines Originals keine Vorlage bestehe, vielmehr schwebe dem Autor „etwas noch Unbestimmtes“ vor, während die Übersetzung über einen feststehenden Text als Vorlage verfüge.<sup>23</sup> Erlaubt sei jedoch die Frage, ob das Erfassen des Poetischen bei der Übersetzung von Dichtung eine feste Vorlage genannt werden kann. Darauf ist noch zurückzukommen. In Anlehnung an Gaugers Begriff von Ähnlichkeit und Unterschied zwischen Original und Übersetzung wollen wir hier nach einem Übersetzungskonzept fahnden, das sowohl für Dichtung als auch für Prosa gelten kann, um es für die genannte Texttransformation fruchtbar werden zu lassen. Gerade bei Gadamer wird man fündig, und zwar nicht so sehr, wenn von Übersetzung die Rede ist, sondern bei seinen Begriffen

- a) Lebensvollzug
- b) Horizontverschmelzung

Lebensvollzug ist das Verstehen der Sache durch das Medium der Sprache:

„Eine Sprache verstehen ist selbst noch kein wirkliches Verstehen und schließt keinen Interpretationsvorgang ein, sondern ist ein Lebensvollzug. Eine Sprache versteht man, indem man in ihr lebt – ein Satz, der bekanntlich nicht nur für lebende, sondern sogar für tote Sprachen gilt. Das hermeneutische Problem ist also kein Problem der richtigen Sprachbeherrschung, sondern der rechten Verständigung über eine Sache, die im Medium der Sprache geschieht“.<sup>24</sup>

Verständnis durch Sprache ist letztlich Auslegung, und der Begriff der Horizontverschmelzung<sup>25</sup> legt hierfür tiefere hermeneutisch-kreative Dimensionen

---

<sup>23</sup> H.-M. Gauger (1992) 64.

<sup>24</sup> H.-G. Gadamer (1990) 388.

<sup>25</sup> H.-G. Gadamer (1990) 389-392.

frei: Ausgehend von der Tatsache, dass der Sinn im Gespräch mit dem Text ausgehandelt wird, kann man sagen, dass der Übersetzer Interpret, Ausleger (also hermeneutisch und kreativ Handelnder) ist. Da er sich jedoch seiner Gedanken ('Vorurteile') nicht entledigen kann, soll er sie im Gespräch mit dem Text als Möglichkeit ins Spiel bringen, aber auf die dortigen Gedanken eingehen. So wird er versuchen, zur Sprache zu bringen, was gemeint ist, mit dem Original 'gemeinsame Sache machen', die 'Horizonte verschmelzen'. Nicht zu verkennen ist allerdings, dass es oft um Kompromisse gehen wird, nicht zuletzt deswegen, weil manches Mal 'Überhellungen' entstehen, die oft klarer, aber auch flacher werden als das Original:

„Wir erkennen darin (in der Horizontenverschmelzung) jetzt die Vollzugsform des Gesprächs (Hervorhebung im Original), in welchem eine Sache zum Ausdruck kommt, die nicht nur meine oder die meines Autors, sondern eine gemeinsame Sache ist“.<sup>26</sup>

Hier werden Schreiben, Verstehen, Auslegen und Übersetzen auf einer tieferen Ebene verbunden. Noch klarer wird diese Zusammengehörigkeit, wenn wir die von Anton Popovič vorgenommene Unterscheidung zwischen

a) Prototext: „a text, which serves as an object of inter-textual continuity“

b) Metatext: „a model of the prototext“

weiterführen.<sup>27</sup>

Zu (b) gehören Kritiken, Parodien, Studien etc. und eben auch Übersetzung. Konzidiert wird allerdings, dass für den Rezipienten des Metatextes dieser einen autonomen Charakter gegenüber dem Prototext aufweist.<sup>28</sup> Dies sei auch bei den Übersetzungen der Fall, bei denen, wenn diese kein bloßer Reflex des Originals sein sollen, der Übersetzer „creator to reality“ sei.<sup>29</sup> Pointiert lässt sich hier hinzufügen, dass Übersetzungen für den Rezipienten im Grunde Prototexte sind, denn sonst würde er ja das Original lesen. Übersetzungswissenschaftlich sollen also zwei Perspektiven der Analyse von Übersetzungen unterschieden werden:

---

<sup>26</sup> H.-G. Gadamer (1990) 392.

<sup>27</sup> A. Popovič (1976) 226.

<sup>28</sup> A. Popovič (1976) 230.

<sup>29</sup> A. Popovič (1976) 233.

- a) die Perspektive des Translators, der zwei Sprachen und Kulturen kennt
- b) die Perspektive des Rezipienten, der die Übersetzung als Original liest oder hört.

So unterscheidet Popovič zwei Operationen des Übersetzers:

- a) Übertragung von Informationen unter Berücksichtigung der Invarianten des Originals
- b) Entdeckung weiterer Aspekte bzw. Sinn und Bedeutungsgehalt im Original.<sup>30</sup>

Dieser letzte Bezug auf die kreative Arbeit des Übersetzers, die zu einer Vertiefung der Hermeneutik, namentlich der Auslegung des Originals, führt, ist im Zentrum „Hermeneutik und Kreativität“ eine Grundfrage. Eng damit verbunden stellt sich die Frage nach der Perspektive des Translators und seiner individuellen – und als solche zu untersuchenden – Leistung. U.a. sind folgende Fragen relevant:

- Da jede Übersetzung einen Parole-Akt darstellt, lassen sich über die einmaligen Problemlösungen hinaus ein Konzept und ein Stil des Übersetzers ermitteln.
- Zu untersuchen ist hierbei, ob sich dadurch eine Übersetzungs- bzw. Übersetzeridentität erkennen lässt. Es handelt sich um die Frage nach dem Erkennen eines Musters (bzw. eines Übersetzerstils) oder unwiederholbarer Entscheidungen.
- Der (professionelle) Übersetzer ist nicht allein für das Translat verantwortlich. Es gilt, die Eingriffe des Verlagslektors etc. einzubeziehen. Dies ist nicht zuletzt der Fall bei der im Kolloquium präsenten Frage der Bühnenübersetzung. Dazu erneut Hartung: „Die Anpassung des Textes an den Spielkörper und die technischen Gegebenheiten eines Theaters muß der jeweilige Regisseur ohnehin vornehmen“.<sup>31</sup>

Alles deutet also auf die Ausweitung des Übersetzungsbegriffs, der von der Andersheit des Translats ausgeht. Diese ist allerdings nicht willkürlich, sondern her-

---

<sup>30</sup> A. Popovič (1976) 233.

<sup>31</sup> E.A. Hartung (1965) 11.

meneutisch-kreativ mit dem Original verbunden. Die hier dargelegten theoretischen Überlegungen sollen anhand zweier Übersetzer veranschaulicht werden, bei denen diese Verbindung von Hermeneutik und Kreativität in der Behandlung eines Metatextes als Prototext sichtbar ist, auch wenn und gerade weil die jeweils gewählte Übersetzungsmethode sich sehr unterscheidet. Es handelt sich Übertragungen von Wolfgang Schadewaldt und Rainer Maria Rilke.

### III: Wolfgang Schadewaldt und Rainer Maria Rilke im Vergleich

Mit beiden Übersetzern habe ich mich andernorts ausführlicher befasst.<sup>32</sup> Im Folgenden seien dort durchgeführte Analysen teilweise übernommen und auf das hier in Rede stehende Übersetzungskonzept angewendet, das nach der Interrelation von Hermeneutik und Kreativität fragt.

Schadewaldt verdeutscht bekanntlich Homer nicht, indem er einen deutschen Homer schafft, sondern indem er ihn in deutscher Sprache sprechen lässt. So lautet der Beginn der *Odyssee*:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε.  
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,  
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,  
ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

„Den Mann nenne mir, Muse, den vielgewandten, der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte. Von vielen Menschen sah er die Städte und lernte kennen ihre Sinnesart; viele auch erlitt er Schmerzen auf dem Meer in seinem Gemüte, während er sein Leben zu gewinnen suchte wie auch die Heimkehr der Gefährten“.<sup>33</sup>

Zu fragen ist, ob man in dieser 'treuen' Prosa-Übersetzung Schadewaldts Homer erkennen kann, und wenn ja, wie. Deutlich wird, dass Wortstellungsvariationen des Griechischen ins Deutsche übertragen werden, etwa

- das Hyperbaton „viele auch erlitt er Schmerzen auf dem Meer“, in der die griechische Tmesis nachgeahmt wird, die in einer interlinearen Version lauten würde: „viele er im Meer erlitt Schmerzen“

---

<sup>32</sup> A. Gil (2007) und (2015).

<sup>33</sup> W. Schadewaldt (<sup>10</sup>1969) 7.

- markierte Wortstellungen, mit welchen die Original-Effekte der Fokussierungen abgebildet werden: „Den Mann nenne mir“, „Trojas heilige Stadt“, „Von vielen Menschen sah er die Städte“.

Unverkennbar ist seine Absicht, die deutsche Prosa mit Eigenheiten des griechischen Epos zu gestalten. Um dies zu erreichen, muss allerdings, wie es Günter Abel formuliert,

„bis an die Grenzen des Unübersetzbaren gegangen worden sein“,<sup>34</sup>

was Schadewaldt u.a. mit der Imitation der Wortstellung des Originals getan hat. Die Entscheidung Schadewaldts, die Hexameter in Prosa zu übertragen, verleiht dem Übersetzer hierfür größere Spielräume. In der modernen Übersetzungsforschung werden tatsächlich große Probleme bei der Verstranlation benannt: Der gleiche Verstyp ist in unterschiedlichen Sprachen und Kulturen nicht unbedingt gleichwertig, der Umfang der Verszeilen kann sehr verschieden sein, die Reihenfolge der Verse ist nicht immer einzuhalten, die Akzentverteilung und die Wortstellung variieren erheblich, die Zäsuren sind selten an die gleiche Position zu setzen, und das Enjambement ist nicht immer gleich zu treffen.<sup>35</sup>

Was wiederum die Wiedergabe des poetischen Rhythmus in der Prosaübersetzung betrifft, wird die Schwierigkeit betont, unüberbrückbaren Systemunterschieden mit phonetischen und syntaktischen Mitteln beizukommen.<sup>36</sup> Aber darin liegt die Stärke der Prosa-Übersetzung Schadewaldts, die das Wissen um die Sprache Homers mit einer ungewöhnlichen Beherrschung der deutschen Zielsprache und mit dichterischer Intuition zu verbinden versteht. Der gegebene Rahmen erlaubt nur, einige wenige Beispiele zu kommentieren.<sup>37</sup>

Was für Borges (s.o. S. 94) bei Homer unantastbar ist, nämlich die sogenannten ‘poetischen Klischees’, erweist sich gerade als der Übertragungsgegenstand, in dem Hermeneutik (‘Homer erscheinen lassen’) und Kreativität (‘Innovation in der deutschen Sprache’) interagieren. So beginnt Athene ihre Rede an Vater Zeus mit dem Vers

ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων (Hom. Od. 1,45),

---

<sup>34</sup> G. Abel (1999) 23.

<sup>35</sup> Vgl. U. Jekutsch (2004) 982ff.

<sup>36</sup> Vgl. E.V. Llácer Llorca / N. Estévez Fuertes (2003) 304f.

<sup>37</sup> Weiteres bei A. Gil (2007).

den Schadewaldt so übersetzt:

„Unser Vater, Kronide, Höchster derer, die da herrschen!“<sup>38</sup>

Die Antwort des Zeus lautet:

τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων (Hom. Od. 1,64),

Getreu den Vorstellungen des Autors und der Wortfolge ergab sich hieraus das geflügelte deutsche Wort:

„Mein Kind, welch Wort entfloh dem Gehege deiner Zähne?“<sup>39</sup>

Der Tagesanbruch wird folgendermaßen angekündigt:

Ἥμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως (Hom. Od. 5,228)

„Als aber die frühgeborene erschien, die rosenfingrige Eos“<sup>40</sup>

Metaphorik und Wortstellung des Griechischen bleiben im Deutschen erhalten. Darüber hinaus hat sich der Übersetzer bemüht, in diesen Sätzen die sechs Hebungen des Hexameters einzuhalten, so dass hier poetische Prosa bzw. Homer in deutscher Sprache zu finden ist. Der Rhythmus ist hier also von der hexametrischen Form vorgegeben. Die Angemessenheit einer solchen Übersetzung ergibt sich aus der textstrukturellen Funktion dieser Zeilen, bestimmte Makrostrukturen zu signalisieren. Die Metaphorik bringt die griechische Welt in die deutsche Sprache hinein, ohne sie bis zur Unverständlichkeit zu entstellen.

Hinzugefügt sei ein Beispiel, in dem sich Schadewaldt der Alliteration und der Akzentuierung bedient, um erzählerische Bildhaftigkeit zu erzeugen. Es handelt sich um die Stelle, in der Poseidon durch das Aufwirbeln des Meeres dem heimkehrenden Odysseus die Erlangung seines Zieles erheblich erschwert:

ὤρσε δ' ἐπὶ μέγα κῦμα Ποσειδάων ἐνοσίχθων,  
δεινόν τ' ἀργαλέον τε, κατηρεφές, ἤλασε δ' αὐτόν.  
ὥς δ' ἄνεμος ζαῆς ἦων θημῶνα τινάξῃ  
καρφαλέων, τὰ μὲν ἄρ τε διεσκέδασ' ἄλλυδις ἄλλη,

---

<sup>38</sup> W. Schadewaldt (1969) 8.

<sup>39</sup> W. Schadewaldt (1969) 8.

<sup>40</sup> W. Schadewaldt (1969) 68.

ὥς τῆς δούρατα μακρὰ διεσκέδασ’.  
(Hom. Od. 5,366-370)

„Da trieb eine große Woge heran Poseidon, der Erderschütterer, eine furchtbare und schmerzliche, überhängende: sie schlug auf ihn nieder. Und wie ein heftig wehender Wind einen Haufen dürrer Spreu aufwirbelt und die Hälmchen zerstreut hierhin und dorthin: so zerstreute sie von dem Floß die langen Stämme“.<sup>41</sup>

Schadewaldt macht sich die griechische Nachstellung der Attribute zunutze, um im Deutschen den Eindruck des Episch-Erzählerischen rhythmisch zu erwecken („Poseidon, der Erderschütterer“; „eine große Woge [...] eine furchtbare und schmerzliche, überhängende“; „zerstreut hierhin und dorthin“), wobei die alternierende Akzentuierung eine wichtige Rolle spielt: die Betonung der Paenultima beim langen und geschlossenen [o] im bildhaften „große Woge“ gegen die Betonung auf der drittletzten Silbe in den nachgestellten Adjektiven „furchtbare und schmerzliche“ und auf der fünftletzten in „überhängende“ sowie erneut Zweitbetonung in „hierhin und dorthin“, die ihrerseits ebenfalls bildhaft wirkt, so dass die Wendung „zerstreut hierhin und dorthin“ praktisch gleichwertig mit dem malerischen *διεσκέδασ’ ἄλλυδις ἄλλη* ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Schadewaldt verfügt über sehr tiefe Erkenntnisse des Originals, die ihm ermöglichen, es treu seinen wichtigsten Eigenschaften in die deutsche Sprache zu übertragen. Dieser scheinbare Widerspruch – nicht verändern, aber verdeutschen – löst sich auf, weil es ihm gelingt, im Deutschen so kreativ zu sein, dass er eine neue rhythmische Prosa schafft, in der Homer nicht nur erkennbar, sondern auch hörbar und erlebbar ist.

Das zweite Beispiel ist ein Dichter-Übersetzer, Rainer Maria Rilke. Wenn er Poesie übersetzt, ist es nicht verwunderlich, dass es ihm hauptsächlich um das Poetische des Originals geht, das er mit seinen eigenen dichterischen Mitteln in seiner Muttersprache zu beleben versucht. Rilke ist jedoch alles andere als ein ‘akzeptierter’ Übersetzer. Sprichwörtlich ist der von dem berühmten Romanisten Hugo Friedrich am 24. Juli 1965 vor der Heidelberger Akademie der Wissenschaften gehaltene Vortrag „Zur Frage der Übersetzungskunst“ (H. Friedrich [1965]), in dem er sich mit Rilke auseinandersetzt. In seinen Erörterungen geht Friedrich vom

---

<sup>41</sup> W. Schadewaldt (1969) 72.

Verständnis der Übersetzung als Wiederholung der stilistischen Produktivität des Originals aus<sup>42</sup> und spricht somit Rilke den Rang eines Übersetzers ab, denn er entfalte auf der Basis des Originals letztlich seine eigene Dichtung. Diese These wird anhand der 1942 erschienenen Übertragungen der 1555 geschriebenen Sonette von Louïze Labé (Labé [1942]) belegt. Exemplarisch seien hier die 1. Strophe des Sonetts IV angeführt und die Übersetzungen von Hugo Friedrich und Rainer Maria Rilke nebeneinandergestellt:<sup>43</sup>

**(1) Louïze Labé:**

Depuis qu'Amour cruel empoisonna  
Premierement de son feu ma poitrine,  
Tousiours brulay de la fureur divine,  
Qui un seul iour mon coeur n'abandonna.

**Hugo Friedrich**

Seitdem zum ersten Mal Amor erbar-  
mungslos  
Mit seinem Feuer meine Brust vergiftet  
hat,  
Erglüht' ich immerfort in seinem gött-  
lich Rasen,  
Das auch nicht einen Tag aus meinem  
Herzen wich.

**Rainer Maria Rilke**

Seitdem der Gott zuerst das unge-  
heuer  
glühende Gift in meine Brust mir  
sandte,  
verging kein Tag, da ich davon  
nicht brannte  
und dastand, innen voll von sei-  
nem Feuer.

Hugo Friedrich übersetzt philologisch korrekt. So werden die klassischen Motive der Renaissance-Dichterin übernommen: Amor und Feuer der Liebe, göttlich Rasen ... Die Übersetzung ist korrekt, aber ist sie auch poetisch? In der Nachfolge Friedrichs überspitzt Jürgen von Stackelberg die Bedeutung der philologischen Korrektheit und wirft Rilke vor, kein Übersetzer zu sein, sondern ein „übersetzereischer Egozentriker“. <sup>44</sup> Kritisiert wird seine Übersetzung der für die Renaissance typischen Schlichtheit der Begriffe „cruel“, „empoisonner“, „feu“ (V. 1 und 2) durch die Dimensionsausweitung „das ungeheuer glühende Gift“. Auch würden

---

<sup>42</sup> H. Friedrich (1965) 11.

<sup>43</sup> L. Labé (1942) ; H. Friedrich (1965) 12ff.

<sup>44</sup> J. von Stackelberg (2005) 136ff.

Amor („Amour“) und *furor divinus* („la fureur divine“) aus dem Gedicht Labés von Rilke durch ein bloßes „der Gott“ und „brannte“ (ebd. 138f.) mystifiziert.<sup>45</sup>

Für von Stackelberg ist Rilke ein übersetzerischer „Veredler“, der sich über den Autor erhebe, ja sich für etwas Besseres halte.<sup>46</sup> Das Schlusswort der Kritik lässt aufhorchen, denn von Stackelberg wirft Rilke vor, dem Gesetz des Übersetzens zuwiderzuhandeln.<sup>47</sup> Erstaunt muss man fragen: Gibt es ein ‘Gesetz des Übersetzens’? Und wenn ja, wer erlässt es? Was Rilke mit Sicherheit nicht abgesprochen werden kann: Seine Übersetzung ist in hohem Grad poetisch.

Der Übersetzungswissenschaftler Jörn Albrecht (1998) 282 ist in seinem Urteil ausgewogener und charakterisiert die Übertragungskunst Rilkes wie folgt:

„(Rilke) weist eine bizarre Mischung aus ‘uneigennütziger’ Kongenialität und ‘eigennütziger’ übersetzerischer Freiheit auf“.<sup>48</sup>

Im Übersetzer selbst ist eine stilistische Entwicklung sichtbar. Albrecht erkennt nämlich einen Unterschied zwischen den Übersetzungen der Sonette von Louïze Labé und von Paul Valéry: Beim letzteren sei Rilke mit der Sonettform besser vertraut, und seine Übersetzungen erreichten eine höhere Qualität.<sup>49</sup>

Die hier relevante Frage lautet, ob bei der Übertragung der Gedichte Valérys darüber hinausgehende Erkenntnisse über das Phänomen ‘Dichter übersetzen Dichter’ gewonnen werden können. Grundsätzlich hat man für beide Dichter als Unterscheidungsmerkmal folgende Eigenschaften festgehalten:

- a) Striktheit der Strophik und Metrik bei Valéry
- b) innovativer Geist und Flexibilität bei Rilke.<sup>50</sup>

In seinem Nachwort zu der hier zugrunde gelegten Ausgabe (P. Valéry [1962]) zählt Ernst Robert Curtius zu den wichtigen formalen Eigenschaften der Poesie Valérys die Alliterationen und die gelungene Kombination von Rhythmus und

---

<sup>45</sup> J. von Stackelberg (2005) 138f.

<sup>46</sup> J. von Stackelberg (2005) 137.

<sup>47</sup> J. von Stackelberg (2005) 144.

<sup>48</sup> J. Albrecht (1998) 282.

<sup>49</sup> J. Albrecht (1998) 282.

<sup>50</sup> Vgl. B. Dieterle (2004) 476.

Reim, der vom Stabreim verstärkt wird.<sup>51</sup> Das poetische Charakteristikum Valéry's fasst Curtius wie folgt zusammen:

„Metaphysischer und technischer Formalismus; Rigorosität der intellektuellen und handwerklichen Methode“.<sup>52</sup>

Zu untersuchen wird nun sein, ob diese Charakteristika des französischen Dichters in der Übertragung Rilkes sichtbar werden und worin die Kreativität des deutschen Dichters besteht. Der gegebene Raum erlaubt allerdings nur, sich auf einige wenige, aber m.E. wesentliche, Phänomene am Beispiel des Sonetts *Les Grenades* zu konzentrieren.

Grundsätzlich sei zu *Les Grenades* festgehalten, dass dieses Gedicht einen autobiographischen, selbst-parodistischen Bezug auf Valéry selbst herstellt.<sup>53</sup> Das Bild der aufplatzenden „Granaten“ (Granatäpfel) symbolisiere die Neugeburt der dichterischen Aktivität Valéry's, welche bei der Überarbeitung seiner alten Verse veranschaulicht wird.<sup>54</sup> Zusammenfassend charakterisiert Lausberg das Sonett inhaltlich und formal so: „Grenade“ stehe als „signifiant“ für „Dichtertum“, was sich auf eine lange Tradition berufen kann.<sup>55</sup> In diesem Sonett sei die „Zügigkeit“ die wichtigste formale Eigenschaft, welche durch die Kürze der Verse (8 Silben) und die Reimstruktur abba / cddc / eef / gfg versinnbildlicht werde.

Im Folgenden seien das Original Valéry's und die Übertragung Rilkes nebeneinandergestellt:<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> E.R. Curtius (1962) 160.

<sup>52</sup> E.R. Curtius (1962) 156.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu die umfangreiche Studie von H. Lausberg (1971).

<sup>54</sup> H. Lausberg (1971) 195.

<sup>55</sup> H. Lausberg (1971) 157-162.

<sup>56</sup> P. Valéry (1962) 26f.

(3) LES GRENADES

Dures grenades entr'ouvertes  
Cédant à l'excès de vos grains,  
Je crois voir des fronts souverains  
Éclatés de leurs découvertes!  
Si les soleils par vous subis,  
O grenades entre-bâillées,  
Vous ont fait d'orgueil travaillées  
Craquer les cloisons de rubis,  
Et que si l'or sec de l'écorce  
A la demande d'une force  
Crève en gemmes rouges de jus,  
Cette lumineuse rupture  
Fait rêver une âme que j'eus  
De sa secrète architecture.

DIE GRANATEN

Halboffene Granaten, beengte,  
die fast schon die Körner verlieren,  
ihr seid mir wie Stirnen, von ihren  
Gedanken gewaltig gesprengte!  
Wenn Sonnen, die ihr ertruget,  
euch also zum Hochmut geraten,  
daß ihr, ihr geklafften Granaten,  
rubinene Wände durchschluget,  
und wenn eine Kraft es gewollt,  
daß der Rinde trockenes Gold  
über saftroten Steinen zerspringe,  
so rührt sich in mir vor dem Spalt  
eine meinige Seele der Dinge  
und ihrer geheimen Gestalt.

Valéry's Gedicht ist durchkomponiert:

- Im Zentrum des Sonetts steht „orgueil“ (V. 7). Dieses Konzept stellt die „von innen schwellende Kraft“ des Dichters dar,<sup>57</sup> d.h. das Bewusstsein der eigenen poetischen Möglichkeiten
- „orgueil“ wird von je zwei Begriffen flankiert, die den Sinn der Granat-Metapher zu erschließen helfen
  - „l'excès de vos grains“ (V. 2): was im Dichter (Valéry) an poetisch Bedeutendem steckt
  - „fronts souverains“ (V. 3): seine großen dichterischen Fähigkeiten
  - „force“ (V. 10): die poetische Kraft, die erneut hervortreten wird
  - „âme“ (V. 13): die Inhalte, die Verse, die neuen Verse, die das Licht der Öffentlichkeit sehen werden: der neue reife Valéry.

---

<sup>57</sup> H. Lausberg (1971) 77.

Was Rilkes Übertragung betrifft, sei zunächst festgestellt, dass das Pendant zu „orgueil“, nämlich „Hochmut“, ebenfalls im Zentrum des Sonetts steht (V. 6). Poetisch ließe es sich als „Hoch-Mut“ lesen, im Sinne des erneuerten poetischen Selbstbewusstseins. Expliziter und dadurch deutlicher wird in dieser 2. Strophe erkennbar, dass ein solches Bewusstsein von außen geweckt worden ist („Sonnen [...] zum Hochmut geraten“), was im Original erst dank Lausbergs akribischer philologischer Untersuchung zu Tage gefördert wird.<sup>58</sup> Der Dichter lässt sich sozusagen bitten, nach einer längeren Pause wieder Gedichte zu schreiben. Dieser äußere Druck wird bei Rilke expliziter als im Original angedeutet.

Die durchkomponierte Architektur von Valéry's Gedicht zerfließt allerdings in Rilkes Übertragung:

- „l'excès de vos grains“ schwimmt in „die fast schon die Körner verlieren“,
- den „fronts souverains“ entsprechen die durch Enjambement verbundenen Vv. 3 und 4: „ihr seid mir wie Stirnen, von ihren / Gedanken gewaltig gesprengte!“
- Und dennoch weist diese 1. Strophe – als Ganzes – eine poetische Spannkraft auf, die der Intention des Originals zu entsprechen vermag: Das nachgestellte und abgetrennte Adjektiv „beengte“ (V. 1) wird disloziert und damit fokussiert. Dadurch ist der Kontrast zum gereimten „gewaltig gesprengte“ (V. 4) stärker und der enorme Druck zur Wiedergeburt des Dichters sinnfälliger gemacht.
- Im Gegensatz zur oben genannten Umrahmung sind die Terzette der Übertragung expliziter:
  - die (poetische) Kraft – die „force“ – erscheint anders als im Original im ersten Vers als Agens sichtbar: „und wenn eine Kraft es gewollt“ (V. 9) / „A la demande d'une force“ (V. 10)
  - der Bezug zum Dichter, der im Original einmalig durch „j'eus“ signalisiert wird, ist bei Rilke durch die Verdoppelung „in mir“ (V. 12) und „meinige Seele“ (V. 13) expliziter
  - der Ersatz von „architecture“ durch „Gestalt“ korrespondiert einer stärkeren semantischen Solidarität zu „Dinge“ (Gestalt der Dinge).

---

<sup>58</sup> H. Lausberg (1971) 70f.

Bei allen Unterschieden sollten aber auch die Entsprechungen nicht übersehen werden:

- die Reimstruktur (s.o.) wird beibehalten
- die Zügigkeit des Originals wird im Deutschen durch eine ähnliche Silbenstruktur (9 Silben) und die End- bzw. zweitletzte Betonung der Verse deutlich
- die Alliterationen werden dort, wo es sprachlich möglich ist, angestrebt. Deutlich erscheinen sie in V. 4: „Gedanken gewaltig gesprengte!“
- Auch Assonanz findet ihre Entsprechung (vgl. insbesondere „eine meinnige“ in V. 13 und „geheimen Gestalt“ in V. 14).

Es lässt sich grundsätzlich feststellen, dass Rilke durch seine Übersetzung in der Tat ein eigenes Gedicht geschrieben hat. Dieses ist aber als Mimesis des Originals erkennbar. Anders als das rhetorische Prinzip Quintilians, nach dem Übersetzen zunächst als eine Art Fingerübung in der eigenen Sprache konzipiert wird, um dann die *aemulatio* anzustreben (s.o. S. 91), kann man im vorliegenden Fall beobachten, dass die Kreativität des Dichter-Übersetzers die Einblicke in die dichterischen Absichten zum Teil besser ermöglicht: Der Druck von außen, der Valéry ‘zwingt’, sich erneut als Dichter zu versuchen, um seine eigene poetische Kraft unter Beweis zu stellen, lässt sich bei Rilke leichter lesen als im Original. Ist das ‘besser’ oder ‘schlechter’? Weder noch. Bernard Dieterle bringt die Übersetzungspoetik Rilkes so auf den Punkt: Statt von ‘treuer’ oder ‘freier’ Wiedergabe zu sprechen, solle der Leser diese Übertragungen „gleichsam als Schauspiel des Eindringens Rilkes in ein fremdes Idiom (betrachten)“.<sup>59</sup>

#### IV: Fazit

Welches Übersetzungskonzept ist nun adäquat, um Übersetzungen nicht als Notlösungen, sondern als Meisterwerke zu würdigen? Führen hierzu Ansätze wie ‘Mimesis des Originals’, ‘Interrelation’, ‘Hermeneutik’ und ‘Kreativität’ weiter? In jedem Falle dürfte klargeworden sein, dass Übersetzungskreativität unabhängig von ihrem Grad an Wörtlichkeit ist. Schadewaldt schafft durch seine Homer-Abbildung ein Meisterwerk der deutschen rhythmischen Prosa als Zugang zum im Original nicht verständlichen Epos. Hierfür entwirft er eine multifunktionale

---

<sup>59</sup> B. Dieterle (2004) 477.

Texttransformation, in der Klang, Rhythmus und Bildhaftigkeit der *Odyssee* erlebbar gemacht werden. Bei Rilke als Übersetzer wird man gewahr, dass eine poetische Übersetzung die Grenzen philologischer Interpretationen übersteigt. Das Translat wird selbst zum Prototext, der die poetischen Effekte kreativ interpretiert und somit neue Schichten des Originals freilegt.

### **Bibliographie**

- Abel, G. (1999): „Übersetzung als Interpretation“, in: R. Elberfeld / J. Kreuzer / J. Minford / G. Wohlfart (Hrsg.): *Translation und Interpretation*, München, 9-24.
- Albrecht, J. (1998): *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt.
- Alonso, D. (1981): *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid.
- Borges, J.L. (1960): *El hacedor*, Buenos Aires.
- Borges, J.L. (1969): „Las versiones homéricas“, in: *Discusión*, Buenos Aires (zuerst erschienen 1932).
- Borges, J.L. (1999): „El oficio de traducir“, in: S.L. del Carril / M.R. de Socchi (Hrsg.): *Borges en 'Sur' (1931-1980)*, Buenos Aires, 321-325 (zuerst erschienen als „La Opinión Cultural“, Buenos Aires, 21.12. 1975).
- Cercel, L. (2013): *Übersetzungshermeneutik. Historische und systematische Grundlegung*, St. Ingbert.
- Curtius, E.R. (1962), „Zum Verständnis der Werke“, in: P. Valéry, (1962) 152-171.
- Dieterle, B. (2004): „Das übersetzerische Werk“, in: M. Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar, 454-479.
- Friedrich, H. (1965): „Zur Frage der Übersetzungskunst“, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Reihe*, Jahrgang 1965, 3. Abhandlung, Heidelberg.
- Gadamer, H.-G. (1990): „Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung“, in: *Hermeneutik I (= Wahrheit und Methode)*, Tübingen, 387-393.
- Gadamer, H.-G. (1993a): „Sprache und Verstehen“, in: *Hermeneutik II (= Wahrheit und Methode)*, Tübingen, 184-198.
- Gadamer, H.-G. (1993b): „Von der Wahrheit des Wortes (1971)“, in: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Gesammelte Werke, Bd. 8*, Tübingen, 37-57.

- Gadamer, H.-G. (1993c): „Lesen ist wie Übersetzen (1989)“, in: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Gesammelte Werke, Bd. 8*, Tübingen, 279-285.
- Gauger, H.-M. (1992): „Il Servo Padrone. Laudatio auf Fritz Vogelsang“, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1991*, Hamburg / Zürich, 60-68.
- Gil, A. (2007): „Intuitive Rhythmuserfassung als translatorische Größe“, in: G. Wotjak (Hrsg.): *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitärer Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig. Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außenansicht*, Berlin, 79-94.
- Gil, A. (2012): „Mimesis als rhetorisch-translatorische Größe. Ein Beitrag zur hermeneutisch orientierten Übersetzungstheorie“, in: L. Cercel / J. Stanley (Hrsg.): *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Rade Gundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag*, Tübingen, 153-168.
- Gil, A. (2015): „Translatologisch relevante Beziehungen zwischen Hermeneutik und Kreativität am Beispiel der Übertragungskunst von Rainer Maria Rilke“, in: A. Gil / R. Kirstein (Hrsg.): *Wissenstransfer und Translation. Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffs*, St. Ingbert, 143-162.
- Hartung, E.A. (1965): „Was erwarten Theaterleute von einer Bühnenübersetzung?“, *Babel* 11, 10f.
- Jekutsch, U. (2004): „Die Übersetzung des Verses im Drama“, in: H. Kittel / A.P. Frank / N. Greiner / T. Hermans / W. Koller / J. Lambert / F. Paul (Hrsg.): *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband*, Berlin / New York, 980-986.
- Kloepfer, R. (1967): *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*, München.
- Labé, L. (1942): *Die vierundzwanzig Sonette der Louise Labé. Übertragen von Rainer Maria Rilke*, Leipzig.
- Lausberg, H. (1971): *Das Sonett Les Grenades von Paul Valéry*, Opladen.
- Llácer Llorca, E.V. / Estévez Fuertes, N. (2003): „Análisis de la función rítmica en la traducción de Carlos Olivera (1884) de los Tales de terror de Edgar Allan Poe“, in: B. Lépinette / A. Melero (Hrsg.): *Historia de la traducción*, Valencia, 291-306.
- Paepcke, F. (1986): „Verstehen und Übersetzen“, in: *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*, Tübingen, 56-71.

- Popovič, A. (1976): „Aspects of Metatext“, *Canadian Review of Comparative Literature* 3, 225-235.
- Schadewaldt, W. (<sup>10</sup>1969): *Homer, Die Odyssee, übersetzt in deutsche Prosa von W. Schadewaldt, Leck / Schleswig* (zuerst erschienen 1958).
- Schreiber, M. (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen.
- Stackelberg, J. von (2005): „‘Mein ich ging vor mir her’. Rainer Maria Rilke als übersetzerischer ‘Egozentriker’“, *Moderne Sprachen* 49, 135-146.
- Valéry, P. (1962): *Gedichte, Die Seele und der Tanz, Eupalinos oder der Architekt, Französisch und Deutsch. Übertragen von Rainer Maria Rilke*, Hamburg.
- Weitemeier, B. (2004): „Literarischer Stil in der Übersetzung: Epochenstile und Personalstile“, in: H. Kittel u.a. (Hrsg.): *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung, 1. Teilband*, Berlin / New York, 889-898.