

# Translatologisch relevante Beziehungen zwischen Hermeneutik und Kreativität am Beispiel der Übertragungskunst von Rainer Maria Rilke

Alberto Gil (Saarbrücken)

## 1 Rainer Maria Rilke als Ausgangspunkt für translatologische Fragestellungen

In der Translationswissenschaft ist der von Hugo Friedrich am 24. Juli 1965 vor der Heidelberger Akademie der Wissenschaften gehaltene Vortrag „Zur Frage der Übersetzungskunst“ (Friedrich 1965) sprichwörtlich – und maßgebend. In seinen Erörterungen geht Hugo Friedrich vom Verständnis der Übersetzung als Wiederholung der stilistischen Produktivität des Originals aus (ebd. 11) 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 (wohlgemerkt, nicht Übersetzungen. Darauf wird noch zurückzukommen sein) 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:

(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 erbarmungslos  
Mit seinem Feuer meine Brust vergiftet hat,  
Erglüht' ich immerfort in seinem göttlich Rasen,  
Das auch nicht einen Tag aus meinem Herzen wich.

Rainer Maria Rilke:

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

An der Übersetzung Rilkes wird vor allem kritisiert (ebd. 17-20):

- die bei Rilke (und nicht im Original) befindlichen Enjambements
- *Amor* allgemein durch *der Gott* wiederzugeben
- die für die Renaissance typische Schlichtheit der Begriffe *cruel, empoisonner, feu* (V. 1 u. 2) durch die Dimensionsausweitung *das ungeheuer glühende Gift* zu übersetzen

Vergleicht man allerdings Rilkes Übersetzung mit der philologisch präzisen von Hugo Friedrich, fällt Folgendes auf: Friedrichs Übersetzung ist korrekt; Rilkes Übersetzung ist poetisch, wobei sich translatologisch die Frage der Angemessenheit dieser poetischen Übersetzung stellt (zur Angemessenheit als translatologische Größe s. ausführlicher Gil 2009b).

Um die gestellte Frage zu vertiefen, sei kurz auf die Wirkung der Einschätzung Friedrichs eingegangen. Die Verurteilung Rilkes als Übersetzer wird durch einen anderen anerkannten Forscher der Literaturübersetzung verschärft. Viele Jahre später (2005) spricht Jürgen von Stackelberg Rilke nicht nur die Bezeichnung Übersetzer ab, sondern nennt ihn einen „übersetzerischen Egozentriker“ (Stackelberg 2005). Wie Friedrich beklagt von Stackelberg, dass im besprochenen Beispiel *Amor (Amour)* und *furor divinus (la fureur divine)* aus dem Gedicht Labés von Rilke durch *der Gott* und *ungeheuer glühendes Gift* (ebd. 138f.) mystifiziert wurden. Diese Einschätzung findet bei der Prosaübersetzung Rilkes ebenfalls Bestätigung. So konstatiert von Stackelberg (2005: 136f.), dass dessen Übersetzung von André Gides *Retour de l'enfant prodigue* (s. u. Bsp. 2) nichts mehr mit dem Original bzw. mit der biblischen Vorlage des Neuen Testaments (Lukas 15, 11-32) zu tun hat:

(2) J'ai changé votre or en plaisirs, vos préceptes en fantaisie, ma chasteté en poésie, et mon austérité en désirs	Ich habe dein Gold in Ergötzen umgewechselt, Deine Maßregeln ins Spielende, meine Keuschheit in Singen und mein strenges Leben in Sehnsucht
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Für von Stackelberg ist Rilke ein übersetzerischer „Veredler“, der sich über den Autor erhebt, ja sich für etwas Besseres hält (ebd. 137). Aufhorchen lässt allerdings das Schlusswort der Kritik, wenn von Stackelberg sagt: „sich auf sich selbst zurückzuziehen, wie es die übersetzerischen Egozentriker tun, heißt dem Gesetz des Übersetzens zuwiderhandeln“ (ebd. 144). Erstaunt muss man fragen: Gibt es ein „Gesetz des Übersetzens“? Und wenn ja, wer erlässt es?

Eine andere Einschätzung des Übersetzers Rilke hat der hermeneutisch ausgerichtete Fritz Paepcke, der sich mit dem Dichter in verschiedenen Studien auseinandergesetzt hat: In seinem Aufsatz „Tradition und Aufbruch: André Gide. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (Paepcke 1986a) untersucht er *Gides Retour de l'enfant prodigue* und die Übersetzung Rilkes. In seiner Beurteilung werden andere Gesichtspunkte thematisiert (vgl. insb. 439f.): Seine Übersetzung vollziehe sich bei Rilke in der Art einer „poetischen Verwandlungskraft“ (ebd. 440). Kenner seiner Poetik wissen, dass bei Rilke nicht das Individuum, sondern sein „Weltinnenraum“ (ebd.) im Zentrum der Aufmerksamkeit stehe, was in seiner weniger personalisierten Übersetzung sichtbar zum Tragen komme. Man solle im Grunde nicht von einem Gesetz des Übersetzens sprechen. Bei der Analyse der einzelnen Übersetzungen komme es vielmehr darauf an, den Blick auf weitere Dimensionen des translatorischen Vorgangs auszuweiten: „Das Gerede von einer sich verabsolutierenden Theorie ist dabei ebenso absurd wie unfruchtbar; aber auch Anwendung ohne Reflexion stellt eine Anmaßung dar“. (ebd. 439).

Zusammenfassend lassen sich am Beispiel der Rilke-Kritik zwei Positionen erkennen:

- a) Man plädiert für ein original- bzw. philologisch gerechtes Übersetzen
- b) Man lädt ein, sich auf die Übersetzung einzulassen und diese entsprechend zu analysieren und zu würdigen.

Im Folgenden soll auf diese Diskussion näher eingegangen und diese durch zwei Fragen weitergeführt werden:

1. Hat die (literarische) Übersetzung – als Translat – eine eigene Identität, die es analog zum Original zu untersuchen gilt?
2. Welche Rolle spielt die Tatsache, dass es sich beim Translat um Poesie und nicht allein um Übersetzung von Poesie handelt? Diese Frage ist besonders relevant, wenn der Übersetzer selbst, wie im Falle Rilkes, ein Dichter ist.

Um diese Fragen zu beantworten, soll wie folgt vorgegangen werden: Zunächst gilt es, translatologische Grundsätze aufzustellen, die es rechtfertigen, eine Eigenidentität von Übersetzungen zu postulieren (Abschnitte 2 und 3). Diese theoretischen Überlegungen sollen anhand des kritisierten Rilkes veranschaulicht werden, um zu prüfen, ob man diesem Dichter-Übersetzer unter einem anderen Blickwinkel gerechter werden kann (Abschnitt 4).

## 2 Translatologische Grundsätze

In der Geschichte der (literarischen) Übersetzung und der Übersetzungsreflexion findet sich immer die Frage nach der Einbürgerung des Originals bzw. nach der Verfremdung des Translates (vgl. hierzu die klassische Arbeit von Kloepfer 1967). Im Laufe der Übersetzungsforschung sind allerdings Alternativen aufgestellt worden: eine dienende Funktion des Übersetzers im Hinblick auf das Original bzw. die eigene Kreativität des Übersetzers und die Grenzen dieser Produktivität.

Was die dienende Funktion betrifft, findet sich in wertvollen Beiträgen von Gauger (1990, 1991) die These vertreten, der Unterschied zwischen dem Übersetzer und dem Originalautor bestehe darin, dass letzterer produziert, während der Übersetzer reproduziert. Die Kreativität des Übersetzers bezeichnet jedoch Gauger mit dem Oxymoron „Servo Padrone“, um auszudrücken, dass der Übersetzer zwar kreativ, aber nicht sein eigener Herr sei, er habe dem Original die Treue zu halten.

Als Gegenstück hierzu und als Vertreter der Alternative *Kreativität des Übersetzers* sei die dezidierte Meinung des Literaturübersetzers Fritz Vogelsang (1987) vorgestellt. Einige Anmerkungen Vogelsangs sind sehr

bedenkenswert: Der Übersetzer sei mit einem Musikinterpreten zu vergleichen. Ein großer Pianist wie Vladimir Horowitz gelte als ein großer Interpret, nicht als ein gescheiterter Komponist (ebd. 51). Vogelsang betont die Einmaligkeit der jeweiligen Übersetzung, ebenso wie jeder Text auch einmalig ist (man könnte strukturalistisch sagen, dass jeder Text/jede Übersetzung ein *Parole*-Akt ist): „Jede Übersetzung ist demnach, wie zu einem gewissen Grad, eine Erfindung und bildet einen einmaligen Text“ (ebd. 53).

Radikaler, aber tiefer gehend, ist die Position des großen Dichters und Denkers Argentiniens Jorge Luis Borges, vor allem in seinem Aufsatz *Pierre Menard, autor del Quijote*, in dem er die Allegorie eines französischen Symbolisten entwickelt, der bemüht war, den *Quijote* von Cervantes neu zu schreiben. Das eins zu eins abgefasste Manuskript sei zwar gleich, aber nicht dasselbe, denn man lese es im 20. Jh. anders. Da ich mich zu diesem Thema bereits unterschiedlich geäußert habe (vgl. Gil 2007 und 2008) seien hier nur zwei für unsere Fragestellung relevante Erkenntnisse wiederholt:

1. Das Problem der übersetzerischen Synchronisierung. Nach Steiner (1994: 341) stellt dies das Hauptproblem der Translation dar: „Wenn erst einmal Zeit vergangen ist, ist auch das Faksimile illusorisch“. Paepcke (1987a: 207) entwickelt in seiner Arbeit zu Paul Celan als Übersetzer von Charles Baudelaire den Ansatz der Vergegenwärtigung. Gedichte seien nicht nur für die Zeit des Dichters, sondern für alle Zeiten geschrieben. Daher seien sie der ständigen Veränderung unterworfen: „Überlieferung unverändert bewahren wollen gelingt höchstens in musealer Versteinerung“. In diesem Sinne lobte Borges die französische Übersetzung von *1001 Nacht* wegen ihrer „infidelidad creadora y feliz“, während die deutsche Fassung als weniger gelungen gelte, denn „hay maravillas en las noches que me gustaría ver repensadas en alemán“ (vgl. Gil 2008: 108).
2. Die Vertrautheit des Lesers mit dem Original: Für Borges lassen sich ihm sehr vertraute Passagen der spanischen Literatur (z. B. der Beginn des *Quijote* oder Rubén Daríos *La princesa está triste*) nicht anders ausdrücken, als wie es im Original stehe. Auch Shakespeare könne man nur in seinem Englisch ausdrücken. Homers Odyssee allerdings

erhalte (wegen der mangelnden Griechischkenntnisse von Borges selbst) ihren Wert im Reichtum der Übersetzungen, die im Laufe der Jahrhunderte angefertigt worden sind (hierzu Gil 2007: 322). Für Gadamer (1983: 23) bildet in der Poesie die Verbindung von Bedeutung und Klang eine solche Einheit, dass „das Ideal der dichterischen Sage (sich) in der Unübersetzbarkeit (erfüllt)“. Mario Wandruszka (1979: 295f.) hatte sich aber früher mit diesem Topos der Unübersetzbarkeit nicht zufrieden geben wollen. Anhand des Zweizeilers von Giuseppe Ungaretti *M'illumino / d'immenso* bezeichnet er die Dichtung als ein schöpferisches Spiel mit der Sprache, „ein Spiel, in dem der Zufall zum Glücksfall wird“ (ebd. 296). Und so definiert er Übersetzung wie folgt: „Dichtung ist der Glücksfall der Sprache, geglückte Übersetzung von Dichtung doppelter Glücksfall“ (ebd. 312). In diesem Sinne eröffnet die pointierte Formulierung der Dichterin Hilde Domin (1968: 177) weitere Horizonte für die Analyse dichterischer Translate: „Das Gedicht ist nicht 'wißbar', sondern deutbar“.

Wohin führen all diese Gedanken aus der Forschung und aus der dichterischen Praxis? Paepcke (1987a: 213) bringt in seinem eben zitierten Aufsatz über Paul Celan als Übersetzer das Problem auf den Punkt: Es gehe nicht darum, bei den Translaten Veränderungen anzuprangern, denn gerade „die Veränderbarkeit eines Gedichtes durch Übersetzen (gehört) zur Eigenart der Übertragung“, denn „Interpretation ist offenbar bei der Übertragung von Gedichten nicht nur legitim, sondern eine poetologische Notwendigkeit“ (ebd. 204). Das bedeutet, dass der Übersetzer-Interpret in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Analyse rückt und damit sein sprachliches Tun, seine Rhetorik.

### 3 Zu den Beziehungen Rhetorik und Translation bzw. Hermeneutik und Kreativität

Wenn der Dichter übersetzt, bleibt er in seinem Translat ein Dichter. Anschaulich hat diesen Umstand der brasilianische Dichter der konkreten Poesie und Übersetzer Haroldo de Campos (1929-2003) mit seinem Konzept der Übersetzung als „Transkreation“ (*Transcriação*) ausgedrückt. Diesen Begriff fasst er so zusammen: „captar a ‚vibração‘ do ori-

ginal no seu ‚eu‘“ (Campos 1983: 241). Ein anderer bekannter Übersetzer aus dem Slawischen, Karl Dedecius (21963), hat in einem klassischen Aufsatz den Begriff der Persönlichkeit für die Übersetzung geprägt: „Man kann, wenn man Übersetzungen vergleicht, schlecht davon reden, die eine sei schön und die andere häßlich. Sie sind mehr oder weniger gelungen und – jede auf ihre Art, sagen wir Persönlichkeit“ (ebd. 462). Gemeint ist allerdings eher *Übertragung* als *Übersetzung*. Im selben Aufsatz differenziert Dedecius in Bezug auf das Original drei Formen von Translation (ebd. 443):

- Übersetzung – zuverlässig, aber unkünstlerisch
- Übertragung – künstlerisch und zuverlässig
- Nachdichtung – künstlerisch, aber unzuverlässig

Verständigt man sich – mehr oder weniger explizit – auf das Konzept der Übertragung, vor allem wenn es sich um literarische Übersetzung handelt, wird es verständlich, wenn in der neueren Forschung die Übersetzerpersönlichkeit einen hohen Stellenwert erhält (vgl. Weitemeier 2004: 889). Im Zusammenhang mit der Übersetzerpersönlichkeit und der damit verbundenen Bemühung einer gerechten wissenschaftlichen Würdigung der einzelnen Translate wird hin und wieder die Analogie Übersetzer – Musikinterpret hergestellt: Steiner (1990: 18f.) stellt den Interpreten, den Übersetzer und den Ausführenden auf eine Ebene. Allen dreien sei eine aktive Aneignung des Originals gemeinsam. Daher sei in der Analyse zu ermitteln, wie alle drei ihr eigenes Sein in den Prozess der Interpretation mit hineinbringen. Paepcke (1986b: 56) vergleicht seinerseits den Originaltext mit einer musikalischen Partitur. Man könne sie historisch exakt interpretieren oder aus den Möglichkeiten der Partitur eine die gegenwärtigen Zuhörer berücksichtigende Aufführung vornehmen.

Diese kommunikative, ja rhetorische Dimension der (musikalischen) Interpretation wird in der Musikwissenschaft eigens herausgestellt. Danuser (<sup>2</sup>1996) stellt Grundsätze der Interpretation zusammen, aus denen mit Bezug aufs Übersetzen folgende herausgestellt werden können: Zunächst wird festgestellt, dass der Reichtum an Beziehungen eines musikalischen Kunstwerkes nicht in einer einmaligen Klangrealisation zu verwirklichen sei (ebd. 1055). Die Interpretation stelle die jeweilige Aktuali-

sierung seiner verborgenen Möglichkeiten dar. Daher sagt Danuser explizit: „die großen Werke der musikalischen ‚Ausdruckskunst‘ (müßten) in der Gestaltungskraft des Interpreten ihre letzte Begründungsinstanz finden“ (1058). Die Interpretation selbst vollziehe sich in einer rhetorischen Bezugnahme des Interpreten auf die Zuhörer, die zwei Auswirkungen aufweist: Es werden sowohl Anpassungen an einen zeitgenössischen Erwartungshorizont vorgenommen (1059), als auch durch das aufmerksame Wechselspiel mit der Zuhörerschaft der Verlauf eines Werkes spezifisch gestaltet (1060).

Ohne explizit eine Parallele mit dem Musikinterpreten herzustellen, betont Paepcke (1986b: 57) mit Bezug auf den Übersetzungsprozess, dass mit dem gewonnenen Selbstbewusstsein des Übersetzer-Interpreten ein rhetorisch-kreativer Akt in Gang gesetzt wird: „Denn nachdem die Verflechtung des Textes mit der Ausgangsprache einmal gelöst ist, beginnt zugleich die Wachstumsgeschichte dieses Textes in der Zielsprache. Dabei ist die Sinn-treue oberstes Gebot des Übersetzens; aber die Sinn-treue impliziert die Kategorie der Abweichung, deren Ausmaß von den sprachlichen Eigenarten der Zielsprache bestimmt wird“.

Diese wichtigen Überlegungen, die in der translatologischen Forschung besondere Akzente setzen, tragen jedoch gewisse präskriptive Nuancen. Erstrebenswert und als Ergänzung hierzu erscheint der Weg der in der musikalischen Analogie zugrunde gelegten Idee, einzelne Interpreten und Interpretationen translatologisch zu analysieren, um ihre Eigenart, ja Identität, besser erkunden zu können. Das rhetorische Konzept kann ein zielführender Ansatz sein. Dieser soll im Folgenden in seiner hermeneutisch-kreativen Dimension näher betrachtet werden. Quintilian empfiehlt in seinen *Institutionis Oratoriae* (X 5, 2) wegen ihrer Ausgereiftheit die Übersetzung griechischer Reden, um nicht nur inhaltlich, sondern auch formal neue Möglichkeiten des Lateinischen zu entdecken, denn bei der Übertragung stehe man in einem Wettkampf und Wett-eifern (*certamen atque aemulationem*) mit dem Original und – was für unsere Fragestellung besonders relevant ist – die Beredsamkeit sei nicht so arm, dass man nur einmal über das Gleiche gut reden könne, es gebe vielmehr unzählige Wege, um zum selben Ziel zu gelangen (ebd. X 5, 5). Anders ausgedrückt, die rhetorische Perspektive des Übersetzens zielt über die



bloße Wiedergabe und Abbildung des Originals hinaus. Die unausgesprochenen Parallelen zur Musikinterpretation sind unübersehbar.

Rhetorisch-poetisch steht hierfür der aristotelische Begriff der *Mimesis*. Da ich hierüber anderweitig eingehend nachgedacht habe (s. Gil 2012), sollen an dieser Stelle lediglich einige relevante Gedanken wiederholt werden, um der Frage nachzugehen, ob der Rhetorik und der Poetik weitere translatorische Erkenntnisse zu entnehmen sind, mit deren Hilfe einzelne (Kunst)translate untersucht werden können: *Mimesis* ist keine bloße Nachahmung eines Originals, sie ist vielmehr die Abbildung seines Urbildes, d.h. ein Tun, das nach wesentlichen und vielleicht beim ersten Blick verborgenen Eigenschaften des Originals sucht. Aristoteles unterscheidet in seiner *Poetik* (1460b) drei Arten der *Mimesis*, die translatorisch relevant sind: Die Dinge nachzuahmen, wie sie waren oder sind, wie man sagt, dass sie seien oder wie sie sein sollten. Die *Mimesis* ist folgerichtig nur möglich, wenn man das Nachzuahmende durch und durch versteht. In Anlehnung an den Übersetzungsprozess ist auch der umgekehrte Weg bedenkenswert, nämlich ob die *Mimesis* als solche auch einen interpretativen Akt vollzieht. Translatorisch lautet die Frage, ob die Übertragung als solche auch eine hermeneutische Funktion ausübt.

Dieser Gedanke der gegenseitigen Durchdringung von Verstehen und Übersetzen bildet die Grundlage des Forschungszentrums Hermeneutik und Kreativität (s. [www.hermeneutik-und-kreativitaet.de](http://www.hermeneutik-und-kreativitaet.de)). Die hier zu untersuchenden Fragestellungen reihen sich in die Tradition der biblischen und literarischen Übersetzungsforschung ein. Askani (1997: 103), der die Bibelübersetzer Buber und Rosenzweig erforscht hat, kommt zu dem Schluss: „(...) der letzte Sinn der Form des Originals (und seines Gehaltes) (erschließt) sich erst in der Übersetzung dem Übersetzer“. Kloepfer (1967: 126) stellt seinerseits als Fazit seiner Überlegungen zur Gedichtübersetzung fest: „Da das Verstehen selbst je schon eine Art von Produktivität ist, nämlich Reproduktivität, ist in der Übersetzung nur deren höchste Form zu sehen“. Letztlich geht es um die Frage der hermeneutischen Dimension des kreativen translatorischen Akts selbst. In eine ähnliche Richtung geht der Ansatz Dieterles (2004: 454-456), der sich von einer breiteren literaturwissenschaftlichen Perspektive aus mit dem Dichter-Übersetzer Rainer Maria Rilke auseinandergesetzt hat. Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildet die Frage, warum Autoren (wir

würden deutlicher sagen Dichter) Literatur übersetzen. Nachdem erfahrungsgemäß die kommerziellen Interessen ausgeschlossen wurden, vermutet Dieterle nicht zu Unrecht, dass eine Art Geistesverwandtschaft vorliegen müsste. Die Dichter-Übersetzer übertragen die Autoren, die für sie wichtig sind. Diese Einstellung ist aus zwei Gründen nachvollziehbar: Die Autoren empfinden erstens das Bedürfnis, eine Vermittlungsfunktion auszuüben: Sie wollen einen ihnen wichtigen Text weiterreichen. Zweitens, schon in der translatorischen Auseinandersetzung treten sie in Dialog mit dem zu vermittelnden Text und unternehmen sogar Aneignungsversuche (der Begriff *imitatio*, der zur *aemulatio* wird, steht in der römischen Literatur den Aneignungsversuchen sehr nahe). Es ist daher verständlich, wenn der Translator dem Translat seinen eigenen Stil aufdrückt. Nicht selten reihen sich die Übersetzungen in die literarischen Werke des Autors ein. Wie Dieterle sagt, handelt es sich dabei um „eine keineswegs als minderwertig einzustufende Schreibtätigkeit“ (ebd. 455). Man kann im Sinne Quintilians festhalten, dass durch Übersetzung die Dichter ihre eigene poetische Sprache zu entwickeln bemüht sind. Im Sinne der Metapher eines Musikinterpreten lässt sich hinzufügen, der Übersetzer führe eine Partitur (den Originaltext) in der eigenen Sprache aus.

Bei diesen Überlegungen wird die Perspektive eingenommen, die vom Verstehen eines Textes ausgeht und das Übersetzen des Verstandenen im Blick hat. Das Studium der Interrelation von Hermeneutik und Kreativität weist allerdings auch die andere Blickrichtung auf: von der Kreativität der Übersetzung/Übertragung zur Hermeneutik. Hierbei stellt sich die Frage, ob erst durch eine literarisch inspirierte und durchdachte Übertragung weitere Sinnareale oder ästhetisch wertvolle Kunstgriffe des Originals freigelegt werden. Der Grund einer solchen Annahme liegt in der Implizitheit vieler Informationen. Eine allzu originaltreue Übersetzung bleibt auf das Explizite fixiert und wird nur die durch diese Zeichen ausgedrückte oder gar evozierte Sinnhaftigkeit vermitteln. Im kreativen Akt einer poetischen Übertragung können jedoch dank der Notwendigkeit, einen gleichrangigen Text zu erstellen, der wiederum einer sprachlichen Festlegung bedarf, tiefere Schichten des Originals freigelegt werden, die sonst nur im Bereich der Ausdruckspotentialität geblieben wären.

Zur Vertiefung dieser Arbeitshypothesen finden sich bei Dieterles grundlegenden Gedanken zur literarischen Übersetzung drei Begriffe, die der weiteren Vertiefung und Illustrierung bedürfen (vgl. ebd. 455f.):

1. *Schöpferische Verständigung*: Auch als Stilübung impliziert das Übersetzen einen Verstehensprozess
2. *Ästhetische Angemessenheit*: Sie gehört zum Wesensbestandteil einer gelungenen Übersetzung wegen der Notwendigkeit, in der Übertragung Form und Inhalt zu harmonisieren
3. *Übersetzungspoetik*: So wie die Poetik eines Dichters aus dem Studium seiner einzelnen Werke entwickelt werden kann, lässt sich die poetisch-translatorische Konzeption eines Übersetzers aus der Summe seiner Übertragungen erkennen und definieren

Zusammenfassend lassen sich folgende Charakteristika einer anspruchsvollen Übersetzertätigkeit zusammenstellen:

- Jede professionelle Übersetzung ist ein ernst zu nehmender *Parole*-Akt, der seine eigene Identität aufweist
- Wenn der Übersetzer selbst ein Dichter ist und in seiner Übersetzung Dichtung schafft, steht man vor dem eigentlichen Moment der Übertragung
- In diesem Falle ist notwendigerweise mit der eigenen Kreativität des Translators zu rechnen, wodurch zugleich neuere Schichten des Originals aufgedeckt werden können
- Die Analyse einzelner Translate erlaubt, einen Übersetzungs- bzw. Übertragungsstil zu erkennen, der in einem translatorischen Konzept eingebettet sein kann

Sehr pointiert (aber forschungsanregend) hat Rudolf Wittkopf die kreative Leistung des Übersetzers bei seiner Entgegnung auf die *Laudatio Vogelsangs* (vgl. Vogelsang 1987: 59) formuliert. Wittkopf stellt an das Übersetzen als solches einen hohen Anspruch:

Nicht als sekundäres Schaffen ist das Übersetzen zu verstehen, sondern als ein konkurrierendes Schaffen: die Arbeit des Übersetzers tritt mit der des Schriftstellers implizite in Konkurrenz. Und schönstenfalls wird das Ergebnis keinen nur unmittelbaren Charakter haben, sondern wird von Unmittelbarkeit strahlen. Dann wäre die Übersetzung dem Original ebenbürtig. Dann wären aus den Wörtern Worte geworden.

Die soeben dargelegten Überlegungen zum Dichter-Übersetzer und zum kreativ-hermeneutischen Sinn der Übertragung (Abschnitte 2 und 3) sollen im Folgenden auf Rilke angewandt werden, um eine andere als die in Abschnitt 1 dargelegte philologische Perspektive zu gewinnen. Die Analyse hat exemplarisch die Übertragung Rilkes von Valéry's Sonett *Les Grenades* zum Gegenstand.

#### 4 Zur Übertragungskunst von Rainer Maria Rilke

Die im Abschnitt 1 zitierten Meinungen über Rilke als Übersetzer (Friedrich, von Stackelberg und Paepcke) sind nicht die einzigen Einschätzungen über diesen Dichter-Übersetzer. Albrecht (1998: 282) charakterisiert die Übertragungskunst Rilkes wie folgt „(Rilke) weist eine bizarre Mischung aus ‚uneigennütziger‘ Kongenialität und ‚eigennütziger‘ übersetzerischer Freiheit auf“. Im Übersetzer selbst ist eine stilistische Entwicklung sichtbar. Albrecht erkennt (ebd.), wie schon vor ihm Bianquis (1942: 162f.), einen Unterschied zwischen den Übersetzungen der Sonette von Louïze Labé und von Valéry. Beim letzteren sei Rilke mit der Sonettform besser vertraut und seine Übersetzungen seien qualitativvoller.

In meiner Arbeit über die Prosa-Übersetzung Rilkes *L'Amour de Madeleine* (Gil 2009a) habe ich Befürworter und Gegner der translatorischen Kunst Rilkes zu Wort kommen lassen, je nachdem, ob sie die Eigenart Rilkes – seine subversive Haltung zum Original – für eine positive Qualität halten oder nicht. Was *L'Amour de Madeleine* selbst betrifft, kam ich zu dem Ergebnis, dass Rilke dem Original weitgehend treu bleibt, bis er zu der Stelle kommt, an welcher der Dichter-Übersetzer seine eigene Denkweise in das Original projiziert, d. h. die im Original dargestellte göttliche Liebe Maria Magdalenas wird in Rilkes Übersetzung eine sublimierte erotische Beziehung, m. a. W. Rilke übersetzt, was er sieht oder sehen kann (ebd. 126f.).

Die hier relevante Frage ist, ob bei der Übertragung der Gedichte Valéry's, die nach Bianquis (1942: 174) die besten Übersetzungen Rilkes darstellen, darüber hinausgehende Erkenntnisse gewonnen werden können. Grundsätzlich hat man über beide Dichter als Unterscheidungsmerkmal folgende Eigenschaften festgehalten (vgl. Dieterle 2004: 476):

- a) Striktheit der Strophik und Metrik bei Valéry
- b) Innovativer Geist und Flexibilität bei Rilke

In seinem Nachwort zu der hier zugrunde gelegten Ausgabe der von Rilke übertragenen Gedichte Valérys zählt Curtius (1962: 160) zu den wichtigen formalen Eigenschaften der Poesie von Valéry die Alliterationen und die gelungene Kombination von Rhythmus und Reim, der vom Stabreim verstärkt wird. Das poetische Charakteristikum Valérys fasst Curtius wie folgt zusammen: „Metaphysischer und technischer Formalismus; Rigorosität der intellektuellen und handwerklichen Methode“ (ebd. 156).

Bei der vorliegenden Analyse wird zu beobachten sein, ob diese Charakteristika Valérys 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 den französischen Dichter herstellt (vgl. hierzu die umfangreiche Studie von Lausberg 1971). Das Bild der aufplatzenden Granaten symbolisiere die Neugeburt der dichterischen Aktivität Valérys, welche bei der Überarbeitung seiner alten Verse veranschaulicht wird (ebd. 195). Zusammenfassend charakterisiert Lausberg das Sonett inhaltlich und formal so: *Grenade* stehe als *signifiant* für „Dichtertum“, was sich auf eine lange Tradition berufen kann (ebd. 157-162). 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 wird.

Im Folgenden seien das Original Valérys und die Übertragung Rilkes nebeneinander gestellt:

## (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,

## 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,

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.

(bei Curtius 1962: 26)

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.

(bei Curtius 1962: 27)

Grundsätzlich sei für das Gedicht von Valéry vermerkt, dass die Struktur durchkomponiert ist, wie man an der Symmetrie der durch mich hervor-gehobenen Begriffe sehen kann:

- im Zentrum des Sonetts steht *orgueil* (V. 7). Dieses Konzept stellt die „von innen schwellende Kraft“ des Dichters dar (vgl. Lausberg 1971: 77), 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 und *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.

Was Rilkes Übertragung betrifft, sei zunächst festgestellt, dass ebenfalls im Zentrum des Sonetts (V. 6) das Pendant zu *orgueil*, nämlich „Hochmut“ steht. 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 aufgeweckt worden ist („Sonnen (...) zum Hochmut geraten“), was im Original erst dank der akribischen philologischen Untersuchung von Lausberg zu Tage gefördert wird (vgl. 1971: 70f.). Der Dichter lässt sich sozusagen bitten, nach einer längeren Pause wieder Gedichte zu schreiben. Dieser äußerliche Druck wird bei Rilke expliziter als im Original angedeutet.

Die durchkomponierte Architektur des Gedichtes von Valéry zerfließt allerdings in Rilkes Übertragung:

- *l'excès de vos grains* schwimmt in die fast schon die Körner verlieren
- den *fronts souverains* entsprechen die mit Enjambement verbundenen Verse 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 dadurch fokussiert. Dadurch ist der Kontrast zum gereimten „gewaltig gesprengte“ (V. 4) stärker und der enorme Druck zur Wiedergeburt eines Dichters sinnfälliger gemacht
- Im Gegensatz zur oberen Umrahmung sind die Terzetten 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 zu einer stärkeren semantischen Solidarität zu „Dinge“ (Gestalt der Dinge).

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 (neun 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 der Stabreim findet seine Entsprechung (vgl. insbesondere „eine meinige“ 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, 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. Es ist eine neutrale Feststellung aus der Analyse einer poetischen Übertragung.

Weiterführend ist allerdings die Frage, ob diese Art der Aufdeckung des mit Sprache Gemeinten in der Auffassung des Dichters selbst Programm ist. Paepcke (1987b: 167) führt ein Gedicht auf, das Rilke an seinen polnischen Übersetzer Witold Hulewicz geschrieben hat, in dem er sich zur Sprache und ihrer Übertragung poetisch äußert:

Glücklich, die wissen, dass hinter allen  
Sprachen das Unsägliche steht;  
daß von dort her, in Wohlgefallen  
Größe zu uns übergeht!  
Unabhängig von diesen Brücken,  
die wir mit Verschiedenem baun:  
so daß wir immer, aus jedem Entzücken  
ein heiter Gemeinsames schauen.

Hier schimmert so etwas wie eine Übersetzungspoetik Rilkes durch, die Dieterle (2004: 477) als zusammenfassendes Charakteristikum der Übersetzungskunst Rilkes so darlegt: Statt von treuer oder freier Wiedergabe zu sprechen, solle der Leser diese Übertragungen „gleichsam als Schauspiel des Eindringens Rilkes in ein fremdes Idiom (betrachten)“. Die euphorische Wirkung des Gedichtes (*glücklich, Wohlgefallen, Entzücken, heiter*) bricht mit dem alten Topos der Übersetzung als qualvolle Aufgabe ab und nimmt das Unsägliche, letztlich Unübersetzbare (vgl. Abschnitt 2: Gadamer, Borges), nicht als Grenze der poetischen Kreativität, sondern als ihre Chance: Bei den Übertragungen werden zwischen verschiedenen sprachlichen Leistungen Brücken gebaut, die Unterschiede zwar nicht abbauen, aber tiefere innere Korrespondenzen (*Gemeinsames*) sichtbar machen. Die Entdeckung solcher innerer Verbindungen, die beide Texte hermeneutisch bereichern, ist das Erlebnis – das *Entzücken* – einer ge-



glückten Übersetzung (um einen Ausdruck Wandruszkas (s. o. Abschnitt 2) zu verwenden).

## 5 Fazit

Auf die eingangs gestellte Frage nach einem möglichen „Gesetz des Übersetzens“ lässt sich nun eine differenziertere Antwort geben:

- Ist man mit dem Original sehr vertraut (psychologisch oder wissenschaftlich), wird es schwer sein, irgendeine Übersetzung für gut oder gelungen zu halten.
- Lässt man sich auf die Übersetzung ein, die eher als Übertragung konzipiert wird, im Wissen, sie sei ein individueller *Parole*-Akt, verschieben sich die Beurteilungskriterien: Statt in Kategorien wie *treu/frei*; *verfremdend/einbürgernd* zu denken, stellt sich die Frage nach der Identität des Translates, d. h. nach seiner eigenen Poetizität (Kreativität) und seiner hermeneutischen Leistung.
- Die Übertragung wird – in Analogie zur Musik – aus der Perspektive des Translators als Interpreteten betrachtet. Erforscht werden sein Stil, seine technischen und poetischen Kunstgriffe, seine interpretatorischen Leistungen (auch wenn anfänglich als Fingerübung für die eigene poetische Kunst übersetzt wird). Hieraus ließe sich im Sinne Dieterles eine Übersetzungspoetik erstellen.
- Man könnte von einem Begriff des Übersetzens als Übertragung ausgehen, in dem es zwei unterschiedliche, aber wechselseitig und voneinander abhängige Sprachgebilde zu vergleichen gilt. In diesem Sinne ist Schmeling (1999: 133) zu zustimmen, wenn er in seiner Analyse Rilkes als Übersetzer feststellt: „Übersetzung ist ein von Motiven und Erwartungen bestimmter Vermittlungsprozeß – und kein Phänomen kultureller Kontingenz. Institutionelle und persönliche Vermittler haben einen entscheidenden Anteil an den auch von Systembedingungen – etwa dem Innovationsbedürfnis der Zielkultur, dem Prestige der Ausgangskultur – abhängigen Übertragungen aus fremden Sprachen“.

Das Oxymoron Gaugers – *Il servo padrone* – erweist sich als rhetorische Faustregel translatorischer Handlungen. Bekanntlich (Gil 2009b) liegt

dieser Balance die fruchtbare rhetorische Kategorie der Angemessenheit, des *decorum*, zugrunde. Die translatorisch-hermeneutische Dimension dieses Begriffes fokussiert seine Verwendung als analytisch-deskriptive und nicht präskriptive Größe, d. h. sie sucht zu ermitteln, ob der Dichter-Übersetzer den Originaltext ‚erfährt‘ bzw. assimiliert oder eher ihm begegnet, mit ihm in Dialog tritt (vgl. hierzu Gil 2009b: 325f.) und eine angemessene Beziehung zwischen Verstehen und Wiedergeben (Hermeneutik und Kreativität) herstellt.

Die translatorische Analyse erweist sich somit nicht als ein starres Anwenden von translatorischen Gesetzen, sondern als ein Mitgehen mit dem Text und seinem Übersetzer auf einem nicht immer einfachen, aber immer spannenderen Weg neuer Erkenntnisse und hermeneutischer Erfahrungen.

## 6 Literaturverzeichnis

- Albrecht, Jörn (1998), *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Aristoteles (1982), *Die Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Askani, Hans-Christoph (1997), *Das Problem der Übersetzung – dargestellt an Franz Rosenzweig. Die Methoden und Prinzipien der Rosenzweigschen und Buber-Rosenzweigschen Übersetzungen*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Bianquis, Geneviève (1942), „Rilke traducteur“, in: Rilke et la France. Paris: *Présences*, 156-179.
- Campos, Haroldo de (1983), „Tradução, Ideologia e História“, in: *Cadernos do MAM* (Rio de Janeiro), Nr. 1, 239-247.
- Coseriu, Eugenio (<sup>4</sup>2007), *Textlinguistik. Eine Einführung*. Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht, Tübingen: Gunter Narr.
- Curtius, Ernst Robert (1962), „Zum Verständnis der Werke“, in: Valéry, Paul, *Gedichte, Die Seele und der Tanz, Eupalinos oder der Architekt*, Französisch und Deutsch. Übertragen von Rainer Maria Rilke, 152-171.
- Danuser, Hermann (<sup>2</sup>1996), „Interpretation“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 4*. Kassel: Bärenreiter 1053-1069.
- Dedecius, Karl (<sup>2</sup>1963), „Slawische Lyrik – übersetzt – übertragen – nachgedichtet“, in: Störig, Hans Joachim (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 442-462.
- Dieterle, Bernard (2004), „Das übersetzerische Werk“, in: Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 454-479.

- Domin, Hilde (1968), *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. München: R. Piper & Co.
- Friedrich, Hugo (1965), „Zur Frage der Übersetzungskunst“, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Reihe*, Jahrgang 1965, 3. Abhandlung, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Gadamer, Hans-Georg (1983), *Lob der Theorie. Reden und Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gauger, Hans-Martin (1990), „Rüdiger Schildknap – Portrait eines Übersetzers“, in: Pöckl, Wolfgang (Hrsg.), *Literarische Übersetzung. Beiträge zur gleichnamigen Sektion des XXI. Romanistentages in Aachen (25.-27. September 1989)*, Bonn: Romanistischer Verlag, 9-30.
- (1991), „Il servo padrone. Laudatio auf Fritz Vogelsang“, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1991*, 60-68.
- Gil, Alberto (2007), „Hermeneutik und Übersetzungskritik. Zu Jorge Luis Borges Pierre Menard, autor del 'Quijote'“, in: Gil, Alberto / Wien, Ursula (Hrsg.), *Multiperspektivische Fragestellungen der Translation in der Romania*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 313-329.
- (2008), „Jorge Luis Borges als Übersetzer“, in: Krings, Hans P. / Mayer, Felix (Hrsg.), *Sprachenvielfalt im Kontext von Fachkommunikation, Übersetzung und Fremdsprachenunterricht. Für Reiner Arntz zum 65. Geburtstag*. Berlin: Frank & Timme, 107-116.
- (2009a), „Traduire la Rhétorique. Rainer Maria Rilke als Übersetzer des sermon L'Amour de Madeleine“, in: Gil, Alberto / Schmeling, Manfred (Hrsg.), *Kultur übersetzen. Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog*. Berlin: Akademie Verlag, 117-128.
- (2009b), „Hermeneutik der Angemessenheit. Translatorische Dimensionen des Rhetorikbegriffs decorum“, in: Cercel, Larisa (Hrsg.), *Übersetzung und Hermeneutik*. Bukarest: Zeta Books, 317-330.
- (2012), „Mimesis als rhetorisch-translatologische Größe. Ein Beitrag zur hermeneutisch orientierten Übersetzungstheorie“, in: Cercel, Larisa / Stanley, John (Hrsg.), *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Radegundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr, 153-168.
- Kloepfer, Rolf (1967), *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*. München: Wilhelm Fink.
- Labé, Louise (1942), *Die vierundzwanzig Sonette der Louise Labé*. Übertragen von Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel-Verlag
- Lausberg, Heinrich (1971), *Das Sonett Les Grenades von Paul Valéry*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Paepcke, Fritz (1986a), „Tradition und Aufbruch: André Gide. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“, in: Paepcke, Fritz, *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Tübingen: Gunter Narr, 426-442.
- (1986b), „Verstehen und Übersetzen“, in: Paepcke, Fritz, *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Tübingen: Gunter Narr, 56-71.
- (1987a), „Wie verändert Übersetzen ein Gedicht? Charles Baudelaire, 'La Mort des Pauvres' – Paul Celan, 'Der Tod der Armen'“, in: Speier, Hans-Michael (Hrsg.), *Celan-Jahrbuch 1*. Heidelberg: Carl Winter, 183-215.

- (1987b), „Mehrsprachigkeit im Gedicht“, in: Allhoff, Dieter-W. (Hrsg.), *sprechen lehren, reden lernen. Beiträge zu Stimm- und Sprachtherapie, Sprechbildung und Sprecherziehung, Rhetorischen und Ästhetischen Kommunikation*. München, Basel: Ernst Reinhardt, 167-175.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1972 / 1975): *Institutionis oratoriae libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, Bd. 1 (1972), Bd. 2 (1975), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schmeling, Manfred (1999), „Verlorene Söhne. Rilke und Guide im übersetzerischen Dialog“, in: Engel, Manfred / Lampig, Dieter (Hrsg.), *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler, 123-148.
- Stackelberg, Jürgen von (2005), „'Mein ich ging vor mir her'. Rainer Maria Rilke als übersetzerischer ‚Egozentriker‘“, in: *Moderne Sprachen (MSp)* 49/1, Themennummer: Pöckl, Wolfgang (Hrsg.), „Mehrsprachigkeit / Übersetzung“. Gedenkschrift für Mario Wandruszka, 135-146.
- Steiner, George (1990), *Von realer Gegenwart*. München: Carl Hanser.
- (1994), *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Vogelsang, Fritz (1987), „Insulare Offenheit. Laudatio an Rudolf Wittkopf“, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, Jahrbuch 1987, 48-59.
- Wandruszka, Mario (1979), *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München: Piper & Co.
- Weitemeier, Bernd (2004), „Literarischer Stil in der Übersetzung: Epochenstile und Personalstile“, in: Kittel, Harald et al. (Hrsg.), *Übersetzung. ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, 1. Teilband (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 26.1). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 889-898.

# Hermeneutik und Kreativität HK

Herausgegeben von Alberto Gil

In der Reihe *Hermeneutik und Kreativität* erscheinen wissenschaftliche Arbeiten, die sich der Erforschung translatorischer Phänomene unter dem Blickwinkel der Verbindung von Auslegung und kreativem Handeln widmen. Gemeinsamen Nenner solcher Arbeiten bildet das Interesse für die *Traditio* des *Humanum*, in seiner organischen Verbindung von individueller Schaffensfreiheit und Einbindung in kulturelle, historische und gesellschaftliche Prozesse.

BAND 3

# **Wissenstransfer und Translation**

Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffs

Herausgegeben von Alberto Gil und Robert Kirstein



RÖHRIG UNIVERSITÄTSVERLAG  
ST. INGBERT 2015