

# Charon versus Hieronymus. Überlegungen zum inflationären Gebrauch einer Übersetzungsmetapher

*Béatrice Costa*

Pour moi, un poème est ce qui transforme  
la vie par le langage et le langage par la vie  
(Meschonnic, *Vivre poème* 8).

[Für mich ist das Gedicht das, was das Le-  
ben durch die Sprache und was die Spra-  
che durch das Leben verwandelt.¹]

Übersetzung und Mehrsprachigkeit sind – wie schon andernorts bemerkt (Strutz 7) – komplementäre Begriffe, hat es doch der Übersetzer<sup>2</sup> beim Übertragen eines Textes in eine andere Sprache mit mehr als mit nur einer Sprache zu tun. In der einschlägigen Forschung (Pfeiffer 5) wird der Standort des Übersetzers, also der Ort, von dem aus der Übersetzer den Übersetzungsakt vollzieht, durch eine Metapher versinnbildlicht: durch die Figur des Fährmanns, die in geradezu idealtypischer Weise die horizontal verlaufende Bewegung des Übertragens von einer Sprache in die andere, den Transfer von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache, zu verkörpern scheint. Ihre Beliebtheit dürfte dabei dem natürlichen Zusammenhang der Begriffe, dem (vermeintlich?) selbstverständlichen Charakter der Metonymie geschuldet sein: So wie der Fährmann seine Fracht von einem Ufer zum anderen über-setzt, so übersetzt der Übersetzer einen bestimmten Ausgangstext in einen bestimmten Zieltext.

---

<sup>1</sup> Die Übertragung des vorliegenden Zitats sowie alle Übertragungen nachfolgender Zitate erfolgten durch die Autorin dieses Aufsatzes. Sie sind dem schlichten Umstand der besseren Verständlichkeit geschuldet und wurden an keinem anderen Ort publiziert.

<sup>2</sup> Aus Gründen der Lesbarkeit wurde die maskuline Form gewählt, die weibliche Form ist jedoch immer mitgemeint.

In diesem Beitrag möchte ich die Fährmann-Figur einer literarisch-übersetzerischen Analyse unterziehen und dabei der Frage nachgehen, welche Voraussetzungen eine Metapher erfüllen muss, die für sich den Anspruch erhebt, den Übersetzungsprozess in verdichteter Form zu veranschaulichen. Grundsätzlich kann hier bereits vorweggenommen werden, dass unter Übersetzungstheoretikern ein allgemeiner Konsens hinsichtlich der metonymischen Angemessenheit des Fährmann-Bildes besteht. Die Metapher wird im quasi automatischen Rekurs bemüht, sodass die wenigen kritischen Stimmen am breiten Einvernehmen der „Fährmann-Befürworter“ zu zerschellen drohen. Um wenigstens einer dieser Stimmen Gehör zu verleihen, sei im Folgenden der Wiener Schriftsteller und Journalist Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858) zitiert, der den Übersetzer-Fährmann mit folgendem ironischen Kommentar versieht:

Charon, der die Todten [sic] über den Acheron setzt, ist gerade wie alle unsere Übersetzer: was er bringt, ist begraben, und beide liefern von ihren Stücken nur den Schatten! Unsere Übersetzer gehen an dem Sprachenkampf zugrunde. Ein Originaldichter hat nur mit einer Sprache zu kämpfen, die Übersetzer mit zwei Sprachen, und da erliegen sie der Übermacht! Charon übersetzt in einem Kahn, wenn alle unsere Übersetzer auch einen Kahn haben müssten, so hätten wir bald eine große Flotte zusammen (210).

Ähnlich beanstandet Henri Meschonnic den inflationären Gebrauch der Fährmann-Figur. Wie in diesem Beitrag zu zeigen sein wird, besteht für den französischen Sprachdenker zwischen dem Fährmann und dem Übersetzungsprozess kein metonymisches Verhältnis. Die Figur eigne sich lediglich dafür, eine Übersetzungspraxis zu beschreiben, die das Übersetzen als Kommunikationsprozess festschreibe, als Transfer, in dessen Verlauf einem Hauptakteur – dem Übersetzer – die Aufgabe zukomme, einen bestimmten Ausgangstext so umzucodieren, dass die neuen, beigelegten Bedeutungen den Erwartungen eines Empfängerpublikums entsprechen. So schreibt Meschonnic: „Réduisez le langage à l’information – aux schémas de la théorie de l’information –, à un instrument de communication, et vous perdez le signifiant, le sujet, l’énonciation“ (Meschonnic, *Poétique du traduire* 117). [„Wer die Sprache auf die Information einengt – auf die gängigen Schemata der Informationstheorie –, auf ein Kommunikationsinstrument, hat die

Bedeutungsweise, das Subjekt, den Sinngehalt schon verloren.“]. Die Reduktion des Übersetzungsvorgangs auf einen Umcodierungsprozess ist für den französischen Denker problematisch, weil für ihn das Übersetzen ein dem *Leben* verwandter Vorgang ist: Das Übersetzen verwandle eine bestimmte Lebensform in eine andere bestimmte Lebensform. Anders als die dualistische Begrifflichkeit „Ausgangstext“ vs. „Zieltext“ nahelege, stünden die Lebensformen „Originaltext“ und „übersetzter Text“ in einem kontinuierlichen Verhältnis zueinander. Sie bildeten zusammen genommen ein Kontinuum, eine Einheit, die das Moment des ununterbrochenen Fortgangs betone und nicht die Gegensätzlichkeit zweier Zeichengebilde.

Nicht den Erwartungen des Zielpublikums gelte es beim Übersetzen gerecht zu werden, sondern dem im Kontinuum der beiden Lebensformen eingeschriebenen Rhythmus – einem Kontinuum, in das der Übersetzer seine Stimme als eigenes, *redendes* Subjekt geltend mache. Nach diesen als Einführung in die Thematik gedachten Ausführungen möchte ich im Folgenden die Funktionsweise der Fährmann-Figur zunächst am Beispiel ausgesuchter lyrischer Texte untersuchen, um hernach das Augenmerk auf die übersetzerische Theoriebildung zu richten, in der die Figur seit jeher ihre feste Verortung hat. Den Ariadnefaden dieses Beitrags bildet dabei die Rhythmustheorie Henri Meschonics, die als kritischer Gegenentwurf zur kommunikationswissenschaftlichen Ausrichtung der gängigen Übersetzungstheorien konzipiert wurde und sich der herrschenden Auffassung verweigert, wonach der Übersetzungsvorgang im Spannungsfeld zwischen Ausgangstext und Empfängergerichtetheit anzusiedeln ist.

## 1 Der Fährmann in literarischen Texten

Als es an den mitteleuropäischen Strömen und Flüssen noch kaum Brückenverbindungen gab, übernahm der Fährmann die wichtige Aufgabe, Menschen und Waren von der einen Seite des Flusses auf die andere zu befördern. Dass dieses Gewerbe mit vielen Beschwerden und Entbehrungen verbunden war, beschreibt die von Theodor Fontane verfasste Ballade *Die Brück am Tay*, die den am 28.

Dezember 1879 erfolgten Einsturz der in Schottland gelegenen Firth-of-Tay-Brücke thematisiert. Hauptfigur des Gedichts ist der Fährmann Johnny, ein fortschrittsgläubiger Mann, den Fontane in der fünften Strophe seines Gedichts über die schwierigen Arbeitsbedingungen auf dem „elend alten Schifferboot“ sinnieren lässt (Fontane, Sämtliche Werke 165):

„Und unser Stolz ist unsre Brück“;  
 Ich lache, denk ich an früher zurück,  
 An all den Jammer und all die Not  
 Mit dem elend alten Schifferboot;

Heutzutage, wo 2000 Tonnen schwere Bypassbrücken den Durchzugsverkehr sichern, kann man sich kaum noch vorstellen, dass der sparsam ausgestattete Floßbetrieb jahrhundertlang ganzen Gegenden eine Wirtschaftsproduktion sicherte,<sup>3</sup> die dem Fährmann nicht nur tagsüber, sondern auch nachts einen hohen körperlichen Einsatz abverlangte. Fontanes Johnny sah sich bei schlechten Witterungsverhältnissen gar gezwungen, die Nacht im Fährhaus zu verbringen. Seine mit dieser berufsbedingten Einsamkeit einhergehenden Gefühle beschreibt er im zweiten Teil der fünften Strophe (Fontane, Sämtliche Werke 165):

Wie manche liebe Christfestnacht  
 Hab ich im Fährhaus zugebracht  
 Und sah unsrer Fenster lichten Schein  
 Und zählte und konnte nicht drüben sein.

Auch in der von August Kopisch (1799-1863) verfassten Ballade *Des kleinen Volkes Überfahrt* (104–110) steigt die Figur des Fährmanns zum literarischen Sujet auf. Doch anders als bei Fontane geht es hier nicht um das Ausgeliefertsein an die Kräfte der Natur, sondern um das auf reinen Profit ausgerichtete menschliche Handeln, das nicht an ethischen Geboten ausgerichtet ist. Ort des Geschehens ist die Endmoränenlandschaft der Hüttener Berge, zu deren Bewohner ein

---

<sup>3</sup> So konnte beispielsweise die an der Elbe gelegene Stadt Winsen dank ihres um 1600 errichteten Fährbetriebs die gesamte Wirtschaftstätigkeit des Elbmarschlands sicherstellen. Vgl. hierzu die Ausführungen in dem vom Königlichen Ministerium des Innern und der Polizei herausgegebenen *Zweiten Hauptregister zu den Annalen der Preussischen innern Stadtverwaltung* (1838).

Zwergenvolk zählt, „ein winzig Völkelein“, das an das andere Ufer gefahren zu werden wünscht, um dem Lärm der Überirdischen zu entkommen. Der Schiffer, der auf ein gutes Geschäft hofft, lässt sich nicht lange bitten (Kopisch 104):

Ich will euch fahren:  
Kommt heran  
Werft ohne Betrug  
Das Geld in den Krug.

Bald ist der Kahn mit zehntausend quirligen Wesen angefüllt, von denen jedes einen Heller in den Krug wirft. Bei Theodor Storm, der den Stoff in einer Erzählung thematisierte (104), ist die Geschichte an dieser Stelle zu Ende. In dem Gedicht von Kopisch hingegen wird mit vielen Details der gierige Fährmann beschrieben, der mit seinen klobigen Händen in die Menge der „mit Edelstein und rotem Gold“ bedeckten Zwerge greift. Gerade rechtzeitig, noch bevor er sie zu packen bekommt, schalten die Zwerge ihre Lichtlein aus und bewerfen den Fährmann mit Steinen. „Das Fliehn war euer Glücke,“ rufen sie dem Flüchtenden hinterher, „sonst kamt ihr nie zurück!“ (Kopisch 104).

Unethische Absichten verfolgt auch der Fährmann in Chris de Burghs Lied *Don't pay the Ferryman*, einem Standardlied der englischen Rockmusik, in dem deutliche Anklänge an den Charonspfenig zu vernehmen sind, an jenes Entgelt, das nach antiker Vorstellung für die Überfahrt des Verstorbenen ins Jenseits zu entrichten ist. „Don't pay the Ferryman,“ „Bezahl den Fährmann nicht,“ mit diesen Worten beschwört das lyrische Ich seine Hörer, ihr Recht auf ein selbstbestimmtes Leben nicht an „den verummten alten Mann am Ruder“ („the hooded old man at the rudder“) zu verpfänden (De Burgh).

## 2 Der Fährmann als Überbringer

Die Liste von literarischen Texten, in denen die Fährmann-Figur je unterschiedlich dekliniert wird, ließe sich um viele weitere

Beispiele verlängern.<sup>4</sup> Ein solches Unterfangen würde jedoch den Rahmen dieses Beitrags sprengen, und so mögen die oben zitierten Beispiele als Nachweis genügen, dass die mit der Figur einhergehenden Bedeutungen zumindest im Bereich literarischer Texte so vielseitig sind wie die Texte selbst. Vergleichsweise einseitig geht es hingegen im Bereich der Übersetzungsliteratur zu, in jenen Texten also, in denen über die Bedingung der Möglichkeit von Übersetzung (das so genannte „Problem der Übersetzung“) nachgedacht wird. Hier scheint die Allegorie des Fährmanns auf eine einzige, gleichbleibende und essentielle Bedeutung festgelegt zu sein. Der Fährmann gilt den Übersetzungstheoretikern als unhintergehbare Metapher für den Vorgang des Übersetzens, als Figur des Übergangs, der die Verkörperung eines „Drittlandes“ zugeschrieben wird – eines Transit-Territoriums, durch das ein bestimmter Inhalt hindurchgehen muss, um ans Ufer des Ziellandes zu gelangen. Was die Figur dabei so beliebt macht, ist die Tatsache, dass sie in geradezu idealtypischer Weise eine Verbindung zwischen zwei Extremen symbolisiert. Der Fährmann ist den Worten von Iris Hermann zufolge

das Verbindungsglied zwischen dem Zurückgelassenen und den neuen Ufern, weil auch er ständig unterwegs ist zwischen den Welten, klug, besonnen, im sicheren Wissen, wie man von einem zum anderen gelangt. Wo er hingehört, fragt sich kaum jemand der Reisenden, die er sicher von einem zum anderen Ufer bringt, womöglich weiß er selbst es nicht und bleibt nach dem Übersetzen mal an einem, mal am anderen Ufer (Hermann 7).

Je häufiger allerdings die Metapher bemüht wird, desto eindringlicher stellt sich die Frage, ob sie tatsächlich dazu geeignet ist, die Tätigkeit des Übersetzers bzw. des Übersetzens adäquat zu beschreiben. Der französische Sprachdenker Henri Meschonnic jedenfalls kann sich mit der beliebten Allegorie nicht identifizieren,

---

<sup>4</sup> Vgl. hierzu auch das Gedicht *Le passeur d'eau* von Émile Verhaeren (9-11), das ähnlich wie Chris de Burghs Lied die Frage nach der Selbstbestimmung mit der Figur des Fährmanns verbindet. Eine andere Bedeutungszuschreibung erfährt der Fährmann in dem von Hermann Hesse verfassten Roman *Siddharta*: Hier bringt der Fährmann in seiner Eigenschaft als Inhaber der Weisheit der Hauptfigur bei, dem Rauschen des Flusses zu lauschen.

gibt sie doch seiner Meinung nach die Komplexität des Übersetzungsvorgangs nur unzureichend wieder. In seiner bisher noch nicht ins Deutsche übersetzten *Poétique du traduire* (1999) fasst er seine Überlegungen dahingehend zusammen, dass der Fährmann eine Sichtweise versinnbildlicht, die das Übersetzen auf das Sender-Empfänger-Modell reduziert. Diese einseitige, auf dualistischen Überlegungen beruhende Fixierung führe dazu, dass das Übersetzen nicht als eigener literarischer Vorgang aufgefasst werde, sondern lediglich als Mittel, eine bestimmte Botschaft „transportfähig“ zu machen. Hierzu Meschonnic:

L'histoire et le fonctionnement des traductions de littérature sont donc tendus, selon les moments, les situations, entre le *rapport* [sic] et le *transport* [sic]. Le transport vers la langue de départ est le calque, du lexical au syntaxique. Le transport vers la langue d'arrivée est l'adaptation, où le naturel est une des formes de l'illusion (Meschonnic, *Poétique du traduire* 119).

[Die Geschichte und die Funktionsweise von literarischen Übersetzungen bilden also einen Spannungsbogen, der je nach Augenblick und Situation vom *Verhältnis* bis zum *Transport* reicht. Der Transport gen Ausgangssprache entspricht der Wort-für-Wort-Übersetzung, die wörtlicher oder syntaktischer Art sein kann. Der Transport gen Zielsprache entspricht der Anpassung, deren illusorisches Ziel die Natürlichkeit der Botschaft ist.]

Die von den „Funktionalisten“ vertretene These, dass die übersetzerische Leistung darin bestehe, sich an die Verstehenskapazitäten der Zielempfänger anzupassen, habe – so Meschonnic – unweigerlich die zweifelhafte Annahme zur Folge, dass ein Text auf seinen „Nachrichtengehalt“, auf seine Botschaft eingeengt werden könne. Diese Sichtweise, die auch heute noch die Übersetzungsforschung dominiere, laufe auf reinen „Informationismus“ hinaus. Die „Informationisten“ unter den Übersetzungstheoretikern beabsichtigten, die Übersetzung auf eine ihrer Bestimmungen festzulegen, auf die Bestimmung nämlich, Träger eines Inhalts zu sein, und zwar unter konsequenter Ausblendung all jener Komponenten, die die Literarizität eines Textes ausmachten. So heißt es hierzu in der *Poétique*: „La représentation régnante est de l'informationisme: elle réduit la traduction à un pur moyen d'information. Du coup la littérature toute entière est réduite à de l'information : une information sur le contenu des livres“ (1999: 19). [„Das, was die vorherrschende

Vorstellung kennzeichnet, ist der Informationismus: Sie macht aus der Übersetzung ein reines Kommunikationsinstrument. Dadurch wird die gesamte Literatur auf ihren Informationscharakter beschränkt: eine Information über den Inhalt der Bücher.“]

### 3 Ein poetisches Denken

Für Meschonnic ist das Übersetzen kein bloßer Kommunikationsvorgang, sondern eine höchst konkrete, lebendige und individuelle Tätigkeit, die nicht nur durch inhaltliche, sondern auch und vor allem durch subjektive „Anlagen“ geprägt ist. Die „Aufgabe“ des Übersetzers erschöpft sich für den französischen Sprachdenker nicht in der Erfüllung von Zielvorgaben, geschweige denn in der Übermittlung einer Botschaft. Vielmehr sei der Übersetzungsvollzug als *Umwandlungsprozess* zu verstehen, in dessen Verlauf eine bestimmte Lebensform (der zu übersetzende Text) in eine bestimmte andere Lebensform (den übersetzten Text) verwandelt werde. Ein solcher Umwandlungsprozess erfordere vom Übersetzer ein *poetisches Denken*. Wer übersetzen wolle, müsse in der Lage sein, die in einem Text enthaltenen Arten des Bedeutens poetisch anzuverwandeln, d. h. sich den Rhythmus des Textes anzueignen

La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s’y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C’est un mode d’action sur le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie. Comme la pensée mathématique transforme les mathématiques. C’est cela qui est à traduire. C’est cela qui fait la modernité d’une pensée, même pensée il y a très longtemps. Car elle continue d’agir. D’être active au présent (1999: 35).

[Das poetische Denken ist die je spezifische Weise, in der ein Subjekt sich die Arten des Bedeutens, des Fühlens, des Denkens, des Verstehens, des Lesens, des Sehens – des Lebens – sprachlich anverwandelt. Es ist dies eine Art des Wirksamwerdens in der Sprache. Das poetische Denken ist das, was die Literatur verändert. So wie das mathematische Denken die Mathematik verändert. Dies gilt es zu übersetzen. Dies ist es, was die Modernität des Denkens ausmacht, selbst die Modernität eines schon alten Denkens. Denn ein solches Denken ist weiterhin tätig. Tätig in der Gegenwart.]

In seiner oben schon mehrfach zitierten *Poétique* widmet Meschonnic der skoposbetonten Ausrichtung der Translationstheorie, dem

so genannten inhaltsbezogenen Übersetzen (einem Übersetzen, das den Fokus weniger auf die unterschiedlichen Arten der Versprachlichung als auf die gemeinsamen Inhalte richtet), einen großen Teil seiner Ausführungen.<sup>5</sup> Die einseitige Perspektivierung auf die inhaltliche Invarianz birgt für den französischen Denker die Gefahr, dass der Übersetzer die Literarizität eines Textes aus den Augen verliert oder gar der Komplexität des Übersetzungsvorgangs durch die Suche nach interlingualen Äquivalenten beizukommen sucht. Auf diese Weise werde statt Literarisierung Entliterarisierung, statt Subjektivierung Neutralisierung betrieben. So heißt es in diesem Zusammenhang:

Le traducteur est représenté comme passeur. On ne voit pas, il me semble, qu'on retire par là toute sa spécificité à la chose littéraire. C'est une délittérisation. La traduction est, au mieux, couleur localisée : 'petit père' pour le roman russe. (Meschonnic, *Poétique du traduire* 19).

[Der Übersetzer wird als Fährmann dargestellt. Dabei wird, so scheint mir, übersehen, dass dem literarischen Objekt seine Spezifität entzogen wird. Das Ganze ist eine Entliterarisierung. Die Übersetzung weist bestenfalls Lokalkolorit auf: ‚Väterchen‘ für den russischen Roman.]

Als weiterhin problematisch empfindet Meschonnic die Tatsache, dass die Fährmann-Metapher unweigerlich Assoziationen zu Charon weckt, jener bärtig grimmigen Gestalt, die die Verstorbenen für einen Obulus über den Fluss Acheron ins Reich des Hades bringt.<sup>6</sup> Einzig und allein als Sinnbild für *schlechtes* Übersetzen könne die Fährmann-Figur erhalten, als Allegorie für eine reduktionistische Sichtweise, die den Übersetzungsakt als Mittel zur Verbreitung von Information versteht und ihm seine nicht zu wiederholende Einmaligkeit abspricht. Meschonnic ist davon überzeugt, dass es beim Übersetzen mit dem Auffinden potenzieller Äquivalenzbeziehungen nicht getan ist. Die Suche nach Gesetzmäßigkeiten zwischen zwei Einzelsprachen sei zwar für den

---

<sup>5</sup> Vgl. hierzu den ersten 121 Seiten umfassenden Teil, in dem sich Meschonnic mit den bekanntesten Übersetzungstheorien beschäftigt.

<sup>6</sup> Die Etrusker stellten Charon sogar als ein Ausbund von Hässlichkeit dar: Mit seinen roten Augen und struppigen Schlangenhaaren war er das personifizierte Grauen.

Sprachinteressierten ein interessantes intellektuelles Experiment, der Literarizität eines Textes sei auf diese Weise allerdings nicht beizukommen. Für den französischen Denker verweist die Fährmann-Figur lediglich auf eine begleitende, selbstverständliche Tätigkeit des Übersetzungsvorgangs, nicht jedoch auf das, worauf es beim Übersetzen ankommt. In diesem Sinne sei der *Fährmann* [sic] eine „vermessene Metapher“, weil sie den Anspruch erhebe, das Eigentliche des Übersetzungsvorgangs zu beschreiben, diesem Anspruch aber in keiner Weise gerecht werde:

*Passeur* [sic] est une métaphore complaisante. Ce qui importe n'est pas de faire passer. Mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté. Dans l'autre langue. Charon aussi est un passeur. Mais il passe des morts. Qui ont perdu la mémoire. C'est ce qui arrive à bien des traducteurs (Meschonnic, *Poétique du traduire* 19-20).

[*Fährmann* [sic] ist eine vermessene Metapher. Denn es kommt nicht auf das Überbringen an. Sondern auf den Zustand, in dem sich das Überbrachte befindet. In der anderen Sprache. Charon ist ebenfalls ein Fährmann. Der jedoch Tote überbringt. Die sich an das Wesentliche nicht erinnern. Was ja auch so manchem Übersetzer widerfährt.]

#### 4 Das Subjekt der Übersetzung

Ein weiterer Grund, weshalb die Fährmann-Metapher kein geeignetes *Tertium comparationis* darstellt, ist die Tatsache, dass die Figur die für den Übersetzungsvorgang wesentliche Frage nach dem Subjekt ausblendet. Dem französischen Denker zufolge spielt aber diese Frage eine zentrale Rolle, ist sie doch das Element, das für das Eigentliche des Übersetzungsvorgangs verantwortlich zeichnet. So wie sich in den originalen Text ein Subjekt einschreibe, so schreibe sich auch in den übersetzten Text (zumindest in *guten* übersetzten Texten) eine maximale Subjektivierung ein, die „das Wesentliche“ des Übersetzungsvorgangs ausmache. Für Meschonnic konstituiert sich dieses Wesentliche durch *das sich erinnernde Subjekt*. Während in der einschlägigen Forschung die Subjektfrage oft dahingehend beantwortet wird, dass das Übersetzer-Ich im Subjekt-Ich des Originals aufgeht und somit keine eigene Entität besitzt, ist für Meschonnic der Subjekt-Begriff nicht allein auf das Ich-Subjekt bezogen, sondern auf den gesamten Text mit all seinen Elementen und sprachlichen Kategorien. Je mehr das Rhythmus-Subjekt der Rede

in allen Merkmalen gegenwärtig sei, desto mehr konstituiere sich der Übersetzer als Subjekt und desto nachhaltiger sei die Kontinuität zwischen dem Original und der Übersetzung. Hierzu Meschonnic im originalen Wortlaut der *Poétique*:

Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique. Saint Jérôme le montre exemplairement. Il a été tout le contraire du transparent, et du transparent. Son latin était un rapport. À l'hébreu (31).

[Je mehr sich der Übersetzer als Subjekt in die Übersetzung einschreibt, desto mehr schreibt sich paradoxerweise die Übersetzung in eine Kontinuität mit dem Original ein. Dies bedeutet nichts anderes, als dass zu einer anderen Zeit und in einer anderen Sprache ein neuer Text produziert wird. Poetik um Poetik. Der heilige Hieronymus hat es exemplarisch vorgemacht. Ihm ging es mitnichten um Transparenz oder Übertragung. Sein Latein stand in einem Verhältnis. Zum Hebräischen.]

Das *Subjekt* ist also in der von Meschonnic verwendeten Begrifflichkeit nicht der Sprecher eines Äußerungsaktes. Vielmehr wird die Anwesenheit des Subjekts im literarischen Text auf der Annahme gegründet, dass die in ihm enthaltenen sprachlichen Merkmale zur Konstituierung eines bestimmten Rhythmus beitragen. Da Meschonnic's Bestimmung des Subjekts vom grammatischen Subjekt der Einzelsprache absieht, entsteht umso gewisser das Subjekt in der Sprache, das sich in seiner Existenz als Integration des Rhythmus aussagt. Vor allem im Gedicht kann Meschonnic zufolge das Subjekt anhand des Zusammenspiels der rhythmischen Komponenten nachgewiesen werden. Ein solches Zusammenspiel lasse sich vom Leser bzw. Interpreten als *System* identifizieren, wobei die Summe der rhythmischen Teilkomponenten die „maximale Subjektivierung der Rede“ beinhalte:

*Sujet défini* non comme énonciateur au sens de la langue, grammaticalement (ce qui *technicise* la question, l'enlise dans le seul jeu des pronoms personnels), mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours. Ce que j'appelle le sujet du poème. Sujet spécifique. Par là, ce discours ne ressortit plus aux catégories du discontinu, qui sont celles du signe, celles de la langue. Cette subjectivation, quand à elle, ressortit à une pratique et à une pensée du continu. Continu rythmique, prosodique, sémantique. Continu

du langage à son sujet. Continu de langue à littérature, de discours à culture, de langage à histoire (Meschonnic, *Poétique du traduire* 30).

[Das *Subjekt* soll nicht im Sinne eines grammatischen Äußerungssubjekts aus der Einzelsprache heraus definiert werden (dadurch würde die Thematik zu sehr technisiert, zu sehr auf das Spiel der Personalpronomen eingegrenzt werden), sondern im Sinne einer maximalen Subjektivierung der Rede. Im Sinne dessen, was ich als Subjekt des Gedichts bezeichne. Eines bestimmten Subjekts. Hierdurch würde diese Form der Rede nicht mehr unter die Kategorien des Diskontinuums fallen, die dem Zeichendenken angehören, der Einzelsprache. Diese Subjektivierung, wenn sie dann stattfindet, fällt unter eine Praxis und ein Denken des Kontinuums. Rhythmisches, prosodisches und semantisches Kontinuum. Ein Kontinuum der Sprache, das auf sein Subjekt verweist. Ein Kontinuum der Einzelsprache, die auf eine Literatur verweist, ein Kontinuum der Rede, das auf eine Kultur verweist, ein Kontinuum der Sprache, das auf eine Geschichte verweist.]

Dass im Idealfall die Übersetzung und das Original in einer Kontinuität miteinander aufgehen (oder wie Meschonnic sagt in einem *Kontinuum*, wodurch der Rahmen, den Original und Übersetzung als Einheit miteinander bilden, eine klare Konturierung erfährt), dürfte bei vielen Übersetzungstheoretikern – und vor allem bei den „Funktionalisten“ unter ihnen – Erstaunen, wenn nicht gar Unverständnis auslösen, wird doch der Übersetzungsprozess vielfach als Transfer beschrieben, bei dem es vorrangig darum geht, die Erwartungen eines imaginierten Zielpublikums nicht zu enttäuschen. Diese Erwartungen sind für Meschonnic nebensächlich, vielmehr gelte es, in der Vorarbeitsphase das Zusammenspiel der im Ausgangstext enthaltenen *rhythmischen* Komponenten zu analysieren. Statt die Verstehensvoraussetzungen des Empfängers mit einem Etikett zu versehen (wodurch der irrigen Annahme Vorschub geleistet werde, dem Empfänger sei die Fremdheit eines Textes nicht zuzumuten), täte der skopos-gelenkte Übersetzer gut daran, einen Perspektivenwechsel vorzunehmen: weg von den in der Zielsprache vorzunehmenden Textformulierungs- und Gestaltungskonventionen und hin zu der dem Text eingeschriebenen maximalen Subjektivierung der Rede.

Auf diese Weise könne aus einem Ort der Überanpassung, der Subjektverwischung, ein Ort der Begegnung zwischen zwei maximalen Subjektivierungen entstehen. Nicht zuletzt ist Charon für Meschonnic auch deshalb kein gutes Sinnbild für einen

gelungenen Übersetzungsvollzug, weil die Figur keinerlei Assoziationen mit eben diesem Moment der Begegnung zulässt – einem Moment, das sich aus keinem gelungenen Übersetzungsvollzug wegdenken lasse. Als positive Gegenfigur verweist Meschonnic auf Hieronymus, der mit seiner lateinischen Bibel-Übersetzung den Mut gehabt habe, zur hebräischen Quelle zurückzukehren und sich nicht auf bereits vorhandene lateinische Übersetzungen zu verlassen. Als Maßstab für seine übersetzerische Tätigkeit habe ihm der Rhythmus gegolten, die *Bewegung* – nicht der Inhalt des Textes – sei die Dominante seiner Übersetzung gewesen. Mit seinem Werk sei es ihm gelungen, eine neue Poetik zu schaffen, eine Poetik, die der Poetik des Originals, der *Hebraicae veritae*, in nichts nachstehe.

## 5 Tanz als Lebensmetapher

Es stellt sich allerdings an dieser Stelle die Frage, ob die Figur des Hieronymus – die ja keine mythologische Gestalt ist, sondern eine historische Übersetzerpersönlichkeit – wirklich so geeignet ist, die beliebte Fährmann-Allegorie abzulösen, deren Stahlkraft in der einschlägigen Forschung weiterhin wirksam ist. Würde Henri Meschonnic noch unter uns weilen, würde ich ihm die Frage nach der geeigneten Übersetzungsmetapher nur zu gerne stellen. Leider kann er da, wo er jetzt ist, nicht mehr antworten, und so bleibt mir nichts anderes übrig, als selbst nach einer Metapher zu suchen, die seinen Vorstellungen gerecht würde, wobei ich mir des hypothetischen Charakters meines Unterfangens nur allzu bewusst bin. Die Figur, die meinem Empfinden nach den übersetzerischen Umwandlungsprozess im Meschonnic'schen Sinne verkörpert, ist die Figur des Tänzers. Im Gegensatz zum Fährmann, der nur eine einzige, auf das gegenüberliegende Ufer gerichtete Bewegung vollzieht, versinnbildlicht der Tänzer das Zusammenspiel der rhythmischen Komponenten, wobei die Folge seiner Bewegungen einem bestimmten System entspricht, in das sich – ähnlich wie bei der Übersetzung – eine maximale Subjektivierung einschreibt. So wie ein guter Übersetzer verwandelt auch der Tänzer „die Arten des Bedeutens, des Fühlens, des Denkens, des Verstehens, des Lesens, des Sehens“ in ein poetisches System, das vom Zuschauer als

„konnotiert“, als auf eine andere Welt Bezug nehmend wahrgenommen wird.

Interessanterweise spielt der Gedanke, dass die Bewegung in ein poetisches System eingeschrieben ist, auch in der Philosophie Friedrich Nietzsches eine wichtige Rolle. „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde“ (KSA 13, 526), lässt Nietzsche seinen Zarathustra sagen. Das Bild des tanzenden Gottes, in dem sich Nietzsches Kritik an der Selbstsicherheit der klassischen Kirche kristallisiert, sollte als Aufruf verstanden werden, sich zum Leben im Diesseits zu bekennen und der vom Christentum desavouierten Sinnlichkeit den ihr gebührenden Platz einzuräumen. Nietzsche entwickelte aus seiner eigenen Enttäuschung über ein freudloses, auf das Sündhafte der Kreatur konzentrierte Christentum einen – wie der Theologe Martin Leutzsch schreibt – „Zukunftsentwurf einer neuen Religion“ (104), die dem Menschen gebietet, was ihn nicht nur gut, sondern auch glücklich macht. Indem Nietzsche Gott tanzen ließ, schuf er Voraussetzungen für ein anderes religiöses Verständnis, das auf dogmatische Dualismen<sup>7</sup> verzichtet und den Wert des Lebens in den Vordergrund stellt. Nicht von ungefähr übt Nietzsches Philosophie, die sich von der Tradition des dualistischen Denkens distanziert, eine besondere Faszination auf Choreographen aus. So hat der 2007 verstorbene Maurice Béjart sein ganzes choreographisches Schaffen unter das Signum des tanzenden Zarathustra gestellt. Ähnlich wie Nietzsche rückte der Erneuerer des neoklassizistischen Balletts den Wert des Lebens ins Zentrum seiner Choreographien. Für den Sohn des Philosophen Gaston Berger war der Tanz weitaus mehr als ein ästhetisches Medium: Er galt ihm als Lebensmetapher, als Akt der Entfaltung gegenüber einer transzendenten Wirklichkeit, die sich – so der Choreograph – von der Immanenz her definiert und von dieser nicht losgelöst betrachtet werden könne.

In diesem Sinne eröffnet die Figur des Tänzers neue Interpretationshorizonte, mit denen unorthodoxe, „skoposferne“ Beschreibungsmöglichkeiten des Übersetzungsvorgangs einhergehen.

---

<sup>7</sup> Zu den dogmatischen Dualismen des Christentums zählen der Leib/Seele- bzw. der Körper/Geist-Dualismus.

Anders als Charon symbolisiert der Tänzer das Übersetzen als lebendigen, einmaligen Vorgang. Die Fähigkeit des Tänzers, sich Welten anzuverwandeln und dabei den Rhythmus zu inkarnieren, lässt sich auf den Umgang mit Übersetzungen übertragen. Auch hier geht es um die Anverwandlung einer bestimmten Lebensform und um die Umwandlung einer bestimmten Lebensform in eine andere Lebensform. Auch suggeriert der Tänzer keine Ausrichtung auf ein gewisses Ziel, sondern legt den Akzent stärker auf das Prozesshafte, auf die Bewegung, die im Rhythmus die Dinge zum Sprechen bringt. Der Tänzer bringt den Paradigmenwechsel auf den Punkt, den der französische Denker mit seiner am Rhythmus orientierten Übersetzungstheorie zu vollziehen suchte. Er ist die übersetzerische Grundübertragung, die Meschonnic's Gedanken zur Frage des Übersetzens – zur Bedingung der Möglichkeit der Übersetzung – zum Ausdruck bringt. Dabei ist die Tänzer-Figur – im Gegensatz zu Charon – eine offene Figur, die den Weg für neue Bedeutungszuschreibungen frei hält. Ihre Fähigkeit, eine unkonventionelle Beschreibung des Übersetzungsvorgangs vorzunehmen, hätte womöglich auch Meschonnic gefallen. Vielleicht trägt die Figur des Tänzers in der künftigen Theoriebildung gar dazu bei, überkommene Erklärungsmodelle des Übersetzungsvorgangs definitiv zu überwinden und neue, auf den Rhythmus gestützte Verstehensperspektiven anzubahnen.

## Bibliographie

- Albrecht, Jörn; Gerzymisch-Arbogast, Heidrun; Rothfuß-Bastian, Dorothee. *Übersetzung – Translation – Traduction*. Narr, 2004.
- Baumberger, Christa; Kolberg, S. *Literarische Polyphonien in der Schweiz. Polyphonies littéraires en Suisse*. Peter Lang, 2004.
- Cain, Andrew. *The letters of Jerome. Asceticism, Biblical exegesis, and the construction of Christian authority in late antiquity*. OUP, 2019.
- De Burgh, Chris. „Don't pay the Ferryman.“ 2003, [www.youtube.com/watch?v=lqZEp4Fb6qw](http://www.youtube.com/watch?v=lqZEp4Fb6qw), besucht: 12. Juli 2019.
- Dion, Robert; Lüsebrink, Hans-Jürgen. *Écrire dans une langue étrangère*. Nota Bene, 2002.
- Eyries, Alexandre. *Henri Meschonnic et la Bible*. L'Harmattan, 2011.

- Fontane, Theodor. „Die Brück am Tay.“ *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Bd. 17, Nr. 2, Paul Lindau (Hrsg.), 10. Januar 1880, S. 20 [Erstdruck].
- Fontane, Theodor. *Sämtliche Werke Bd. 1-25*, Bd. 20, Edgar Groß, Kurt Schreinert, Rainer Bachmann & Charlotte Jolles (Hrsg.), 1959-1975, S. 165-167.
- Georgieva Qual-Stoilova, Julia. *Bild und Translat. Über einige Möglichkeiten der Übersetzung von Bildlichkeit anhand verschiedener bulgarischer Übersetzungen*. Rodopi, 1984.
- Gerling, Vera Elisabeth; López, Belén Santana. *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*. Narr Francke Attempto, 2018.
- Hennings, Ralph. *Der Briefwechsel zwischen Augustinus & Hieronymus & ihr Streit um den Kanon des Alten Testaments & die Auslegung von Gal. 2,11-14*. Brill, 1994.
- Hermann, Iris. „Fährmann sein. Robert Schindels Poetik des Übersetzens.“ *Fährmann sein. Robert Schindels Poetik des Übersetzens*, Iris Hermann (Hrsg.), Wallstein, 2012, S. 7-15.
- Hesse, Hermann. *Siddharta. Eine indische Dichtung*. Suhrkamp Taschenbuch, 1974 [1922].
- Klinkert, Thomas; Wetzel, Hermann Hubert. *Traduction interprétation. Interprétation traduction. L'exemple Rimbaud. Actes du colloque international organisé par l'Institut de romanistique de l'Université de Ratisbonne*. Honoré Champion, 1998.
- Kopisch, August. „Des kleinen Volkes Ueberfahrt.“ *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Carl Boettcher (Hrsg.), Weidmann, 1856, S. 104-110.
- Kramer, Kirsten. *Visualisierung und kultureller Transfer*. Königshausen & Neumann, 2006.
- Kratschmer, Alexandra; Birkelund, Merete; Therkelsen, Rita. *La polyponie: outil heuristique linguistique, littéraire et culturel*. Frank & Timme, 1995.
- Leutzsch, Martin. „Der tanzende Christus.“ Marion Keuchen, Matthias Lenz & Harald Schroether-Wittke (Hrsg.), *Tanz und Religion. Theologische Perspektiven*, Lembeck, 2008, S. 101-143.
- Lösener, Hans. *Der Rhythmus in der Rede*. de Gruyter, 2012.
- Lösener, Hans. *Zwischen Wort und Wort*. Fink, 2006.
- Lösener, Hans. „Die Origo der Subjektivität: ich, jetzt, hier bei Bühler und Benveniste.“ *Grammatik. Praxis. Geschichte*, Abraham P. ten Cate (Hrsg.), Narr Francke Attempto, 2010, S. 155-165.
- Lösener, Hans. *Gegenstimmen. Eine Dramendidaktik. Mit Leseübungen zu Szenen aus Brechts Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Schneider, 2017.

- Lösener, Hans; Ludwig, Otto. *Geschichte des Schulaufsatzes in Beispielen*. Schneider, 2007.
- Luckhardt, Heinz-Dirk. *Der Transfer in der maschinellen Sprachübersetzung*. Niemeyer, 1987.
- Meschonnic, Henri. *Le signe et le poème*. Gallimard, 1975.
- Meschonnic, Henri. *Au commencement. Traduction de la Genèse*. Desclée de Brouwer, 2002.
- Meschonnic, Henri. *Un coup de bible dans la philosophie*. Bayard, 2004.
- Meschonnic, Henri. *Vivre poème*. Dumerchez, 2006.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier/Poche, 2012<sup>2</sup> [1982].
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Verdier/Poche, 2012<sup>2</sup> [1999].
- Meschonnic, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Verdier, 2007.
- Nies, Fritz. *Europa denkt mehrsprachig. L'Europe pense en plusieurs langues*. Narr Francke Attempto, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden*. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, de Gruyter, 1988<sup>2</sup> [Die in diesem Beitrag zitierte Passage befindet sich in Band 13].
- Pfeiffer, Heinrich. „Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch.“ *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen*, Bd. 8, Teil 1, Paul Frank Armin (Hrsg.), Schmidt, 1993, S. 3-7.
- Schmeling, Manfred; Schmitz-Emans, Monika. *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Königshausen & Neumann, 2002.
- Reuss, Sarah. *Das Lesen als Handlung. Eine Ästhetik*. Transcript, 2020.
- Saphir, Moritz Gottlieb: *Bibliothek gegen Langeweile. Humoristische Vorlesungen*, Bd. 5, Karafiat & Sohn, 1875.
- Schaffner, Sabine. *Unsere Mehrsprachigkeit. Mehr Sprachen. Mehr Perspektiven*. Hochschulverlag an der ETH Zürich, 2012.
- Stolze, Radegundis. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Narr Francke Attempto, 2005<sup>4</sup> [1994].
- Storm, Theodor. „Des kleinen Volkes Überfahrt.“ *Anekdoten, Märchen, Sagen, Sprichwörter und Reime aus Schleswig-Holstein. Texte, Entstehungsgeschichte, Quellen*, G. Eversberg (Hrsg.), Boyens, 2005, S. 104.
- Strutz, Johann; Zima, Peter V.; *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Narr, 1996.
- Unger-Rudroff, Anna. *Bewegung und Musikverstehen. Leibphänomenologische Perspektiven auf die musikalische Begriffsbildung bei Kindern*. Transcript, 2020.

- Weigert, Sebastian. *Hebraica Veritas. Übersetzungsprinzipien und Quellen der Deuteronomiumübersetzung des Hieronymus*. Kohlhammer, 2016.
- Verhaeren, Emile. „Le passeur d'eau.“ *Les villages illusoires*, Edmon Deman, 1895, S. 9-11.
- Zach, Matthias. *Traduction littéraire et creation poétique. Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare*. Presses universitaires François Rabelais, 2018.
- Zoer, Heidi. *Kulturelle Dimensionen in der literarischen Übersetzung. Eine übersetzungstheoretische Untersuchung mit exemplarischer Analyse von Arthur Schnitzlers „Reigen“*. Heinz, 2000.
- Zweites Hauptregister zu den Annalen der Preußischen innern Stadtverwaltung. Königliches Ministerium des Innern und der Polizei (Hrsg.), Johann Friedrich Starcke, 1838.