

Das Wort und seine Strahlung. Über Poesie und ihre Übersetzung

Rainer Kirsch

5 *Gedichte sind Fenster. Wir sehen durch sie hindurch. Wohin? Auf die Welt, gespiegelt in einem Ich, das sich zum Sprecher aller gemacht hat, wer immer „alle“ diesem Ich sind. Gedichte sind Spiegel der Seele. Was wird gespiegelt? Unser Ich, das unsichtbar ist und sich sichtbar macht, indem es die Welt in einem ernsten Spiel verzerrt. Die Verzerrungen der Welt in den Bildern und Tönen der Kunst sind die Zeichen, die uns das Ich erkennen lassen – in großer Poesie als Zentrum einer Welt und als Vor-Bild*
10 *menschlicher Selbstverwirklichung, welche Finsternisse immer geschildert werden. Gedichte sind Gegenstände aus Sprache. Sprache bildet nicht nur Welt ab, sondern auch Beziehung des Menschen zur Welt, die ein assoziierter Kampf um seine Freiheit ist. In diesem Kampf versichert dich das Subjekt nicht nur mit Hilfe der Wissenschaft arbeitend der Dinge, sondern auch mit Hilfe der Kunst tätig anschauend seiner selbst.*
15 *Poesie verzerrt Welt in der Sprache, indem sie durch die rhythmische Organisation des Verses die Wörter auflädt, so daß diese mehr bedeuten als die Dinge, die sie benennen: das Ich, seine Affekte, Strebungen, Wünsche werden arbeitend anwesend im Benannten. So spiegelt das Gedicht in der Sprache das Ich, setzt es in Schwingungen und erzieht es, damit seine Freiheit möglicher werde.*

20

I

Von den sieben Kennzeichen der Poesie, die Christopher Caudwell in einem 1937 postum veröffentlichten Essay¹ aufzählt, lautet der erste *Poesie² ist rhythmisch*, das
25 *zweite Poesie ist schwer zu übersetzen*. Caudwell erläutert: „Wenn Übersetzungen gute Poesie sind, ... sind es eigentlich Neuschöpfungen. Die von ihnen neu geschaffene poetische Emotion hat nur selten mit der vom Original hervorgerufenen Ähnlichkeit.“ Statt „schwer“ stünde also genauer „schwerlich“, die These meint: Poesie ist nicht übersetzbar.
30 Dafür lassen sich gute Gründe sammeln. Wir stellen uns einen Nachdichter vor, der Matthias Claudius’ „Abendlied“ in seine Sprache bringen soll:

¹ Deutsch: „Illusion und Wirklichkeit“, Dresden 1966. Caudwells Arbeit ist für die Literaturwissenschaft der DDR kaum wirksam geworden.

² Daß Caudwell zur Poesie auch Versdramen rechnet, lassen wir unberücksichtigt.

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;

5 Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weiße Nebel wunderbar.

10 Der Nachdichter, nehmen wir an, beherrscht das Deutsche so weit, daß er den Sinn jeder Zeile versteht, oder ihm liegt neben Angaben zu Versmaß und Reim eine wörtliche Übersetzung (Rohübersetzung, Interlinearversion) vor. Diese würde, zurückübersetzt, etwa lauten:

Der Mond ging auf,
15 goldene Sternchen glänzen prächtig
hell und klar am Himmel;
während der Wald schwarz dasteht und schweigt,
erhebt sich aus den Wiesen
weißer Nebel wie ein Wunder.

20

Resignation muß ihn befallen: aus oft gebrauchten Floskeln, die eine Art Wetterbericht ergeben, soll er gute Poesie machen! Was kann der Nachdichter tun? Wir sehen drei Möglichkeiten, oder vier.

Erstens. Er lehnt die Arbeit ab. Zweitens. Er stellt, weil ihm Geld, Gewissen oder tiefere Einsicht fehlen, ein ärmliches Surrogat her. (Das widerfuhr Puschkin, der sich nun deutsch wie ein beliebiger drittklassiger Dichter vom Range eines Tieck liest.)
25 Drittens. Er macht das Original zum Anlaß für ein eigenes Werk, das mit jenem gewisse Wendungen, das Reimschema, die Situation o. ä gemeinsam hat. Man nennt das oft *freie Nachdichtung*; der Ausdruck ist, je nachdem wie wir „frei“ definieren,
30 leer, logisch widersprüchlich oder sinnlos. Ergebnis des Verfahrens können bedeutende Adaptionen sein, wie in Goethes „West-östlichem Divan“, oder Texte in der Art der Villon-Verschritte Paul Zechs, deren Gewissenlosigkeit jeden schütteln muß, der ein Villon-Gedicht wenigstens in der Rohübersetzung gelesen hat. Die vierte Möglichkeit – der Nachdichter findet eine Fassung, deren neu geschaffene poetische

Mitteilung der des Originals ähnlich ist – gliche im Sinne Caudwells ungefähr der Chance des Sisyphos, seinen Felsbrocken auf der Bergspitze zum Balancieren zu bringen: Caudwell hält sie für theoretisch. Dies auch, weil, wie unser Beispiel zeigt, ein Gedicht selbst in der Originalsprache nicht *umschrieben* werden kann: mit
5 anderen oder den gleichen, nur anders geordneten Wörtern wiedergegeben, verliert es sein Leben. Wir alle mußten in der Schule Gedichte nacherzählen, kennen also den Vorgang.³ Sätze der gewöhnlichen Rede dagegen sind immer umschreibbar? Ihr Sinn ist mit anderen Worten exakt auszudrücken. Auch Märchen, wissenschaftliche Abhandlungen und die meisten Romane verlieren, verständig nacherzählt, kaum an
10 Substanz und überstehen darum eine Übersetzung meist ohne größeren Schaden. Wieso aber gleicht ein Gedicht einem hochempfindlichen Organismus, dessen Teile weder untereinander noch gegen fremde auszutauschen sind, ein Roman dagegen mehr einer robusten Pflanze, der man allerhand herausschneiden kann, ohne daß sie eingeht? (Man bedenke, welche Amputationen Defoes „Robinson Crusoe“ in den
15 Fassungen für Kinder aushalten mußte und ausgehalten hat.) Weshalb sind Auswahl und Anordnung der Wörter im Gedicht so endgültig und bleiben, bei Strafe der Zerstörung, die einzig möglichen?

Caudwells weitere fünf Merkmale heißen: *Poesie ist irrational* (ihre Sätze genügen nicht dem Wahrheitskriterium der Wissenschaft und erheben darauf keinen
20 Anspruch); *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* (statt wie gewöhnliche Rede und Prosa aus Sätzen); *Poesie ist nicht symbolisch* (ihre Wörter sind nicht reine Zeichen wie die Symbole der Mathematik, die nur für Klassen, Beziehungen von Klassen usw. stehen, als Zeichen aber keinerlei eigenen, „persönlichen“ Wert haben und deshalb restlos übersetzbar sind); *Poesie ist konkret* (die poetischen Aussagen „Meine
25 Geliebte ist eine rote Rose“ und „Meine Geliebte ist eine weiße Lilie“ enthalten keine Verallgemeinerung, können also gleichzeitig im gleichen Zusammenhang gelten, das Gesetz vom ausgeschlossenen Dritten ist auf sie nicht anwendbar); *Poesie wird durch konzentrierte Affekte gekennzeichnet* (die kollektive, nicht private Affekte sind).

³ Das heißt nicht, wir hielten erläuternde Analyse von Gedichten für nicht möglich oder nicht wünschenswert. Vielmehr kann sie das Verständnis für Poesie vertiefen. So sollte in der Schule Krylows „Grille und Ameise“ (Lesebuch der 3. Klasse) zusammen mit Brechts „Die Vögel warten im Winter vor dem Fenster“ (im Lesebuch nicht enthalten) besprochen werden, um zu zeigen, wie anders – nämlich positiv – Brecht ästhetische Aktivität wertet als Krylow. Analyse unterscheidet von Umschreibung, daß jene ein Gedicht erhellen, diese es ersetzen will, womit sie es nicht bloß verdunkelt, sondern aus der Welt schafft.

Caudwell selbst meint, sein Merkmal *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* gehe aus dem zweiten *Poesie ist nicht übersetzbar* hervor; tatsächlich dürfte es sich eher umgekehrt verhalten. Auch die Merkmale drei, fünf und sechs betreffen das gleiche Problem. Andererseits gehören die Merkmale *Poesie ist rhythmisch* und *Poesie wird*
5 *durch konzentrierte Affekte gekennzeichnet* offenbar zusammen. Wir könnten so formulieren: (1) Poesie vermittelt, weil sie rhythmisch ist, konzentrierte Affekte, (2) Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt, folglich irrational, nicht symbolisch und konkret, folglich nicht übersetzbar. Und, indem wir vermuten, daß (1) und (2) nicht ohne Zusammenhang existieren, sondern einander bedingen: *Poesie besteht aus*
10 *rhythmisch angeordneten Wörtern*⁴, darum läßt sie sich nicht übersetzen.

II

Dennoch wird Poesie seit Jahrhunderten übersetzt. Das besagt freilich kaum etwas;
15 allgemeine Zustimmung ist kein Kriterium für Wahrheit. Ebenso wenig garantieren beliebige Gepflogenheiten, daß das, was sie wollen, durch sie auch befördert würde. Allerdings deuten sie auf ein — wirkliches oder von Machtgruppen künstlich erzeugtes — gesellschaftliches Bedürfnis, andernfalls würden sie aus Gründen der Ökonomie verschwinden. Selbst der Teufel ist so eine geschichtserhellende Figur: er
20 läßt auf den Wunsch schließen, miserable Zustände kausal zu erklären, und auf politisches Interesse, den Wunsch durch eine tiefen- und massenwirksame Hypostase zu stillen, also abzuleiten. Daß Poesie seit Jahrhunderten übersetzt wird, beweist somit nicht ihre Übersetzbarkeit, wohl aber, daß die Gesellschaft übersetzte Poesie verlangt, wo nicht braucht.

25 Das rührt aus der Entwicklung der Kommunikation in geschichtlich neuerer Zeit. *Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. ... An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger*

⁴J. Tynjanow bestimmt in seinem Aufsatz „Das literarische Faktum“ ähnlich: „Literatur ist Rede-Konstruktion, die als Konstruktion empfunden wird, d. h. dynamische Rede-Konstruktion.“ – „Im Vers ist der Rhythmus der vorwaltende Konstruktionsfaktor, die semantischen Gruppen sind das Material. In der Prosa bildet die semantische Gruppierung (das Sujet) den Konstruktionsfaktor, während die rhythmischen Elemente des Wortes das Material liefern.“ Durch Einsetzen würden wir erhalten: *Poesie ist dynamische Rede-Konstruktion mit dem Rhythmus als vorwaltendem Konstruktionsfaktor*. Doch geht Caudwell, wo Tynjanow nur linguistisch und literaturhistorisch argumentiert, auch anthropologisch vor und kann so umfassender sein.

Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. ... Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur, schreiben Marx und Engels 1847.

- 5 Heute ist Literatur Weltliteratur⁵, und alles in Kunstabsicht Geschriebene hat an ihrem, im Gang der Geschichte jeweils anders leuchtenden Kosmos sich zu messen, wie Isolationisten und Provinz-Poeten immer dagegen heulen mögen — es gibt Prozesse, die sich nicht zurücknehmen lassen. (Deutsche Literatur beginnt großenteils mit Übersetztem, und das lange vor Luther: Heinrich von Veldeke, Hartmann von
- 10 Aue, Wolfram von Eschenbach übertrugen französische und lateinische Vorlagen. Freilich war künstlerisches Übersetzen damals gleichzeitig Bearbeitung, da unser Begriff des *geistigen Eigentums* unbekannt war. Übersetzung heute ist an diesen Begriff gebunden, der mit dem Bürgertum aufkam und dem ideologisch das sich emanzipierende Individuum, ökonomisch das Kunstwerk als Ware entsprechen.)
- 15 Inzwischen ermöglicht eine Schar von Berufsübersetzern in jedem entwickelteren Land die Zirkulation, die Literatur als Weltliteratur wirklich macht. Betrachten wir ästhetische Aktivität, damit auch Kunst als für die Menschheit lebensnotwendig und berücksichtigen die Schlüsselstellung der Literatur im System der Künste, folgt daraus die gesellschaftliche Funktion der Übersetzung heute. Sie berührt auch die
- 20 Produktion von Literatur – ohne Weltkenntnis und Kenntnis von Weltliteratur wird kaum ein Schriftsteller mehr Bleibendes leisten, selbst Naive sind heute belesen. Bedeutende Schriftsteller haben in den letzten zwei Jahrhunderten immer wieder selbst übersetzt, manche ihr Bestes gerade darin geleistet – wenn gesagt wird, die eigentlich bleibende Leistung der deutschen Romantik seien die Shakespeare-
- 25 Übersetzungen, könnte das stimmen, gäbe es nicht E. T. A. Hoffmann und Heinrich von Kleist –; nur gelegentlich war Anlaß der Übertragung soziale Not.
- Und die Poesie? Denn daß, auch in Versen verfaßte, epische und dramatische Werke meist ohne Verlust ihrer Identität übersetzbar sind, gilt als sicher. Gewiß kennen wir Thomas Manns gefaßte Resignation, als er die Perioden seines „Doktor Faustus“ in
- 30 der englischen Fassung zerlegt sah – geschachtelte Sätze werden im Englischen, da die Substantive dort nur ein Geschlecht haben, bei größerer Länge unverständlich. Bekannt ist, wie schwer Dialektismen, oder Wortspiele – die mit dem Kontrast von

⁵ Der Begriff hat in seiner Anwendung freilich oft etwas Europazentristisches – für viele ist Europa, oder nur ein Stück davon, die Welt.

Klangähnlichkeit und Bedeutungsunterschied arbeiten – in fremden wie in der eigenen Sprache sich wiedergeben lassen. In allen drei Fällen dienen Syntax oder Wörter nicht nur zum Ausdruck eines Sachverhalts (*symbolisch* im Sinne Caudwells), sondern enthalten Mitteilungen, die darüber hinausgehen. Damit wären wir ungefähr bei der Frage des Anfangs. Die Genres der Literatur existieren ja selten rein – Romane, Theaterstücke enthalten poetische Elemente oder Passagen, Gedichte erzählende. Leichtere oder schwerere Übersetzbarkeit hängen so auch vom „Typ“ des Originals ab; ein Roman, der viel äußeres Geschehen schlicht berichtet, wird leichter zu übersetzen sein als einer, bei dem der Stil wichtige Funktionen des Sujets übernimmt, es stark „einfärbt“. Shakespeares Stücke enthalten ganze Passagen, die nicht nur poetisch, sondern Poesie sind. Die Handlung ruht dann gewissermaßen aus, die Sprachmittel werden auf die Vertiefung eines bewertenden Gefühls beim Zuschauer versammelt.⁶

Doch wird auch inadäquate Übersetzung solcher Stellen das Drama nicht zerstören, da dieses anderen Gesetzen folgt: Das Zusammenprallen der Figuren, der Weg des Helden zu Triumph oder Untergang, die *Handlung* bildet sein, vergleichsweise robustes vorwaltendes Konstruktionselement. Umgekehrt braucht ein Gedicht, überschreitet es eine gewisse Länge, zusätzliche Transportmittel, die unser Interesse wachhalten: es bekommt, nach einem Hinweis Tynjanows, ein *Sujet* und geht in die Epik über, was dann auch für die Übersetzbarkeit Folgen hätte. So wäre Dantes „Göttliche Komödie“, entbehrte sie der epischen Fabel und des ausgebreiteten Stoffs, auf die Dauer nicht lesbar — kein Mensch kann 14 000 Verse lang konzentrierte Affekte aufnehmen. Teile der „Göttlichen Komödie“ dagegen können wir als reine Poesie lesen. Andererseits finden wir in Arno Schmidts von Jargon, Dialekt, deutsch-englischen Wortwitzen und expressiven Metaphern durchsetzten Texten, die extrem schwer übersetzbar scheinen, nicht zufällig oft überschaubare, der Trivialliteratur entlehene Sujetklischees, die durch Schmidts — ohnehin temporeiche — kalkuliert ruppige Fügungen zum Weiterlesen treiben.

⁶ Das gilt für die literarische Seite des Textes. In der Darstellung auf der Bühne können solche Stellen durch Aktionen gebrochen, bloßgestellt, kommentiert werden. Doch betrifft das nicht nur poetische Stellen. Mirandas Worte „O schöne neue Welt“ beim Anblick der Schiffsbesatzung (Shakespeare, „Der Sturm“ V/I) sind von ihr ganz ernst gemeint, in Wirklichkeit steht sie Halunken und potentiellen Mördern gegenüber. Undurchdachte Aufführungen verschmieren die große Metapher gern zur Idylle.

Kurz, Romane und Stücke lassen sich in der Regel übersetzen. Und Poesie?⁷ Können Gedichte nur im Original gelesen, d. h.: müssen Sprachen gelernt werden? Welche? Die verbreitetsten: Chinesisch, Englisch, Russisch, Spanisch, Französisch? Wer einmal den Ergebnissen achtjährigen Russischunterrichts an unseren Schulen begegnet ist, muß die gewiß schöne Forderung für illusionär und snobistisch halten. Poesie kleinerer Nationen wäre auch dann außerhalb des Verkehrs. So bliebe, auf die Gedichte der eigenen Sprache sich zu beschränken: der Ausschluß der Poesie aus dem System der Weltliteratur.

Nun ist aber deutsche Poesie der letzten zweihundert Jahre nicht denkbar ohne den Einfluß altgriechischer, englischer, französischer Dichtung.⁸ Politisch gesprochen, sind wir überzeugt, das Nationale könne nur blühen als vermittelter Teil des Weltprozesses. Nationalismus ist ohnehin eines der großen Übel gegenwärtiger Geschichte; sollen wir noch glauben müssen, Poesie, die wir lieben, sei nur von wenigen, dazu aussterbenden Kennern international kommunizierbar? Wir möchten es nicht und flüchteten uns lieber in die Hoffnung, Poesie sei doch zu übersetzen. Um diese Hoffnung möglicherweise zu begründen, müssen wir Fragen aufnehmen, die im Gang unserer Erörterung bisher liegengelassen sind. Sie lauten:

Wie fungiert Sprache in der menschlichen Gesellschaft? Was bedeutet Rhythmus für den Menschen? Welchen Ursprung und gesellschaftlichen Sinn hat Poesie? Was wollen wir unter *übersetzten* verstehen? Was hat es mit Caudwells These, Poesie bestehe aus Wörtern, auf sich? Welche Schichten der Mitteilung lassen sich in einem Kunstwerk unterscheiden?

III

25

Sprache kommt aus dem Laut. Dieser ist zunächst instinktiv: Reaktion auf einen Reiz, der Lust oder Schmerz macht oder erwarten läßt. Da das Lebewesen nicht allein, sondern mit Artgenossen (zumindest im Paar) lebt, wird der Laut für die anderen zur

⁷ Die Lösung, Poesie müsse statt übersetzt eben übertragen oder nachgedichtet werden, lassen wir außer Betracht. Sie verschiebt das Problem nur auf die Definition dieser Wörter. Caudwells *übersetzen* meint genau das, was andere mit *nachdichten* oder *übertragen* sagen wollen. Wir gebrauchen die drei Ausdrücke synonym.

⁸ Man könnte hier sagen, die nationalen Poesien begegneten sich eben in den Dichtern, die womöglich Zeit haben, Sprachen zu lernen. Doch hat nicht überall Poesie einen so schütterten Leserkreis wie im deutschen Sprachraum, wo, wie ein melancholischer Autor meint, fast nur die Dichter Gedichte lesen.

Information: er zeigt etwas an.⁹ Und zwar einmal den inneren Zustand dessen, der den Laut ausstößt, zweitem das; was diesen Zustand verursacht hat: etwas Äußeres, ein Ding, eine Bewegung. So wird der Laut zum „Namen“ für dieses Äußere und bekommt eine Bedeutung: das und das ist da. Gleichzeitig bewegt er den, der den
5 Laut hört, sein Verhalten zu ändern: er reagiert, als hätte er das, was der Laut anzeigt, selbst wahrgenommen.

Das Modell, das wir bei Vögeln und Säugetieren finden, gilt auch für menschliche Sprache.¹⁰ Wörter (Sätze) zeigen einen inneren Zustand des Sprechenden, beschreiben äußere Gegenstände (Sachverhalte) und sind an jemand gerichtet, d. h. bewirken oder
10 ermöglichen eine Anpassung seines Verhaltens an die mitgeteilten Umstände.¹¹

Sprechen wir oder schreiben, treten die drei Funktionen „gemischt“ auf. Jede kann aber die anderen zurückdrängen, bis sie verschwinden. Bei höchster innerer Erregtheit wird Sprache zum Stöhnen oder Schrei aus Lust oder Schmerz: die erste Funktion herrscht allein, die Sprache ist Ton geworden, der nur Inneres ausdrückt. Musik
15 stilisiert diesen äußersten Zustand¹² und hebt ihn auf ins Gesellschaftlich-Humane; wie zur Korrektur ihres aus Stöhnen und sprachlosem Rufen gewonnenen Materials zwingt sie sich beim Auswählen und Ordnen der Töne zu höchster Strenge. In den Formeln der Mathematik hat die zweite, symbolische Funktion die anderen verdrängt (obwohl den Eingeweihten auch Formeln anregen mögen, nach Brecht ist Erkennen
20 überhaupt ein Vergnügen, hat also noch seine Affektseite). Beispiel für das Vorherrschen der dritten Funktion wäre eine Rede, in der der Redner alle Tatsachen der Außenwelt als zu vernachlässigende Größen behandelt, um seine Zuhörer zu bewegen, in eine Schlacht zu ziehen und freudig zu sterben. (Wie die drei Funktionen

⁹ Es gibt unter Lebewesen andere Mitteilungsmedien. Bienen zeigen sich durch „Tänze“ die Richtung einer Nahrungsquelle. Doch ist bei den meisten höheren Tieren neben den Geruchs- der Gesichtssinn für das Erfassen der Umwelt am wichtigsten geworden: er allein informiert über größere Raumausschnitte und macht so sichere Bewegung möglich. Das Gehör wurde so frei für die Aufnahme von Lautmitteilungen, deren Vorteil ist, daß sie auch bei optisch ungünstigen Bedingungen (die weit häufiger sind als akustisch ungünstige) ausgetauscht werden können.

¹⁰ Nach einer Hypothese von Tembrock ist menschliche Sprache aus *Geste* und *Grimasse* entstanden, die von Lauten zunächst nur begleitet waren, Dafür würde sprechen, daß Schimpansen bis einhundert optische Wortzeichen verstehen und benutzen lernen können, u. a. solche für abstrakte Beziehungen wie „wenn – so“ und „ist Zeichen für“, aber kein einziges akustisches, und daß bei primitiven Stämmen (Buschmännern) die Verständigung zusammenbricht, wenn der Zuhörende das Gesicht des Sprechenden nicht mehr im Blick hat.

¹¹ Georg Klaus („Die Macht des Wortes“, Berlin 1964) bezeichnet diese Grundfunktionen der Sprache mit Bühler als Symptom-, Symbol- und Signalfunktion.

¹² Curt Sachs (deutsch: „Die Musik der alten Welt“, Berlin 1968) nimmt zwei Quellen der Musik an: die *pathogene*, aus dem ekstatischen Schrei, und die *logogene*, aus dem Vorsichhinplappern, „Litaneien“.

in Poesie „gemischt“ sind, versuchen wir später zu bestimmen. Vorläufig scheint uns, daß die erste und dritte die symbolische zurückdrängen, doch nicht ausschalten, vielmehr auf ihr aufbauen.)

5 Sprache ist ein Mittel zur Veränderung der Umwelt. Der Mensch der altsteinzeitlichen Horde erlebte das unmittelbar praktisch. War ein Ding benannt und wurde die Benennung verstanden, stieg die Arbeitsproduktivität: das Benannte konnte gemeinsam bearbeitet werden. Aneignung – Benennung – leichtere Aneignung waren Schritte zur Beherrschung der Welt, d. i. zu größerer Freiheit. Daher später die Vorstellung, der Name – als verfügbarer Teil der Sache – verleihe Macht über das Benannte, die noch heute, nicht nur in der Politik und im Märchen, lebt.

10 Doch ist Sprache auch: ein Mittel zur Veränderung des Ich. Dieses ist in der Frühzeit wenig mehr als ein Bündel von Trieben und Affekten,¹³ die den Menschen steuern und zu ihrem Sklaven machen: sie wollen gestillt sein und lassen ihm keine Wahl. Möglichkeit zur Wahl ist aber Voraussetzung für geplantes Handeln, das Arbeit ist.

15 So mußte das Ich den Erfordernissen gemeinsamer Produktion angepaßt, die Triebe mußten zivilisiert werden. Dies ist Vermenschlichung, ein gesellschaftlicher Prozeß. Offenbar genügte gemeinsame Arbeit dafür nicht. So gab es schon in der Steinzeit rituelle Tänze zur psychologischen Arbeitsvorbereitung: waren die Waffen zur Jagd, die Werkzeuge zur Ernte gerichtet mußte auch das Ich für die lebenswichtige

20 Unternehmung gerüstet, Angst zurückgedrängt, Selbstsicherheit, damit zweckdienliches Zusammenspiel der Körperfunktionen geweckt werden. Als später

¹³ Wir folgen hier Caudwells Argumentation, setzen aber für „instincts“ *Triebe und Affekte*. Trotz verwirrender Terminologie scheint sich folgender Sprachgebrauch einzubürgern: *Reflexe* sind stereotype vom Großhirn nicht gesteuerte Teilreaktionen auf einen Reiz (Lidschlußreflex, wenn ein Fremdkörper sich dem Auge nähert); *Instinkte* sind neurophysiologisch vorprogrammierte stereotype Verhaltensabläufe (Balzverhalten bei Tieren, Tötungshemmung bei innerartlichen Kämpfen), zu deren Auslösung es einer inneren Bereitschaft und äußerer Schlüsselreize bedarf; *Triebe* sind innere Dränge, die durch Instinkthandlungen, beim Menschen auch durch bewußtes Verhalten zeitweilig befriedigt werden können (Hunger, Sexualtrieb, Erkundungstrieb, Spieltrieb); *Affekte* sind subjektive Begleitzustände von Verhaltensabläufen oder -bereitschaften (Lust, Unlust, Angst, Freude, Wut, Ekel usw.). Manche Autoren lehnen den Ausdruck „Trieb“ ab, weil er nur etwas bezeichne, statt es zu erklären; doch rechnen auch die Physiker mit der Gravitation, ohne sie erklären zu können. – Die Instinktausrüstung ist beim Menschen weitgehend verlorengegangen, d. h. es gibt nur wenige vorprogrammierte Verhaltensabfolgen und Schlüsselreize. Die inneren Faktoren der einstigen Instinkte wirken jedoch weiter. So muß der Mensch, will er nicht die gesamte Skala möglicher Verhaltensweisen jedesmal durchspielen, vorteilhafte Verhaltensweisen aussondern, intellektuell und affektiv bewerten und weitergeben, d. h. eine Moral (System gesellschaftlich relevanter Verhaltensregeln) entwickeln. Einen artenhaltenden Wert dürfte dabei einmal die Umrichtung von Triebenergien auf ein produktives oder doch nicht schädliches Ziel haben, die sich schon bei Tieren findet, zum anderen die Differenzierung der begleitenden Affekte, d. h. die Herstellung einer verfeinerten inneren Wertskala, die entsprechend abgestuftes Verhalten möglich macht. Eben das nennt man Erziehung der Gefühle.

zum arbeitsvorbereitenden rhythmischen Tanz das Wort kam, war das der Ursprung der Poesie.

- „Beeinflussung“ des eigenen inneren Zustands finden wir, als Instinkthandlungen ritualisiert, schon bei Tieren. In Horden lebende Affen trommeln vor einem Kampf mit den Fäusten auf ihren Brustkorb und stoßen dazu Schreie aus. Ostinater Rhythmus und Gebrüll schütten ein Gemisch innerer Sekrete, darunter Adrenalin, ins Blut, was bei positiver Ausgangsstimmung Euphorie erzeugt, die Körperkräfte steigert, Kot- und Harnabsonderung stoppt und das Nervensystem gegen ablenkende Reize, wie Wundschmerz oder Nachdenken über den Sinn des Kampfes, abstumpft.¹⁴
- 5 Kampfgebrüll gehört noch heute zur Ausbildung US-amerikanischer Ranger; bis ins 10. Jahrhundert zogen europäische Armeen im Gleichschritt und unter Trommelwirbel in die Schlachten. Die Notwendigkeiten gemeinsamer Produktion zwangen die Steinzeitmenschen, derartige Abläufe für ihren Kampf mit der Natur neu zu ordnen.
- 15 Das Erlebnis des Rhythmus im eigenen Körper, in Herzschlag, Atem, sexueller Vereinigung, gehört sicher zu den ersten Erfahrungen des Menschen über sich selbst. Äußerer, durch Schreiten, Stampfen, „Tanz“ erzeugter Rhythmus änderte den inneren, trieb das Herz schneller. Er stellte Wohlgefühl her und brachte die tanzenden Individuen der Horde auf eine Frequenz. Indem der Tanz vom Individuellen und
- 20 Intellektuellen wegkonzentrierte, schuf er eine Art kollektives Ich. Die Entindividualisierung mag ein Rückfall scheinen. Doch fungierte sie als Mittel: das durch den Rhythmus erregte und auf einen kollektiven Grundbestand reduzierte Ich wurde empfänglich für „aufmodulierte“ Regulierungen — für die Erziehung (Zivilisierung) der Triebe und Affekte.
- 25 Solche Wirkung hat nicht nur der zeitliche Abstand zwischen Ritus und Arbeit, der dem Tanz erste Elemente eines, wenngleich ernstes, Spieles gibt. Wer spielt, hat auch hochbeteiligt eine Spur von Distanz.¹⁵ Vielmehr hatten die Tanzenden gemalte oder

¹⁴ Schreien bei starkem Schmerz zeigt so nicht nur Schmerz an, sondern lindert ihn auch. Daß Leid erträglicher wird, wenn man es anderen mitteilt, ist eine parallele Erscheinung, beruht aber auf anderen Mechanismen: der teilnehmend Zuhörende wird zu einer Person mit Heimvalenz. Die Verknüpfung dieser (positiven) Valenz mit der negativen des Mitteilungsinhalts kann dann frühere Assoziationen löschen und den endokrinen Spiegel ausgleichen.

¹⁵ Das gilt auch, wenn, wie Völkerkundler feststellen, rituelle Handlungen oder Wörter „für die Sache selbst“ gehalten werden. Die Formulierung scheint ungenau. Selbst Steinzeitmenschen dürften kaum versucht haben, eine Höhlenmalerei oder ein Wort an Stelle des Jagdtieres zu braten und zu essen. Dies allein aber wäre *Identifikation*; alles andere enthält ein „als ob“ und etwas Regelhaftes, wie es dem Spiel eigen ist.

modellierte Abbilder der Jagdtiere vor sich, nach denen, wie Funde zeigen, Waffen geschleudert wurden. Die Bilder und Tätigkeiten wurden so Modulatoren des empfänglich gemachten Ich – sie richteten Triebe und Affekte auf ein produktives Ziel. Malerei, Skulptur, Pantomime nehmen hier ihren Ausgang. Später dürften zum
5 Tanz rhythmisch gerufene Wörter gekommen sein. Wir nehmen an, daß es sich um einfachste Sätze handelte, wie „Hirsch – treffen!“, „Hirsch — töten!“, „Tötet den Hirsch!“. Verglichen mit den Bildern ist das hohe Abstraktion, die Vorstellungskraft verlangt und erzeugt. Ungleich stärker als Bild und Skulptur setzen die Wörter durch ihre Bedeutung gerichtete und in Grenzen gehaltene, doch individuell strahlende
10 Phantasie in Gang, „bauen“ also das reduzierte Ich als vergesellschaftetes individuell wieder „auf“.

Wir können nun deutlicher machen, was *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* heißt. Eine Horde von Steinzeitmenschen sei in einer Höhle um ein Feuer versammelt. Es sei „draußen“ dunkel, Abend. Primitive Instrumente, Rasseln, Klappern,
15 Stampfröhren, oder die Versammelten selbst mit Füßen und Händen erzeugen einen ostinaten, langsam sich steigenden Rhythmus. Die Männer umstehen in Waffen das Feuer, umschreiten es dann. Ihre Körper nehmen den Rhythmus auf, die Bewegung wird Tanz. Schreie mögen folgen, darauf, wechselnd zwischen Versprecher und Gruppe, der rhythmisierte Ruf *Tötet den Hirsch!*, der, durch Rasseln, Stampfen,
20 Schläge neu vorbereitet, sich steigend wiederholt wird. Welche Fülle von Assoziationen wird in den erregten, der Trance zutreibenden Jägern geweckt werden! *Tötet!* – das ist der Vorgang des Tötens –; die Kraft, die der geschwungene Arm dem Speer aus dem Körper mitteilt –; die eigene Macht, die todbringend unwiderstehlich in die Ferne wirkt. *Hirsch* – das Tier, mit großem Geweih, dünnen Beinen –; das
25 schnellfüßig flieht –; das getroffen zusammenbricht, aus dem Blut strömt –; Lebenskraft, die in den Jäger übergeht –; Hunger, der gestillt wird. Dazu die Umstände der Jagd, hoher Wald oder Steppe, Nacht oder Morgengrauen, Lauern, Verfolgung, Sieg. Dadurch, daß die rhythmisierten Wörter Bündel von Assoziationen auslösen, die ihrerseits mit Affekten besetzt sind, erhält der Satz einen intensiven
30 Gefühlston, den er sonst nicht hat. Der durch die Energiezufuhr des Rhythmus angeregte psychische Strom lädt gleichsam die Wörter auf, bringt sie zum „Strahlen“, so daß diese wiederum das Ich in Schwingungen setzen, Bilder, Vorstellungen, Gefühle und Gestimmtheiten heraufrufen. Ruft dagegen ein Jäger tagsüber die gleichen Worte anderen zu, die einen Hirsch nicht bemerken, heißt der Satz nichts als

„Da ist ein Hirsch — schießt ihn!“: er ist rein informativ (symbolisch) und auffordernd; würde er Assoziationen und Gefühle auslösen, wäre das störend – die Lage verlangt kaltblütiges Handeln. Vergleichen wir die beiden gleichlautenden Wortfolgen, haben wir im Prinzip den Unterschied zwischen Poesie und gewöhnlicher Rede.

5

Natürlich sind rhythmisierte Wörter noch keine Poesie, die Höhlenmalereien von Lascaux strenggenommen vielleicht noch keine Kunst. (Auch das rhythmische, mitunter gereimte Gebrüll bei heutigen Fußballkämpfen, das sicher ausreichend Adrenalin in die Blutbahn gießt, würden wir nicht Poesie nennen. Ob und wie poetische Wortfolgen heute auch über innersekretorische Mechanismen wirken, müßte die Medizin ergründen, falls dafür Meßmethoden möglich sind. Allerdings scheint über die physiologischen Substrate emotionaler Vorgänge noch wenig bekannt.) Doch wenn die Wortfolge „Tötet den Hirsch!“ *außerhalb* der rituellen Situation – wahrscheinlich verbunden mit anderen Wörtern, etwa

10

15

Tötet den Hirsch! Den Geweihtragenden,
Schnellfüßigen! Der Fleisch ist!¹⁶

re-zitiert, d. h. zitierend rhythmisch vorgetragen wird, wird sie ähnliche Assoziationen hervorrufen und einen ähnlichen Gefühlston erhalten wie „einst“¹⁷: sie ist Poesie geworden. Die Wirkung wird freilich gemildert und – wir überspringen eine lange historische Periode – je nach dem Entwicklungsstand der Zuhörer kultiviert sein, so daß diese etwa zusätzlich die Kunst des Vortragenden bewundern, zum Ergriffensein also Interesse und Genuß treten.

20

25

Außer der rhythmischen Organisation der Wörter und der gesellschaftlichen Relevanz der erregten Affekte, wie sie Caudwell fordert, gehört zur Poesie also eine Art

¹⁶ Um unser erfundenes Beispiel durch ein echtes zu ergänzen, zitieren wir ein Stück – freilich übersetzt – Weda-Poesie (Curt Sachs, „Die Musik der alten Welt“, S. 30):

Wo der Talagoya gebraten und gegessen wurde,
dort blies ein Wind.
Wo der Meminna gebraten und gegessen wurde,
dort blies ein Wind.
Wo der Hirsch gebraten und gegessen wurde,
dort blies ein Wind.

¹⁷ Zusätzlich kann die Wortfolge noch dieses „einst“ assoziieren, was mitunter die Richtung des ausgelösten Gefühls bestimmt. Reifere Menschen, die gesellig versammelt heute „Das Wandern ist des Müllers Lust“ anstimmen und dabei lärmend sentimental werden, assoziieren dabei weniger das Wandern oder die Lust eines Müllers als die Gelegenheit, bei denen sie dieses Lied einstmals sangen: bei Unternehmungen ihrer Jugend, die *unwiederbringlich schön* war.

Spielsituation. Diese ist, wenn wir Gedichte lesen oder hören, stillschweigend gegeben – niemand wird auf den Vers „Durchwat das Weltmeer, Freund, erklimm die Sterne!“ zum Waten oder Klimmen sich rüsten. In einer Situation, die reine Information verlangt, bleiben poetische Äußerungen dagegen unverständlich, weil der Empfänger statt auf den poetischen Code auf den gewöhnlicher Rede eingestellt ist.

5 Ein Spiel aber impliziert Regeln, eine poetische Spielsituation Hör- und Erwartungshaltungen, die auf eine Tradition sich beziehen.¹⁸ Die Geschichte der Poesie ist so ein dauerndes Aufnehmen von Traditionen und, insofern Poesie ein gesellschaftliches, also geschichtliches Produkt ist, dauerndes teilweises Ausbrechen

10 aus diesen; Juri Tynjanow hat das technisch als *Tendenz zur Kanonisierung der Verfahren* und *Tendenz zum Ausbruch aus dem Kanon* formuliert. Darüber wird in Hinblick auf Übersetzung noch zu sprechen sein.

Zuvor wollen wir jedoch Caudwells These nochmals betrachten. Wie wir sahen, bilden die Wörter „Tötet den Hirsch!“, die ein Jäger anderen zuruft, einen Satz; dieser

15 ist symbolisch, auffordernd und eindeutig. Bilden sie aber, beim rituellen Tanz oder später als Poesie rhythmisch gesprochen, *keinen Satz*? Das heißt: sind sie nicht syntaktisch verbunden, sondern rufen jedes für sich ein Assoziationsfeld hervor, das mit den anderen sich überlagert und die „affektive Glut“ (Caudwell) der Wortfolge erzeugt? Schon unser Beispiel zeigt, daß das nicht der Fall ist. Der

20 vereinheitlichenden Kraft des Rhythmus würde eine bloße Reihung isolierter Wörter widerstreben – die rhythmische Energie würde sozusagen für die Überwindung der syntaktisch-semantischen Klüfte zwischen den Wörtern aufgebraucht und verschwände in den Löchern. Ohne syntaktischen Bezug aufeinander wären die Wörter „tötet“, „den“ und „Hirsch“ überhaupt nicht in der Lage, auch nur einen Teil

25 der von uns genannten gerichteten Assoziationen zu erzeugen, mithin Triebe und Affekte zu zivilisieren. Erst indem sie einander bestimmen, d. h. ihren Geltungsbereich einschränkend festlegen, bilden sie eine Sinn-Einheit, aus der heraus sie – rhythmisiert, in einer Spielsituation und auf Traditionen bezogen – den poetischen Effekt zuwege bringen. Wenn gesagt wird, daß Poesie die Syntax der

30 gewöhnlichen Rede, ja einzelne Wörter *deformiert*, kommt das tatsächlich öfter vor – weil im Vers der Rhythmus vorwaltendes Konstruktionselement ist und Rhythmus gerade durch die Anordnung der Wörter, d. h. vornehmlich durch syntaktische Mittel

¹⁸ Schon die Ablösung der Poesie vom Ritus setzt hundert- oder tausendfache Wiederholung bestimmter Wortfolgen, mithin auch eine Auslese während der rituellen Akte voraus.

erzeugt wird. Doch enthält Poesie durchaus Sätze, die in gewöhnlicher Rede nicht anders lauten würden. Die berühmte Schlußwendung „Du mußt dein Leben ändern“ aus Rilkes „Archaischem Torso Apollos“ ist dafür nur ein Beispiel. Außerdem bleibt auch eine deformierte Syntax innerhalb gewisser Grenzen – außerhalb deren die Kommunikation zerbricht – noch Syntax. Besteht nun aber Poesie aus, wie immer
5 besonderen, Sätzen, ist zumindest eine theoretische Voraussetzung für ihre Übersetzbarkeit gegeben.

Wir müssen so Caudwells Formel *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt* als zu allgemein verabschieden. Wörter sind im Gedicht weder reiner Klang (sonst wäre, wie Jakobson bemerkt, Poesie eine Art depravierter Musik, natürlich müßte sie dann nicht übersetzt werden) noch ein Lexikon (in dem eine Reihung isolierter Wörter nichts bedeutet als eben diese Reihung), sondern Sprachzeichen, die etwas mitteilen. Die kleinste Einheit sprachlicher Mitteilung ist der Satz, nicht das Wort; sinnvolle Ein-Wort-Äußerungen sind entweder Sätze („Komm!“) oder werden aus Kontext und
15 Situation zu Sätzen ergänzt („Heute“ zu: „Sie kommt heute.“). Caudwell setzt seine Formel gegen die Auffassung, Poesie bestehe „aus Ideen“ – Ideen lassen sich immer so oder so, durch diese oder jene Anordnung der oder jener Wörter adäquat ausdrücken, folglich auch übersetzen. Die Schwierigkeit liegt hier nur im Reifegrad der Sprache, in die übersetzt wird (der letztlich abhängt von der geschichtlichen
20 Entwicklung der Produktivkräfte im betreffenden Sprachraum; so läßt sich Hegel sicher einfacher ins Französische als in einen Eskimodialekt übertragen, weil in letzterem ein riesiger Begriffsapparat neu zu erfinden wäre, was vielleicht unökonomisch, doch grundsätzlich möglich ist,¹⁹ auch wir behelfen uns ja oft mit Fremdwörtern). Andererseits macht Caudwell gegen Mallarmés *Aperçu*, ein Gedicht werde „mit Wörtern geschrieben, nicht mit Ideen“, geltend, Gedichte enthielten sehr
25 wohl Ideen, seien aber nicht darauf zu reduzieren. Was immer „Idee“ hier heißt – sobald wir zugeben, daß die Bedeutung der Wörter, ihre Semantik, im Gedicht eine Rolle spielt, können wir von der Syntax nicht absehen.

¹⁹ Allerdings verwendet Philosophie oft quasi-poetische Methoden: sie führt Metaphern ein, die sie erst im Gang der Darstellung zu Kategorien arbeitet (Hegels „Vermittlung“), oder nutzt die Polysemie („aufheben“ bedeutet bei Hegel gleichzeitig „bewahren“, „emporheben“ und „außer Kraft setzen“). Darüber hinaus haben viele philosophische Kategorien – wie *Sein*, *Wesen*, *Erscheinung* – insofern etwas Poetisches, als sie Seiten des Weltprozesses, also Unendlichkeiten, die wir auf Grund unserer biologischen Organisation nicht zu überschauen vermögen, in eins rafften und, derart prall gefüllt, bald in diesem, bald in jenem Licht leuchten, heterogene Assoziationen auslösen und etwas Geheimnisvoll-Bedeutendes bekommen können. Doch bietet das weniger Schwierigkeiten für die Übersetzung als für das Verständnis.

Unser Problem ist also nicht, daß Poesie nicht aus Sätzen bestünde, sondern daß die Sätze im Gedicht anders funktionieren als in gewöhnlicher Rede, Kunstprosa oder wissenschaftlichen Abhandlungen. Nun verfügen wir aber über keinerlei Kriterien, die einen isolierten Satz bzw. ein Syntagma als Poesie zu erkennen erlauben. *Kommt ein Vogel geflogen* kann die Äußerung eines Kindes, *Du mußt dein Leben ändern* in einer Parteiversammlung oder einem Ehestreit gesprochen sein, *Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft* in einem sentimental Roman (etwa mit der Fortsetzung „sagte Melanie und tupfte mit einem Batisttuchlein ihre Nasenflügel“), *Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident* in einer theologischen Abhandlung stehen. Bei expressiver Sprache, ungewöhnlichen, d. h. nicht erstarrten, Metaphern (*Verrücktes Altweib, Sonne, du Glanzkröte*) und bestimmten Inversionen können wir zwar Poesie mutmaßen, doch kann es sich ebensogut um zur Täuschung erfundene Beispiele oder um irres Reden handeln. Expressivität, Gebrauch von Metaphern und Inversionen, selbst regelmäßiger Wechsel von Hebung und Senkung (*Hau ab, du Hund, ich sag dirs nicht noch mal!*) kommen auch in außerpoetischer Rede vor und sind für manche Arten von Poesie, nicht aber für Poesie überhaupt charakteristisch. Über die „Poetizität“ eines kürzeren Satzes bzw. Syntagmas läßt sich somit nur im Kontext entscheiden. Das heißt: der Leser oder Hörer braucht ein Signal, das die Wortfolge als poetisch gemeint ankündigt und ihn entsprechend einstellt. Solche Signale können sein: die Aufschrift *Gedichte* auf einem Bucheinband; die Gliederung des Textes in Verszeilen (hier sind zusätzliche Signale notwendig, die ausschließen, daß es sich um dramatische Rede oder ein Versepos handelt), die Ankündigung einer Rezitation o. ä. So roh es klingt – das Signal, das die poetische Spielsituation schafft, liegt zunächst weder in den Wörtern des Gedichts noch in deren besonderer Anordnung, sondern „außerhalb“. Erst das Gedicht als Ganzes oder im genügend großen Ausschnitt liefert, bei korrekter Wiedergabe im Druck, dieses Signal in der Regel automatisch mit. Daß „echte“ Poesie, als Prosa gesetzt, noch als Poesie erkennbar bleiben müsse, ist eine falsche Verallgemeinerung: der Effekt tritt nur auf bei Gedichten, die uns so bekannt sind, daß wir sie auch in Prosa versteckt sogleich auffinden und infolgedessen richtig lesen, sowie bei Gedichten, in denen die syntaktischen Einschnitte mit den Versenden zusammenfallen (die sehr stark auf die Versenden hin rhythmisch instrumentiert sind); auch dann lesen wir gewissermaßen von selbst Verse. Umgekehrt zerstören Rezitatoren, die „auf Sinn“ vortragen, d. h. über die Versenden weglesen, oft genug ein Gedicht, das dann als unbefriedigende

Mischung von Poesie und Prosa erscheint. Mithin: Wortfolgen erweisen sich als poetisch erst in einem Kontext, der sie als poetisch zu lesende annouciert: *es gibt keine besondere Sprache der Poesie, sondern nur poetisch verwendete Sprache*. Da

5 nun alle menschlichen Sprachen einen Grundvorrat struktureller Gemeinsamkeiten haben (sie beruhen auf dem, bei allem Unterschied gesellschaftlicher Ordnung, Gemeinsamen kollektiver Auseinandersetzung mit der Natur und dem gleichen Aufbau der Sinneswerkzeuge und des Gehirns), da es ferner offenbar in allen natürlichen Sprachen Gedichte gibt, können wir die Übersetzung von Poesie zumindest für möglich halten.

10 Um für unsere Überlegungen praktische Gesichtspunkte zu gewinnen, geben wir im folgenden ein Gedicht in der Originalsprache, einer Interlinearversion und in vier deutschen Übertragungen.